

JÁSZAY TAMÁS

Mit néz(etünk) az új néző(vel)?

Rekonstrukció és interpretáció: a Krétakör *Új néző* projektje

„Jó a színház, csak felzaklat.
Életteli történetek jönnek elő, kegyetlenül idegesít.”
(Egy helyi asszony az ároktői programról készült
dokumentumfilmben, 2010)

Bevezető megjegyzések az újrarajzolt Krétakörről

Mára a lassan mozduló kortárs magyar színháztörténet (és annak működő színtere, a színikritika) is regisztrálta, hogy 2008 elején a Krétakör Színház virtuális falain belül radikális esztétikai fordulat zajlott le. Miközben a színházi szakmán belül és kívül egyaránt nagy visszhangot, jó ideig többnyire értetlenséget kiváltó átalakulást-átalakítást sokáig megszűnésként címkézték, ez a megközelítés mostanra, hat munkával eltöltött év után tarthatatlanná vált.

Az alábbi tanulmány célja kettős: a bevezetőben a Krétakör irányváltásának legfontosabb pontjait rögzítem címszavakban, ezzel megteremtve azokat az értelmezési kereteket, melyek segítenek a dolgozat második részében kiragadott példa – a két észak-magyarországi, mélyszegénységben élő településen, 2010 nyarán lezajlott *Új néző* projekt célkitűzéseinek és eredményeinek – megértésében. Mindeközben rekonstruálni kívánom magát a települések életét alaposan felforgató eseménysort is.

1. Gyakorlatban

A változások áttekintésekor célravezetőnek látszik a társulatot vezető rendező, Schilling Árpád döntésének gyakorlati következményeit, illetve teoretikus előképeit és modelljeit külön vizsgálni. Az 1995-ös alapítása után fontos előadásával (pl. *W – Munkáscirkusz /2001/, Siráj /2003/, FEKETEország /2004/*) egy szűk évtized alatt Európa-, sőt világhírűvé vált magyar független színházi csoportot vezető Schilling döntésének talán legfájdalmasabb része volt a rendkívül népszerű társulat szelnek eresztése. Gáspár Máté akkori ügyvezető szerint az átalakulás után „[v]iszonylag gyorsan kiderült, hogy ebben a felállásban nincs szükség színészre. Emberre van szükség, olyanra, akinek vannak bizonyos képességei, bátor és kíváncsi.”¹ Mint látni fogjuk,

¹ KÖVÁRI Orsolya, *Most sok minden egyszerre ért véget: Kövári Orsolya Gáspár Mátéval beszélget*, Színház, 2010/10.

http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35830:most-sok-minden-ez-szerre-ert-veget&catid=47:2010-oktober&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

az új Krétakörben a színész valóban mást és máshogyan csinál, mint amit megszoktunk tőle: Schillinggel csak azok maradtak, akiket ez, a társulati formát mint a magyar színházi élet jelentékeny értékét leromboló és újragondoló szemlélet nem riasztott el.

Fontos, ám úgy tűnik, kevesek által észlelt változás, hogy a formáció nevéből az átalakulás során Schilling és újriformált csapata lemetszette a „Színház” szót: az, ami így megmaradt, pontosabban, ami így született, valamilyen formában természetesen a Krétakör Színház szellemiségét viszi tovább, ugyanakkor mást és máshogyan akar a világgal kezdeni, mint amire egy professzionális repertoárszínház képes. Gáspár Máté ügyvezető igazgató 2010-ben így foglalta össze a változás lényegét: „Ha dinamikusan fejlődő közegben élünk, a mostani történések is lefordíthatóak lennének egyfajta működésmódra, hiszen éppen azt a flexibilitást üzenik, amiről mi mindig is beszéltünk. Egy élő alkotói organizmus így is változhat. Kiteljesedhet, visszametszőzödhethet, irányt válthat, kanyaroghat, eltűnhet, majd újra felbukkanhat. A mi tragédiánk, és az egész alternatív színházi szféra katasztrófája az, hogy a magyar színházi struktúrára csak azt érti, amit ismer.”² A Krétakör 2008-tól fogva – mifelénk valóban szokatlan módon – repertoárral működő színházból *projekteket gondozó céggé* vált.

A folyamat részeként a nézők többé nem előadásokra vásároltak jegyeket, hanem események részeseivé válhattak. Ez indukálja a Krétakör „*médiúmvtáltását*” is: mivel az újabb események megismételhetetlenségük folytán eleve gyakran csak néhány tucat, legfeljebb néhány száz emberhez szólnak, ezért feltűnően fontossá vált a nem ritkán egyszeri happeningeknek mozgóképen történő professzionális megörökítése, dokumentálása, ennek révén pedig tágabb kontextusba helyezése, más, esetleg új közönségrétegekhez történő eljuttatása. Mint látni fogjuk, a bőséges videódokumentációval is rendelkező *Új nézőről* önálló tanulmánykötet³ is megjelent, továbbá értékelő konferencia is kapcsolódott hozzá szakemberek bevonásával.

A médiúmvtáltással párhuzamosan *műfajváltás* tanúi is lehettek a Krétakör rajongói: az itt csak címekkel felsorolt 2008–2011 közötti új projektek már nem írhatók le kizárólag színházi előadásként. A programok részeként gyakran szerepel ugyan hagyományos értelemben vett színházi előadás, de sosem „főfogásként”, csupán a teljes, sokszor zavarba ejtően bőséges menü egyik opciójaként. A 2008-as párizsi *A szabadulóművész apológiáját* happeningként, egy évvel későbbi budapesti mutációját, valamint a 2010-es pécsi *Majálist* multidiszciplináris performanszként határozzák meg az alkotók. A Káva Kulturális Műhellyel közösen létrehozott *Akadályverseny* komplex színházi-nevelési program, a francia Centre National des Arts du Cirque hallgatóival készített *Urbanrabbits* cirkusz-színház. A 2010-es, *A szabadulóművész apológiája* című dupla DVD bemutatója alkalmából, illetve annak részeként előadott *Anyalógia* multimédiás lakásszínház, a borsodi kis falvakban lezajlott *Új néző* közönségfejlesztő program, s a kettő között még ott van a *Hol a határ?* című, a túlzott alko-

² Uo.

³ *Új néző: Társadalmi színházi kísérlet Magyarországon*, szerk. HORVÁTH Kata, Bp., L'Harmattan, 2012.

holfogyasztás káros következményeit fókuszba állító társadalmi kampány is. A 2011-es, az összegzés igényével fellépő *Krízis*-trilógia címe alá írt 'film – opera – színház' címke szándékolt egyszerűsége feltűnő a korábbi, nagy ívűnek ható meghatározási kísérletekhez képest. E felsorolásra azért volt szükség, hogy lássuk: a mindig megújuló, különböző közösségek eltérő problémáira más-más módon reagáló, a résztvevőket kisebb-nagyobb mértékben aktivizáló projektek szűkebb-tágabb műfaji meghatározásai is folyamatosan alakulnak és változnak. Ezzel egyfelől az alkotók látványosan tagadják a „tisza műfajok” létezését, másfelől önmaguk elé (is) újabb akadályokat gördítve minden egyes feldolgozott témához igyekeznek megtalálni a megfelelő (műfaji) kereteket; egy (vagy még gyakrabban: több) csatornát, melyen keresztül üzenetük a leghatékonyabban érhet célba.

Miközben a radikális, elhúzódozó váltás lezajlott, természetesen nehéz volt objektíven tekinteni a történésekre, különösen a társulat tagjainak elküldésére vagy a sikeres repertoár jelentős lecsökkenésére. Mára azonban jól látszik, hogy csupán a hagyományos értelemben vett, az évek során rutinszerűvé merevedett színházi működés befejezéséről szólt Schilling Árpád akkori döntése, méghozzá azért, hogy a köré gyűlő új, megfiatalodott stáb és a lassan verbuválódó, teljesen kicserélődött közönség nyitottságára és kíváncsiságára apellálva a színház és nézője közötti kapcsolathálót újrarajzolja, s ezáltal a saját, színházról addig szerzett tapasztalatait is új alapokra helyezze.

Schilling döntésével kapcsolatban két dolgot fontos megértenünk. Egyrészt azt, hogy a társulatvezető nem tagadta meg a múltat, sokkal inkább alkotó módon próbálta meghaladni azt, amikor első ránézésre járatlan utakra csábított. Schilling ugyanis valószínűleg nem fordulhatott volna hitelesen a radikálisan leegyszerűsített formák színháza felé, ha előtte nem épít fel szinte a semmiből egy professzionálisan működő, ám minden deklarált és reflektált forradalmisága ellenére legvégül mégiscsak teljesen hagyományosan funkcionáló színházmodellt. Nincs szó arról, hogy a Krétakörrel megtett bő évtizedes út során Schilling mindvégig tisztában lett volna az utazás végpontjával, ám utólag egyértelműnek tetszik, hogy akció és reakció feltételezte egymást.

Másrészt ugyanis szó sincs az ismeretlen felfedezéséről: a professzionalizálódott működés gyökereiről az alkotótársak és a nézők a díjak és elismerések fényében talán megfeledeztek, ám Schilling korántsem. Az ő személyes fejlődésregényében, színházi szocializációjában meghatározó szerep jutott a rendszerváltás körüli-utáni amatőr és diákszínjátzó (illetve az ezekből közvetve kinövő drámapedagógiai) mozgalomban való aktív részvételnek. Az előadásokat gyártó társulatként eltűnt, ám „cégeként”, produkciós műhelyként, színházi laboratóriumként tovább működő Krétakör nagyobb projektjei pedig rendre vissza-visszatérnek erre a forrásvidékre. A visszatérés azonban sem nem a kényszer, sem nem a véletlen műve, hanem tudatos, megfontolt döntés eredménye: ahhoz, hogy a 2008-ban egy mozdulattal „feltöltött” krétakör újra kirajzolódjon, erre az útra kellett lépni.

2. Elméletben

Ami a váltáshoz szükséges elméleti alapvetéseket illeti, itt *A csillagász álma* (2006) és a máig játszott *hamlet.ws* (2007) előadások vonatkozó momentumaira térek ki röviden, majd a színésztől a(z új) néző felé forduló Schilling teoretikus modelljeiről szólok.

A 2006 júliusában és augusztusában a taliándörögdi Krétakör Űrbázison bemutatott *A csillagász álma* című, hét alkalommal játszott helyspecifikus előadás elméleti kiindulását az Eugenio Barba Odin Színháza által alkalmazott, a színházi és civil közösségek közötti kulturális cserét motiváló ún. barter-módszer jelentette.⁴ 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 úrlények alakjában érkeztek meg a színészek, hogy egy közel kéthetes időszak alatt általuk készített interjúk segítségével felmérjék az itt élők véleményét idegen és ismerős viszonyáról. A színészek számára is szokatlan „próba-folyamatot” nyilvános előadások zárták: a több száz néző közül minden este játékos formában kiválasztottak egyet, aki bebocsátást nyert az űrhajóba, ahol a földönkívüli krétakörösök garantálták neki, hogy felejtethetlen, a szó szoros értelmében személyre szabott élményben lesz része, miközben a közönség többi tagja kivetítőkön figyelhette, mi zajlik az építmény belsejében. A szerény kritikai visszhang csupán az előadás (Schillinghez képest) szokatlanságára hívta fel a figyelmet, holott a rendező valójában az ismeretlennel szembeni bizalmatlanság érzését tematizálta különös vállalkozásában.

Miközben a társulati tagok egynyári kalandnak tekintették *A csillagász álmát*, a társulatvezető ekkor már kizárólag ebben az irányban képzelte el a színházcsinálást.⁵ Ebből a szempontból igen értékes forrás az előadássorozat után 2006 szeptemberében lebonyolított stábeszelgetés közel harmincoldalas „jegyzőkönyve”:⁶ itt Schilling a társulathoz intézett provokatív kérdésekkel próbálja kiszedni a színészekből, hogy milyennek látták szakmailag a kísérletet, mit gondolnak a civilekkel közösen végzett munka morális aspektusairól stb., azonban a válaszok rendre megakadtak a részproblémák aprólékos kitergetésénél. Schilling zárszava immár állításként, nem pedig hipotetikusán fogalmazza meg az új irányt: „Én mindenképpen szeretnék ezen az úton továbbmenni, mert van valami, amibe belefogtunk, és valamiről le fogunk maradni, ha nem vesszük komolyan. Nyilván sokkal problematikusabb egy ilyen természetű dolog, mint elővenni egy színdarabot, és jól megcsinálni. Nem kevesebb és nem több munka, csak nagyon más... biztos, hogy csináltunk olyat is, amit nem sikerült igazán megvalósítani, de ez az ügy kiszámíthatatlan jellegéből is adódott. Rengeteg a vesztély, rengeteg a kérdés, de nekem – pont ezért – nagyon tetszik. Járatlan út, de egy biztos, nagyon színház.”

⁴ Erről a részleteket lásd: <http://www.odinteatret.dk/events/barters.aspx> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

⁵ A folyamatról lásd KÖVÁRI, *i. m.*

⁶ Letölthető innen: www.theater.hu/dl_win.php?type=csatolmany&id=117 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

A fél év múlva, 2007. január 25-én bemutatott, azóta is játszott (2007 őszéig azonban kizárólag középiskolákban, középiskolásoknak előadott) *hamlet.ws* valójában a Krétakör új korszakának parádés nyitánya. Az előadás kifejezetten *jelen* idejű abban az értelemben, hogy a világ leghíresebb drámájának összes szerepét három férfiszínész (Nagy Zsolt, Rába Roland, Gyabronka József) játssza civil ruhákban, díszlet és kellékek nélkül egy üres térben, olykor a nézők „segítségére” is számítva. Az előadás tehát már a címében is szemben áll (*versus /vs/*) azzal, ahogyan a poros klasszikusokhoz általában nyúl a színház (vagy legalábbis ahogyan azt elképzei a középiskolai magyarórák hallgatósága). *Jövőorientált* is egyben a vállalkozás, hiszen az előadást követően nézők és alkotók egymással beszélgethetnek, s itt valóban párbeszédéről, nem pedig kinyilatkoztatásról van szó. Schilling üzenete egyértelmű: a színház nem a misztikus, ködös hitek terepe, hanem a dialógus otthona, s a következő generáció dialógusba hívása közös érdek. Schilling saját munkatársai azonban annak idején idegenkedéssel fogadták az előadást, ahogy arról Gáspár Máté is beszámol: „Mindenki rettenetesen kínosan érezte magát a házi bemutatón. Árpád megdöbbsent, hogy öt-nyolc-tíz éve együtt dolgozó emberek hogyan reagálhatnak ennyire értetlenül, amikor ő azzal áll elő: nézzétek, most ezt gondolom a színházról. A szemekben értetlenség és bizalmatlanság tükröződött: Mi ebben a jó? Milyen színház ez? Minek? Úristen, mostantól ez lesz? Aznap este kétszázússzal szakítottuk át a szalagkorlatot.”⁷ A *hamlet.ws* egyfelől világosan megfogalmazta, hogy *milyen színházat nem akar* a társulatvezető-rendező, másfelől azt is, hogy *milyen irányok érdeklík még* egyáltalán.

A legfontosabb s tulajdonképpen minden további következményt megmagyarázó változtatás, hogy az eddig a színészre összpontosító színházcsináló hirtelen *észrevette a nézőt*. Mindez banálisnak tűnhet, ám ha az európai színház és közönsége közötti kapcsolatot történeti távlatban szemléljük, világossá válik, hogy a 19. század közepi meiningeni színházreform óta, az *ensemble*-játék és az illúziószínpad megerősödésétől fogva – némely extrém kivételtől eltekintve – szinte *ugyanúgy* nézünk színházat. A bevett színháznézés során – szándékosan leegyszerűsítve a folyamatot – a fényárban úszó színpadról készen csomagolt (értsd: könnyen-gyorsan fogyasztható s nagyjából ugyanilyen könnyen felejtendő) üzenet érkezik a nézőtér sötétjében üldögélő nézőhöz. A visszacsatolás egyetlen lehetséges és bevett formája a mindig egyforma intenzitású taps: a színházelméleti írásokban létező, de a gyakorlatban alig-alig tetten érhető, színpad és nézőtér közötti valóságos interakció és kommunikáció utópisztikus ábránd maradt csupán. Amikor tehát a Krétakör új útjait kételkedve fogadók radikális újításról beszélnek, azt legalábbis kétellyel illik fogadnunk, hiszen több értelemben is az alapokhoz (egyfelől Schilling saját gyökereihez, másfelől a ma is legszélesebb körben használatos színházfogalmunk alapjaihoz) való kreatív visszatérésről van szó.

Az egymástól eltérő tematikájú projektek közös nevezőjét az akaratán kívül, sőt annak ellenére is mindig a középpontban álló, sosem egyforma, sosem kiszámítható, ezért aztán magának vagy az alkotóknak biztonságot és kényelmet sosem nyújtó né-

⁷ KÓVÁRI, *i. m.*

zöben határozhatjuk meg. A jó színháztól elvárt szellemi frissesség és izgalom letéményese így aztán maga a néző lesz kiszámíthatatlansága, a színházi folyamatban való megjósolhatatlan részvétele révén: a hagyományos színházfogalomhoz köthető, lehetőség szerint minél tökéletesebb, emiatt aztán steril ismétléssel türelmetlenül száll szembe ez a felfogás, korszerűtlennek és ásatagnak minősítve mindazt, ami elsődlegesen a reprodukcióhoz kötődik.

De hogyan lehet a *nézőt résztvevővé tenni*, pontosabban azt elérni, hogy a néző maga *akarja* a saját résztvevővé válását-változtatását? Mindez a színházban megtanult és évszázadok óta gyakorolt hagyományos hierarchia eltörlését is jelenti egyben,⁸ s erősen emlékeztet arra, amit Erika Fischer-Lichte állapít meg Max Hermann-nak a 20. század első harmadában írott munkáiból néző és játékos lehetséges kapcsolatának tárgyában: „Az együttes testi jelenlét nem szubjektum és objektum, hanem »társ-szubjektumok« közötti viszonyt jelent. A néző ugyanis játékosárs, aki a játékban való részvétellel: fizikai jelenlétével, észlelésével, reakcióival hozza létre az előadást. [...] Vagyis az előadás a játékosok és a nézők között és közösen jön létre.”⁹

A szakmai és civil közbeszéd által – többnyire pejoratívan – interaktívnak bélyegzett és javarészt elutasított előadások gyakran kiforratlan és komolytalan kísérletek, melyeknek nincs komoly tétje: a nézőnek az élő, éppen zajló előadásba történő bevonására viszonylag csekély számú lehetőség létezik, s a színészek-alkotók kényszerítő akcióira is könnyen megjósolható számú nézői reakciót tudunk felsorolni. Schillinget ez a típusú, meglehetősen olcsó interaktivitás soha nem izgatta. Inkább az érdeklő, hogyan lehet a színházcsinálónak különböző történetek formájában elmesélt, jól-rosszul dekódolható üzeneteit személyre szabott, privát tartalmakká fogalmazni – mind a játékosok, mind a nézők számára – egy olyan esemény során, amely csupán kereteket, feltételeket biztosít, de a válaszok, a megoldások sosem előre borítékoltak.

Az „új típusú” Schilling-színész mindebből következően tud kérdezni, önállóan dolgozik, ha kell, problémákat vet fel és old meg, ám eközben mindvégig a rendező választotta tematikához igazodik.¹⁰ Terhes Sándor, aki a Krétakör váltása óta is folyamatosan dolgozik Schillinggel, így mutatta be a két módszer közötti fő különbséget: „[...] egy hagyományos színházi előadásnál [...] létezik az eseményeknek legalább egy partitúrája, míg itt bármi történhet, inkább csak »tömbpontok« vannak; olyan konfliktusgócok, amelyekhez el kell jutni, amelyeknél valamit ki lehet nyitni, meg lehet szólaltatni.”¹¹ Elengedhetetlen továbbá a nézőnek az eddiginél közvetlenebb rész-

⁸ „A művészek lemondanak arról a hatalomról, amely az előadás egyedüli alkotójává teszi őket, és késznek bizonyulnak arra, hogy (ha különböző mértékben is, de) megosszák a nézőkkel a szerzőség jogát és a definíció hatalmát.” Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Bp., Balassi, 2009, 66.

⁹ Uo., 40. (Kiemelés az eredetiben – J. T.)

¹⁰ Vö. KÓVÁRI, *i. m.*

¹¹ Sz. DEME László, „Készen állni a változtatásra.” *Beszélgetés Terhes Sándor színésszel* = DEME János, Sz. DEME László, *Ha a néző is résztvevővé válna: Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*, Bp., L'Harmattan, 2010, 120.

vétele: *tegyen a közös ügyért*, ami jó esetben eleve a saját ügye, s nem csupán áttételesen, közvetítőkön keresztül válik azzá. Különösen éles ez a helyi cigány-magyar konfliktust (is, de nem kizárólagosan) feldolgozni akaró *Új néző* projektben. A személyesség megteremtésének igénye a posztmodern színházakban világszerte körvonalazott törekvés: a nézőt résztvevővé avató előadások között tudunk számtalan „egyszemélyes színházról”, mely egyszeri, garantáltan megismételhetetlen élmény részesévé teszi az erre vállalkozókat, amikor gyakran technikai eszközök közbeiktatásával kizárja a külvilágot a néző észleléséből, beleértve a többi befogadót is.

Az új Schilling-projektek nagyjából ezen a vonalon mozognak, amikor az élmény megismételhetetlensége felől igyekeznek meghatározni és feltérképezni az új, a társulatvezető és munkatársai által kívánatosnak és korszerűnek tartott színházfogalmat. A kreatív, közös játéknak azonban Schilling Árpád felfogásában komoly tétje van: brechti volumenű feladatot vállalt magára, amikor az elsődlegesen és köztudottan szórakoztató színházzal szembemelve a 20. századi világszínház történetében újra meg újra felbukkanó *hasznos színház* mellett tette le a voksát.¹² Brecht nem hitt a pártatlan színházban, csakis a társadalom alakítása iránt elkötelezett művészetben: szerinte a néző a színpadon látottakhoz kritikusan kell, hogy viszonyuljon, csak így szület meg az új típusú ember. Ez a fajta színház nem annyira a *nézőnek* szól, sokkal inkább a *nézőért* létezik.¹³ 2009 márciusában Schilling így írt erről: „Távlati elképzeléseink közé tartozik, hogy Magyarországon is meghonosítsuk a máshol már jól ismert szociálisan elkötelezett színház eszményét, amelynek formai keretei változóknak, de a tartalma állandó. Olyan akciók szervezésébe fogtunk, amelyek színházi eszközök segítségével igyekeznek *aktivitásra ingerelni* egy olyan ország állampolgárait, amelyet a Világgazdasági Fórum versenyképességi ranglistája jelenleg Botswana mögé sorol.”¹⁴

Mindez erősen összecseng a brazil színházi szakember, Augusto Boal (és az őt inspiráló Paulo Freire) által már a hatvanas-hetvenes években kifejtett, az 'Elnyomottak Színházáról' (*Teatro de Oprimido, Theatre of the Oppressed*) szóló elmélettel¹⁵ és a Boal saját Fórum Színházában folytatott gyakorlattal. Összecseng, de nem azonos. A különbségről a 2010-es *Új néző* projekt Schilling Árpád jegyezte rendezői koncepciójában olvashatunk, amelyben a brazil kezdeményezésre előképként hivatkozik, csak-hogy „az esemény színházi vetülete, illetve a civilek alkotói részvétele az ő [ti. Boal]

¹² A hasznos színház történeti gyökereiről rövid összefoglalást nyújt IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás: Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003, 73. A színház mint erkölcsi intézmény történelmi gyökereiről beszél FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 236.

¹³ Vö. KÉKESI KUN Árpád, *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000, 15.

¹⁴ SCHILLING Árpád, *A szabadulóművész apológiája*, Bp., Krétakör Színház, 2010, 48. (Kiemelés tőlem – J. T.)

¹⁵ Augusto BOAL, *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto, 1998.

kezdeményezésében irreleváns szempont”¹⁶ A Boal elméletét követő, a közönséget felnőtt, felelős partnernek tekintő mozgalom alapja a társadalom megváltoztathatóságába vetett hit, melyet a (színház)művészet eszközeivel vélnek elérhetőnek. A mozgalmat indító Boal szójátéka így fejthető meg: a néző helyett szerinte *néző-színészekre* van szükség: azaz ’spectator’ helyett ’spect-actor’-okra.¹⁷ A 2009. évi színházi világnapi üzenetében Boal szerint „[a] színház nem esemény, hanem életmód! Mindannyian színészek vagyunk: állampolgárnak lenni annyit jelent, hogy nem elégszünk meg az-zal, hogy társadalomban élünk, hanem megváltoztatjuk azt.”¹⁸

Az Új néző Ároktőn és Szomolyán (2010)¹⁹

A Krétakör 2008–2014 között lezajlott tucatnyi kisebb vagy nagyszabású projektje közül kiemelkedik a 2010 augusztusában Ároktőn és Szomolyán levezényelt *Új néző*. Hibaival és megoldatlanságaival együtt is olyan vállalásként tekinthetünk rá, amely komplex módon közelítette meg és teljesítette a Schilling és munkatársai által felvázolt új színházeszmény feltételeit. A továbbiakban a helyszínen átélt személyes tapasztalataimra támaszkodom, melyeket az események sajtóvisszhangjával szembesítek.

Nem törekszem a szó hagyományos értelmében vett, a drámaszöveget és a kritikát alapul vevő „előadás-rekonstrukcióra”²⁰ Már csak azért sem, mert ugyan a nyilvános előadások során hangzott el a szöveg, ám az sokkal inkább volt rögzít(het)etlen, az akciók során folyamatosan és kiszámíthatatlanul alakuló-változó előadásszöveg, semmint egy kézbe vehető formában rendelkezésre álló, szépirodalmi erényekkel rendelkező – s ebből következően (látszólag) az irodalomtudomány eszköztárával elemezhető²¹ –, máskor és máshol is elővehető textus. Az előadás-rekonstrukció másik feltételéül szabott kritikai visszhang pedig mind nyelvében, mind megjelenési fórumaiban szintén jelentősen eltért a magyar színházi életben megszokottól.

A Krétakör történetében nem ez volt az első alkalom, amikor egy civil közösség tagjaira nem csupán nézőként, hanem valódi partnereként tekintettek az alkotók. Legfontosabb előzményként a bevezetőben röviden bemutatott 2006-os taliándörögdi

¹⁶ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/rendkoncept.pdf (Letöltés ideje: 2012. november 20. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

¹⁷ A fogalomhoz lásd IMRE, *i. m.*, 18.

¹⁸ http://www.itihun.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=110:szinhazi-vilagnapi-uezenet-2009&catid=48:szinhazi-vilagnap-uezenetek&Itemid=63 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

¹⁹ Az itt leírtakhoz felhasználtam és jelentősen kibővítettem a következő cikket: JÁSZAY Tamás, *Az élet (mint) játék*, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2620/kretakor-kava-anblokk-uj-nezo-projekt-szomolya/> (Letöltés ideje: 2014. január 31.) – Az *Új néző* válogatott sajtóvisszhangját lásd itt: <http://ujnezo.hu/Sajtoanyagok> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

²⁰ Vö. JÁKFAI Magdolna, *Színházolvasat*, Alföld, 1997/9, 23–54.

²¹ Uo.

projektet, *A csillagász álmát* említhetjük, valamint a 2009-es *A szabadulóművész apológiájának az Artproletariz elnevezésű* fejezetét, továbbá a 2010-es pécsi *Majálist*, melyeket civilek aktív bevonásával készített el a Krétakör.

A 2010-es *Új néző* bemutatása előtt érdemes elolvasni Gáspár Máté szavait, aki 2006-ban a taliándörögdi projektet értékelő stábeszélgetésen így vélekedett a színház-ak és a helyiek közötti lehetséges találkozási módokról: „[...] három lehetséges kimenete van a dolognak. Az egyik, hogy miután [...] belementünk vagy ráláttunk egy közösségre, az abból szerzett élményeket közvetlenül és kizárólagosan visszamutatjuk a közösségnek. Ennek során merülhetnek fel érzékenységi kérdések: meg kell vizsgálnunk, hogy mit is tudunk róluk, mi sértheti az érzékenységüket. A másik lehetőség [...], hogy valamit fölszívunk egy közösségből, elvisszük nagyon messzire, és ott mutogatjuk mint művészeti terméket [...]. Itt is lehetnek morális problémák. A harmadik lehetőség, amiről ez a Szputnyik-kísérlet [*A csillagász álma* – J. T.] szólt, [...] az, hogy valahol leszívjuk a történeteket, s azokat ott helyben meg is kell mutatni; de egy ismeretlen, vegyes (helybéli, pesti stb.) közönség előtt, aki azt előadásként nézi. Szerintem ez a három kicsepódási felület van. Mindhárom nagyon más.”²² Gáspár Máté itt valójában hierarchikus viszonyokról beszélt: míg Schilling szándékai szerint lemondott volna a színházcsinálók kezében lévő hatalomról, addig társai vonakodtak így tenni (s valójában alighanem a rendező sem látta még át ekkor a folyamatot teljességében). Erika Fischer-Lichte a hasonló szerepváltásokkal kapcsolatban fontos figyelmeztetést tesz, amikor azt állítja, hogy a sikert „csak az garantálja, ha a művészek képesek önként lemondani a hatalomról, illetve másokat önként felruházni hatalommal”.²³ A néző csak ezen az úton válhat társalkotóvá.

A Krétakör csapata szempontjából bevallottan pionír 2006-os bemutatót ugyan maguk az alkotók sem gondolták maradéktalanul sikeresnek, de ekkor egy olyan pályára kerültek, amely a következő évek munkájára nézve meghatározó jelentőséggel bírt. Hasonló kísérletekről a magyar színház történetben nemigen tudunk beszámolni, a Krétakör ilyen irányú próbálkozásai ezért is mutatnak túl önmagukon, hiszen egy olyan trendet igyekeztek a magyar viszonyok közé adaptálni, amely a nemzetközi színházi életben évtizedek óta sikerrel működik.²⁴ Ezt az elemet, tudniillik a *civil, helyi kisközösségek alkotó részvételét* bizonyos fokig tulajdonképpen az összes, 2008 utáni projektben megtalálhatjuk, de a 2010-es *Új néző* volt az első olyan vállalkozás, amelyet elmélyült és kiterjedt teoretikus kutatás előzött meg, szociológusok közreműködésével. A választott gyakorlati módszer, vagyis a drámapedagógia eszköztárának a bevonása is azt mutatta,

²² www.theater.hu/dl_win.php?type=csatolmany&id=117 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

²³ FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 66.

²⁴ Gáspárnak és Schillingnek jelentős lökést adott ebbe az irányba a franciaországi Encausse-les-Thermes-ben 2006 telén rendezett utcaszínházi konferencia és műhelymunka, beszámolóikat lásd GÁSPÁR Máté, *Mi a Szitu?*, Színház, 2007/2, 4–8; SCHILLING Árpád, „...ami szabadon árad a lélekből”: *Konferenciajegyzetek*, Színház, 2007/2, 8–15.

hogy ezúttal sikerült megtalálni azt a kommunikációs formát, amely a különböző nyelvet beszélő szakemberek (társadalomtudósok, drámapedagógusok, színháziak), illetve a rájuk kíváncsi civilek között működőképes lehet.

Az *Új néző* színházi projektje kettős célt teljesít: egyrészt önkéntelenül is reflektál a magyar színház túlnyomórészt szórakoztató tendenciáira, élesen kritizálva is azokat, másrészt jóval messzebb megy a szociális tematika pusztá teljességénél, amikor a színházat a gyakorlati változtatás, a társadalom átalakításának lehetséges eszközeként látja és látatja. Az *Új néző* demokrácia-játék volt a javából, már csak azért is, mert a színházat nem mint a kevesek számára elérhető luxust, hanem mint mindenki által igénybe vehető *szolgáltatást* mutatta fel, egyben új szerepet kínálva fel a nézőknek: a résztvevőét. Schilling az *Új néző* projekt előkészítése közben lejegyzett rendezői koncepciójában erre így utal: „Közösen fogunk alkotni, vagyis minden résztvevőnek joga lesz ahhoz, hogy a végleges forma bármely eleméhez hozzászóljon, azt véleményezze, vagy éppen a megváltoztatására tegyen javaslatot.”²⁵

Mint említettük, Magyarországon ennek a fajta színházi gondolkodásnak alig vannak előzményei, így aztán nem meglepő, hogy színházi szaklapokban – néhány kivételtől eltekintve – nem esett szó a projektről, s az egyéb híradások nagy részében is csupán mint különös és/vagy különleges, „egzotikus” vállalkozás került szóba. Aligha túlzó az az állítás, hogy elsősorban Schilling, illetve a Krétakör közreműködése volt az, ami a helyszínre vonzotta az újságírókat. Az értelmezés alapvető hiányosságait (is) enyhíteni kívánta az a százoldalas, fotókkal és a releváns sajtóvisszhanggal kibővített tanulmánykötet, amely – a Krétakör segítségével szintén hozzáférhető audiovizuális dokumentáció mellett – a projekt elindításától a nemzetközi előképeken és a lebonyolításon át a lezárásig és értékelésig igyekszik teljes képet adni az Ároktón és Szomolyán történetéről.²⁶

Az *Új néző* projekt weblapjának²⁷ nyitó animációjában egy láthatatlan kéz szavakat rajzol fel krétával egy békebeli iskolai táblára: „*képzelet + gondolat + játék = Új néző*”. Kicsoda ő, és kik segítettek a megteremtésében? Közel egyéves előkészítés után, 2010 nyarán a Káva Kulturális Műhely, a Krétakör, az anBlokK Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület, illetve a Retextil Alapítvány együttműködésével két vidéki településen születtek színházi előadások, melyek alkotó módon igyekeztek reflektálni a helyi közösség problémáira.

A projekt fő kérdését így lehetne feltenni: „sikerül-e [...] a színrevitelen keresztül a helyiek számára megjeleníteni, felismerhetővé tenni és megmozdítani azokat a jelentéseket, amelyek mindennapjaikban konfliktusokat, feszültségeket, törésvonalat-

²⁵ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/rendkoncept.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

²⁶ *Új néző*, i. m.

²⁷ www.ujnezo.hu (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

kat hoznak létre.”²⁸ Másképp megfogalmazva: a többek között drámapedagógusokból, színészekből, rendezőből, filmesekből, szociológusokból álló, mind képzettségében, mind érdeklődésében igen heterogén összetételű, a minket körülvevő világot más-más szűrőkön át látó és értelmező szakemberek arra tettek nagyszabású kísérletet, hogy a mindennapos valóságot a művészet és a tudomány eszközeivel színházi előadásá formálják. Vállaltan úttörő vállalkozásról van szó, amit rokonszenvenessé tesz az is, hogy a projekt lezárultával összeállított „hibalistát” (valójában a – remélhetőleg – utánuk jövőeknek szóló javaslatokat) a résztvevők közzétették.²⁹

A lehető legtágabb értelemben vett „műfajok” keverednek itt: tudomány és művészet, pedagógia és színház hagyományosan külön-külön, nem ritkán egymás ellenében kezelt megszólalási módjai igyekeznek „szóba állni”, termékeny párbeszédbe lépni egymással. A létrejövő szokatlan keverék nem pusztán összegzése az önállóan is működőképes terminológiáknak és metodikáknak, hanem minőségében kíván mást és újat mondani a világról. A független szakterületeknek persze létezhet metszete, ami „[...] egy színházi eszközökkel dolgozó kulturális és társadalmi konfliktuskezelés, azaz egy alkalmazott színház-tudomány és alkalmazott társadalomtudomány lehet.”³⁰

Mivel a projektet összegző kötetben önálló fejezet foglalkozik a kevés hazai és a nagyszámú külföldi előzménnyel és mintával,³¹ így itt csak a legfontosabb vonatkozó fogalmakat sorolom fel. Az afrikai törzsek rítusait tanulmányozó Victor Turner antropológus által alkalmazott *társadalmi dráma* (*Social Drama*) fogalma magába sűríti a fent említett funkciókat, sőt a műfajt egyenesen a közösségeket terhelő feszültségek kiadásának nyilvános epizódjaként említi.³² A terminushoz az *Új néző* szervezői is visszanyúltak a projekt előkészítésekor.³³ Hasznosnak tűnik még a *társadalmi színház* (*Popular Theatre*) fogalma: „olyan sajátos színházi folyamat, amely intenzíven bekapcsolódik egy-egy közösség problémáinak azonosításába. Vizsgálja a közösség körülményeit és a jelenlegi helyzet kialakulásának okait, miközben rámutat a kitörési pontokra is; feltárja és elemzi, hogy a változás miként következhet be, és közreműködik a kínáló cselekvési lehetőségek megvalósításában is.”³⁴ A nemzetközi példák között

²⁸ <http://www.ujnezo.hu/kutatas> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

²⁹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/javaslatok.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

³⁰ N. KOVÁCS Tímea, *A színre vitt kultúra: Az esztétikai és a társadalmi dráma összefüggéseiről = Színház és pedagógia 2.: Társadalmi performansz*, szerk. HORVÁTH Kata, DEME János, Bp., Káva Kulturális Műhely, anBlok Egyesület, é. n., 6.

³¹ *Új néző*, i. m., 27–32.

³² VICTOR TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell UP, 1974, 33.

³³ Vö. http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/koncept.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

³⁴ DIANE CONRAD, GAIL CAMPBELL, *A részvételi kutatás: A lehetőségek bővítése marginalizált csoportokkal*, ford. OBLATH Márton = *Színház és pedagógia 5.: A dráma mint társadalomkutatás*, szerk. HORVÁTH Kata, Bp., L'Harmattan, 2010, 43.

ott találjuk továbbá Paolo Freire (*kritikai pedagógia*) és Augusto Boal (*fórumszínház, Elnyomottak Színháza*), Bertolt Brecht (*politikai színház*), Richard Schechner (*társadalmi performansz, Environmental Theatre*) nevét és elméleteit is. Arra a jogosan felvetődő kérdésre, hogy Magyarországon miért nem jött létre hasonló részvételi színházi forma (sem a rendszerváltozás előtt, sem utána), a társadalomkutatók rövid válasza az, hogy az ilyen irányú igény sosem vált társadalmi mozgalommá, ahogy például Angliában vagy Hollandiában történt: „Nem fejlődött ez ki spontán módon a magyar színházi hagyományból, és nem jelent meg a civil szerveződések oldalán sem, akik importálhatták és adaptálhatták volna a társadalmi színház valamely módszerét.”³⁵

A mindvégig interdiszciplináris megközelítésnek, elmélet és gyakorlat összebékítésének³⁶ újabb látványos, az alkotók szempontjából nem elhanyagolható eredménye (amely különösen éles fényben tűnik majd fel a 2011-es *Krízis*-trilógia kapcsán): míg az egyes, meglehetősen speciális szakterületek képviselői általában csak saját „közönységüket” érik el, addig az itt megcélzott „kortárs Gesamtkunstwerk” természetes módon szólította meg például az anBlokk által szerkesztett – félévente-évente megjelenő – szociológiai folyóirat olvasóit, a Káva drámapedagógiai foglalkozásain közreműködőket és nézőket, valamint a régi-új Krétakör szimpatizánsait. Tette ezt annak ellenére, hogy a felsorolt, meglehetősen jól körülhatárolható csoportok között elméletben alig létezik átjárás.

Érdeemes figyelni továbbá a projekt honlapján is rögzített kezdeti célkitűzésekre: „Olyan színházi előadások elkészítésére vállalkozunk, melyek helyben, az adott közösség aktuális problémáit helyezik fókuszba, ezért azt reméljük, hogy a megjelenített, elemzett és továbbgondolt művészi alkotások hatással lesznek az egyénekre és a közösség egészére egyaránt.”³⁷ Az anBlokk által jegyzett háttér tanulmány által kitűzött cél valójában a program címében is megjelölt, s tulajdonképpen a Krétakör új projektjeiben is oly nagyon várt ’Új néző’ meghatározása: „Olyan nyitott színházi helyzeteket kell létrehozni, amelyben a néző [...] felismeri a megjelenített élethelyzetet, saját tapasztalatait tudja mozgósítani hozzá, és ötletelni kezd a viszonyok megváltoztatásának, a szituáció kimozdításának esélyéről.”³⁸

A Káva vezetője, Takács Gábor által írt koncepció tágabb kontextusba helyezi a vállalkozást, illetve egyben a már többször emlegetett ’hasznos színház’ terminust is tartalommal tölti meg, amikor azt állítja: „[...] abból a tapasztalatból indulunk ki, hogy mintegy húsz évvel a magyarországi rendszerváltás után, a demokratikus jogrendszer még nem »termelte ki« teljes mértékben a demokratikus társadalmi viszonyokat, ezen belül is óriási hiány mutatkozik abból, hogy a mikro- és makrotársadalmi problémák nyilvános közösségi vitákban mutatkozzanak meg. [...]

³⁵ *Új néző, i. m.*, 30.

³⁶ *Vö. Uo.*, 25.

³⁷ www.ujnezo.hu (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

³⁸ <http://www.ujnezo.hu/Hattertanulmanyok> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

Célunk valódi mikrotársadalmi dialógusok kialakítása posztmodern közösségi színházi előadások/programok létrehozásával. Előadásaink újfajta nézői szerepet kínálnak: a résztvevőét, aki nem pusztán passzív megfigyelője egy fiktív történetnek, hanem adott esetben aktív résztvevője is a közös gondolkodási folyamatnak, melyet kortárs színháznak nevezünk.³⁹

A népes csapat valójában élesben próbálta ki a Schilling által egy 2010 tavaszán írott vitacikkében „demokrácia-játszóháznak”⁴⁰ kereszttel, szigorúan a jelenre fókuszáló, komplex működési, gondolkodási, művészeti, kutatási formát, melynek animátorai és katalizátorai a (színház)művészek. Vagy legalábbis azoknak kellene lenniük Schilling szerint, hiszen az általa megfogalmazottak még ma is inkább utópisztikus célkitűzésnek tűnnek, semmint a mindennapok tapasztalatának: „[...] színházcsinálóként a társadalom azon tagjai vagyunk, akik hivatásszerűen ostromoljuk a fennálló rendszert, leplezzük le annak hiányosságait, gerjesztjük a hozzánk ellátogatók felelősségtudatát, hívjuk fel a figyelmet alapvető problémákra, sőt akár javaslatokkal is előállunk azáltal, hogy a közönségünket aktív gondolkodásra, vitára ingerljük, ezeket a vitákat moderáljuk, minden erőnkkel szítjuk a társadalmi aktivitást, a demokratikus bevonódást, önképviseletet.”⁴¹ Szabó Veronikának a Krétakör és a Káva közös színházi nevelési programját, az *Akadályverseny*t értékelő írása folytatja és magyarázza a gondolatsort: „A demokratikus kultúra kialakulásához a demokratikus értékeknek a személyközi viszonyokban is meg kell jelenniük. Ehhez olyan felelős, aktív állampolgárookra van szükség, akik tájékozottságukkal, készségeikkel, képességeikkel, és attitűdjeikben is képviselnek olyan demokratikus értékeket, mint a kooperáció, a konszenzuseresés, az önálló véleménynyilvánítás és aktív részvétel. Ezeknek az értékeknek az átadása csak közösségben történhet, mert maguk is interaktívak, cselekvésekben működnek.”⁴²

A teljes *Új néző* program közel másfél évig húzódott:⁴³ előzetes tájékozódás után 2009 őszén a falvak kiválasztásának szempontjaival kezdődött a gyakorlati munka, majd a települések konkrét kiválasztása, a szociológusok terepmunkája következett. 2010 nyarán a közreműködő drámatanárok és a színészek előkészítő workshopja után jött az ároktői és szomolyai kiszállás – színházi előadásokkal, fotóműhellyel, filmfelvétellel. 2010 ősze és tele a tapasztalatok összegzésével, illetve a helyszínen készült dokumentumfilmek helyieknek való levetítésével telt, majd 2011 januárjában a résztvevők és a megfigyelők Budapesten egy zárókonferencián összegezték tapasztalataikat,

³⁹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/koncept.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

⁴⁰ SCHILLING Árpád, *Demokrácia-játszóház*. <http://www.komment.hu/tartalom/20100504-velemenyo-sszefugg-a-szinhez-es-a-demokracia-valsaga.html> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

⁴¹ *Uo.*

⁴² SZABÓ Veronika, *Akadályverseny: Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon = Akadályverseny*, szerk. HORVÁTH Kata, Bp., L'Harmattan, 2010, 61.

⁴³ A részletes időbeosztást lásd *Új néző*, i. m., 17–24.

2012 végére pedig megjelent a már említett tanulmánykötet. A folyamat jól mutatja, hogy a társadalmi dráma „segítségével korrigálható a színháztudományok a szorosan vett előadásra koncentráció perspektívája, és a részlegesen vagy teljesen háttérbe szorított, egyéb fontos összefüggések értelmezhetővé válnak”⁴⁴

Az *Új néző* projektnek az érdeklődő külsősök által is látható-látogatható része az a színházi előadásorozat volt, amelyet 2010 augusztusában Ároktőn és Szomolyán vezényeltek le a csapat tagjai (mindkét helyszínen egy-egy hétnyi előkészület után egy-egy újabb héten át zajlottak az előadások minden este). Jómagam személyesen csupán egyetlen ilyen alkalmon vettem részt Szomolyán, s bár akkori írásomban⁴⁵ óvakodtam messzemenő következtetések levonásától, a látottak miatti hiányérzetemnek mégis hangot adtam. Ha azonban a Szomolyán eltöltött órákat egy komplex kutatási és művészeti program részeként rekonstruáljuk, máris új szempontok vetődnek fel az *Új néző* színházkritikai szempontú értékelésével (értékelhetőségével) kapcsolatban.

Először a két helyszínről néhány adat.⁴⁶ Mint már jeleztem, előzetes felmérések után szociológusok választották ki a két települést, feltérképezték a működésüket, majd kapcsolatot építettek ki a helyiekkel. A mintegy 1200 lakosú Ároktőn élők 40-45%-a cigány származású, a falu közvetlen környezetében előregedő, apró falvakat találni, az 1800-as lélekszám körüli Szomolyán viszont a lakosság mindössze 15%-a vallja magát cigánynak. Ez utóbbi ténnyel kapcsolatban fontos adalékkal szolgál Gulyás Márton: „A kutatás vezetője, Horváth Kata, 10 éve jár le rendszeresen Szomolyára. Saját megfogalmazása szerint a falu fő érdekessége az összlakosságon belül alacsony cigánypopuláció felülreprezentált megjelenése a magyarok mentális térképén, és az ennek nyomán kialakult merev és nehezen át- illetve felülírható kategóriái az egymásról történő gondolkodásnak.”⁴⁷ Az *Új néző* honlapján olvasható, már idézett háttér tanulmány szerint – az előzetesen elvégzett kutatómunka nyomán – lényeges cél lett a „cigány” lehetséges színpadi megjelenítésének a vizsgálata: „miképp jeleníthetjük meg úgy a »cigányt«, illetve a cigány-magyar relációt, hogy ne megerősítsük azokat a pejoratív, sztereotip és gyakran veszélyes jelentéseket, amelyek csak a konfrontációnak adnak teret és a fenyegetettség tapasztalatait erősítik meg.”

A kirekesztő, az idegenekkel és kisebbségekkel szemben széles körben ellenséges magyar társadalom egészen belül tehát vitán felül „hasznos” színházról van szó,

⁴⁴ N. KOVÁCS, *i. m.*, 17.

⁴⁵ JÁSZAY, *i. m.*

⁴⁶ A részletes, történelmi-társadalmi kontextust is pontosan felvázoló áttekintést lásd *Új néző, i. m.*, 33–47. További esettanulmányokat lásd az *anBlok*k folyóirat 2010/4., *Cigányozás* című tematikus számában.

⁴⁷ GULYÁS Márton, *Intimitás és spektakulum: Faluszínházi kísérletek Borsodban*,

http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/ertelmezes.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.) Horváth Kata itt szerzett korábbi tapasztalatairól lásd HORVÁTH Kata, KOVAI Cecília, *A cigány különbségtétel alakulása egy észak-magyarországi faluban*, *anBlok*k, 2010/nyár (*Cigányozás*), 39–41; HORVÁTH Kata, *A ki nem mondás rendje: A cigány-magyar különbségtétel működése*, *anBlok*k, 2010/nyár (*Cigányozás*), 41–47.

amelynek hatásosságát több szinten és módszerrel lehet lemérni. Az azonnali, lokális hatásról az előadás lefolyásának rögzítésével kapcsolatban később kapunk képet. A két faluban végzett munkáról dokumentumfilm készült, melyet bő fél évvel később mindkét helyszínen levetítettek az érdeklődőknek. A hatások feldolgozását kívánta elvégezni a már említett konferencia is. Igaz, ez utóbbi értelemszerűen a pedagógiai/tudományos tapasztalatok összegzésére, vagyis inkább az alkotók épülésére szolgált, s kevésbé foglalkoztatta a nézőkre-résztevőkre gyakorolt hatás.

A tizennégy napos projektben az egyhetes előkészítő szakasz után egy szintén egyhetes második rész következik. (S bár itt csak a színházi fejezetre koncentrálnak, a közösségápoló és -teremtő akció többek között gyerekeknek szóló vizuális programokkal is kiegészült mindkét helyszínen.) A cél röviden: børszíntől, nemtől, kortól, előítéletektől mentesen minél több embert megszólítani és/vagy megkérdezni egy meghatározott témáról, és nem utolsó sorban megteremteni egy olyan közeget, ahol bárki bátran elmondhatja a véleményét anélkül, hogy megtorlástól kellene tartania. Ároktón hat estén, Szomolyán három estén át mutatta meg a színházi alkotócsapat, hogy mit sikerült felépíteniük ezekre az alapokra.

Ároktón folytatásos családregényben vehettek részt a helyiek: egy fiatal, a faluba költöző pár házasságának kezdeti, „prototipikus” szakaszait dolgozták fel.⁴⁸ Az eseménysorozat kiindulópontjának tekinthető *Ároktői mese*⁴⁹ – ahogy a másik helyszínre „készült” *Szomolyai cseresznyefák*⁵⁰ című szöveg is – mesei elemekkel, hangütéssel és keretézéssel operál, ám eközben nagyon is hétköznapi problémákat jár körül. Az egész projekt „forgatókönyveként” szolgáló *Ásó, kapa, nagyharang*⁵¹ című írásban szóba kerül a magyar-cigány ellentét, a gazdag-szegény konfliktus, a nincstelenség, az öngyilkosság, a hűtlenség. Ez utóbbi írásnak emelkedő, fokozódó dramaturgiája van: jelenetről jelenetre súlyosabb szituációk, erősebb konfliktusok kerülnek a középpontba; igaz, egyre vázlatosabban, egyre kevesebb konkrétummal, vagyis szándékosan egyre nagyobb teret engedve a közreműködő résztvevőknek. A projektet értékelő kötet ezt így kommentálja: „E koncepció célja az volt, hogy az először talán szokatlan részvételi színház fokozatosan váljon egyre természetesebbé, használata egyre magától értetődőbbé a közönség számára.”⁵² Vállaltan didaktikus a szöveg felépítése, talán az alkotókat biztositandó minden eshetőségre, de mint a helyszíni beszámolókból kiderült, a közreműködők (nem a színészek, hanem a helyiek) gyorsan megér-

⁴⁸ Az itteni eseményekről alapos, a helyiek véleményét is kikérő riportot közöl CSERI Péter, *Az ároktői szappanopera*, Népszabadság, 2010. augusztus 17.

⁴⁹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/arokto_mese.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

⁵⁰ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/szomolya_mese.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

⁵¹ http://ftp.kretakor.eu/web_anyagok/work/2010/uj_nezo/mese.pdf (Letöltés ideje: 2012. szeptember 11. – Az oldal jelenleg nem elérhető.)

⁵² *Új néző, i. m.*, 48.

tették a játékszabályokat, és kellőképpen rugalmasan is kezelték, így aztán az eredetileg megírt forgatókönyv teljes egészében soha nem valósult meg.

A színészek tehát estéről estére felvetettek egy átélhető, könnyen érthető, ugyanakkor vitára ingerlő, a nézőket-résztvevőket akár szélsőséges álláspontok kifejtésére is indítható kérdést (például a lagzit követően autót vegyenek vagy házat?, mi a teendő a sok hitellel? stb.), s a nézőknek egyszerűen érvelniük kellett – a játékosok előtt feltétlenül, de olykor még akár saját maguk előtt is ismeretlen értékválasztásaikról vallva ezáltal. A játékosok a válaszokat felhasználva „írták tovább” a történetet (az idézőjel indokolt, hiszen hagyományos értelemben vett drámaíró szándékosan nem működött közre a projekt teljes ideje alatt). Az ötödik estén a felnőttek megtekinthették, hogy a gyerekek – akikkel közben külön csoportban, délelőttönként foglalkoztak az alkotók – hogyan képzelik el a jövő Ároktójét,⁵³ majd másnap este jött a legérzékenyebb téma: ha valaki érvényesülni akar az életben, vajon maradjon-e Ároktón vagy hagyja ott a falut? A falusiak kisebb csoportokban készültek fel, érveltek, majd szerepekbe állva képviselték saját igazukat. A hetedik estén levetítették az alkotók azt a közel egyórás filmet, melyet az azt megelőző egy hétben rögzítettek a faluban.

Szomolyán részben az Ároktón tapasztaltak, részben az új környezet és körülmények miatt jelentősen módosult a program: négy helyi fiatallal a cigány-magyar együttélést provokatív kérdéssel feldolgozó fikciós kisjátékfilmen kezdett el dolgozni a csapat egy része (az *Ilyen a popszakma* című huszonöt perces „részvételi filmben” egy szomolyai nem cigány fiú és cigány szerelme *Rómeó és Júlia* történetére erősen emlékeztető kálváriáját nézhetjük végig a privát és a publikus szféra, vagyis a család és a faluközösség szempontjait is játékba hozva), míg a felnőttekkel folytatott foglalkozások az előző helyszínhez képest gyorsabban jutottak el a lényegi kérdésekhez, így a cigányok és magyarok közötti feszültségekhez is.

Az általam látott, az előre rögzített forgatókönyv helyett inkább improvizatívra (s emiatt érezhetően kissé bizonytalanra és töredezettre) sikeredett estén az ifjú pár, Lilla (Sárosdi Lilla) és András (Sereglei András) már túl van a lagzin, és a falu lakóinak aktív közreműködésével arról is döntöttek már, hogy a menyasszonytáncsal összegyűjtött 540.000 forintot inkább lakásba fektetik az amúgy szintén csábító autóvásárlás helyett. Ám a férfi egy Miskolcon dolgozó rokonától, Jánostól (Kardos János) fülest kap: dupla fizetésért és biztos munkahelyért érdemes lenne beköltözniük a városba (ami az 1800 lelket számláló Szomolyáról nézve nyilvánvalóan a Város). A kérdés adott: mit tegyen most a házaspár? A kissé utópisztikusan a nyugalom szigeteként lefestett, a barátok és családtagok otthonául szolgáló, kilátástalan jövőt igen, ám munkalehetőséget nem kínáló Szomolya, vagy a faluhoz képest valóban nyüzsgő ’metropolisz’, a sok szórakozási és kikapcsolódási lehetőséget, valamint legfőképp biztos

⁵³ Érdekeség, hogy az egyik résztvevő fiatal két hosszú blogbejegyzésben számolt be arról, hogyan zajlott velük a munka: http://irasalgor.blog.hu/2010/08/28/it_begins_with_an_overture_part_i, http://irasalgor.blog.hu/2010/08/28/and_finish_with_a_grand_finale_part_ii (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

megélhetést ajánló Miskolc a nyerő? Mi legyen a Szomolyán vásárolt lakással: eladják, vagy (ha netán mégsem válnának be a túl jól hangzó miskolci ígéreték) bérbe adják? Hogyan hat a szabad(os)abb városi környezet a máris jó néhány konfliktussal küzdő páros férfi és női tagjára? Mi lesz velük egy hónap, egy év múlva?

Ha az általános iskola aulájában nem is záporoztak a nagyjából egyórás időtartam alatt az érvek és ellenérvek, a játékmester szerepét összeszedetten gyakorló Takács Gábor gyakran provokatív felvetései szinte mindig válaszra leltek a hallgatóság soraiban. A falu-város ellentét kétségkívül megérintette a színész és néző amúgy jól körülírható helyzete között valahol félúton megrekedt, ám a köztes pozíció ellenére (vagy épp azért?) magukat remekül érző helyieket. Jól megcsinált dráma helyett személyes, nem uniformizálható történetek, poénra kihegyezett dramaturgia helyett az életből elcsúszott pillanatok, kinyilatkoztatás helyett egy sereg kérdőjel.

„Minél biztosabb kézzel ajánljuk fel a játék kereteit, annál könnyebb helyzetet teremtünk az önkifejezésre – és most olyanokról beszélek, akikről a társadalom hagyományosan megvonja az önkifejezés jogát.”⁵⁴ Schilling a *Krisis*-trilógiával kapcsolatban fogalmazott így, de meglátása az *Új néző* esetében is érvényes. Az események videódokumentációja, illetve a helyszínen szerzett személyes tapasztalatok egyaránt arról győzték meg, hogy a helyiek részéről tapasztalható kezdeti gyanakvás az idegenek iránt gyorsan oldható. A civilek könnyen túltették magukat azon, hogy színészekkel van dolguk, amikor rájöttek, hogy estéről estére olyan problémák kerülnek szóba (hitelrészlet, számlákkal tartozás, kölcsön, a faluban maradni vagy elköltözni stb.), amelyek átélhetők és átérzhetőek bármelyikü(n)k számára.⁵⁵ A jó érzékkel és jó ritmusban felvett témák pillanatok alatt érintetté tették a helyieket a közös játékban, az pedig a foglalkozások vezetőinek a felelőssége volt, hogy egyrészt sikerült-e a konkrét problémákat absztrahálni (lásd lentebb egy cigány és nem cigány ember közötti elmaradt kézfogás történetét), másrészt meg tudtak-e jelenni hiteles személyiségekként a helyiek előtt.

A megoldások az esetek többségében reális, életszerű, jó értelemben vett „földhözragadt” válaszok lettek: a helyi közreműködők közül többen is örömmel észlelték, hogy az ő hétköznapi életükről (is) szólnak az előre kitalált történetvázak. A játék során ahelyett, hogy bárki megmondta volna nekik, mit gondoljanak az egyes problémákról, maguknak kellett levonni a következtetéseket. A felnőtt, felelős állampolgári viselkedést propagáló projekt keretében a helyiek egy demokratikus közösség működését tapasztalhatták meg ahelyett, hogy egy kísérlet gondolkodás nélkül engedelmessé alanyai lettek volna.⁵⁶ A projekt egyik fontos tanulsága is az – és itt visszaulunk Gáspár Máté-

⁵⁴ CSÁKI Judit, *Pincétől a padlásig*, Magyar Narancs, 2011. október 20.

⁵⁵ Újra utalunk Boal éttermi jelenetére, s ezzel kapcsolatban a színház keretezésének problémájára, hiszen itt valójában ugyanazt az eseményt színházként és mindennapi cselekvésként is felfogták a résztvevők, vö. IMRE Zoltán, *Színházak – történetek – alternatívák: A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái = Alternatív színháztörténetek: Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, Bp., Balassi, 2008, 17.

⁵⁶ Vö. JOE NORRIS, *Az állampolgárság gyakorlatai: A „közösségi színház” és a „folyamat-dráma” és a „színházépítés” módszerei*, ford. GAGYI Ágnes = *Színház és pedagógia* 5., i. m., 27–34.

nak a fejezet elején *A csillagász álmával* kapcsolatban idézett mondataira –, hogy valódi párbeszédhelyzetben a helyiek túlteszik magukat az ideérkező idegenekkel szemben érzett zsigeri bizalmatlanságon.

Az ott-tartózkodásomat követő másnap esti áttörésről Gulyás Márton beszámolóját idézem: „[...] a harmadik színházi estén egy egyszerű köszönés elmaradásának illusztrálásával, miután végigvettük a jelenlévőkkel együtt, hogy mit jelent a helyzet, ha a két ember közül az egyik fél gazdagabb, mint a másik, mit jelent, ha az egyik fél idősebb, mint a másik, felvetettük a legégetőbb kérdést is: mit jelent a fenti jelenet, ha a két ember közül az egyikük cigány, a másikuk magyar? A pillanatnyi dermedt csendet követően, ami megszállta a közel száz fővel telített iskolaépületet, soha nem tapasztalt intenzitással özönlöttek a vélemények a döntően cigány résztvevők részéről. Akinek nem köszöntek, az sértse meg a másikat, próbálja lekenyerezni, üsse meg, kérjen tőle bocsánatot, állítsa meg, és beszéljenek! Az este során nem a spanyolviaszt találták fel a teremben ülők, de eljutottak az együttélés alapfeltételeinek közös megfogalmazásához, sőt kimondásához is.”⁵⁷

Ha ironizálni akarnánk, azt mondanánk, hogy a valódi problémák megfogalmazása és kimondása jobban ment a helyi civileknek, mint a falvakba ellátogató újságíróknak. A sajtóvisszhangot átolvasva feltűnik, hogy a széles közvélemény előtt is jól ismert, tekintélyes színikritikus nem, a fiatalabb generációba tartozó színházi szakírók közül is csupán néhány írt a programról, sőt a fontosabb színházi lapok többsége arra sem vette a fáradságot, hogy bármilyen más módon (interjú, riport stb.) megemlékezzen az eseményről. A lehetséges okokra maguk a szervezők világítanak rá kötetükben: „Hagyományos színházi szempontból e jeleneteket [...] nagy jóindulattal se tekintené senki színháznak. Pedig ha a jelenidejűség a színház legfőbb ereje és megkülönböztető sajátossága [...], akkor ennél eminensebben színházi eseményt nehezen lehetne elképzelni.”⁵⁸

Az egyetlen igazán elmélyült és terjedelmes elemzés a *Színház* című lap 2010. novemberi számában jelent meg.⁵⁹ A cikk hármas tagolást követ: először a Krétakör és a Káva „életművében” helyezi el az *Új néző* projektet, majd a szerzőtrío az ároktői és a szomolyai záróestéken szerzett tapasztalatait részletezi, végül pedig arra próbálnak választ találni, hogy színházi szempontból miben jelentett újdonságot a program. A to-

⁵⁷ GULYÁS, *i. m.*

⁵⁸ *Új néző, i. m.*, 49. Hans-Thies Lehmann a „valós behatolása” kapcsán arról ír, hogy „[a] valós tapasztalata, a fiktív illúziók elmaradása sokszor csalódást okoz redukáltsága és nyilvánvaló »szegényessége« miatt. Kritikusai általában a pusztá struktúraészleléssel járó unalmat róják fel ennek a színháznak... A valós esztétikailag és koncepcióanálisan mindig kívül rekedt a színházon, pedig elkerülhetetlenül hozzátartozik.” Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009, 117.

⁵⁹ NYULASSY Attila, UGRAI István, ZSEDÉNYI Balázs, *Színház használata*, *Színház*, 2010/11. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35866:szinhaz-hasznalatra&catid=48:2010-november&Itemid=7 (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

vábbi sajtóbeszámoló⁶⁰ vagy az újságíró által a helyszínen tapasztaltak értelmezéssel nem párosuló rögzítésében merültek ki, vagy a szöveg szerzőjének fejlett szociális érzékenységéről tettek tanúbizonyságot, de a színháztudomány fogalomkészletét meg sem próbálták felhasználni. A fenti ok mellett a kezdeményezés hazai gyökértelensége, „romaprogrammá” történő – esetenként kifejezetten jó szándékú – leegyszerűsítése sem tett jót az ügynek, még ha a szervezők számos, a program vezetőivel (Schilling Árpád, Takács Gábor) készített interjúban is igyekeztek tág kontextust helyezni az *Új néző* köré.

Az esemény visszhangja – jelentőségéhez mérten – mennyiségileg talán megfelelőnek mondható, a minőségen azonban még bőven akadt volna javítanivaló, mint arra Takács Gábor csalódott megjegyzése is utalt egy interjúban: „Az egyik napilapos riportnál, noha megkérdőjelezhetetlen a szerző jószándéka [*sic*], mintha akaratlanul is a káros sztereotípiákat erősítette volna, amit leírt, és ahogy leírta: borsodi falvakba mennek a fővárosi értelmiségiek »osztani az észet«, fentről dirigálni, mi legyen a »cigánykérdéssel«, miközben »ezek« lopnak-betörnek, a helyiek tehetetlenek. [...] Merthogy a cikk szerkezetében így követték egymást a témák.”⁶¹

* * *

Szubjektív utóirat.⁶² A szomolyai iskolakert kapujánál az este hét óras kezdés előtt jókora a tömeg. Az első, nem reprezentatív körbepillantásra úgy tűnik, főleg romák jöttek el az előadásra, a kicsiktől egészen az idősebb korosztályig. Az világosan látszik, hogy várják, folytatódjon az előző estén (és persze az elmúlt közel másfél hétben) felvázolt történet. Mintha pontosan értenék és éreznék, hogy ez egy esély, egy ígéret, aminek az értéke, a „beválthatósága” tőlük (is) függ, rajtuk (is) áll. Egy fiatal roma lány az udvarra épp babakocsit tolna be, benne csecsemő szunyókál. A kapuban összefut egy jól szituált, idős, nem roma párral, akik öt-hat éves forma unokáikkal „véletlenül” épp erre sétálnak. A lány kedvesen invitálja őket a „Színházba” – így, tisztelettel és örömmel mondja ki a szót –, de a nagymama zordan közli, hogy az ő unokái még kicsik ehhez, majd elviharzik a családjával. Akad még itt tennivaló.

⁶⁰ <http://www.ujnezo.hu/Sajtoanyagok> (Letöltés ideje: 2014. január 31.)

⁶¹ BALOGH Attila, *Nem mindig találjuk a kulcsot: Beszélgetés Takács Gáborral*, Műút, 2010021, 46.

⁶² Az itt következőhöz nagyon hasonló történetet ír le az *Új néző* (i. m., 56.), de a szomolyai ellenséges közhangulatról tudósít a Színház folyóirat szerzői triója is: „A programról Szomolyán – külső ráhatásra vagy sem, nem tudni – elterjedt, hogy az »csak a cigányoké«, jobb, ha arra a magyarok be sem teszik a lábukat, és a lakók így is kezelték a színházat. A tanárok is távol maradtak az eseményektől, és a polgármester sem jelent meg, s bár konkrétan nem akadályozta a munkát, az időnkénti telefonhívásaiból érzékelhetően problémaként tekintett a színházásokra.” NYULASSY, UGRAI, ZSEDÉNYI, i. m.