

a sok plüss állat és baba anyjával való viszonyának milyenségéről árulkodik (sőt, a terhesség szalaggal a lány kezéhez kötözött műanyag babával való jelzése egyértelműen e viszony helytelenségének következményeként tünteti fel azt), míg Menyus pipája a felnötteskedő fiú nemtörődöm higgadságát reprezentálja. Az pedig, hogy Marci pisztolya idő előtt kerül elő, történetének végkimenetelét jelzi.

A szintén e nevelési célok felől megközelíthető hangzásvilág azonban ebből a szempontból két részre bomlik: azokra a zenés betétekre, amelyek a cselekvések hangulati illusztrációjával segítik az értelmezést (ilyen például, amikor a Közösülés dolgozatcím kánonként hangzik fel, vagy amikor a Wendla-féle szénapadlás-jelenetnél a kórus a szövegrészek, szavak ismételtetésének zeneiségére épülő dalt ad elő) és azokra a dallamokra és hanghatásokra, amelyek a jelenetsorok tagolására szolgálnak (pl. a gongszerű cintányérütés).

Az előadás hatástörténete

A *Gyermektragédia* – a színházkulturális kontextus alatt tárgyalt okoknál fogva – közvetlen hatást gyakorolt a társulat következő előadására, a *Lélekvesztőre*, amelynek színházi része ugyanolyan

lendületes ritmusú és ötletgazdag volt, mint *A tavasz ébredéséből* készült TIE-előadás.²⁸

Az pedig, hogy a Kerekasztal felfedezte ezt a drámát a színházi nevelés számára, a 2009-ben a Karinthy Színházban bemutatott *A tavasz ébredésének* előzményévé teszi. Vidovszky György rendezése ugyanúgy kamasz közönségnek készült, és elvont térben karikatúraszerűen ábrázolt felnőtt szereplőkkel mutatta be a történetet. Az előadáshoz kapcsolódó drámafoglalkozás azonban – valószínűleg a tinédzserek életében nyolc év alatt bekövetkezett változások miatt – más fókuszpontot választott, és sokkal inkább az olyan kényes témákra koncentrált, mint a nem kívánt terhesség, a fiatalkori homoszexualitás vagy a fiatalkori bűnözés.²⁹

Az Ódry Színpadon látható legutóbbi (2011-es) *A tavasz ébredése* előadásra valószínűleg nem gyakorolt hatást a Kerekasztal *Gyermektragédiája*, azonban hasonlóság fedezhető fel a TIE-előadásban keltekként használt műanyag baba és a bábos osztály Alföldi Róbert rendezésében bemutatott előadásában a látványvilágot uraló műanyag babák között, hiszen ezeket mindkét előadás ugyanolyan durván használja a szituációkban rejlő agresszió kifejezésére (a Kerekasztal előadásában darabjaira szedik, Alföldi rendezésében pedig felakasztják, felszögelik).

SÁRA ESZTER

Káva Kulturális Műhely:

*Digó, 2004., 2007., 2010.*¹

„A mi színházunk egy olyan fórum, ahol a munkában, játékban résztvevők (színészek, nézők, kutatók, drámatanárok, rendezők) azt kutatják, hogy mit jelent embernek lenni a jelen társadalmában.”²

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Káva Kulturális Műhely Magyarországon a második olyan társulat, amelynek fő tevékenysége a színházi nevelés műfajához köthető. 2004-ben, amikor *Digó* című előadásukat bemutatták, még rendkívül kevés olyan előadás volt a magyarországi színházak repertoárjában, amely a 14–15 éves korosztályt szólította meg, és fontos társadalmi problémákról való közös gondolkodásra hívta őket.

A Káva öndefiníciója és gondolkodása a színházról az elmúlt tíz évben sokat változott. A műhely tagjai mindig arra törekedtek, hogy előadásikat és foglalkozásaikat újra és újra átgondolják, felújítsák a megszerzett új ismeretek nyomán. Ezt mutatja az is, hogy a *Digó* 2007-ben és 2010-ben is újragondolták, átdolgozták. A 2010-es előadás már az az újfajta színházi gondolkodás érzékelhető, amelyet a Káva a Résztvevő Színházaként³

definiál. A Résztvevő Színházának elmélete azon az állandó kölcsönhatáson alapul, amely az elmúlt években a KÁVA munkáját jellemezte: egyre többen dolgoznak együtt társadalomkutatókkal (az AnBlok Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesület tagjaival) és olyan alkotókkal, akik a művészetet a társadalmi felelősségvállalás egyik lehetséges formájának tekintik, mint például a Krétakör.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A TIE-előadások esetében elválasztható egymástól dramatikus szöveg és dramaturgia. Dramatikus szövegnek nevezem a színházi jelenetsorok⁴ előre megírt szövegét, dramaturgiának pedig a különböző dramatikus munkaformák és a színházi jelenetsorok viszonyát, szerkezetét.

A TIE programoknak általában, így a *Digó*nak is van központi témája, amely a dramaturgiát szervezi. A *Digó* esetében a xenofóbia, a kirekesztés és az ebből fakadó verbális⁵ és tettleges erőszak ez a középpont. A drámapunka (a beszélgetések, a kiscsoportos foglalkozások, a diákok szerepbe lépése) és a színházi jelenetsorok is a középpont körüljárását szolgálják azáltal, hogy a résztvevők meg-

²⁸ „A *Lélekvesztő*ben is erősebbnek tűnnek a színházi ambíciók. Miközben a foglalkozás szakszerűen, de módszertani újítások nélkül zajlik, addig az előadásrészletek egy olyan ötletközpontú, lendületes, szellemes játéksort teremtenek, amely véleményem szerint alkalmas lehet a magyar gyermekszínházi stílus megújítására is. ... Az előadás erre a felpörgetett diákos játékmódra épít. Míg azonban a Kerekasztal előző munkájában, a *Gyermektragédiában* (amely Wedekind darabjának, *A tavasz ébredésének* szabad feldolgozása volt) a téma szinte megkívánta ezt a fogalmazásmódot (s ézalt aktualizálta is a 19. századi, mára avittá vált problémafelvetést), addig ebben a produkcióban kissé öncélúnak tűnik az előadásból a nézőkre zúduló ötletáradat ...” SÁNDOR L. ISTVÁN: Útközben Színházi Nevelési Társulatok III. Országos Találkozója, *Drámapedagógiai Magazin*, 2003/1, 2., <http://letoltes.drama.hu/DPM/2001-2010/2003.1.pdf> (letöltés: 2013.07.26.)

²⁹ Forrás: <https://docs.google.com/file/d/0B0xzfOBYa8UUNzc1ZDQwOTYtYjUwNi00NjZhLWlZNTctM2M4ODY4ZGRkNmF/edit?hl=en&pli=1> (Letöltés: 2013.07.26.)

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

Bemutató: 2004. A bemutató helyszíne: Marczibányi Téri Művelődési Központ, Káva Kulturális Műhely, Szerző: Cseicsner Otilia, Alapszöveg írója: Rainer Werner Fassbinder, Színész-drámatanárok: Kardos János, Milák Melinda, Gyombolai Gábor, Takács Gábor, Rendező: Tóth Miklós, Dízlettervező: Dankó Ferenc, Jelmeztervező: Kiss Gabriella, Programvezető: Takács Gábor

² <http://www.kavaszinhas.hu/>. Letöltés dátuma: 2013. szeptember 12.

³ Vö. „Mi azonban úgy gondoljuk, valójában színházat csinálunk a hozzánk érkező fiataloknak, sőt velük együtt csinálunk színházat, ám eltérően a hagyományos színházi formáktól, ők nem csupán nézői, de résztvevői, alkotói is a színházi folyamatnak. Ezért neveztük el színházunkat a Résztvevő Színházának, mivel az elmúlt években a színházi nevelési programok mindegyikén azt kutatuk: mit tudunk egymástól tanulni a színházon keresztül, milyen színházi eszközök alkalmasak arra, hogy játéktér (színpad) és nézőtér között valódi kommunikáció jöjjön létre.” http://www.kavaszinhas.hu/files/static/a_resztvevo_szinhaszarol.pdf. Letöltés dátuma: 2013. szeptember 12.

⁴ A színházi jelenetsor önmagában hagyományos színházi előadásként, annak esztétikája szerint értelmezhető.

⁵ Jorgosz roncsolt nyelvet beszél. Nem ismeri kifogástalanul a kisváros nyelvét.

vizsgálhatják az egyes helyzeteket, a szereplők motivációit.

A színházi jelenetsorok dramatikus pretextusának Rainer Werner Fassbinder *Katzelmacher (A vendégmunkás/A digó)* című színműve tekinthető. Fontos, hogy a KÁVA saját előadásának a *Digó* címet választja, amely sokkal több konnotációval rendelkezik, mint a „vendégmunkás”. A digóban már benne foglaltatik Jorgosz megítélése: idegen, nem közülünk való, délről jött, más mentalitású. Fassbinder szövegéből kiindulva Cseicsner Otília, a dramatikus szöveg szerzője új, hármas struktúrára épülő szöveget alkotott.⁶ Az előadás alapszituációja – amelyből később a konfliktusok származnak –, hogy egy német kisvárosba görög vendégmunkás érkezik, aki megpróbálja megtalálni a helyét az idegen környezetben. A három színházi jelenetsor során azt követhetjük végig, hogy Jorgosz érkezése és jelenléte mit vált ki a helyiekből, milyen konfliktusokat okoz, és ő hogyan éli meg mindezt. A három rész három különböző irányból járja körül Jorgosz érkezésének következményeit. Az első rész a kirekesztő kisvárosi fiataloknak, a második Jorgosz szerelmének, Marie-nak, a harmadik pedig Jorgosznak a szemszögéből látatja a történéseket.

A *Digó* dramaturgiájában rendkívül nagy jelentősége van a szerepösszevonásoknak. A három egymással szöges ellentétben lévő nő karaktert (Marie, Gunda, Elizabeth) Milák Melinda játssza, Kardos János pedig egyszerre testesíti meg Jorgoszt és az egyik városi fiatal, Pault, aki részt vesz Jorgosz bántalmazásában. A szerepösszevonások a pedagógiai célok elérését alapozzák meg: az, hogy ugyanazt a színészi testet látjuk ellentétes szerepekben, megkönnyíti, hogy ugyanazt a témát más-más aspektusokból is megvizsgáljuk.

Rendezés

A TIE programoknál a rendező feladata elsősorban a színházi jelenetsorok megrendezése, célja, hogy ezáltal bevonja a résztvevőket az ér-

telmezési folyamatba.⁷ A rendezésnek a megfelelő helyeken nyitottnak kell maradnia, üres helyeket kell hagynia, amelyek a dráma munka⁸ során töltődhetnek meg tartalommal. Ez a forma aktivitásra, az üres helyek kitöltésére ösztönzi a résztvevőket.

Tóth Miklós rendezésében dominánsak az erős színházi jelek: Jorgosz véres arccal, véres ruhában jelenik meg a verés után a színpadon. A színházi jelenetsorok és a drámás munkaformák egy része is egy központi tárgy, a bőrkabát köré szerveződik. Erich, Paul és Bruno, mikor elverik Jorgoszt, mindhárman bőrkabátot viselnek. Az előadásban ez később az erőszakos tett szimbólumává alakul, habitust jelöl, amelyhez minden szereplőnek sajátos viszonya van. Az egyik kiscsoportos játékban a résztvevőknek jelentéseket kell társítaniuk a bőrkabáthoz, és meg kell vitatniuk, illetve indokolniuk, hogy a három férfi mit és miért tesz saját bőrkabátjával, mikor a „verés” estéjén hazaér.

Színészi játék

Mint általában a TIE programok esetében – így a *Digó*ban is – a színészi játék szempontjából azt a legfontosabb megvizsgálni, hogyan működik a résztvevők és a színész-drámatanárok szerepbe lépése és szerepből való kilépése. A *Digó*ban sokféle munkaformát figyelhetünk meg. Egyfelől vannak olyan részek, ahol az osztály egészével egyszerre kommunikálnak a színész-drámatanárok, másfelől vannak kiscsoportos beszélgetések és feladatok. Az egész osztállyal dolgozik például Jorgosz szerepből Kardos János: a résztvevőket kérdezi arról, hogy szerintük miért verte meg őt Bruno, Erich és Paul. Később egy-egy diák felveheti a három férfi szerepét, egyesével, egymás után belépve a díszletbe. A kiscsoportos feladatok során az egyik csoportban a résztvevőknek fel kell venniük Bruno szerepét, és hangosan, E/1-ben el kell mondaniuk, mi játszódhat le a verekedés után a férfiban. Egy későbbi kiscsoportos beszélgetésben a három színész-drámatanár szerepben marad, és

a résztvevőkkel együtt elemzik az egyes karakterek motivációit, jellemét, helyzetét.

Az interakcióra, közös alkotásra építő jelenetek szövegei természetesen nincsenek előre megírva, improvizáción alapulnak. A *Digó*ban tehát a résztvevő diákok nem professzionális színészekként lépnek a játéktérbe, jelenlétük szubverzíven hat. A játéktérbe való belépés pillanatától fogva nincs megtervezettség, ami azt eredményezi, hogy az érzékelésben és az értelmezésben helyet követel magának a spontaneitás esztétikája. Ez például akkor juthat érvényre, mikor megakad az improvizáció vagy kiesnek a szerepből. Egy-egy ilyen pillanat a többséget bevonódásra és a miértek keresésére készíti, kimozdítja mind a színész-drámatanárokat, mind az éppen nem szerepben lévő résztvevőket „biztonságos” pozíciójukból.

Színházi látvány és hangzás

A hagyományos színházi előadások térszerkezete általában jól leírható a nézőtér-játéktér fogalom páros használatával. A *Digó* esetében azonban ennek segítségével csak a színházi jelenetsorok tere írható le, hiszen a dráma munkák tere nem ezt a szerkezetet követi: a dráma munkák során nézőtér és játéktér gyakran egymásba olvad. A *Digó*

azon drámás részeinél, amelyekben a résztvevők és a színész-drámatanárok sincsenek szerepben, felmerülhet a kérdés, hogy egyáltalán beszélhetünk-e játéktérrel.

A *Digó*ban a színházi jelenetek kukucska színpadi térbe vannak helyezve, ahol frontális a viszony nézőtér és játéktér között. Bár a tételrendezés hagyományosnak mondható, annak használata azonban rendhagyó: az előadás arra törekszik, hogy leomoljon, átjárhatóvá váljon a „negyedik fal”, ami elválasztja egymástól a néző- és a játéktérrel. A színész-drámatanárok például az első színházi jelenetsor elején a nézőtérrel állnak fel, és lépnek be a játéktérbe, illetve Jorgosz az előadás végén, mikor távozik, nem kimegy a térből, hanem a nézőtérre ül vissza. A résztvevők pedig civilként és szerepbe lépve is beléphetnek a nézőtérrel a játéktérbe.

Hatástörténet

Mivel a *Digó*t a KÁVA még jelenleg is repertoáron tartja, hatástörténetéről egyelőre nehéz beszélni. Az előadásnak egy közvetlen hatása már van: Győrben a RÉV Színházi Nevelési Társulat a KÁVA inspiráló hatására elkészítette – dramaturgiai változtatásokkal – saját, *a digó* című TIE programját és egy ezzel azonos című drámaórát.

⁶ Vö. „A *Digó*nál a szerkezet nagyjából fix. A nagyobb dramaturgiai egységeket nem szoktuk mozgatni: bejövétel, beszéd, színházi első rész, feldolgozó rész, szünet, második színházi rész, feldolgozó rész, szünet, harmadik felvonás.” http://www.kavaszhaz.hu/files/static/TG_interju.pdf. Letöltés dátuma: 2013. szeptember 12.

⁷ Vö. „A rendezőnek a színházi program tervezésének teljes alkotói folyamatában részt kell vállalnia, nem csupán a színeszek által játszott színházi jelenetek megrendezése a dolga, pontosan tisztában kell lennie azzal, milyen kérdéseket kutatnak majd a színészek és a résztvevők a drámán keresztül, s ezeket a kérdéseket kell egyértelműen, ugyanakkor sokrétűen, komplex módon a drámai cselekvésekbe és a színpadi képekbe kódolnia.” http://www.kavaszhaz.hu/files/static/a_resztvevo_szinhazarol.pdf. Letöltés dátuma: 2013. szeptember 12.

⁸ A drámás munkaformákat a színész-drámatanárok találják ki.