

Diákszínhátszás és posztmodern

Dolgozatom fő célkitűzése, hogy kimutassa a posztmodernként leírt színházi nyelv és az utóbbi évtizedek diákszínhátszása közötti – első hallásra alighanem meglepőnek tűnő – kapcsolatot.

A gondolatmenet állomásai a következők:

1. A gyermek- és diákszínhátszás egyik legértékesebb hagyománya a közösségi játékon alapuló forma, amely pedagógiai és esztétikai szempontból egyaránt igen sikeresnek bizonyult.
2. Ennek a formának a gyökerei a hatvanas–hetvenes évek fordulójának alternatív színházi forradalmára nyúlnak vissza.
3. A diákszínhátszás bizonyos sajátosságaiból fakadóan olyan irányba fejlesztette tovább ezt az örökséget, amely párhuzamba állítható a posztmodernnek nevezhető színházi jelenségekkel.

Úgy vélem tehát, hogy a diákszínhátszást egyik markáns fejlődési vonala a kilencvenes évek végére nagyon közel sodorta a posztmodern korszakküszöb átlépéséhez, s hogy ezt a küszöböt érdemes lenne – pedagógiai/módszertani és esztétikai szempontból egyaránt – tudatosan át is lépnie.

Diákszínhátszás a kilencvenes években

Az utóbbi egy évtized óriási változásokat hozott a dráma és a színház iskolai jelenlétének területén. „Összefoglalva: ma három nagy terület érzékelhető az ezredforduló magyar diákszínhátszó életében. Egyrészt a drámapedagógiai módszerek egyre fokozódó népszerűségével, a dráma tantárgy bevezetésével intézményi és szakmai háttére épül a diákszínhátszásnak. Másrészt a művészeti iskolák és drámatagozatok szaporodásával, valamint a diákszínhátszásban fellépő második generáció munkájával olyan előadások születnek meg, amelyek színházi, esztétikai értelemben is érvényes kezdeményezések, kitágítják a diákszínhátszás iskolai ke-

reteit, és kapcsolatot, közönséget találnak az alternatív, amatőr felnőtt színházi világban. Harmadrészt továbbra is léteznek nagy számban azok a csoportok, akik a saját maguk nyelvén, meghatározott művészi ambíció nélkül lépnek színpadra – első sorban a játék kedvéért” (Vidovszky, 2001, 246).

Ennek az időszaknak a diákszínhátszó arculatát a korszerű drámapedagógiai és színházesztétikai szemlélet szerint, állandó rendezőtanárokkal több éven át együtt dolgozó csoportokat fenntartó műhelyek (első sorban az ún. drámatagozatok) határozták meg. Sándor L. István (2001b, 233–234) ezt komoly fordulatként értékeli: „A drámatagozatos gimnáziumok jelentős szemléletváltáson estek át az elmúlt évtizedben. A ’80-as, ’90-es évek fordulóján még a hivatásos színhátszás amolyan előképzőjeként működtek (születésüket is valami hasonló szempont motiválta): produkcióikban – az anyagválasztástól kezdve egészen a kifejezőmódig – a hivatásos színház szemlélete tükröződött. (...) A ’90-es évek közepén – első sorban néhány pedagógus-rendező munkája nyomán – alapvetően módosult ez a szemlélet. Egyrészt átkerült a hangsúly a képzésről a pedagógiára, s így személyiség-központúvá vált a munka: már nem a művészi technikák elsajátítása volt az elsődleges, hanem a személyiségek kibontása. Másrészt a megkövült hivatásos színházi minták helyett a ’60-as, ’70-es évek újító színházi törekvéseinek eredményei: próbamódszerei, színészi metodikai váltak meghatározóvá a műhelymunkában.”

Ezek a változások minden bizonnyal nem voltak függetlenek attól a kölcsönös egymásra találástól, amely a hetvenes évek alternatív színházi mozgalmának jelentős személyiségeivel történt. Az Országos Diákszínhátszó Találkozók zsűrizésére a „profivilágból” szükségképpen azok vállalkoztak, akik érezték valamiféle szimpátiát, kötődést az amatőrizmussal; ugyanakkor egyre inkább őket hívták szívesen, mivel nagyobb eséllyel ütötték meg

azt a hangot, amely a csoportokkal való kommunikációban kívánatos volt. Ennek az időszaknak meghatározó zsúritagjai voltak: Árkosi Árpád, Bérczes László, Lengyel Pál, Nánay István, Soltészky Tibor.

Alternatív színház a hatvanas években

A felsoroltak színházi tudatosodását (rendezőként, színészként, rendezőasszisztensként vagy egyszerű nézőként) a hatvanas–hetvenes évek fordulójának két legendás csoportja: a budapesti Egyetemi Színház Ruszt József vezette *Universitas Együttese*, illetve a szegedi JATE Paál István által irányított *Egyetemi Színház* határozta meg,¹ akikre viszont egyértelműen a Grotowski-féle szegény színházi koncepció, illetve a legendás wrocław-i fesztiválokon szerzett tapasztalatok, elsősorban a Laboratórium Színház előadásai tettek óriási hatást (*Az állhatatos herceg*, 1967; illetve *Apocalypsis cum figuris*, 1971).²

Ruszt legfontosabb fegyverténye a lélektani realizmustól (színészi játék), színházi naturalizmustól (díszlet) és polgári illúziószínházról (társasjáték) való elszakadás volt. Három markáns, a magyar hivatásos színház konzervativizmusát évtizedekre előre provokáló újítása az Universitással a következőképpen ragadható meg:

1. stilizáció: előadásai az első pillanattól kezdve szándékosan elrajzoltak voltak, nem törekedtek semmiféle utánzásra, korhűségre; Ruszt szavaival ez volt „megélés és megmutatás kettősségé-

nek” felismerése és szétválasztása (*Karnyóné*, 1965³; *A végzetes szerelem játéka*, 1967⁴)

2. kollektivitás: a Grotowski-élmény hatására a hagyományos színházi hierarchiát teljesen határon kívül helyező darabok bemutatása (*A pokol nyolcadik köre*, 1968; Halász Péter szövege)
3. intertextualitás: szövegkönyv, színpadi szöveg és játék szimultán viszonya (*Arisztophanész madarai*, 1973; Katona Imre átíratá⁵)

Paál István útja ezzel párhuzamosan az abszurdtól (Mrożek: *Piotr Ohey mártíromsága*, 1966; Ionesco: *A király halódik*, 1967) a történeti avantgárdon (Déry: *Óriáscsecsemő*, 1970)⁶ és a lírai oratóriumon (*Stációk*, 1971) keresztül vezetett a kollektív játékokig: *Örök Elektra* (1971), *Thermidor* (1973), *Petőfi-rock* (1973). Ezeket követte a csoport legértetesebb, egyben utolsó produkciója, a *Kőműves Kelemen* (1974): „Paál István rendezte az előadást, amelyben – saját pályáján és Magyarországon is – először tudta megvalósítani színházeszményét, a Grotowski-féle «szegény színházi» modell tartalmas adaptációját. E modell valamennyi fontos ismérve – a társadalmi érvényű, filozófiai szinten megfogalmazott, archetipikus megjelenítésű üzenet; a radikális szövegkezelés; a társművészetek produktumai (díszlet, jelmez, zenei aláfestés stb.) helyetti puritán tér-, ruha- és zenehasználat; a pszichodinamikus tréningre alapozott, ensemble-igényű, «önfeláldozó» színészi játék – magas szinten együtt volt ebben a kivételes jelentősé-

¹ Vö. Nánay, 2001, 251, Bérczes, 1995, 9–10.

² Paál István így emlékezett a találkozásra: „A próbák utolsó stádiumában kezembe került egy nyugati színházi folyóirat. Ezt nézegetve megláttam néhány fényképet egy színházi előadásról. Szinte elállt a szívverésem. Egy férfit láttam olyan helyzetben, amilyenben én Dunai Tamást, az Óriáscsecsemőt beállítottam. (...) *Richard Cieślakot* láttam, Grotowski *Az állhatatos herceg* című előadásának utolsó stádiumában. Ez a pillanat elképesztő revelációként hatott számomra. (...) ez a fénykép volt az, ami belém hasított: *egész színházi szemléletemet meg kell változtatnom*.” (Bérczes, 1995, 65–66)

³ „Lényegesebb azonban az a játéktípus, amellyel ezt a tizennyolcadik századvégi Csokonai-művet élővé varázsozták. Először jelent meg Rusztnál a színház a színpadon megoldás, amely önmagában képes a teret megszervezni. (...) A dobogón két létra s néhány bűtordarab alkotta a berendezést és a díszletet, s ezzel a stilizált látvánnyal vált kortalanná a mű. (...)

A figurák mozgásban, jelmezben, beszédben szélsőségesen, szinte karikatúraszerűen egyénítettek voltak, a rendező nem félt sem a fekete humortól, sem a triviális komikumtól, a táncok és dalok pedig magától értetődő természetességgel simulnak az előadásba.” (Nánay, 2002, 20–21)

⁴ „(...) az a később oly gyakran alkalmazott figurálattatás, amely abból fakad, hogy a színészek nem élik bele magukat szerepükbe, mégis az egész darabon keresztül együtt lélegeznek a többiekkel. A színészek ugyanis végig a dobogó mögött elhelyezett padon ültek, s csak azok léptek a dobogóra, akiknek éppen jelenetük volt. Így egyszerre voltak kinn és benn a játékban, egyszerre éltek és illusztráltak figurájukat.” (Nánay, 2002, 21)

⁵ „Az *Arisztophanész madarai* közmondásokból, szólásokból, a városi folklór és szleng elemeiből, politikai szólamokból összegyűrt kollázs, amelyről látszólag függetlenül, egy clown-játék keretei között bonyolódik [a cselekmény].” (Nánay, 2002, 29–30)

⁶ Molnár Gál Péter korabeli kritikájából az is kiderül, hogy ennél az előadásnál ugyanaz a hagyomány szolgált a nem-realista, stilizált játékmód forrásául, mint Ruszt *Karnyóné*-jának esetében: „Paál István rendezésében bemutatták Déry Tibor az *Óriáscsecsemő* című drámai groteszkjét, okosan hasznosítva a vásári színjátszás buffonériáit, riktó plakátegyszerűségét, az ázsiai színjátszás egyes megoldásait és az expresszionizmus keménységét.” (Bérczes, 1995, 133)

gű amatőr produkcióban.” (Duró, 1982, 8) Az előadás általánosan stilizált: a játéktér elvont, semleges; nincs jelmez, csak praktikus ruhák, melyek azért szimbolikus értékkel bírnak; közös játék folyik néhány szöveggel tarkítva; a játékosok mindvégig jelen vannak a térben; a nézők közvetlenül körbeülik az arénaszerű játéktérrel (lásd Duró, 1982, 13; 24).

Visszaemlékezésében Paál István két megelőző rendezői korszakának összegzéseként, a Szegedi Egyetemi Színpad munkájának tetőpontjaként értékeli az előadást. Ez „egyrészt visszatérést jelentett a drámajátszáshoz, másrészt ennek a darabnak a színrevitelénél azokat az eredményeket hasznosítottuk, amelyek[et] az ún. nem drámai művek bemutatása során értünk el.” (Duró, 1982, 27) Utóbbiakon olyan irodalmi szövegekből szerkesztett műsort ért, amely a hatvanas évek amatőr mozgalmanak legnépszerűbb és legelterjedtebb formáját jelentette. Az ezek színpadra állítása során szerzett absztrakciós tapasztalat nagyban hozzájárult a hagyományos drámai megközelítésekkel, a szövegilelvező színházi modellel való szakításhoz.

Bicskei Gábor (1983, 101–153) az amatőr színjáték öt formáját különítette el, ahol a sorrend nagyjából a műfajok kialakulásának történetét is tükrözi a hatvanas évek elejétől a nyolcvanas évek közepéig:

1. hagyományos előadás: naturalista díszlet, jelmez és színészi eszközök
2. irodalmi színpad: lírai művek kollektív tolmácsolása a színpadon
3. pódiumjáték: dramatizált novella
4. közösségi színjáték
5. kísérleti játék: „avantgarde az amatőr színjátékszásban

A közösségi színjáték (4) szerinte a lírai oratórium-ból (2) nőtt ki, annak „megmozgatása” révén a hatvanas évek végétől.⁷

A folytatás szempontjából rendkívül fontos, hogy ez a mára teljesen elavultnak gondolt, s a gya-

korlatból tökéletesen el is tűnt forma milyen sajátosságokat mutatott. A színházcsinálás hagyományainak terén két nagyon fontos újdonságot hozott: a kollektivitást⁸ és a távolságtartó merevség felszámolását.⁹ Debreczeni Tibor (1976, 10–11) az oratórium különlegességét a következőkben látja: (1) lírai karakterű, vagyis nem cselekményközpontú, mint a hagyományos dráma, (2) kifejező és nem ábrázoló funkciójú, (3) asszociatív szerkezetű, s ezt a gondolati mechanizmust követeli meg befogadójától is, (4) szerepszerűségeket, csak időleges érvénnyel felmutatott szereplehetőségeket használ, nem azonosítható és azonosulható valódi szerepeket.

Ennek megfelelően átértelmeződik a színészi mozgás és a színpadi látvány is: eltávolodnak a pusztá *illusztrálástól*, s inkább laza, asszociatív kapcsolatban állnak csak az elhangzó szöveggel.¹⁰ Az új látásmód nem hagyja érintetlenül a játéktérrel sem: „Mivel a műsor maga is rendhagyó, így rendhagyó játéktérrel igényel. (...) Ahhoz, hogy a műsor a kellő hőfokot elérje, a nézőkkel is éppolyan érzelmi kontaktusba kell kerülni, mint amilyenbe az előírádmozónak kell előzőleg a gyülekezettel. Ezt a közönségre gyakorolt érzelmi ráhatást a hagyományos színpadoknál meglévő, a szereplők és a nézők közé ékelődő orchester feltétlen gyengíti. Éppen ezért nekünk elengedhetetlen szükségünk volt arra, hogy szinte a nézők között játszódhassék a darab.” (Lengyel, 1976, 53–54).

Mindezek egy hangsúlyosan *antirealista* esztétikát rajzolnak ki, amely – ahogy a későbbiekben látni fogjuk – több ponton fogalmi, sőt: szóhasználatbeli átfedést mutat a posztmodern színházéval.

Drámapedagógia a hetvenes években

Grotowski mellett, előtt a hatvanas évek revelatív magyarországi színházi élményei hivatásosok és amatőrök egybehangzó emlékezései szerint Peter Brook vendégjátékai voltak, elsősor-

⁷ Saját csoportja 1969–1970-re eső „átérési folyamatának” lépéseit érdekesen rögzíti például Lengyel Pál (1976, 52).

⁸ „Ennek a színjátéknak a pódiumra vitele igazi együttes-munkát igényelt. Mindenki mindenkiért. Az oratórium egyéni tündöklésre nem adott módot. (...) Ha valaki a pódiumi tömörülés közepén lazított (...) és kiesett a «transzból», az együttes játék szuggesztivitása csökkent. (...) Maximális belső fegyelem nélkül, erre csakhamar rájöttünk, ezt a műsort nem lehet megcsinálni.” (Debreczeni, 1976, 9)

⁹ „Le lehetett őket hozni a kukucsáló színpadról: oldott formában használhatók voltak klubban, könyvtárban – ülve, állva – koncertszerű műsort, vagy dinamikusabban megformált produkciót nyújtva. Zenével, énekkel is társíthatók voltak. Ez lett a «kis formák» időszaka.” (Máté, 1978, 14)

¹⁰ Bicskei Gábor még egy érdekes vonatkoztatási pontot kínál ennek a játékmódnak az értelmezéséhez: „Aki még hasonló színjátékot nem látott, annak fantáziáját azzal segíthetjük meg, hogy felidézzük benne Jancsó Miklós több filmjének tömegjeleneteit. Ő volt ugyanis az, aki hatásával – hogy úgy mondjam – «fazont adott» a közösségi játékok legtöbbszörének.” (Bicskei, 123–124)

ban a *Szentivánéji álom*, amely radikálisan verte szét a hagyományos Shakespeare-játszás (pontosabban deklamálás) kereteit a maga korábban soha nem látott kreativitásával.

Kettejük elméleti munkásságára hivatkozik Mezei Éva is a drámajátékot elsőként középpontba állító munkájában, s szinte őket parafrázálva így folytatja: „Bárkit felbátoríthat egy ilyen hagyomány. Ahhoz a színházhoz, amit a gyerekeknek ez a könyv javasol, ugyancsak nem kell sok: csak egy cselekményes dráma, amit megírtak, vagy magunk írunk meg, egy kis hely, ami éppúgy lehet egy terem sarka, mint egy felüres szoba vagy a tábortűz előtti salakos térség, ügyes, rátermett, jól mozgó, szépen beszélő gyerek, akinek látása és hallgatása örömet okoz a többieknek, a nézőknek.” (Mezei, 1979, 68)

Mezei Éva végzett rendezőként a hivatásos színháztól jutott el a Népművelési Intézet amatőrrendező-képzésein és az irodalmi színpadi mozgalmon keresztül az Egyetemi Színpadig, illetve a *Pinceszínház*ig, ahol Keleti Istvánnal együtt az „országos módszertani központnak számító” (Gabnai, 2001, 206) voltaképpeni bölcsőjét hozták létre a mai gyerek- és diákszínházasnak.

Keleti István a *BME Irodalmi Színpad*ának majd *Szkéné Egyesítésének* volt a vezetője. Innen ment át 1973-ban a Pinceszínházba, ahol az egyetemisták helyett jórészt középiskolások, felvételi előtt állók kerültek a keze alá. A korosztályi különbség a darabválasztást és a formakincset is alapvetően befolyásolta. Keleti szintén útkereső, szuverén alkotónak tűnik, aki azonban nem a Grotowski által javasolt módon fogott hozzá a realista színjátszás lebontásához.¹¹ Revelatív erejű diákelőadásainak közös formai jegye a *kreatív játékoság* volt.

Zsolnai Gábor, aki még az irodalmi színpados-székénés időszaka alatt került Keleti hatása alá, visszaemlékezésében arról beszél, miként maradt tőle távol az egyébként nagy szakmai és közönségsiker arató 1974-es *Eszem a gesztenyét* című előadás.

„Furcsa lehet ilyen ellenérzésekről szólni egy olyan korszakban, aminek színháza rég elbillent a szórákoztatás irányába. De azzal mentegetem magam, hogy én ezt a tendenciát a hetvenes évek elején már éreztem, és ösztönösen félttem tőle. Nyilván Keleti is érezte a kor szellemének változását, és ő az elsők között tudott alkalmazkodni, élni a lehetőségekkel. Ma már látom, hogy pályáján a fordulat – az irodalomtól a szórákoztatás irányába – nem jelentett törést, hiszen színész- és embernevelő tevékenységét a Pinceszínházban is ugyanolyan magas nívón folytatta, sőt, ez a fordulat nem jelentette számára közös eszményeink elvetését.” (Kovács, 1996, 156) Zsolnai a régi idők „igényességet” és „komolyságát” kéri számon a „pincés” előadásokon; mondataiban pontosan tetten érhető két markánsan elváló esztétikai elvárás ütközése, amelyet ennek a dolgozatnak a szövegösszefüggésében a színháztörténeti modernség és posztmodernség közti horizontváltásként értelmezhetünk.

Visszatekintve ilyen szimbolikus jelentőséggel bíró pillanattá tehető az 1973-as *Szóljatok, szép szavak – Petőfi Sándorról* című vetélkedő kiskőrösi döntője, ahol egyszerre szerepelt Keleti István *A helység kalapácsa* című előadása és a szegediek *Petőfi-rockja*.¹² A kétféle esztétika, mely meghatározza a következő évtizedek nem hivatásos színjátszását, itt egy kötelezőnek számító verseny keretei között találkozik. Az egyik oldalon a szegény színház koncepciója áll, a másikon a kreatív játékoságé. A külső formai jegyek tekintetében egymást erősítik, amennyiben egyformán szemben állnak a „gazdag színházzal”. Amíg az egyik a *színház szentségét* tűzi ki célul, addig a másik a *játékoságra* helyezi a hangsúlyt. (Utóbbinál például egy gumiasztal állt a színpad közepén, ezen ugráltak a játszóak.)

Ezt a fordulatot a „magas művészi célok” háttérbe szorítása tette lehetővé.¹³ S ebből bontakozik ki az a tradíció, amelyről Soltészky Tibor már azt mondja: „Szoktunk beszélni jó diákszínházas ha-

¹¹ Fodor Tamás, aki néhány évig szintén rendezett a Pinceszínházban, egy Keletitől kapott levélből idézi a következő kitélt: „Tudod, hogy fenntartásaim vannak a grotovszkizálás hazai, illetve áthonosítási törekvéseivel szemben, de tudod azt is, hogy ez nem vezet oda, hogy kerékkötője legyek bármiféle kísérletnek, amiből kipattanhat valamilyen cserebogár.” (Kovács, 1996, 76)

¹² Érdekes módon mindkét részről a végső győzelem megszerzéséről szólnak az emlékek: Kovács (1996, 327), illetve Bérczes (1995, 95).

¹³ Ahogy levelében Böszörményi László fogalmaz: „Munkásságának jelentőségét azonban csak akkor érthetjük meg, ha nem a színészet felől közelítjük, ha nem színházi, hanem pedagógusi munkásságként próbáljuk megérteni. Saját magát mindig is pedagógusnak tartotta, aki a színház eszközeivel nevel. Számára a színház, a versmondás csak *űrügy* volt. Hányszor mondta ezt, hányszor nem értettük meg, és hányszor vettük tőle rossz néven, hogy nem veszi elég komolyan színházi törekvéseinket. És nem is vette, mert csak az embert, csak a pedagógiát vette komolyan.” (Kovács, 1996, 8)

gyománnyól, amin a Keleti István, Mezei Éva által tökélyre fejlesztett és a hetvenes években népszerűvé vált stílusnyelvre gondolunk, ami nagyon pergő, kevés színészi eszközt megmozgató, de ügyes mozgásra, ügyes koreográfiára készíti a játszókat, kellékek nélkül, saját magából, adottságaiból építkezve.” (Barabás, 2001, 7) Ezt a vonalat folytatja néhány évvel később Bácskai Mihály,¹⁴ széles körben használatos – pedig a drámajátékok rohamos terjedése teszi.¹⁵

Mindenesetre igen érdekes, hogy míg a hivatásos színházban a nyolcvanas éveket az Ascher–Székely–Zsámbéki-féle lélektani realizmusra építő rendezői színház fémjelzi, addig a gyerekszínházban a közösségi színházi forma ekkor már a kanonizálódás felé teszi meg első lépéseit, olyannyira, hogy a kilencvenes évek elejére szinte elkoptatott jelrendszerré válik.¹⁶ A diákszínház – ahogy korábban láttuk – némi késéssel talált rá erre az útra, s furcsa mód a formanyelv tekintetében ma az egyetemi színház tűnik a leginkább „lemaradásban” lévőnek.¹⁷

Realizmus és diákszínház

Bármely színházi produkció legnagyobb súlyú esztétikai problémája a „hitelesség” kérdése.¹⁸ Míg azonban a hivatásos színház számtalan eszközzel tudja megtámogatni a maga hitelességét, addig a diákszínház gyakorlatilag teljesen magára hagyatva kénytelen küzdeni ennek eléréséért. Sem

szakképzett személyzet (a sűgőtől az öltöztetőt át az ügyelőig), sem sokoldalú művészi háttér (rendező, díszlet- és jelmeztervező, zeneszerző, koreográfus stb.), sem fejlett színpadtechnika, sem megfelelő színészi képzettség, beszédtechnikai felkészültség nem áll rendelkezésére.

Mindez azt jelenti, hogy a diákszínház előadás legjobb szándéka ellenére sem tud megfelelni a naturalista-realista esztétika *tökéletes illúzió megteremtésére* vonatkozó elvárásának. Ez magától értetődő a díszlet és a jelmez esetében (bár a gyakorlatban ennek jelentőségét általában alábecsülik), a jelek szerint kevésbé nyilvánvaló viszont a *színészi jelenlét* tekintetében.

Márpedig a realista előadásban elvárt színészi hitelességnek a kisgyerek és a felnőtt tud megfelelni igazán. Az előbbi még birtokában van annak a magabiztos természetességnek, beleélési képességnek, ami bármilyen gyermekjáték jellemzője. Az utóbbi bonyolult eszköztár segítségével képes a beleélés illúziójának felkeltésére. Aki sem erre, sem arra nem képes, az éppen a serdülő, aki az útkeresés állapotában van.

A diákszínház életkorából fakadóan még nem rendelkezik kialakult személyiséggel. Mivel éppen azzal van elfoglalva, hogy saját kontúrjait élesre húzza, pszichológiai szempontból alkalmatlan arra, hogy különbséget tegyen saját személyisége és a felépítendő szerep között.

¹⁴ „Diákjaival életre álmódott (...) egy olyan népi gyökerű diákszínház-stílust, amely iskolává vált az iskolákban, vagyis a középiskolai diákszínházban.” (Bicskei, 1979, 171)

¹⁵ „Csoportunk (...) megalakulásától, 1977-től azt a célt követte, hogy az ún. hagyományos gyerekszínházstól eltérően a dramatikus alkotójáték módszerével dolgozzék minden munkaformában.” (Szakall, 1983, 51)

¹⁶ „Elsősorban tehát a tradicionális (színházi és pedagógiai) értékeket őrzi a mai magyar gyerekszínház. Ez azonban – elsősorban a meghatározó műfajokat, színházi formákat tekintve – talán némi konzervativizmust is jelent. Az előadások többségében ugyanis ma is ugyanaz a színházi szemlélet, nyelvhasználati mód ismerhető fel, ami több mint egy évtizede meghatározó ezen a területen (és ami inspirációt a ’60-as, ’70-es évek amatőr/alternatív színházszásától nyerte). Ez a stilizált-jelzéses játéknak nevezhető forma – közösségformáló ereje, «szegényszínházi» jellege, eszköztelensége miatt, a képzeletet megmozgató kifejezőmódja okán – igen sok lehetőséget rejt magában. Ehhez azonban időről időre újra kellene gondolni a lehetőségeit, újabbnál újabb ötletekkel feltölteni a formáit. Erre azonban csak kevesen vállalkoznak. Gyakrabban látni – különösen a rendezőileg kevésbé felkészült csoportvezetők munkáiban – a stilizált-jelzéses játékmód rutinszerű, klisékből építkező alkalmazását.” (Sándor L., 2001a, 224)

¹⁷ Nánay István szerint az egyetemi színház (a valamikori forradalmárokhoz képest): „(...) az átmenetiség állapotában van. Érdekes és kevésbé érdekes kezdeményezések születnek, de ritka a folyamatos és szisztematikus együttes munka. Ez a műsorválasztásra éppen úgy érvényes, mint az előadások megjelenítésére. A darabválasztásban furcsa és érthetetlen módon ma is – akárcsak a hetvenes-nyolcvanas években – az abszurd-groteszk stílusban fogant művek vannak túlsúlyban, s ennek megfelelően – ritka kivételektől eltekintve – a játékmód is évtizedekkel ezelőtti állapotokat hoz vissza. Azaz a jövő értelmiségijeinek színházában sem a problematika, sem a stílus tekintetében nem vagy alig jelenik meg az itt és most.” (Nánay, 2001, 252)

¹⁸ Ebből a szempontból tehát nincs különbség amatőr és profi előadás között. Lengyel Pál megfogalmazásában: „A kérdés itt is, ott is ugyanaz: elhiszem, vagy nem. Tehát, hogy hiteles, amit csinálnak a szereplők, vagy pedig kívül maradnak.” (Barabás, 2001, 4)

Ennek következménye az, hogy amikor lélektani realizmusra törekszik, megértése és ábrázolása ugyanolyan kívülálló, felszínes lesz, amennyire saját gesztusai a mindennapi életben hol túl halványak, hol túl harsányak. „Utánzásai” hamisak lesznek.

Nem csoda hát, ha az ilyen típusú előadások jelentősen visszaszorultak az utóbbi években, s mind többen kísérleteznek a stilizáció különféle változataival a hitelesség megteremtésének érdekében.¹⁹

Posztmodern és színház

A kilencvenes évek második felében jelent meg a hazai színházi közbeszédben a posztmodern sokat vitatott fogalma.²⁰ Kékesi Kun Árpád (2000b) a posztmodernnek nevezhető színházi jelenségek kapcsán arra a meggyőződésre jut, hogy a színház területén nem azonosítható olyan egyértelműen posztmodern fordulat, mint más művészetek esetében. Részben azért, mert a posztmodern előadások számos eszköze a megelőző, a realista színházi formáknak határúzenő kísérletek öröksége. Másrészt azért sem, mert (talán az ízlését nehezkesen változtató közönséggel való napi kapcsolat miatt) még a bizonyos részleteikben posztmodernnek tekinthető alkotások is bőven támaszkodnak hagyományos hatáselemekre. Nemigen létezik tehát par excellence posztmodern előadás.

Ráadásul a színházi posztmodern meghatározásai is meglehetősen sokfélék. Itt most csak azokat a megközelítéseket próbálom számba venni, amelyek a diákszínházi esztétikai és módszertani dilemmái szempontjából válaszlehetőségek lehetnek.

A hagyományos realista színház támadási felületei Kékesi Kun Árpád (2000b) szerint: (1) színpad és nézőtér elkülönítése, (2) a dramatikus szöveg sérthetlensége, (3) dialógus, jellem, narratíva stabilitása, (4) fiktív világ szimulálása. A posztmodern kategóriákkal leírható színházat a polgári illúziószínház és az avantgárd után következő performansz-színházként írja le.

Utóbbi egyik elméleti és gyakorlati vezéregyénisége, Richard Schechner a közönség felől határozza meg a színház két alapvető fajtáját: „Az esetleges közönség emberek olyan gyülekezete, akik egyénileg vagy kis csoportokban mennek színházba – az előadásokat nyilvánosan kihirdették, és mindenki számára nyitottak. (...) Szerves közönség az, ahol az emberek azért jönnek el, mert el kell jönniük, vagy mert az eseménynek különleges jelentősége van; ilyenek a menyasszony és a vőlegény rokonai az esküvőn; a beavatási rítusra összegyűlt törzs; az előkelőségek az emelvényen egy beiktatáskor stb.” (Schechner, 1984, 201–202) Az esetleges közönség az *esztétikai színház* látogatója, míg a szerves a *rituális színházban* lelhető fel.

Erika Fischer-Lichte (1990, 158) a posztmodern (dráma)irodalom sajátosságait a következőkben látja: új tér- és időfelfogás; individualizált én határainak felbomlása; racionális, logikus-kauzális gondolkodás relativizálása; általános decentralizációs és pluralizációs folyamat. Drámatörténeti víziója szerint a posztmodern dramaturgia (Heiner Müller) két fő előzménye az epikus (Brecht) és az abszurd (Beckett) kísérlete. Előbbi a befogadónak aktív alkotótárrá tételével, utóbbi az összefüggő történet

¹⁹ „Ma már ilyenféle színjátéktípussal az amatőr mozgalomban alig találkozunk. Bővebb magyarázkodás helyett mindössze annyit szeretnék rögzíteni, hogy a stílusát illetően realista színjátszás feltétele az átélésen alapuló ábrázolóképeség. Egy érettségi előtt álló kislány bizonyos eszközökkel eljátszhat egy öreg gazdasszonyt, de «nem bújhat bele a bőrébe.»” (Bicskei, 104) Ezzel szemben Ruszt József *Tüvétevek*-rendezésében: „(...) a színpadra feltett még egy pódiumot, s azon a színjátszók szinte bábfiguraként mozogtak. Öltözkük is eltúlzottan népies, stilizált, így a tizenkilenc éves egyetemista kislánynak már semmiféle gondot nem okozott – mint azt már korábban említettem – az idő, házsártos parasztasszony képének és karikírozott gesztusainak ábrázolása.” (Bicskei, 147–148)

²⁰ Érdekes adalék a posztmodern magyarországi recepciójához a következő néhány mondat Paál Istvántól: „Arra, hogy létezik egy másfajta színház, először a zágrábi fesztiválon döbbsentem rá. A La Mamma Theatre-ről van szó. Alig értettem valamit az általuk használt jelrendszerből, de egyvalamit megértettem: *létezik egy teljesen másfajta színház is*, mint amit én addig legvadabb álmaimban el tudtam képzelni. Beszéltünk róla, vitatkoztunk – de semmire nem jutottunk. Megközelíthetetlen maradt a számunkra. Az kiderült, hogy a hiba bennünk van. De annyira nem tudtunk mit kezdeni vele, hogy amikor visszajöttünk, ugyanúgy dolgoztunk, mint addig, és ugyanolyan előadásokat hoztunk létre, mint addig. Azt hittuk, hogy mi már attól is nagyon korszerűek vagyunk, hogy Dürrenmattot, Beckettet, Albee-t játszunk. Vagyis kizárólag a szövegben kerestük a korszerűség kritériumait.

A La Mamma Theatre elménye megemészthetetlen maradt. Grotowski viszont reveláció volt, mert az én spontán, ösztönös törekvésem – legalábbis egy formai jegyben – egybeesett azzal. Volt egy fogódzkodó pont. 1971-ben kimentem a wrocławai fesztiválra. Akkor, ott láttam először Grotowski-előadást, az *Apocalypsis cum Figurist*. Ez eldöntött mindent.” (Bérczes, 1995, 66)

elutasításával előlegezi meg a legújabb fordulatot. Míg azonban az abszurd ezt hanyatlástörténetként fogalmazza meg, addig a posztmodernben a létrejövés, az alkotás pillanatára helyeződik a hangsúly.

Az irodalmi posztmodernségről szóló tanulmányában Hans Robert Jauss a színház (dráma) területén bekövetkezett fordulatot a posztmodern paradigmatis darabján keresztül mutatja be: „Az 1966-os *Rosencrantz és Guildensternnel* Stoppard tőri szét a klasszikus mű szentesített egységét, amennyiben a *Hamlet*t két nevetséges mellékszereplő nézőpontjából írja újra, az Erzsébet-kori tragédiát Beckett 1953-as *Godot-ra várva* című darabjának modelljével ötvözi és a két szöveget egymásban tükrözteti. A klasszikussal való tiszteletlen bánásmód, a szakítás a szövegűség ideáljával, a dekanonizált tradíció feletti szuverén rendelkezés, a szövegben mint «intertextusban» lelt öröm, melyben minden eseménynek megvan a lehetősége arra, hogy korábbi szövegeket idézzon fel s szabadon él is ezzel: előzetesen ezek azok a jegyek, melyek azóta iskolát teremtettek és elavulttá nyilvánították az atyák Bildungstheaterének normáját, a «szöveg szolgáltatást», de éppígy a megelőző dokumentáris színház politikai elkötelezettségét is.” (Jauss, 1997, 229)

Jauss a posztmodern színházi magatartás ismeretőjegyéül a *produktív recepció* kifejezést ajánlja. Ez a jelzős szerkezet arra is módot ad, hogy elhatároljuk a posztmodern színházi gyakorlatot a kontrollálatlan ötletzuhatagtól; a múlt felhasználásának Jauss szerint is szigorú szabályrendszerét kell megteremteni. „...a posztmodern színházat nem úgy kell értenünk, mint az önkény, a «brain-storming» vagy a jelölők referenciátlan játéka hatalomra jutását.” (Jauss, 1997, 235) Nem rendszertelenség tehát, hanem több rendszer párhuzamos működtetése, melyeknek külön-külön és együtt is megvan a szabályszerűsége.

Kékesi Kun Árpád (2000b, 26–27) a Wooster Group működéséről mondja: „Egyik előadás ese-

tében sem a szövegek hagyományos színpadra állításáról van azonban szó, azaz nem teremtenek egy fiktív dramatikus világot, körülhatárolható jellemeikkel és a színészre vonatkozó jelekben átlátszóvá tett motivációs háttérrel. Ehelyett inkább a hangsúlyozottan színpadias környezetben a színészek mindig azt mutatják meg, ahogy a színdarabok egyes szituációit teátrális eszközökkel létrehozzák, és nem egyszerűen eljátszzák az egyes figurákat, hanem (szó szerint) el is játszanak az általuk játszott figurákkal.” Ez a hozzáállás²¹ egészen új perspektívát nyit a világirodalom hagyományára, amely a történetlehetőségek végtelen tárházaként jelenik meg.²²

Philip Auslander (1997, 41–42) azt emeli ki a Wooster Group előadásaiból, hogy ott minden illúziókeltés a nyílt színen történik (például a könny előállítása szembe cseppentett glicerinnel) éppen a dezilluzionálás szándékával: nem akarják elhitetni a nézővel, hogy a színész tényleg átéli azt, amit megjelenít. Ez a demisztifikáló hatás a másodlagos, reflektáló befogadást erősíti, szemben a „nagy mesterek” primer hitelesség iránti igényeivel. „Mivel az alakítás nem egy szerep értelmezése, hanem felidézése azoknak a döntéseknek, amelyek a Wooster Group társulatának a darab építése közbeni fejlődését adják ki, ez a pusztán cselekvést fogja jelenteni. Ez szabadon hagyja az elmét – ahelyett, hogy az előadó megpróbálna megtölteni a pillanatot a szerepével analóg érzelmekkel (Sztanyiszlavszkij), hagyja, hogy felfedezze saját viszonyát a feladathoz, amit éppen végez.” (Auslander, 1997, 43)

Hasonlóan közelíti meg a színészi jelenlét problémáját Schechner (1984, 40) is: „A spontaneitás és a fegyelem egyaránt kockázatot jelent az előadó számára. Teljes erőfeszítése arra irányul, hogy testét, hangját, értelmét, szellemét egyetlen egésszé formálja. Ezt az egészet teszi kockára itt és most, mások előtt. Akár a kórtáncos a magasban kifeszített kórtelen: minden mozdulata abszolút spontán, és egyben egy mérhetetlen szabályszerűség része. Az a

²¹ A hagyományos drámához való viszony megváltozását a következő Grotowski-idézet is jól mutatja, amely a problémát egészen hasonló módon jelöli ki, megoldásként viszont még egyértelműen (neo)avantgárd választ fogalmaz meg: „Sztanyiszlavszkij hitt benne, hogy a színház a dráma megvalósulása. (...) Számára a színház volt a cél. Nem érzem, hogy számomra a színház lenne a cél. Számomra csak az Aktus létezik. Előfordult, hogy ez az Aktus közel állt a dráma szövegéhez mint alaphoz. De nem tudok mit kezdeni azzal a kérdéssel, hogy a szöveg megvalósítása volt-e vagy sem. Foglalom sincs. Azt sem tudom, hű volt-e a szöveghez, vagy sem. A szavak színháza engem nem érdekel, mert az emberi lét hamis felfogásán alapul. Nem érdekel a fizikai színház sem. Egyáltalán mire való? Színpadi akrobatika? Üvöltés? Vonaglás a földön? Erőszak? Se a szó színház, se a fizikai színház – se a színház; engem a létezés érdekel, ahogy megnyilvánul.” (Grotowski, 1999, 146–147)

²² „Ha a megszentelt elvárások színházi bűvölete egyszer megtörik, akkor a posztmodern inszenírozás gyógyító sokkjában megtapasztalható, hogy az újfajta szabadság jegyében idézett Shakespeare «kimerített» darabjainak kelléktárában több cselekményvázlatot rejt, mint amennyit új szüzsék kitalálása bocsátana a rendelkezésünkre.” (Jauss, 1997, 232–233)

fajta színész, akiről beszélnek – akár a *sámán*, Artaud mártíra és Grotowski Cieślakja –, elveti a «karakter» mankóját. Cieślak nem «játssza» az állhatatos herceget; MacIntosh nem «játssza el» Dionüszoszt.”

Auslander (1997, 30) azonban ennél is továbbmegy: „Olyan különböző teoretikusok, mint Sztanyiszlavszkij, Brecht és Grotowski mindannyian implicite úgy írják le a színész személyiségét, mint az előadás *logoszá*t, mindannyian azt feltételezik, hogy a színész személyisége előlegezi és alapozza meg produkcióját, és ennek a személyiségnek a jelenléte az előadásban az, ami a közönséget az emberi igazságokhoz juttatja.” Sztanyiszlavszkij „művészszínházi” koncepciójában a színésznek *saját életére* irányított emlékezetét kell segítségül hívnia; Brecht „társadalmi színházában” a színésznek kritikát kell gyakorolnia az általa megjelenített *szerep* felett; Grotowskinál a hazug hétköznapi léttel áll szemben a színész *igazi létezése*, amelynek testi-lelki önkínzásával próbálják a nézőt is ilyen szigorúságra bírni. Ezekhez képest a posztmodern színháznak a jelölők szabad játékát kell érvényesítenie: szubjektum, karakter és jelenlét dekonstrukcióját a különböző lehetőségek egymás mellé állítása, egymás ellen való kijátszása révén (vö. Derrida, 1994).

Maga a szereplő is csak a színpadi beszéd által teremthető: nincs előlete, utólete; csak annyiban létezik, amennyiben a színházi előadás része. Nincs tehát megfejtendő múltja, előrevetíthető sorsa – az alakítás hitele egyedül a megnyilatkozások pillanatnyi hitelén múlik. A posztmodern elképzelés szerint a szöveg, nyelv nem következménye, hanem előzménye, kitermelője a szubjektumnak. Ahogy Jákfalvi Magdolna (2001, 24) megfogalmazza: „A posztmodern perszonázs²³ jellegzetes vonása, az olvasat játékosságának kiemeléseként, hogy *mindezek mellett és következtében* megszünteti a felvázolt drámai sors egyediségét. Megélt történelem helyett a megidézett, a megismételt történelem jelenik meg. A megélt, véghezvitt tettek helyett a megidézett tettek, a képzelet–valóság eldönthetetlen, elválaszthatatlan egybejárása jellemez.”

A fentieknek komoly következményei vannak a szcenikai komponensekre is: „A perszonázs intertextualizálása mindenképpen megszünteti a cselekmény linearitását, az ebből fakadó értelmezési egységeket (mint az idő és a tér kapcsolódása a történethez) és a perszonázs köré idézett közeget konstruál. A posztmodern szövegek tere és ideje épp ezért meghatározhatatlan vagy illogikus, hiszen a megidézett közeg a dramatikus szöveg teátralizációját az interpretációs üres térbe helyezi.” (Jákfalvi, 2001, 149)

Kiss Gabriella (2001) a „posztmodern” helyett (Hans-Thies Lehmann nyomán) inkább a „poszt-dramatikus” terminust részesíti előnyben, s a színháztörténetet a következő felosztásban látja maga előtt: tiszta dráma kora, polgári illúziószínház, színházi avantgárd, neo-avantgárd, poszt-dramatikus színház. „Fordulatot a nyolcvanas évek előadásai hoztak, amelyek egyrészt a klasszikusok «produktív recepciójával» (Jauss), másrészt a nonverbális jelrendszerek szubverzív erejének dominanciájával és a teátrális érzékelés tematizálásával (Lehmann) keltették a korszakküszöb érzetét.” (Kiss, 2001, 22)

Lehmann (2000, 50–55) a szerint kategorizálja az előadásokat, hogy a színházi folyamat általa elkülönített három komponensének vagy fázisának melyikére támaszkodnak elsősorban, s ez határozza meg az előadáselemzés irányát is (vö. Kékesi Kun, 2000a, 43).

Az újabb jelenségek azonban a három kategória együttműködését, egymásra utaltságát mutatják, s így együtt alkothatják a posztmodern színházi esztétikát a következők szerint: „(...) a rendezés produktumjellege egyre inkább érvényét veszti, és átadja helyét a színházi hatásfolyamat olyan komplex elképzelésének, amely mindenkor a szituációt és a scenográfiát tekinti a metaforikusság előfeltételének, s még tipizálás céljából sem engedi elkülönülni őket.” (Kékesi Kun, 2000a, 44)

Patrice Pavis (2000, 100) a rendezést a szöveg és az előadás között mint párhuzamos szemiotikai rendszerek között kapcsolatot teremtő eszközt határozza meg.²⁴ Tipológiájában a drámai szöveg ke-

²³ Perszonázsón voltaképpen a *drámai személy* hagyományos fogalmának kiterjesztését kell értenünk, amely képes magába foglalni az emberi személyiségtől elszakadó szerepeket is. A közös pont a Név és a Dialógus, ezek állandó ismertetőjei maradnak a drámai szövegek „szereplőinek”, legyenek azok gramofonok, homokba ástott véglények, csak a hangszórókból megszólaló hangok vagy pusztán vetített audiovizuális installációk.

²⁴ „Ahelyett, hogy a szöveg és az előadás kapcsolatát egyiknek a másik által történő átalakításaként, fordításaként vagy redukciójaként határoznánk meg, írjuk le inkább úgy, mint hatások és jelentések létrehozásának egy módját, mint ellentétes (verbális és non-verbális; szimbolikus és ikonikus) szemiotikai rendszerek közötti egyensúlyt, s mint a szöveg hallható és a színpad látható jelei közötti (mind térbeli, mind időbeli) hézagot.” (Pavis, 2000, 96)

színházi folyamat állomásai	maga a színpadra állítás	befogadói aktivitás
dramatikus szöveg	metaforikus	interpretáció
rendezés-szöveg	szcenografikus	szemiotikai olvasat
performansz-szöveg	a szituáció színháza	részvétel

zelése szerint osztályoz: *autotextuális* (a szöveg belső logikáját akarja megfejteni), *ideotextuális* (saját aktuális mondanivalója céljából használja fel a szöveget) és *intertextuális* (közvetíteni próbál a szöveg múltja és az ideológia jelene között) rendezést különböztet meg.

A posztmodern előadás tehát az egészelvűség egyneműsítő törekvésével szemben a távolságok hangsúlyozottan megjelenítését tartja feladatának. Ennek megfelelően az előrehaladó cselekmény linearitása helyett a montázs válik szervezőelvűvé. Nem egyszerűen atomizál, hanem az intertextualitás eszköze révén új egységet hoz létre. Mindez nem kizárólag, vagy nem is elsősorban a szöveg szintjén érvényesül, hanem az előadások audiovizuális síkján. Az alkotói montázs darabkáiból az előadás-szöveg teljességének összerakása pedig a befogadó feladata lesz.²⁵

Posztmodern és diákszínjátszás

A diákszínjátszó rendezőnek – csakúgy, mint a posztmodern születésénél bábáskodó alternatív társulatoknak – a szükségből kell erényt kovácsolnia: jelmezt a gyerekek saját ruháiból, egyszerű színpadképet a rögzített, hétköznapi használati tárgyakból, színházi teret arra tökéletesen alkalmatlan dísztermekből és tornatermekből.²⁶

Ez a helyzet lényeges következményekkel jár a diákszínjátszás esztétikájára nézve. A tökéletes illúziókéltés („hitelesség”) lehetetlen, vagyis az a diákszínjátszó előadás, amely naturalista eszközökből próbál építkezni, önmagát ítéli halálra. A materiális feltételek hiánya a diákszínjátszást, ha

művészileg igényes kíván lenni, szükségszerűen a nem-naturalista esztétikák felé löki. A stilizálás valamilyen foka kényszerű kiindulópontnak bizonyul.

A következőkben azt szeretném bemutatni, hogy a realizmustól való eltávolodás egyik lehetséges útjaként milyen megoldásokat kínálhat a posztmodern színház esztétikája, illetve mely pontokon helyezhetők a diákszínjátszás bizonyos már meglévő sajátosságai posztmodern kontextusba.

Lehmann modelljében például egyértelműen a harmadik típus alkalmazható a diákszínjátszás leírására: „Ebben az esetben nem az irodalmi alapanyagra, de nem is a rendezésre mint kész produkumra, hanem a speciális *szituációként* definiált színházra kerül a hangsúly. (...) Történetiségében jól példázzák ezt a típust a régi rituális kultúráknak (ünnepek, gyűlések, színházi aspektusokkal teli fantáziadús felvonulások) a színháztörténet által »parateatrálnak« nevezett tevékenységei, a kortárs jelenségek közül pedig a tér- és akciószínházak olyan formái, amelyekben az előadók és résztvevők által közösen átélt szituáció válik döntő jelentőségű pillanattá.” (Lehmann, 2000, 54–55) Schechner idézett kategóriáit alkalmazva a diákszínjátszó előadás létrejöttének közegében *rituális: szerves közönséget* a szülők, barátok („rokonság”), az osztálytársak („törzs”), illetve az iskola tanárai („előkelőségek”) adják. Amikor viszont kiviszik saját környezetéből, s idegen, *esetleges közönség* elé kerül, az esetek többségében radikálisan csökken a hatás, s az ezzel járó siker. A magyarázat abban van, hogy a játésszók felfokozottságához az ismerősök várakozása elég közel van, az idegenek hideg távolságtartása (esz-

²⁵ „Az alkotó és a befogadó viszonya ugyanis ez esetben leginkább olyan energiaáramláshoz, -körforgáshoz hasonlítható (...), melynek során a színpadról érkező erős, érzéki hatások nemcsak előidéznek, hanem igénylik is az értelemalkotás célulvű racionalitását, illetve az asszociációk és a gyönyör bátorságához szükséges egyéni fantáziát és örömet.” (Kiss, 2001, 191)

²⁶ Bár ez egyben korszerűségének is egyik záloga lehet: „Az amatőr rendezőnek ugyanis egy dologban előnye van a hivatással szemben: megválaszthatja a játékeret. Hivatásos színházainkban jobbra csak *meghatározhatja*: modern törekvések esetében kitágíthatja, megnövelheti az előszínpadot, lemondhat az előfüggönyről és bevonhatja a nézőt, a nézőteret is a játékba, de lényegében *kötte van* a korunkban hagyományosnak tekinthető dobozszínpadhoz.” (Máté, 1978, 7)

tétikai színházi elvárása) azonban a legtöbb amatőr előadás számára leküzdhetetlen akadályt jelent.²⁷

Pavis kategóriái közül a diákszínjátszásban az *intertextuális* lehet termékeny, hiszen az anyag át-sajátítása, magunkra vonatkoztatása a sikeres diákszínjátszó előadás alapfeltétele. A tapasztalat azt mutatja, minél radikálisabb, szabadabb egy ilyen adaptáció, annál hitelesebb tud lenni; míg a félreértett tiszteletből születő kompromisszumok csak az előadás amatőr, félkész voltát hangsúlyozzák. A rendezőtanár legfontosabb dramaturgiai erénye a *modulációs* vagy *transzponáló* készség: hogyan tudja a meglévő témát, anyagot adott csoportra, adott alkalomra, adott játéktérre, adott technikai háttérre stb. áthangszerezni. Az a kontaminálás például, amiről Leszkovszky Albin *A három gróffiú* című népmese színpadra állítása kapcsán számol be,²⁸ a legkényesebb posztmodern ízlést is kielégítheti (vö. Kékesi Kun, 2000b, 66–67). Ez egyben megkerülhetetlen szükséglet is: „Egy magyar középiskolás diákegyüttes ugyanis csak akkor tud ma megélni, ha képes a dramaturgiai önállóságra. A «felölt» darabok még rosszul állnak nekik, a gyerekdarabok-

ból kinőttek, számukra írt dráma nincs. Kénytelenek csinálni maguknak.” (Leszkovszky, 1979, 35)

Ez a „darabcsinálás” azonban csak akkor hozhat autentikus eredményt, ha a *közös játékokból* szervesen kinőve jön létre, amivel egyszerre tud megfelelni a drámapedagógia módszertani és a posztmodern színház esztétikai követelményeinek. A jó drámatanár elsősorban *animátor*, akinek ideális esetben a színpadra állításra kiválasztott téma vagy anyag ismeretében egy teljes, több hónapos játéksorozatot kell megterveznie, melynek során szinte észrevétlenül születhet meg a végső produkció.²⁹

A kreatív játékból, közös improvizációkból kiinduló színjáték szükségszerűen adja ki azt a kirakó-játék-szerkezetet,³⁰ amely a fentiekben szintén posztmodern sajátosságként jelent meg. Míg a hivatásos színházi alkotó a klasszikust *rombolja le* idáig, a diákszínjátszó a drámajátékot *építi fel* erre a szintre.

Az így elkészülő előadásban természetesen a színészi jelenlét sem maradhat változatlan.³¹ Ez egy-szersmind megoldást kínál arra a problémára, hogy a posztmodern megélőző színházi esztétikák, mint láttuk, más-más okból, de a jelenlétnek olyan mi-

²⁷ „Érdekes módon az emberek jelentős mértékben eltérően viselkednek attól függően, hogy nézőként egy szerves vagy egy esetleges közönség részét alkotják-e – és ez a különbség nem az, amit az ember várna. Egy esetleges közönség, mindent egybevetve, nagyobb figyelmet fordít a dologra, mint egy szerves közönség. (...) A szerves közönség gyakorta tudja, mi történik – az, hogy nem mindenre figyel oda, épp e tudás kimutatásának egy módja.” (Schechner, 1984, 203)

²⁸ „Persze önmagában egy népmese-paródia nem ér meg misét: gúnyolódni a mesék naivitása felett sekélyes tartalom, keveset közvetít a tizenéves korosztály tudatvilágából. Ugyancsak soványka dolog karikatúrát adni a repülőtéri fogadások, munkaebédek környékéről, filmek és kabarék eleget csinálják, s jobban, mint mi tudnánk. A kettő együtt azonban izgalmas kétszálomúságot ígért, talán a kontraszthatásánál fogva. Gróffiúk, királykisasszonyok mozognak a diplomáciai protokoll viszonyai között: ez adhat mai fanyarságot a játéknak. S ami a fő: felszabadítja a diákszínjátszók groteszkre igen fogékony komédiázó hajlamait.” (Leszkovszky, 1979, 36)

²⁹ Ez párhuzamba állítható a világszínház történetére vonatkozó azon jóslattal, amely szerint lassan véget ér a rendezői színház közel száz éve tartó kora. „A poszt-mise en scène (1960 után): abban az időszakban, amely magáról nem tud mást mondani, csak azt, hogy «posztmodern», a rendező kerül hírbe, mint olyan valaki, akinek rendszeressége és feltételezhető hatalmaskodása árt az előadás termékenységének.” (Pavis, 2003, 181)

³⁰ „Az improvizatív drámák szövege sok helyütt morzsalékos, nagyon is korhoz, mi több – korosztályhoz kötött. A játék sajátos, foltyszerű kidolgozása olykor csak erősíti az amúgy is meglévő «mozaikos» mivoltot, benne csak bűvópatakként sejlik föl egy klasszikus szabályok szerint ágazó «dráma». Nagy ritkán előfordul, hogy az előadásra rögzített «szerencsés variáns» szövege költői magasságot ér el, s a szituáció feszessége elismerésre készítet bennünket. Veszélyes lenne azonban ezeket a játékokat drámai szövegeknyvként közreadni azzal a céllal, hogy más csoport szóról szóra «betanulja» őket. Inkább csak mint «játéktervet», kanavászt vagy mint egy több hónapos színházi-színjátszói munka dokumentumát fogadjuk ezeket a szövegeknyveket.” (Gabnai, 1983: 72, illetve, 1999, 226)

³¹ „A színpadra állítás alapja a *kollektív játék*. Ez azt jelenti, hogy nincs senki tétlenségre kárhozható: az egyes szereplőknek egyszer szólószövegben vagy kórusban, máskor a környezet, a használati tárgyak megszemélyesítésében, munkafolyamatok végzésében, vagy egyszerre több színpadi effektus megeremtésében kell helytállnia. Ezt a bonyolult játékmódot, amelyben az együttescselekvés-légzés is motivál, nem képzelhetjük el a hagyományos «beleéléses» realista játéktípusban. A szereplők alapvetően önmagukat adják (alapkarakter), cselekvéseik segítségével az ábrázolandó «más» karaktert, más jellemet csak jelzik (motiváló karakter). (...) Ebben az emberábrázolásban van valami karikatúraszzerű azáltal, hogy csak a fővonások egy-egy kontúrját kell megragadni, azt eltűlőzva kinagyítani. A szereplő ebben az esetben nemcsak önmagát adja, hanem az általa elmesélt, jelzett figura kritikáját is. Különösen emiatt alkalmas ez a játékmód arra, hogy megtalálja a kapcsolatot a közönséggel, s a nézőkkel «összekacsintva» elősegíti a színiélmény kibontakozását.” (Bácskai, 1976, 128–129)

nőségét követelik meg, amely az átlagos diákszínjátész számára teljesíthetetlen. Megfelelő tréningmunka után képes lehet a koncentrált színpadi munkára, ez azonban ritkán tudja feledtetni az „üres teret” betölteni tudó érett testnek és személyiségnek a hiányát. Így aztán gyakran lehet találkozni az *idézőjeles jelenlét* különféle változataival, ahol a választott műfaj eleve a szereptől való távolságtartásra épít, mint például a paródiák esetében.

Ha adekvátabb megoldást keresünk a jelenlét problémájára, akkor a kérdést úgy érdemes feltennünk, hogy melyik az a nem valóságos helyzet, amelyben a gyerek a vágyott intenzitással van jelen?

Ez természetesen a *játék* – amelyet itt és most szembe kell állítanunk a *színjátékkal*. Az ún. *kettős tudat*³² ugyan mindkét esetben egyformán működik, a részvétel módjában, irányultságában azonban igen lényeges eltérést figyelhetünk meg. Az előbbi önmagáért való, s jellemzője a külvilágot kizáró belefeledkezés; az utóbbi közönség számára történik, a pozitív külső megerősítés reményében. Vagyis a diákszínjátész előadás „hitelessége” paradox módon azon múlik, mennyire sikerül a gyerekek részvételét a színjátékszerűtől eltávolítani, s a játékszerűhöz közelíteni. (Vagyis a diákszínjátész „munkája” nem az elérhetetlen *lélektani hitelesség* hajszolása, hanem a teljes testi-lelki odaadást és koncentrációt kívánó *szerepjáték*.)

Szintén pedagógiai/módszertani okokra vezethető vissza az az igen gyakori megoldás, hogy a kollektív játék során egy-egy szerepet többen felváltva vagy párhuzamosan alakítanak, illetve a játékosok cserélgetik egymás közt szerepeiket.³³ A felnőtt színház közegében ugyanez az eszköz egyértelműen posztmodern sajátosságként jelenik meg: „Stuart Sherman a Wooster Group-pal készített Hamlet-előadást, ahol Hamletet öt színész játszotta egyszerre. (...) A példákat sorolhatnánk Brookon, Wilsonon, Vitezen, Steinen át; a perszonázs látványbeli meg többször-

rőzése a posztmodern színházi gyakorlat minden napos technikájává vált.” (Jákfalvi, 2001, 147)

A diákszínjátész jelenléte ezek szerint a *performer*éhez áll közel: „Ahogy a pszichoanalízis során az alany sokkal inkább »szakaszos«, kihagyó, »korlátozott felelősségű« alany, éppúgy a kortárs színészre sem nehezedik az összeegyeztethetetlen személyiség megformálásának terhe: már nem *szimulál*, hanem *stimulál*; inkább »előadja« gyengeségeit, hiányosságait, sokféleségét. Többé nem kell globálisan és mimetikusan egy figurát vagy egy cselekményt úgy ábrázolnia, mintha az a valóság végszáva lenne. Egyszerűen visszaállították mesterségének prenatalista szakaszába. A valóságot konvenciók olyan sorozatával is érzékeltetheti, amelyet a néző vesz észre és ismer fel. A *performer*, a színésszel ellentétben, nem szerepet játszik, hanem saját nevében lép fel.” (Pavis, 2003, 62)

A játék a diákszínjátészásban a színházi munka gyakorlatilag valamennyi színpadon kulcsfontosságú szerephez jut: innen nézve például a megfelelően alkalmazott drámajátékok a szintén a hatvanas–hetvenes évek alternatívjai által bevezetett *tréning* (azaz csoportos előkészítő gyakorlatok) funkcióját töltik be. Ez egyrészt a lírai oratóriumok műfaji szükségleteiből fakadt (Lengyel Pál, 1976, 49–51) például szövegritmikai és összhangzási, illetve az együttes játék kialakítását szolgáló gyakorlatokat sorol fel), másrészt a Grotowski-féle pszichodinamikus tréninggel való találkozásnak volt köszönhető.

Mint ahogy ebből az időből származik az a megfigyelés, felismerés is, hogy a tréning valamilyen formája elengedhetetlenül szükséges közvetlenül a diákszínjátész előadás előtt is, hiszen a gyerekektől nem várható el, hogy képesek legyenek automatikusan a megfelelő állapotba hozni magukat.³⁴

Az antirealista megközelítés természetesen nem hagyja érintetlenül a színpadi világ többi szegmen-

³² „Egyik kézzel a *realitás* lovának, a másikkal a *kitaláció* paripájának a gyeplőjét fogjuk, így fut a játék szekere, s az *illúzió* enyhíti a kettősségből eredő feszültséget. Míg biztos kézzel fogjuk a realitást, a kisgyerek, bármilyen éhes sem eszi meg a homokpogácsát, és a Desdemonát játszó színésznő is biztonságban van.” (Gabnai, 1999, 192)

³³ Ez a színházi nyelv „(...) azt is természetessé teszi, hogy a szereplők csak egy-két jelzéssel, néhány egyszerű gesztussal jellemezzék a figurákat. Ugyanakkor a szerepekbe való ki- és belépés lehetőségét is biztosítják: gyakori az előadásokban, hogy egy-egy színjátész több figurát is megjeleníthet, ugyanakkor a csoport tagjai hol narrátorként, hol szereplőként jelennek meg, sokszor csak az előadás közegét megjelenítő »kórust« testesítik meg. Ebből is adódik, hogy ezek az előadások elsősorban közösségi erejükkel hatnak.” (Sándor L., 2001a, 225)

³⁴ „Úgy döntöttünk, az előadás előtt alapos bemelegítő próbát tartunk. A külső hatások kizárásával a fellépés előtt jó félórával már meg kell kezdődnie a játéknak, bemelegítő gyakorlattal, kóruszövegek mormolásával, tehát teljes testi és lelki készenléttel. Ily módon a szereplők a közönség előtt már nem elkezdtek, hanem folytatták a játékot. Csak így érthetjük el, hogy teljes felkészültséggel töltődtek fel már az első mondatok is.” (Debreczeni, 1976, 9) „Az előadás már félórával a

sét sem: „A díszletekről és valóságos tárgyi kellékekről való lemondás szándéka már kezdettől fogva megvolt bennem. Darabunkat úgy fogtam fel, hogy egy fél osztályra való diák díszletek és eszközök nélkül, csak a szereplők fizikai állagának mind teljesebb latbavetésével eljátszik egy történetet. Ez az elgondolás nem tűr kelléktárat. Az egésznek szinte ott a helyszínen kell megszületnie, mintegy a kisujjból kirázott könnyedséggel. A hosszas, műhelybeli előkészületek gyanúját nem szabad a nézőben felébreszteni, minden köszínházi értelemben vett szakszerűség árt annak a hamvasságnak, amit elképzeltem. A szükséges berendezési tárgyak mintegy a véletlenszerűség bélyegét viselik: mint ha az asztal és az a néhány szék már eleve ott lett volna. «S ha már ott van», felhasználjuk arra, hogy játsszunk vele.” (Leszkovszky, 1979, 36–37)

A diákszínjátszó előadásnak tehát természetes állapota az, amit Kiss Gabriella a Zsótér-rendezések kapcsán fogalmaz meg: „Színpadképei szakítanak mind a polgári illúziószínház, mind a történelmi avantgárd hagyományaival. A játéktér sem reális helyiséget nem reprezentál, sem archetipikus jelentéssel nem bír, ám mindig vannak benne olyan elemek (...), amelyek biztosítják, hogy az adott tér akár a szöveg szerinti valós helyiséget is jelenthesse (...). Ugyanakkor a díszletelemek szinte kivétel nélkül a színészi test szempontjából válnak fontosá. (...) A leghétköznapiabb tárgyak (...) mutatko-

nak bejátszhatónak: rugalmasak, alakíthatók, elmozdíthatók, megmászhatók. (...) Ily módon leginkább olyan művi-művészi világ keletkezik, melynek minden szegmense a színészi akció és a nézői asszociáció, tehát a hatás és a befogadói aktivitás (performativitás) folytán válik jelentéssé.” (Kiss, 2001, 182–183.)

Talán már nem okoz nagy meglepetést, hogy ez a bizvást posztmodernnek nevezhető megközelítés (amennyiben az illúzióteremtést felvállalt módon az előadás részévé teszi) szintén a lírai oratóriumra nyúlik vissza,³⁵ a játékok testéből való építkezésnek pedig, ami mára állandó jegye lett a gyerekszínjátszásnak,³⁶ az avantgárdban találhatóak meg az esztetikai előzményei.³⁷

A korszakküszöb átlépése

A fentiek tudatosítása híján azonban az a furcsa helyzet állt elő, hogy ma még igen gyakran tapasztalható szakadás a diákszínjátszó csoportok munkájában. Amilyen határozottan képes volt a drámapedagógia leválni a hagyományos színészképzésről az *előkészítő munkát* illetően, olyan tanácstalannak mutatkozik az *előadások létrehozásának* az iparszerű színházi működéstől eltérő lehetséges módszereit illetően. Az amatőr rendezőknek szóló munkák a hivatásos színház mechanikus, lélekölő munkafolyamatát ismertetik,³⁸ amely éles

tulajdonképpen kezdés előtt minden alkalommal elkezdődik, mivel a hiteles játékhoz feltétlenül előkészítésre van szükség. Ez az előkészítés abból áll, hogy olyan feszült állapotba hozzuk a szereplőket, hogy a színre robbanás valóban robbanás legyen.” (Lengyel, 1976, 51–52) Sokat mondó a hivatásos színház hozzáállása Takács Katalin elmondásában: „A főiskolán kinevettek, amikor elmeséltem, hogy milyen fantasztikus volt, amikor Keleti megtanított bennünket koncentrálni. Ma már minden nyugati csoport, külföldi társulat így csinálja. Együtt leülnek háromnegyed hétkor, és bejáratják magukat a hétórás előadásra. Ezt a negyed órát én a mai napig megteremttem magamnak. De az más, amikor nyolc ember ül körbe és végigcsinálja a koncentrációs gyakorlatot. Azután megszülethet a csoda. A közös munka csodája! Ezt Keleti bevezette, mert tudta, mit hozhat!” (Kovács, 1996, 121)

³⁵ „Ez az ábrázolás, minthogy semleges térben játszódott, nemigen igényelt konkrét díszletet és kelléket. Játékunkban majdnem minden a játékosra bízott, ő formálta a tereket is, nemcsak a figurákat. Az egész ötven perc alatt két elem volt még a pódiumon, a két ágybetét méretű laticelmatrax, meg a kendők. Az előbbi (...) hol koporsó, hol sír, hol szónoki háttér, hol hirdetéshez szolgáló dekoráció stb.” (Debrecei, 1979, 144)

³⁶ „Az üres térben (vagy a jelzesszerű díszletek között) a szereplők különböző térbeli mozgásaiból sajátos csoportalakzatok jönnek létre, melyek gyakran magukat a helyszíneket is jelzik (a testek formálják meg a teret), s egyúttal kialakítják a megjelenített történet különféle helyzeteit. Ez a forma gyors helyszínváltásokat tesz lehetővé (...)” (Sándor L., 2001a, 225)

³⁷ „Az előadás [a Kőműves Kelemen] egy esetben képes arra, hogy színházi metaforát hozzon létre. Színházi metaforán értem a játék valamely tényének (tételemei, ruházat, rekvizitumok, emberi test) rendeltetésétől eltérő, nem evidens alkalmazását, melynek során az illető tény önmagán túli, önmaga fölötti jelentést kap. A köpeny korbácsként való használata, a reflektor bevonása a játékba (a «szereplőből») világítva annak önvizsgálatát, a szereplő arcára koncentrálván fényét annak lázálmaint fejezi ki) már jelentős lépés ezen igen magas színvonalú eszköz megteremtéséhez, de még túl direkt, túl egyértelműen következik, pusztá motiváción kívül egyéb jelentősége nincs. Az élő keresztt viszont már más minőség, az emberi test illető felhasználása megdöbbentő és rendkívül tömör.” (Duró, 1982, 15)

³⁸ Vö. Mezei, 1979, 83–102, Máté, 1984, Keleti, 1996, 310–316, Nánay, 1999.

ellentétben áll mindazzal, amit a drámajátékok szellemisége képvisel.

A szakadás okát visszatekintve a szövegalapú színházkonceptióhoz való ragaszkodásban jelölhetjük meg. Amíg ugyanis a színházi előadást egy drámai szöveg színpadi megvalósításaként értjük, addig igen erős korlátokat szabunk a színészi és a rendezői kreativitásnak. Ezt a „félreértést” nyilván az is erősítette, hogy az amatőr diákszínjászó rendezők elsősorban a vállalkozókedvű magyartanárok köréből kerültek ki, akik a maguk élményvilága felől közelítve természetesen elsősorban *irodalmi* feladatként értelmezték a színpadi munkát.³⁹ Ebből a szempontból a kilencvenes évek felszabadítólag hatottak a diákszínjátszásra is: ma már egyre inkább terjed itt is az a meggyőződés, hogy a színház elsősorban érzéki hatás, vagyis hang, fény, mozgás, amelyekhez képest szinte másodlagos a szöveg; utóbbiból tulajdonképpen minél kevesebb, annál jobb. (Ezt a tendenciát egyébként egy szomorú praktikus tény is erősíti: az egymást követő diákszínjászó

generációk egyre gyengébb szövegértési és szövegmondási készségről tesznek tanúbizonyságot. Az esztétikatörténeti okok⁴⁰ mellett talán ezzel is magyarázható például a mozgásszínházi nyelvnek a hivatásos színház világával teljesen párhuzamos, rohamos térhódítása a diákszínjátszásban.)

Ebben a kérdésben a rendezői színház igényeinek kielégítése érdekében kötött kompromisszumok⁴¹ útja sem bizonyul járhatónak: a diákszínjászó előadás esetében az egész produkció sikerét kockáztatjuk, ha a *játék* helyébe hirtelen a *munkát* próbáljuk illeszteni. Bármely „rendezői” beavatkozás kizárólag a közös (improvizatív) játék szerves folytatásaként képzelhető el; illetve csak így lehet igazán hatékony.

A „posztmodern” jelzőt tehát a diákszínjátszás kontextusában *nem is elsősorban az előadásokra vonatkoztatott normatív esztétikai kategóriaként* lenne érdemes használnunk, hanem *a teljes módszertani folyamat filozófiájának jelölésére*. Ennek részletes bemutatása azonban már egy másik dolgozat feladata.

Irodalom

- Auslander, Philip (1997) *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, London–New York, Routledge.
- Barabás Dániel (2001) Zsúri, zsúri, zsúri..., *Diákszínház* (az Országos Diákszínjászó Egyesület hírllevele), 10., 3–8.
- Bácskai Mihály (1976) „Férhő kéne mönni”. *Expozíció és rendezőpéldány*, in Máté, 1976, 41–68.
- Bérczes László (1995) *A végnek végéig. Paál István*, Budapest, Cégér.
- Bicskei Gábor (1979) „Így rendeztem...” II., Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.
- (1983) *Amatőrök színjátéka*, Budapest, Kosmosz Könyvek.
- Debreczeni Tibor (1976) A „Perlő ének” születése. *Műhelytanulmány*, in Máté, 1976, 5–40.
- (1979) *Műhelytanulmány a „Bevégtetlen ragozás”-hoz*, in Bicskei, 1979, 135–145.
- (1981) *Szín-kör-játék. Kreatív játékok*, Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- (1983) „Így rendeztem...” IV. *Gyerekekkel*, Budapest, Műsák Közművelődési Kiadó.

³⁹ A szövegközpontúság a diákszínjászó feladatáról vallottakban is megjelenik: „Ezeket a belső monológokat, a szövegből következő és a magatartást irányító gondolatokat nevezik a «szöveg mélyének». Minél alaposabban derítjük fel és tudatosítjuk ezeket a játékokban, annál gazdagabb, színesebb alakítások születnek.” (Mezei, 1979, 105)

⁴⁰ „A színház válsága nemcsak a hivatásos és az alternatív színházban, hanem a gyermekszínházban is megfigyelhető. Jelentést váltó, az értékvtást válságként megélt, a visszaélésekkel szemben védtelen szavaink csak különös erőfeszítés eredményeként tehetők meg a hiteles (közhelymentes) színpadi kifejezés alapjává. A mozdulatokat mintha még kevesebb fenntartás fogadná. Egyszerű dolgokról szólhatnak, póztalanul, bizalommal.” (Sándor L., 2001a, 226)

⁴¹ „Ha a rendező improvizatív úton hozza létre előadását, akkor az improvizáció-sorozatok vagy az olvasópróbát előzik meg, vagy az olvasó- és rendezőpróba közé esnek. Mint már említettük, rendezőpróbára ekkor is szükség van, legfőképpen az emlékp próbák folyamatának ideje csökkenhet. Összpróba, főpróba olyan módon szükséges, mint a hagyományosan létrehozott produkciók esetében.” (Nánay, 1999, 69)

- (1995) *Drámapedagógiai órák alsóban, felsőben és főiskolán*, Budapest–Kecskemét, Magyar Drámapedagógiai Társaság–Kecskeméti Tanítóképző Főiskola.
- Derrida, Jacques (1994) A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában, *Helikon*, XL, 1–2, 21–35.
- Duró Győző (1982) A Kőműves Kelemen-dosszié, in Máté 1982, 5–27.
- Fischer-Lichte, Erika (1990) Azonosság és különbözőség között. A posztmodern montázs Heiner Müllernél, *Literatura*, 2, 158–169.
- (2001) *A dráma története*, Pécs, Jelenkor.
- Fuchs, Elinor (1998) A Jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán, *Színház*, 3, 3–9.
- Gabnai Katalin (1983) Mielőtt rendezni kezdem, in Debreczeni, 1983, 71–77.
- (1990) *Drámajátéktár. Első gyűjtemény*, Gödöllő, Petőfi Művelődési Központ.
- (1999) *Drámajátékok. Bevezetés a drámapedagógiába*, Budapest, Helikon.
- (2001) *A Corvin téri küzdelem után*, in Kovácsné Bíró, 2001, 197–208.
- Grotowski, Jerzy (1999) *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*, Pozsony–Budapest, Kalligram.
- Jákfalvi Magdolna (2000) *Színházi antológia. XX. század*, Budapest, Balassi.
- (2001) *Alak – figura – perszónázs*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Jauss, Hans Robert (1997) Az irodalmi posztmodernség, in H. R. J., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 211–235.
- Keleti István (1996) *Az ember holtig tanul*, in Kovács, 1996, 219–318.
- Kékesi Kun Árpád (1998) *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Budapest, JAK-füzetek.
- (2000a) A rendezés színháza, avagy a mise en scène művészete, *Theatron*, 2, 38–46.
- (2000b) *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- Kiss Gabriella (1999) *Bevezetés a színházi előadások világába. Tankönyv 16-18 éveseknek*, Budapest, Korona.
- (2001) *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest–Veszprém, Orpheus–Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- Kovács Zoltán (1996) *A színház csak ürügy. Keleti István utolsó ajándéka*, Kovács Zoltán, Tarnói Gizella, Váradi Zsuzsa (szerk.), Budapest, Irodalom Kft–Journal Art Alapítvány.
- Kovácsné Bíró Ágnes (2001) *Alkotó emberek. Amatőr művészetek az ezredfordulón*, Budapest, Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma Közművelődési Főosztálya.
- Lehmann, Hans-Thies (2000) Az előadás: elemzésének problémái, *Theatron*, 1, 46–60.
- Lengyel Pál (1976) „Így rendeztem” – a Négerek Imáját. *Rendezői tanulmány és műleírás*, in Máté, 1976, 41–68.
- Leszkovszky Albin (1979) *Népmese diákszínpadon*, in Bicskei, 1979, 33–39.
- Máté Lajos (1976) „Így rendeztem...”, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.
- (1978) *Térszervezés a színpadon és a pódiumon*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.
- (1982) „Így rendeztem...” III., Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó.
- (1984) *Rendezésemélet. Kézikönyv amatőr színjátszórendezők számára*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó.
- Mezei Éva (1979) *Játsszunk színházatl!*, Budapest, Móra.
- Nánay István (1973) *Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv*, *Színház*, 1973, 10, 31–34.
- (1983) *A színésznevelés breviáriuma*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó.
- (1999) *A színpadi rendezésről*, Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság.
- (2001) *Mesgyén. Felnőtt amatőr színjátszás*, in Kovácsné Bíró, 2001, 247–254.
- (2002) *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum.
- Pavis, Patrice (1998) A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége, *Színház*, 3, 10–23.
- (2000) A lapról a színpadra – nehéz születés, *Theatron*, 2, 93–105.
- (2003) *Előadáselemzés*, Budapest, Balassi.

- Ruszt József (1969) *Színészdramaturgia és színészmesterség*, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.
- Sándor L. István (2001a) *Művészi tendenciák a gyermekszínháztársadalomban*, in Kovácsné Bíró, 2001, 221–227.
- (2001b) *Tendenciák a diákszínháztársadalomban*, in Kovácsné Bíró, 2001, 233–239.
- Schechner, Richard (1984) *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970–1976*, Budapest, Múzsák.
- Szakall Judit (1983) *Így rendeztem – gyerekekkel ezt az előadást*, in Debreczeni, 1983, 51–57.
- (2001) *A gyermekszínháztársadalomról*, in Kovácsné Bíró, 2001, 209–220.
- Tóth Zsuzsanna (2001) *Játékosok társadalma*, in Kovácsné Bíró, 2001, 255–324.
- Vidovszky György (2001) *A diákszínháztársadalom*, in Kovácsné Bíró, 2001, 241–246.