

s így kerül sorra 1995-ben Németországban két helyen, hogy aztán az utazás 1997-ben fejeződjék be. A kiállítást természetesen nagyszabású életmű-katalógus kíséri, melyben jól áttekinthetően sorakoznak Kujasalo művei 1973-tól napjainkig. Mind a katalógusban mind pedig a kiállításon egy rendkívül következetes életpályát tekinthetünk át. Matti Kujasalo, aki a finn absztrakt konstruktivisták talán legkiemelkedőbb képviselője, a hatvanas évek végétől rendíthetetlenül készíti geometrikus rasztereit. Egy interjúban ugyan kifejtette, hogy művészetére sokkal inkább hatott a hatvanas évek végi amerikai útja, *Ad Reinhardt*, *Josef Albers* valamint az emblemikus pop-art, mondjuk *Indiana*, valamint az op-artból talán *Vasarely* és *Briget Riley*, mint a franciás hagyományokkal teli finn konstruktivizmus és annak nagymesterei, *Unto Pusa*, vagy *Sam Vanni*, ám a külső szemlélő számára ezek a nagyon finom árnyalatnyi eltérésű eredettörténetek kevésbé érzékelhetőek.

Kujasalot az op-arttól kétségkívül megkülönbözteti az igen markáns komponálási mód: a minden irányban nyitott op-art szerkezettel szemben az ő képei zártak, egyértelmű és határozott konstrukciók. A képek felületét vonalak, raszterek alkotják, függőleges-vízszintes mozgások, átlók rendszere „mozog” egy homogén háttér előtt. Ezek a vizuális mozgások hozzák létre Kujasalo képein a teret. A színek erőteljesen visszafogottak, szürkék, feketék, kékesszürkék, illetve kombinációi. A háttér fehér vagy fekete, Kujasalo a hetvenes évekig használt erőteljesebb színeket, még 1980-ban is festett fehér alapon vöröset, vagy zöldet. De egyik esetben sem a szín játszott nála a főszerepet, hanem mindig háttérbe szorul a szerkezet és a forma mögött.

A művész minden képe egy hosszú folyamat: egyszerre rendkívül egyszerű, tiszta formák kapcsolatrendszer, másrészt pedig igencsak bonyolult összefüggésrendszerek hálója. Az elemi geometriai formák egyre ismétlődnek rajtuk, felületüket alkotó négyzetek a háttér négyzethálója előtt lassan elfordulnak a függőleges-vízszintes alapállapotukból, és ez a finom mozgás hozza létre azt a bonyolult rácsritmust, ami Kujasalo képeinek lényege.

A nyugtalanságérzet különösképpen felerősödik, amikor Kujasalo formázott vásznakat használ, tehát amikor köralakú képet, osztott táblájú festményt készít, illetve sarkára állított négyzetet, háromszög formájú képfelületet képez.

1978-óta Kujasalo háromdimenziós munkákat is alkot, melyeken a vonalak a függőlegesből vagy vízszintesből átlókká fordulnak át, s belépnek a térbe. Szobrai teljesen azonos rendezőelvek szerint születnek, mint a festményei, mégis sokkal valóságosabbak és kézzelfoghatóbban jelenítik meg Kujasalo geometrikus rendszerét.

Matti Kujasalo a szisztematikus konstruktivizmus művelőjeként egyrészt teljesen egyedi esetnek számít. Másrészt számomra a finn geometria túlságosan is monotonnak tűnik, ahol is a rendezőelvek végtelen következetessége, a vonal és négyzet szigorú ritmusa, ruhaszövetre emlékeztető ismétlődése fárasztó, kevés valódi vizuális gyönyört kelthető tevékenységgé válik. Persze lehet, hogy ez csak lelkialkat kérdése, de a művészeti puritánságnak ez a foka, a szeriális ismétlődések konok monotonmiája távol áll tőlem, s talán az európai hagyományoktól is.

Kujasalo Ludwig Múzeum-beli kiállítása, és annak rendkívül alapos katalógusa ugyanakkor lenyűgöző volt: iskolapélda arra, hogy egy kicsi és meglehetősen egyedi kultúrájú és művészetű ország hogyan és miként ismertetheti meg kortárs művészetét a világgal. Így kell ezt csinálni.

FITZ PÉTER

Merlin legújabb varázslata

Magyarország színházi struktúrájának mind a mai napig természetes része a bérletrendszer: e nélkül a legtöbb nagy színház számára – a vidéki helyzetről nem is beszélve – szinte a lehetetlennel lenne egyenlő megtölteni a nézőteret. Az elmúlt évek színházi gyakorlatában bevett szokás volt azonban az is, hogy egyes színházak – Nemzeti, Erkel (1) – ún. ifjúsági bérletsorozatokot hirdettek meg, amelyek látogatói közt elsősorban a középiskolás korosztály képviseltette magát nagy számban. Ebben az esetben az emlí-

tett okokon kívül természetesen nagy szerepet játszott az az elv is, hogy – lévén az értelmiségi létnek része a színházba járás, és erre az iskola (is) hivatott felkészíteni az ifjúságot – intézményesen, iskolai keretek közt is biztosítsanak erre lehetőséget. A darabválasztásnál elsősorban azt vették figyelembe, hogy a kiszemelt mű kapcsolódjon az irodalom tananyaghoz, illetve részét képezze annak a magyar és egyetemes kultúrának, amellyel az iskolának feladata megismertetni a tanulókat, az áraknál pedig, hogy ne jelentsen túlságosan nagy gondot a szülőknek.

A bérletes előadások azonban igen gyakran nem arattak egyértelmű sikert a diákok köreiből, és a gyakori botrányokat csak részben lehet azzal az egyébként igaz közhellyel magyarázni, hogy a gyermek a legőszintébb közönség, hiszen néhány vasárnap délelőtti előadáson a diákközönség részéről számos jó, a felnőttek körében nagy sikert aratott darabot is hangosabb értetlenség vagy érdektelenség fogadott. Az említett tüneteket szinte kizárólag – sokszor teljes joggal – a „mai ifjúság” kultúrátlanságával magyarázták. Nos, egyrészt valóban kell lennie egy pontnak, amelyen túl már nem lehet tolerálni a gyerek „gyerekségét”, és amikor jobb esetben a szülőnek és a tanárnak, rosszabb esetben a színésznek – pl. Sinkovits Imre „kiszólása” a Nemzeti Színház *Bánk bánján* – kell közbeavatkoznia, hiszen az iskola valahol az intelligens közösségi létre is nevel. Másrészt épp a színház lehet az a hely, ahol a mindennél közvetlenebb hatás miatt ténylegesen maga a műalkotás lehetne a fegyelmező erő.

A diákelőadások botrányai sokkal összetettebb jelenségek annál, mintsem kizárólagosan a produkciók színvonalával vagy a nézők magaviseletével lehetne azokat megmagyarázni. Sokkal inkább el kellene gondolkozni azon, hogy vajon nem eleve téves-e az az elképzelés hogy ugyanolyan típusú előadás „való” a színházi befogadás kezdő, haladó, illetve közép- vagy felsőfokú szintjén levő embereknek. (2) A színház önálló, az összes többitől különböző művészet, melynek önálló, csak rá jellemző és elsajátítható jelrendszere van. A diákoknak szánt darab kiválasztásakor tehát a feldolgozott drámán – a színjátékszövegen (3) – kívül a jelrendszer többi elemét – játékmód, hely – is figyelembe kell venni. Az igazsághoz tartozik, hogy az ilyen szempontból történő válogatásra csak az elmúlt években nyílt mód, mivel a nagyközönség számára csak ekkorra vált lehetővé a nem-hagyományos, alternatív alkotások megtekintése is. (4)

Az elmúlt években a botrányok néma kivonulássá szelídültek, és a reakciók láttán sok kolléga mondott le jobb esetben csak a bérletes előadások, rosszabb esetben egyáltalán a színházlátogatás megszervezéséről és lebonyolításáról. A színházba járás azonban a már említett értelmiségi lét része, ezért az iskolai munkán belül éppolyan természetessé kellene válnia, mint a könyvtárhasználatnak vagy az osztálykirándulásnak. Nos, igen, bólintanak egyetértően a magyartanárok, de még a leglelkesebbek és legoptimistábbak is enyhe sóhajjal gondolnak arra, hogy a tananyaghoz valamiképpen kapcsolható, a tanulók korának, a színházra nevelés folyamatában elért szintjének megfelelő darab kiválasztása (a kínálat állandó figyelemmel kísérése), a kapcsolatfelvétel a szervezővel és nem utolsósorban az anyagiak (a színházjegyek ára átlagosan 200-300 Ft) rendezése mellett szinte eltörpül a szellemi előkészítő munka. A szervezés egyforma fáradságba kerül, legyen az diákbérlet vagy egyéni kezdeményezésű színházlátogatás, és az elemzés még a legegyszerűbbnek tűnő színpadi megoldásokkal dolgozó darab esetében sem nélkülözhető. Sőt, talán éppen így lehetne megoldani számos viselkedési problémát. Egy valódi diákbérlet összeállítói azonban, ha áttételesen is, de nagyon sokat segíthetnek a kiválasztásban.

1994. őszén jutott el az iskolákba a Merlin Színház kis füzetje, amelyben az 1994/95-ös évadra a középiskolák 1-2., illetve a 3-4. évfolyamának hirdetett meg három-három, témájában a tananyaghoz kapcsolódó előadást. A vállalkozás nem volt kockázatmentes. A diákbérletes előadásokhoz kötődő esetleges rossz tapasztalatokon túl a Merlin kis színház, melyet a közvélemény idegennyelvű, illetve elsősorban alternatív előadások helyeként tart számon. Természetes volt a félelem, vajon hogyan hat majd a hagyományos színházhoz szokott osztályokra a szokatlan játékstílus, a nem-hagyományos térkonceptió.

A félelem alaptalan volt, ugyanis a színház már régóta foglalkozik fiatalokkal: a *Jordán-Lázár* házaspár a maga köré gyűjtött „színészpálántákban” kezdettől fogva egyszer-

re látta a tanítványt, a kollegát és az embert. A vizsgadarabok, az előadások mennyisége mindig szerves része volt a társulat-alakítás folyamatának. A színészházaspárban éppen az együttélés-együttjátszás alatt erősödhetett meg végleg a hit, hogy kortól és nemtől függetlenül meg lehet teremteni azt a világot, ahol a néző és a játészó kortól és nemtől függetlenül egy hullámhosszon mozognak, együtt lélegeznek – azaz a jó színházat.

Hosszan lehetne elemezni, hogy miért jók vagy kevésbé jók a Merlin előadásai. A következőkben a hagyományos kritikai, illetve színházelméleti kritériumoktól teljesen eltérő szempontból vizsgáljuk a Kölcsey-bérlet (5) darabjait. Az ügy nagysága ugyanis talán éppen abban rejlik, hogy a Merlin-bérlet szállítói maximálisan megpróbálták figyelembe venni a színház nélkülözhetetlen tényezőjét, a nézőt, tehát egy percre sem felejtik el, hogy ezeken a többnyire pénteki előadásokon a heti 34 tanítási órától kifáradt, talán egyáltalán nem rendszeres színházlátogatók – 14-17 éves lányok és fiúk – ülnek a nézőtéren.

Ezek a gyerekek kisebb közösségekben, felnőttek közt a senkit nem zavaró sugdolózástól eltekintve nyugodtan végignézik az előadást, ha az jó. Az idegenek itt mintegy fegyelmező erőként működnek, bár az sem elhanagolható nevelési szempont, hogy a gyerekek pontosan ebben az esetben szembesülnek azzal, hogy igenis vannak emberek, akik számára természetes, hogy színházban töltik el az estéjüket. (Már csak ezért is rendkívül fontos, hogy az esetleges bérletes előadások mellett ilyen színházi élményben is része legyen a tanulónak.) Azonban minél több a diák és minél kevesebb a „normális” közönség, tehát ha minél kisebb a külső kontroll, annál nagyobb a zaj, ami egy jó előadás esetében talán nem is fakad másból, mint hogy egy-egy jelmez, gesztus vagy mondat hatására mindenki egyszerre sűg valamit a szomszédjának, vagy egyszerre mozdul meg a széken. Nos, ha a színházcsinálók tisztában vannak a nézőközönség „dramaturgiájával”, akkor egy jó előadás esetében éppen azokat a fiatal közönségekben nem csak potenciálisan meglévő lehetőségeket tudják – a sokkal nagyobb nyitottságot, a könnyebb aktivizálhatóságot – a maguk és így az egész színházi kommunikáció hasznára fordítani, amelyekre az említett jelek utalnak.

A *Nem mind Arany...*, *de mind fénylik* irodalmi összeállítás hallatán elképzeltetlen volt számomra, hogyan fogják a színészek egy órán át az apró színházteremben összezűfolt közönséget az ún. szöveggyűjteményes versekkel lekötni, pedig mindössze két dolog kellett hozzá. Az egyik a Kaláka nagyon jó, a raphez szokott füleknek minden bizonnyal ismeretlen hangzásvilágú és így különösen érdekes zenéje, a másik, hogy az előadás – a tapsvihar és a záró „együtténeklés” miatt leginkább koncertnek nevezném – felépítését nemcsak a versek tematikája, tehát a magyar líratörténet Janus Pannonius-i öntudatra ébredésétől a magyar romantika költészetének kiteljesedéséig tartó ívének a bemutatása, hanem a közönség befogadói állapota is meghatározta. Ahogy a jó tanárban, úgy Jordánékban is működik az a jelzőrendszer, ami finoman letapogatja, hogy mikor lanyhul a közönség figyelme, és azonnal változtatni, az előadást szokatlan színházi elemekkel felfrissíteni képes. Így elevenedtek meg előttünk az énekesek személyében a négyökrös szekér ökrei, így intette a közönséget egy tréfásan ál-szigorú szemvillanással csendre az Emléklapra sorait karikírozó kamarakórus vezetője, így hatott elementáris erővel az eltúlzott tájszólásban előadott *Tartozkodó kérelem* (talán mert a szünetekben a tisztelt közönség is így „csúfolja” *Csokonai* versét). A jobb szélen álló Jordán Tamás táblákon jelezte, hogy éppen melyik vers kerül sorra – ha a szórakozás mellett tanítani is akarunk, akkor nem szabad magunkat azzal áztatni, hogy az ott ülők kivétel nélkül mind kapásból felismerik az elhangzó műveket –, s így a látvány éppen az elhangzottak rögzítését segítette elő. *Kazinczy Jót s jól...* kezdetű epigrammáját még a ruhatárban is dúdolták a gyerekek, szövegét és költőjének nevét mind a mai napig tudják.

Az ezt követő előadás már a színház minden eszközével bolondozott és szórakoztatott, hiszen a két *Molière*-egyfelvonásos, a Dandin György és a Gömböc úr helyzetei, jellemei egyaránt vérbő komédiázásra adnak lehetőséget. Ennél (ezeknél) a daraboknál talákoztunk először azzal a jelenséggel, amely *A két veronai nemesben* már az előadás egyik központi szervezőelvévé vált: a hagyományos térkonceptió hangsúlyozott megváltoztatásával. Az európai színházban a hatvanas évektől kezdve tapasztalható a hagyományos térkonceptió (dobozszínház) tendenciózus megváltozása, melynek végső

célja minden esetben az alkotó és a befogadó közti viszony élénkítése, a néző aktivizálása, a játékba való bevonása volt. A néző és a színész közti különbség megszüntetése ontológiailag lehetetlen, (6) a közönség tagjai csak játszóként és csak a játékmesterek irányításával vehetnek részt a produkcióban, amire viszont a fiatalok maximálisan kaphatók. A Molière-darabban ebből még csak ízelítőt kaptak a gyerekek: a színészek a nézőtérre keresztül jöttek be a színházterembe, az éjszaka sötétjében a fejünkön keresztül másztak- tapogatóztak be Angyalkáék. A meglepetés, az „ilyet nem szoktak színházban csinálni” érzése minden hagyományos fegyelmező eszköznél természetesebben teremtette meg azt a figyelmet és őszinte odafordulást, amely a valódi műélvezet alapja. Ugyanez játszódott le például a Csikaszk-Katus jelenetben is, ahol – többek között – az ifjú színésznő kacérsága hallgattatta el a kamasz fiatalokat.

A Dandin György és a Gömböc úr azonban nemcsak nagyszerű komédiák, hanem bizonyos emberi jellemvonásoknak a kegyetlen kigyúnyolásai is. Ezt hangsúlyozta ki a két részt lezáró és összefoglaló kép, amikor is a címszereplőket a társulat két tagja a többiek harsány biztatásáról kísérvé kötélén megugráltatja.

Ezeknek az alternatív színházra jellemző jeleknek az értelmezése, illetve felhívni a figyelmet a jelenet központi funkciójára, már a tanár feladata, azért is, mert mára a kísérletező színház egyes elemeit, jeleit átvette a realista színház, és a továbbiakban egyre nehezebb lesz olyan előadást találni, ahol ne lenne szükség ezeknek a befogadótól nagyobb absztrakciós képességet és komolyabb színházlátást követő jeleknek az értésére.

A Shakespeare-darabnál a szokatlannal való sokkolás már a nézőtérre lépés pillanatában megkezdődött: Verona közterén találjuk magunkat (a nézőtér arénaszerűen helyezkedik el a játéktér körül), az egyik színésznő nápolyival kínál minket, sőt alkudozni is enged, a másik az orrunk előtt veszekszik – ebből a színes kavalkádból bontakozik ki lassan a darab. A nézők bevonása a játékba itt már folyamatos: almát dobnak nekünk (amit a néző kislány a darabban elmerülve majszolni kezd), két néző tartja Dárdás lyukas lábbelijét, a színészek mellénk ülnek le és nekünk, velünk beszélnek – és a közönség nemcsak az almát fogadja el, hanem játszik is. A Két veronai nemes szerelmeseinek története azonban a Merlin előadásában nem egy happy anddel végződő történet: briliáns érzékenységgel vegyíti a humoros, vulgáris és komoly elemeket a szerelmesek valódi tragédiájának bemutatásában. A féltékenység, a csalárdság, a szerelem az a téma, amely bevallottan vagy nem bevallottan – a legjobban érdekli ezt a korosztályt, és így, fiatalok előadásában, hiteles lesz a zárókép (házibulin Beatles zenére táncoló párok – a darabbeli szerelmesek), és hihetővé, természetessé válik, hogy ezeket az érzéseket mi is érezhetjük, hogy ezek az erőszakos tettek (Szilvia kis híján bekövetkező megerősztolása az erődben) velünk is megtörténhetnek.

A fentiekből talán világossá válik, hogy a Merlin előadásai a szórakozáson és a művek megismerésén túl hatalmas lehetőséget kínálnak arra, hogy a tanulók megfelelő tanári segítséggel, a szó szoros értelmében játszva ismerkedjenek meg a modernebb színházi törekvésekkel, a színház legkülönfélébb lehetőségeivel. Az elsajátítást pedig ebben az esetben éppen a korosztályi sajátosságok miatt szó szerint is lehet venni. Számomra is hihetetlen volt, hogy azok a drámaversenyre készülő tizennégy éves gyerekek, akiknek egy évvel ezelőtt a színpadi játék alapelemeinek elsajátítása is gondot okozott, a bérletes előadásokkal párhuzamosan folyó próbákon milyen nagy mértékben fejlődtek, s vált sokrétűbbé és árnyaltabbá a színházlátásuk. Szinte profikhoz illő tudatossággal használják ki a térkonceptió és a színészi testbeszéd kínálta lehetőségeket, tudva, hogy a színházi elemek (jelek) kiválasztásánál az első és legfontosabb szempont a nézőre gyakorolt hatás. Ez pedig már a színház tudatos nézésének egy magasabb fokáról tanúskodik.

A bérlet befejeződött, és az elkövetkező két évben – hacsak nem bővül az e korosztálynak szánt repertoár – a most megindult folyamat kezelése és a szint emelése a feladat. El kell jutni odáig, hogy a nézni tanulók mind a talán kevésbé direkt hatásmechanizmussal dolgozó realista-interpretáló színjátszás finomabb jelzéseire, mind pedig a rendkívübsz-szetett és bonyolult átkódolásokkal működő alternatív előadásokra is fogékonyak legyenek. A Merlin jóvoltából már elindult valami. És ha más a kezdet kezdetén természetessé válik a diákok számára a másság és az erre való nyitottság, ha már korán szembesülnek azzal, hogy nagyon sokféleképpen lehet színházat csinálni, és minden kis változtatás

más-más hatást vált ki a nézőből, tehát ha magas színvonalon, direkter és baráti, kortárs környezetben találkoznak a színházi nyelvvel, melynek elsajátítása ugyanilyen folyamatos, könnyed és vidám lesz, akkor a színházba járás nem ritka ünnep és különleges esemény a számukra, hanem mindennapjaik természetes és izgalmas részévé válik.

JEGYZET

- (1) A következőkben, lévén a Merlin bérletes előadásai elsősorban prózai darabok, csak a prózai színházakban tapasztaltakról lesz szó.
- (2) Vö. Kiss Gabriella: Amit nekünk is tanulni kell. Iskolakultúra, 1995. 5. sz. 45-53 p.
- (3) Magyar Színházművészeti Lexikon. Dráma-szócikk. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.
- (4) Bizonyos alternatív színházak, előadások létezéséről sem a Pesti Műsorból, sem más médián keresztül nem lehet tudomást szereni, így a nagyközönség számára ezek megismerhetetlenek maradtak.
- (5) A színházi műalkotás egyszeri és megismételhetetlen. Az itt leírtak a saját osztályom bérletes előadásainak alkalmával szerzett tapasztalatokon, illetve kollégáim élménybeszámolóin alapulnak, így nincs kizárva, hogy mások, más előadásokon, más közönséggel másként élhettek meg az itt tárgyalt folyamatot.
- (6) Vö. Bécsy Tamás: A színháték ontológiájáról. Kézirat.

KISS GABRIELLA

„Jelbeszéd az életünk”

A szimbolizáció története és kutatásának módszerei

Mi is a szimbólum? A szimbólum mindig valami és még valami: az, ami túlmutat önmagán, ami többletjelentést hordoz. Ez a többletjelentés szólhat nagyobb vagy kisebb közösséghez, megőrizheti eredeti tartalmát, átalakulhat vagy esetleg teljesen kiüresedhet. Egy szimbólum élete akkor kezdődik, amikor ez a többletjelentés létrejön, és addig tart, amíg van valaki aki ezt a jelentést megfejti (dekódolja).

A szimbólumok az emberi életet meghatározó, a társadalmi lét kikerülhetetlen, szükségszerű tartozékai. Szimbólumokat használ és teremt a művészet, a vallás, a politika, a mindennapi élet legtöbb területe. A tudományok közül többek között a filozófia, az antropológia, a pszichológia, a szociológia, az irodalomtudomány és a nyelvészet foglalkozik velük, bár mindegyikük más-más szempontrendszer szerint közelít hozzájuk. A „Jelbeszéd az életünk” című könyv szerkesztői éppen ezt a sokféleséget, sokszínűséget igyekeztek megragadni annak reményében, hogy a szimbolizációkutatás különböző területein született eredmények nem maradnak egymástól elszigetelvek, és a kutatók között létrejöhet valamiféle közös nevező, mert „Ha csak külön tudnánk beszélni a képzőművészeti szimbólumokról, zenei szimbólumokról, politikai szimbólumokról... vagy ha csak a szimbólum-létrehozásról, szimbólumbefogadásról, jelelemekről tudnánk valamiket állítani – de a szimbólumról semmit, akkor elvesztenénk a fogódzót az egyes konkrét szimbólumok kezeléséhez is, hiszen minden konkrét szimbólum egyúttal a szimbólum is.” Ennek célkitűzésnek az igazi megvalósulását az jelenti, ha a társadalomtudományok bizonyos műhelyei együttműködnek valamely konkrét kérdésben vagy kutatásban. Míg a könyv első része a szimbólumkutatás irányzatainak bemutatására helyezi a hangsúlyt, addig a negyedik részben tanúi lehetünk, hogy egy-egy szimbólum körüljárásakor miként illeszthetők egymáshoz a különböző tudományágak megközelítési módozatai.