

OSZTÁLYTEREMSZÍNHÁZ MINT A HATÁRÁTLÉPÉS TERE

A pubertáskorra a térben és időben egymástól távol eső társadalmak eltérő módon reagálnak. Hol halottnak tekintik a kamaszokat, majd szimbolikusan feltámasztják őket, hol pedig lassanként tanítják meg nekik a felnőtt társadalom jelzéseit, szabályait. A különbségek ellenére, alighanem mindenütt és mindenkor közös elem, hogy a serdülőkorhoz az átmenetiség, egyfajta köztes állapot kapcsolódik. A jelen társadalmunk reakciója az életkorból adódó „sem itt, sem ott” - helyzetre nemcsak az iskolai ünnepélyekben (szalagavató – ballagás – érettségi egymást követő hármásában) vagy a vallási szertartásokban érhető tetten, hanem a korosztályokat megszólító színház serdülőket célzó előadásaiban is felfedezhető.

Az említett átmeneti állapot az ifjúsági színházi előadásokon¹ és annak nézőin kívül azonban, a Magyarországon viszonylag fiatal műfaj megítélését is jellemzi. Vekerdy Tamás szavaiból különös bizonytalanság, sehova nem sorolhatóság olvasható ki. „Egyrészt a kisdíjakok színházának még a gyerekshínházat tartom – míg a következő életkori szakasz, a kamaszkor színháza már, azt hiszem, semmiben sem különbözik a felnőttek színházától.”² Bár Nánay István elismeri a pubertáskorúakat megszólító előadások hasznát, ugyanakkor az okokat megjelölve hívja fel a figyelmet esetlegességére, hiányára a hazai színházi palettán. „Nálunk ugyanis az ifjúsági színház mint kategória főleg elméletben létezik, gyakorlatban alig. Egyrészt ennek a korosztálynak még a legkisebbeknek valóknál is kevesebb mű szól, másrészt e korosztály színházi megszólítása különösen nehéz feladat, erre még kevesebben képesek, mint amennyien jó gyerekelőadást tudnak csinálni.”³ A műfaj megítélésének ellentmondásossága ugyanakkor tetten érhető abban is, ahogyan a színházi kritika közelít a témához. Bár az elmúlt években egyre több teátrum tekinti feladatának a serdülő közönség valamilyen módú megszólítását, ám csak elszórtan lehet részük valódi szakmai visszajelzésben. A mégis megjelenő kritikák többsége pedig inkább szól az ifjúsági színházi előadások fontosságáról és hazai hiányáról, mintsem a témával szolgáló produktumról magáról.

A felnőtt- és gyermek lét közti átmeneti, korosztályokat megszólító színházak terén is megmutatkozó állapot fontos témája a kulturális antropológiai kutatásoknak is. Victor Turner a beavatási szertartások elemzésekor az élet- és rituálészakaszban lévőket „küszöbembereknek” nevezi, akik „sem itt nincsenek, sem ott; a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás által kijelölt és elrendezett pozíciók köztes területén helyezkednek el”.⁴ Bár Victor Turner neve napjainkban egyre többször jelenik meg színházi tárgyú írásokban, valójában nem színházelméleti szakember, hanem kulturális antropológus volt. A kutatót nemcsak színésznő édesanyja és játékos megnyilvánulásai,⁵ hanem a Richard Schechnerrel közösen szervezett „performance studies” konferenciákon való részvétele miatt

¹ Ifjúsági színházi előadásnak „olyan művészeti alkotást tekintek, amely a korosztályokat megszólító színház része, annak tizenegy és tizenhét év közötti nézőit célozza meg oly módon, hogy témáját egy, a közönségét érintő problémakörből választja ki. A felvetett kérdés kijelölhet az ifjúsági színházi előadásnak iskolai teret is, ezt tekintjük osztályteremszínháznak. A hitelesség érdekében a szerepeket a nézőkhöz hasonló korú, amatőr színészek is megtestesíthetik. Az ifjúsági színházi előadások letisztultak, következetesek, a színházi nyelv értésére készítik fel a közönségüket, így a színpadi jelrendszer önmagában beavató jellegű. Az ifjúsági színházi előadást megelőzheti a drámapedagógia eszköztárából merítő előkészítő, s követheti feldolgozó foglalkozás, melyek beengedhetik a nézőket az addig zárt, fiktív világba, illetve lehetőséget kínálnak, hogy reflektáljanak mind a felvetett problémára, mind pedig a rendezés módjára.” Takács Ágnes: „Színház. Ifjúság. Internet. Vetítés.”, in *Színház – jelentés – emlékezet*, szerk. Kérchy Vera, Szeged, Jate-Press, 2013. 113.

² Vekerdy Tamás: „Gyermekszínház – díákszínház. Néhány gondolat fejlődéslelektani szempontból”, in *Tanulmányok a gyermekszínházról*, szerk. Földényi F. László, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1987. 82.

³ Nánay István: „Állapotrajz”, in *Gyermekszínházak Magyarországon. Tanulmányok, elemzések, beszélgetések az elmúlt 15 évről*, szerk. Sándor L. István, Budapest, ASSITEJ Magyar Központ, 2006. 31.

⁴ Victor Turner: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, ford. Orosz István, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 108.

⁵ „Tudott nagyszerű előadó, dinamikus szemináriumvezető és résztvevő lenni, energikus és olykor karizmatikus játékos az élet nagyszerű kis játékaiban.” - Roger D. Abrahams: „Előszó”, in Victor Turner: *A rituális folyamat*, Id. kiad. 16.

is kapcsolják a színpadi világhoz. Turner 1950 és 1954 között ndembuk között élt, részt vett mindennapi életükben, s tapasztalatait összefoglalva 1969-ben jelentette meg tanulmánykötetét *A rituális folyamat* címmel. Turner azokat a rítusokat foglalta rendszerbe, amelyek az egyes életszakaszok lezárásaként, egy új út kezdeteként meghatározó szereppel rendelkeznek a nép életében.

A kutató Arnold van Gennep analitikus rendszerét tette pontosabbá, bővítette saját tapasztalatai alapján. Van Gennep küszöbátlépésnek tekinti az élet olyan eseményeit, amelyek valamely módon új világot nyitnak az ember számára. Így az ismeretlen házba való belépéstől, a házassági, temetési, beavatási, örökbefogadási szertartásokig az élet minden átmeneti helyzetét a *limen* latin szóval jelöli, melynek pontos jelentése 'határ, küszöb'. Arnold van Gennep a rítusok egyes szakaszainak elnevezését is a *limen* fogalomhoz köti. „*Ezért azt javaslom, hogy a korábbi világtól való elválasztó rítusokat preliminális rítusoknak, a határbhelyzet alatti rítusokat liminális rítusoknak, az új világba való befogadó rítusokat posztliminális rítusoknak nevezzük.*”⁶

Turner van Gennep hármass rendszerét, s annak középső szakaszának elnevezését megtartva, elsősorban „életkrízis-rituáléknak” nevezett szertartásokat vizsgálta.

A preliminális fázist az *elkülönülés* (separation) fogalommal jelöli, hiszen ekkor a rituálé alanyai megválnak korábbi társadalmi státuszuktól, így létrejön egy meg- vagy visszafordított állapot. Az elhatárolódás azonban nemcsak társadalmi szinten történik meg, hanem térben és időben is létrejön. A beavatandók fizikailag is eltávolodnak a néptől, s ezzel az idő minőségét is megváltoztatják: átlépnek a szent térbe és időbe (időtlenységbe), azaz elválasztják magukat a profán világtól.

A *liminális* szakaszban, vagy *átmenetben* (transition) a rituálé alanyai áthaladnak az előzőleg létrejött kétértelmű téren és időn, ahol az eredeti és a rítus utáni társadalmi státuszuk egyszerre jelenik meg. A középső szakasz egyben az új szerep megszerzéséért folytatott harc ideje is, hiszen ekkor olyan megmérettetésre, próbatételre kerül sor, melynek sikeressége feltétele a továbblépésnek. A rituálék második, középső szakaszában létrejövő társadalmi együttlétet Turner a *communitas* kifejezéssel jelöli. Ebben a közösségi élményben nem tűnnek el az egyéni különbözőségeik, az emberek csupán elszakadnak ekkor kötelességeiktől és jogaiktól, egy rövid időre felfüggesztik azokat. Ebben az állapotban a szertartás résztvevői őszintén, minden hierarchiától mentesen ki merik mondani egyéni véleményüket. „*A spontán communitasban az egymással kapcsolatban lévő emberek egyetlen szinkron és hőmpölygő esemény teljes értékű részeseivé válnak.*”⁷

A harmadik fázis a *betagozódás*, amikor a résztvevők a szertartás során megszerzett új, biztos s az előzőnél magasabb státusszal illeszkednek be a társadalomba.

A magyar szakirodalomban nemcsak az általános színházelméleti szövegek, hanem a gyermekszínházi tanulmányok is utalnak a rituális folyamatra, amelyeket Turner írt le és elemzett részletesen. Novák János magát a színházi helyzetet felelteti meg a turneri háromszakaszos szertartásnak.⁸ Az életből kiszakadva, a problémákat hátrahagyva először elkülönül a néző embertársaitól, mikor belép a színházterembe, majd új élmények hatására, a közönséggel gyakorlatilag eggyé válva az „átmeneti szakaszba” érkezik, harmadik lépésként új ismeretekkel és új szemlélettel „betagozódik” a társadalomba. Novák szerint a három fázis leginkább a csecsemőknek szánt előadások alatt figyelhető meg, hiszen itt a babát színház-értésben segítő szülő vagy kísérő is aktív szemelője lesz a színpadi történéseknek, s így számára is lehetővé válik a világ újrafelfedezése. Takács Gábor, színész-drámatanár a színházi nevelési programokat⁹

⁶ Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, L'Harmattan Kiadó, PTE Néprajz – Kulturális Antropológia Tanszék, MTA Néprajzi Kutatóintézete, 2007. 55.

⁷ Victor Turner: „A liminális és a liminoid fogalom a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról”, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó, Budapest, Kijarat Kiadó, 2003. 41.

⁸ Novák János: „Színház = Gyerekszínház”, in *Magyar gyermekszínházi műhelyek. Elemzések, tanulmányok, beszélgetések a IV. Gyermekszínházi Biennálé tükrében*, szerk. Sándor L. István, Budapest, ASSITEJ Magyar Központ, 2008. 13-14.

⁹ TIE (Theatre in Education). A színházat pedagógiai céllal használó több órás meg-megszakított előadás, melynek elemei főként a drámapedagógia a eszköztárából származnak.

társadalmi performanszként értelmezi¹⁰, így az elválasztás szakasza az iskolai közegből történő kiszakadás, a küszöb fázis a foglalkozáson való részvétel, a betagozódás pedig a felmerülő kérdésekre kapott új válaszokkal, megoldásokkal való visszatérés a társadalomba, iskolába.

A turneri liminalitással azonban feltehetően a fent említettekkel szorosabb kapcsolatot mutat az ifjúsági színház. Különösen akkor válik egyértelművé ez a kapcsolat, ha figyelembe vesszük Erika Fischer-Lichte színházértelmezését is. Erika Fischer-Lichte a színházat olyan kulturális performanszként fogja fel, amely régóta összekapcsolódott az identitással: „*azt a tézist képviselem (...), hogy nemcsak az átmenet rítusa, hanem a színház is a kulturális performansz olyan műfajának tekinthető, amely rendkívül szorosan kapcsolódott össze az identitásképződés és identitásváltás folyamatával*”.¹¹ Fischer-Lichte a turneri határátlépés fázisait az elválasztás, transzformáció és betagozódás fogalmakkal különíti el egymástól, s a beavatandót is a változás felől közelítve transzformálandó személynek nevezi. A rítusban a résztvevők performatív cselekvések során új identitásra tesznek szert, s ezzel térnek vissza a társadalomba. Fischer-Lichte azonban nem tekinti egy az egyben átmeneti rítusnak az előadást, ám azt egyértelműen kijelenti, hogy a színház a határátlépés tereként is értelmezhető. „*Míg az átmenet rítusában rendszerint a résztvevőknek kell transzformálódnuk, addig a színház mindeneelőtt a néző számára teszi lehetővé az identitásváltást, méghozzá azzal, hogy a színész a szeme láttára veszi fel azoknak a szerepeknek az identitását, amelyeket színre visz. (...) Ebben az értelemben tehát a színház a határátlépés tereként fogható fel és írható le.*”¹²

Fischer-Lichte téziséét elfogadva, ha a színházat, identitásváltást előidéző jelenségként értelmezzük, a kamaszkort pedig az énkép megszilárdításának és az önazonosság-keresés időszakának tekintjük, azonnal érthetővé válik, miért van szükség ifjúsági előadásra, s miért elengedhetetlen ezek vizsgálata. Az önmagát kereső fiatal olyan előadást tekint meg, amely magában is identitásának átgondolására készíti, ráadásul mindezt a nézőt foglalkoztató kérdések (közösséghez való tartozás, függőség, öngyilkosság, idegengyűlölet, szexuális hovatartozás stb.) mentén teszi. A jó ifjúsági előadások tehát nemcsak általánosságban gondolkodtatnak el, hanem a serdülők számára fontos témák kapcsán releváns kérdéseket vetnek fel. Az ifjúsági színházi előadások színészei olyan szerepeknek az identitását vállalják, amelyek elfogadása és a velük való azonosulás eleve kérdés a kamasz számára. Ez a színház soha nem a kész választ mutatja meg, hanem mindig kérdez, s megjeleníti az egymással szembenálló oldalak véleményeit is. Segíti tehát a fiatalokat abban, hogy kérdéseikre saját választ találjanak, és hogy újabb önálló kérdéseket tegyenek fel maguknak, s ezzel egyre közelebb kerüljenek identitásuk megtalálásához.

A kérdésfeltevés, az ifjúsági színházi előadások helyszíne lehet az osztályterem, az a tér, ahol a pubertáskorúak (feltehetően az otthoni mellett) a legtöbb időt töltik. E térválasztást alkotói szempontból nemcsak a jövő nézőgenerációjának kinevelése teszi indokolttá, hanem az a cél is, hogy az intézményi szocializációs hely felvetette problémák kerüljenek a művészi kommunikáció középpontjába. Az osztálytermi tér következtében a fikció terének világa és a nézőket (diákokat) körülvevő valóság összemosódik. A serdülő nézők így az osztályteremszínházi előadások során nemcsak a központi kérdés okán találkoznak identitásváltást előidéző jelenséggel, hanem azért is, mert a speciális tér miatt a művészet és az élet határára kerülnek, hasonlóan ahhoz, ahogy azt Erika Fischer-Lichte későbbi munkájában, *A performativitás esztétikájában* azt leírja. „*Úgy tűnik, mindeneelőtt az juttatja a résztvevőket a küszöbállapotba, ahogy működésképtelenné válik a művészet és a valóság oppozíciója, illetve az erre épülő többi ellentét.*”¹³ Az osztályteremszínház esetében azonban a

¹⁰ Takács Gábor: „Padláváz a színpadon. Egy kortárs színházi jelenség: színházi nevelési programok jelenléte Magyarországon”, in *Színház*, 2009. február, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35069:padlovaza-a-szinhazon&catid=27:2009-februar&Itemid=7, elérés: 2013. 09. 28.

¹¹ Erika Fischer-Lichte: „Színház és identitás”, in Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001. 12-13.

¹² Erika Fischer-Lichte: „Színház és identitás”, id. kiad. 13.

¹³ Erika Fischer-Lichte: „Liminalitás és transzformáció”, in Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 243.

„köztes állapotot” (bitwixt and between) nem a performer teste idézi elő, hanem az átértelmezett és átértelmeződött osztálytermi tér.

Ilyen átértelmeződött térbe viszi Szophoklész *Antigoné* című drámáját a Szputnyik Hajózási Társaság és Gigor Attila rendező. A serdülő középiskolások tudatában kötelező (és ebből következően utált) olvasmányként élő tragédia Máthé Zsolt újrafordításában jut el az osztálytermekbe. Az önálló gondolkodást és a saját vélemény vállalását középpontba állító *mise en scène* szándékosan hagyja meg és használja a Magyarországon ma is legelterjedtebb frontális osztályterem-elrendezést.

A tanterem mint edukációs tér gyakran tárgya a környezetpszichológiai, pedagógiai és neveléstörténeti kutatásoknak, hiszen elrendezése árulkodik az ott folyó munkáról, összefüggésbe hozható teljesítménnyel, környezeti kompetenciával, helypreferenciával stb. Az *Antigonéban* (is) használt frontális elrendezés középponti eleme a tanári asztal, amellyel minden esetben szemben helyezkednek el a diákok padjai, esetleg még (a katedra segítségével) ki is emelkedik közülük. A tanári asztal mögött található a tábla, melyre lehetőség szerint minden diáknak rálátása van. A tanulók egymás mellett és mögött, de soha nem egymással szemben, Magyarországon általában kettesével foglalnak helyet. A diákok ülésrendje a tanév elején – bizonyos pedagógiai elvek alapján – meghatározott, s érvényessége a tanév végéig tart. E hagyományos térelrendezés Comenius oktatási koncepcióján alapul, melynek lényege egyrészt a diákok tömeges elhelyezése a teremben, másrészt a pedagógus középpontba állítása, aki (harmadrészt) állandóan és közvetlenül ellenőrizni tudja a padban ülőket.¹⁴ Az *Antigoné* osztályteremszínházi előadásában a frontális elrendezésű edukációs tér jelenti tehát a „valóságot”, amely párbeszédbe lép a fikcióval s elmosza az „élet” és „művészet” oppozícióját.

Az így létrejövő, Fischer-Lichte által leírt „köztes állapothoz” akkor jutunk még közelebb, ha az *Antigoné* osztályteremszínházi terének megértéséhez Patrice Pavis rendszerét használjuk. Pavis három alapvető térleírási módot ajánl: a külső objektív, a gesztikus és a dramatikus teret.¹⁵ A külső objektív tér „feltölthető és leírható”¹⁶, és három elemre oszlik: a teátrális helyre, a színpadi térre és a liminális térre.

A teátrális tér Pavis szerint a színházépület, amelynek kétségkívül a néző számára (akár az előadást is befolyásoló) jelentése van. Az osztálytermi előadások esetében az iskola épülete válik teátrális térre. Így az iskolaépület (a hétköznapi tér) és a színházépület (ünnepi tér) egymásba olvad, s ezzel a néző számára egy köztes (átmeneti) helyzet alakul ki. A közönség nem távolodik el a hétköznapi terétől egy szent térre, így egymásra íródik a két hely jelentése. A teátrális tér hatása mindebből következően nagymértékben függ attól, hogy a pubertású nézők hogyan viszonyulnak saját intézményi környezetükhöz. A színházzociológia körébe tartozó hatásvizsgálat elvégzése nélkül is fontos felhívni itt a figyelmet az iskolával kapcsolatos helypreferencia-vizsgálatok eredményére. „*A helypreferencia-vizsgálatok (...) tipikus eredménye gyerekek és kamaszok esetében, hogy a fiatal korosztály a gyakran használt helyeket (pl. iskola vagy otthoni fürdőszoba) egyértelműen nem kedveli. A gyerekek számára kedvelt környezetek rangsorában gyakorlatilag soha nem szerepel az első helyen az iskola.*”¹⁷ Azzal tehát, hogy a két épület (iskola és színház) „egymásba omlik”, a *mise en scène* elfogadja és felvállalja a nézők negatív hozzáállását, ráadásul ebből az attitűdből építi fel önmagát.

A színpadi tér a színészek és a technikai személyzet helye, amely Pavis szerint tisztán elkülönül a nézőtértől¹⁸. A nézőtér és a színpad szétválasztásának jelzett helye pedig a liminális

¹⁴ Németh András: „A tanterem és berendezésének története”, in *Iskolakultúra* 2002. szeptember, 25. <http://www.iskolakultura.hu/ikultura-folyoirat/documents/2002/9/tanulm2002-9.pdf>, elérés: 2013. 09. 28. és Düll Andrea: „Edukációs környezetek: oktatási-nevelési helyszínek környezetpszichológiája”, in *Iskolai egészségpszichológia*, szerk. Demetrovics Zsolt, Urbán Róbert, Kökényei Gyöngyi, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2007. 50-51.

¹⁵ Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 2003. 135.

¹⁶ Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, id. kiad. 135.

¹⁷ Düll Andrea: „Edukációs környezetek: oktatási-nevelési helyszínek környezetpszichológiája”, in id. kiad. 61.

¹⁸ Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, id. kiad. 135.

tér. „*A liminális tér: jelzi a színpad és a nézőtér, vagy a színpad és a kulisszák közötti (általában tiszta, de sosem végbevezethető) szétválasztást. A liminalitás többé-kevésbé jelzett: rivaldafény, gyertyák, a »figyelem burka«, amelyet a színész mentálisan húz maga köré, hogy a többiek tekintetétől elszigetelődjön.*”¹⁹ Az Antigoné osztályteremszínházi előadásában nem különböztethető meg egymástól a színpadi tér és a nézőtér, így a liminális tér, mivel Pavis szerint ennek lényege a szétválasztás, megszűnik. A frontálisan elrendezett tanterem abban az állapotban marad az előadás során, ahogy az előző tanórán volt és semmilyen fizikailag érzékelhető jelzés nem jelöli ki a nézők és a színészek helyét.

A gesztikus teret a színészek jelenléte és mozgása jelöli ki. Az Antigoné iskolai előadásán a frontális elrendezésű tanteremben a szereplőknek megvan a saját tere és csupán meghatározott pontokon lépnek ki és távolodnak el innen. A középpontban elhelyezkedő tanári asztal mellett és hozzá általában legközelebb a Kreónt megtestesítő színész foglal helyet. Az asztalhoz a többi szereplő csak akkor közelít(het), ha kapcsolatot szeretne létesíteni Kreónnal. A hatalmat ebben a térben a tanári asztal képviseli, amely alapvetően meghatározza a szereplők tanteremben elfoglalt helyét.

Antigoné és Iszméné a tanári asztaltól távolabb, de annak környezetében foglalnak helyet, majd az előadás végén Antigoné „barlangba kerülésével” egy hátsó padba ül. Antigoné tehát eltűnik a hatalom (a tanári asztal) közeléből, és olyan helyre kerül, ahonnan a közösség véleményét a legkevesebb eséllyel tudja befolyásolni. A padok közé a Haimónt és a Hírnököt megtestesítő színészek lépnek a leggyakrabban, hiszen ők visznek Kreónnak híreket a külvilágból, illetve a közvéleményről a királyi palotába. A *mise en scène* gesztikus tere tehát az edukációs szintér formális elrendezése által erősen meghatározott. A színészek mozgása a teremben a tanórai tanár-diák mozgást követi és írja le, hiszen vannak, akik a könnyedén és gyakran, felemelkedést remélve kerülnek a hatalom közelébe (Hírnök), mások viszont a rendszert megtagadva távolodnak el tőle (Antigoné). A gesztikus tér és a mozgás által ismét „*működéséptelenné válik a művészet és a valóság oppozíciója*”²⁰, mely tovább segíti az átmeneti állapot létrejöttét.

A nézők és az előadás között fontos közvetítői szerepet tölt be a kórus átírt szövegeit mondó „Mesélő”. Ő a tanári asztal és a serdülő nézők padjai között foglal helyet, a diákokkal együtt nézi végig a tragédiát, ám néhol kritikus hangvételű magyarázataival szakítja meg az előadást. Az átmenetiség szempontjából azonban nemcsak saját köztes állapota miatt fontos a „Mesélő”, hanem azért is, mert mintegy „szertartásvezetőként” vesz részt a színházi eseményen. Ő érkezik először az osztályterembe, ő vezeti be a résztvevőket a thébai mondakörbe. A „Mesélő” magyarázatai és táblai rajzai a korábbi és másutt történt eseményeket idézik. A tábla az előadás későbbi pontjain is a színen kívül történetek elmesélését segíti, így ez megfelel a Pavis által meghatározott dramaturgikus térnek, hiszen ez hordozza a „*fiktív helyről, figuráról és elmesélt történetekről*”²¹ szóló átfedéseket.

A „Mesélő” a thébai mondakör ismertetése után kéri a diákokat, hogy álljanak fel, s egyperces néma csenddel emlékezzenek meg az áldozatokról. Ezzel az aktussal tulajdonképpen elválasztja a tanulókat a hétköznapi élettől, és átvezeti őket az előadás fiktív, ám a valóságtól korántsem független világába. Az előadás végén a Mesélő vezeti ki a diákokat a színházi világból, hiszen az ő dala közben vonulnak ki egyenként a szereplők az osztályteremből. A beavatási szertartások három fázisának megidézésével az osztályteremszínházi tér valóban a határátlépés tere lesz, ahol művészet és valóság nem választható el egymástól. A *mise en scène* ezzel felhívja a résztvevők figyelmét az őket körülvevő hétköznapi valóságra, arra a hierarchiára épülő világra, amely a tantermi elrendezésben is leképeződik.

Az utolsó dal hangsúlyozza az osztályterem frontális elrendezése és a diákok véleményét nem kérdező iskolarendszer, valamint Kreón ellentmondást nem tűrő intézkedései közötti összefüggést. „*Mikor az ember már csak arra lesz jó, hogy ül és kussol. Első napomon az iskolában, nem*

¹⁹ Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, id. kiad. 135.

²⁰ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, id. kiad. 243.

²¹ Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, id. kiad. 137.

ismernek. Tanár néni, aki tanít engem, átnéz rajtam. Lehet, hogy ez nehez, de úgysem mondom el. Egyediül körbe-körbe, ez igazából téboly!”²²

A több ponton egymásba olvadt terek által előidézett „köztes állapotból” az előadás utáni feldolgozó drámafoglalkozás vezeti ki a néző-résztevőket. A beszélgetésen már egymás felé fordítják a padokat és a színészek segítségével kérdéseket fogalmaznak meg a diákok az egyes karakterekkel, a látott történetekkel és természetesen (remélhetőleg) saját identitásukkal kapcsolatban. Így feltehetően megváltozott szemlélettel érkeznek vissza (tagozódnak be) újra a hétköznapiakban.

Mindennek fényében elmondható, hogy az Antigoné osztályteremszínházi tere Pavis rendszere alapján több szinten is a az Erika Fischer-Lichte által leírt köztes állapotba juttatja a közönséget. A hétköznapi (iskolai és osztálytermi) és a művészi (színház, „királyi palota”) tér egymásba olvadása az mindennapok átgondolására készíthetik a nézőt, ezért az előadást identitásváltást előidéző jelenség egy darabjaként, azaz a határátlépés tereként értékelhetjük.

Bibliográfia:

- Abrahams**, Roger D.: „Előszó”, in Victor Turner: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, ford. Orosz István, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 16.
- Düll** Andrea: „Edukációs környezetek: oktatási-nevelési helyszínek környezetpszichológiája”, in *Iskolai egészségpszichológia*, szerk. Demetrovics Zsolt, Urbán Róbert, Kökönyei Gyöngyi, L’Harmattan Kiadó, Budapest, 2007. 44-69.
- Fischer-Lichte**, Erika: „Színház és identitás”, in Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001. 7-18
- Fischer-Lichte**, Erika: Liminalitás és transzformáció, in Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 241-248
- Nánay** István: „Állapotrajz”, in *Gyerekszínházak Magyarországon. Tanulmányok, elemzések, beszélgetések az elmúlt 15 évről*, szerk. Sándor L. István, Budapest, ASSITEJ Magyar Központ, 2006. 26-34.
- Németh** András: „A tanterem és berendezésének története”, in *Iskolakultúra* 2002. szeptember, 17-28. <http://www.iskolakultura.hu/ikultura-folyoirat/documents/2002/9/tanulm2002-9.pdf>, elérés: 2013. 09. 28.
- Novák** János: „Színház = Gyerekszínház”, in *Magyar gyermekszínházi műhelyek. Elemzések, tanulmányok, beszélgetések a IV. Gyerekszínházi Biennálé tükrében*, szerk. Sándor L. István, Budapest, ASSITEJ Magyar Központ, 2008. 8-22.
- Pavis**, Patrice: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 2003.
- Takács** Ágnes: „Színház. Ifjúság. Internet. Vetítés.”, in *Színház – jelentés – emlékezet*, szerk. Kérchy Vera, Szeged, Jate-Press, 2013. 111-117.
- Takács** Gábor: „Padlóváza a színpadon. Egy kortárs színházi jelenség: színházi nevelési programok jelenléte Magyarországon”, in *Színház*, 2009. február, http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35069:padlovaza-a-szinpardon&catid=27:2009-februar&Itemid=7, elérés: 2013. 09. 28.
- Turner**, Victor: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, ford. Orosz István, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Turner**, Victor: „A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbiológiáról”, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúranropológiai írásaiban*, ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó, Budapest, Kijarat Kiadó, 2003. 11-53.
- Gennep**, Arnold: *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, L’Harmattan Kiadó, PTE Néprajz – Kulturális Antropológia Tanszék, MTA Néprajzi Kutatóintézete, 2007.

²² Részlet az előadásból

Vekerdy Tamás: „Gyermekszínház – diákszínház. Néhány gondolat fejlődéslelektani szempontból”, in *Tanulmányok a gyermekszínházról*, szerk. Földényi F. László, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1987. 62-92.