

IV.

Használati utasítás

BALÁZS ZOLTÁN

A cselekvő gondolat tere.

Kérdések és válaszok a Maladye *Aranybogár*-programja kapcsán

„Nem nagyon látjuk azt, miképpen lehetne olyan programot generálni, amelyek csak színházra nevelnek, de ezt nem a színházzal teszik. Ahogyan ennek fordítva sincsen értelme.”¹

„Egyetlen lehetőséget látok. Fantáziateretek létrehozására kell használni az az egészen kis csoportokat megszólító színházat (a tömegszínház különben is rég a múlté). Szabad tereket kell biztosítani a fantáziának, különben megszállja és megöli a média imperializmusa a maga előre gyártott kliséivel és normáival. Véleményem szerint ez akkor is elsőrendű politikai feladat, ha magának a tartalomnak semmi köze a politikához.”²

Edgar Allan Poe novellájában az egykor jobb napokat látott professzor egy dél-karolinai szigetre számúzi magát New Orleansból, ahol a természeti elemeken kívül nincs más társa, mint a fekete szolga, Jupiter és Wolf, az újfundlandi kutya. Ebben a civilizációtól elzárt, s számára ismeretlen térben lesz képes arra, hogy egy kincskereső expedíció vezetőjeként megszerezze a kalózok pénzzel teli ládáját. A vállalkozásnak azonban nem a meggazdagodás a tétje: miközben lépésről lépésre rekonstruálja Kidd kapitány történetét, minden egyes résztvevő megéri a véletlenül megtalált nyom, az aranyszínű szkarabeusz jelentőségét. Ez nem csak azon múlik, hogy Legrand a felesleges impulzusokat kizárva és a lényegi elemekre koncentrálna jelolvasóvá váljon. Tudásalapú elemző és értékelő készségeivel két okból tud élni. Egyfelől, mert élni, létezni, mi több: megszólalni képes az érzékelhető dolgok egy számára eleddig ismeretlen rendjében. Másfelől, mert fontos neki, hogy legyenek

tanúi, cinkosai – mindenekelőtt vendége, régi barátja, az elbeszélő. Olyan játszótársak, akik vele együtt elfogadják, hogy a véletlen (ez esetben az aranybogár vagy a papírlapot megfordító és a jelet láttató szélfuvallat) izgalmasan felülírhatja azokat a szabályokat, amelyek rendezni és alakítani próbálják az egyén vagy a közösség biztonságos, jól megszervezett életét. Belemennek egy kockázatos és kihívásokkal teli játékba: egyfelől hajlandóak vele együtt kutatni, másfelől képesek más és más módon, de egyaránt hasznosan a közösség szolgálatába állítani tudásukat. Mely tudást viszont ily módon nem a vagyonszerzés, hanem az motiválja, hogy a résztvevők egyre közelebbnek érzett ügyként élhetik meg annak a problémának a körüljárását, amelyet egyébként a professzor (legalább is elméletben) már nélkülük megoldott. Olyan lehetőségként, melynek kapcsán mindannyian megfogalmazzák gondolataikat, artikulálhatják érveiket és ellenérveiket.

¹ Cziboly Ádám, Bethlenfalvy Ádám (szerk.): *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest, L'Harmattan, 2013. 328.

²Heiner Müller: „Az Althusser-estet érdekel” egy beszélgetés jegyzőkönyve. In. H.M.: *Képleírás*. Pécs, JAK-Jelenkor, 1997. 77. ford. Kurdi Imre.

A kincs rejtekhelyének megtalálása tehát nem azonos a kincskeresés megértésével és megélésével. Legrand ezért is tekinthető trénernek. Olyan probléma-érzékeny „nevelő”, aki azért rúgja fel az ok-okozati összefüggés logikáját, és azért halad az okozattól az ok felé, mert az eredmény az odavezető út miatt érdekli. Olyan empatikus és toleráns „partner”, aki mindezt azért teszi, mert nem akarja megfosztani társait az aktív részvétel érzéki élvezetétől. Olyan együttműködő „vezető”, aki számára a keresés azért közösségi élmény, mert ő is csak társaival együtt fedezte fel magában egy új életforma és gondolkodásmód (cselekvő) értékét. Olyan „gondolkodó”, aki örömet lel a tudás megszerzésének átadásában is. S nem utolsó sorban egy kis közösség „felnőtt” polgárja, aki nem egy konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás kialakításában, hanem a dialógusban megnyilvánuló, agonisztikus konfrontációban látja a demokratikus együttélés garanciáját.³

A „kompozíció filozófiájának” is nevezett poe-i tréning tehát a célzott hatás megfontolásával kezdődik: „először is így szólok magamhoz: „A számtalan hatás vagy benyomás közül, aminek befogadására a szív, az értelem, vagy, nagyobb általánosságban, a lélek képes lehet, a jelen alkalommal melyiket válasszam?”⁴ Ettől függ, hogy artikulálódik, és milyen viszonyba kerül egymással a kereső folyamat négy fázisa, melyeket Legrand a novella második felében szinte meg is nevez. Az események, személyek, történések *megfigyelése* után a kutató-kereső *következtet*, s ennek során elválasztja egymástól a mégoly látványos, ám az ügy szempontjából felesleges, kevésbé hasznos, nem annyira érdekes és a tényleges tartalommal felruházható, tényleges helyi értékekkel bíró dolgokat. Ezt követően a *kombinálás* során létrehozza és egymáshoz viszonyítja az ügy saját, E/1. személyű olvasatait, hogy eljusson a *szerkesztés* fázisáig, amikor is gyakorlatilag az ügy végére jár. Ez a szövegalkotás szemiotikai modelljére emlékeztető folyamat

azonban eltér a (nyom)olvasás lineáris, ok-okozati és teleológikus paradigmájától. Egyfelől olyan közösségi élmény, amelynek résztvevői érzékenyé válnak egy, a sajátjuktól először tökéletesen idegen, mi több: fárasztó illetve félelmetes olvasási stratégiára. Ezért is fontos, hogy az elbeszélő eljön a meglehetősen furcsán viselkedő Legrand-hoz: megértő barát és nyitott személyiség (ahogy más szempontból, de az engedelmes, a gazdáját minden hétköznapi teher alól mentesítő, ám az aranybogártól babonásan rettegő Jupiter, a kutya, de még a papírlapot megfordító és a jelet láttató szélfuvallat is valódi társ). Mindenekelőtt rászánja az időt, hogy egy első pillantásra betegnek vagy örültnek (tehát deviánsnak) tűnő csodabogárral együtt hallgasson, figyeljen, gondolkodjon: érdekeltté tehető, motiválható. Hajlandó többedmagával menni, mászni, ásni, cipelni, vagyis fizikailag elfáradni ahhoz, hogy a kutatás végén ő is belássa: a paleontológiai lelet azért „arany”, mert szimbólumokban gondolkodni *valódi* érték, továbbá intellektuális és érzéki élmény.

Ha ezt a tréneri beállítódást az önmegértés és az önértékelés befejezhetetlen folyamata felől elemezzük, négyféle Én-konceptiót különböztethetünk meg. Legrand *kereső-kutató Énje* motivált abban, hogy az adott problémát ügyként fogalmazza és élje meg: vállalkozzon valamire. A *tanuló Én* nyitott arra, hogy érzéki örömet leljen a tapasztalatokban, az ismeretszerzés folyamatában. A *feldolgozó Én* kellően fegyelmezett és strukturált ahhoz, hogy az idegen és saját tudás elemeit összevesse, elemezze, majd újra- és újraértelmezze. A *színre lépő Én* pedig képes (hipo)téziseit egy kisebb-nagyobb nyilvánosság előtt láthatóvá és hallhatóvá tenni, megmutatni: úgy tolmácsolni, hogy megképződjön a párbeszéd és a vita közösségi tere. Az érdemi együttműködés megtestesülése, amelynek aurája beszippantja a tréning résztvevőit, hogy észrevétlenül és intuitív módon legyenek részesei az akciónak.

Ebben a térben persze egymásba omlik számos olyan ellentétpár, amely a „nevelés” vagy a „peda-

³Chantal Mouffe (*The Democratic Paradox*. London, New York, 2005.) elképzeléséhez lásd Kricsfalusi Beatrix: A reprezentáció politikája. *Színház*, 2014/7. 10-12.

⁴Edgar Allan Poe: A műalkotás filozófiája. In. *Babits Mihály dráma- és prózafordításai*. (vál. Belia György). Budapest, Szépirodalmi, 1980. 420.

⁵Vö. Dietmar Kamper; Christoph Wulf: A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség. In. D.K., C.W. (szerk.): *Antropológia az ember halála után*. Budapest, Jósöveg, 7-15. ford. Balogh István.

gógia” klasszikus – az ember tökéletesíthetőségébe vetett hitből táplálkozó⁵ – koncepcióit szervezi. A résztvevők számára (az egyik legnagyobb hatású „színházi tréner”, Robert Wilson szavaival élve) az a legfontosabb, hogy megtanuljanak figyelni. A „testükkel gondolkodni”, hiszen az emberek „nemcsak a fülükkel hallanak, hanem a szemükkel, a kezeikkel, a lábakkal (...) Erre a madarat becserkésző macska a legjobb példa – ha jól megfigyeljük, észrevehetjük, hogyan fülel az egész testével.”⁶ Ez a paradox (s a valóságban persze nagyon ritka) állapot csak akkor jöhet létre, ha a résztvevőkben arányosan aktivizálható és harmóniába hozható ez a négy Én-koncepció. A „wilsoni” idea, amelyben a legalább 25%-os kereső-kutató, stílszerűen rendezőnek nevezhető Én 25% körüli értékre szorítja a legtöbbször maximálisan domináló (színész esetében) színre lépő, (néző esetében) felhasználó Ént, nagyon komoly és nagyon nehezen elérhető cél. S még nehezebb állapotként karbantartani, hiszen ennek az önelemző folyamatnak egy olyan tréning a kulcsa, amely az önmagaddal folytatott állandó és minőségi párbeszédre, minőségi vitára és annak minőségi tolmácsolására épül. S ha a tanuló Én nem elég stabil ahhoz, hogy a kereső-kutató Én inspirálására újra és újra megkérdőjelezze a már megnyugtatóan működőnek vélt (sikerrel reprodukálható, biztonságos) közös nyelvet, a dolog nem működik. Erre jó példa Soňa Červená, aki azért tökéletes Wilson-színész, mert az önmagával szembeni kegyetlensége, test- és térérzékelésének tudatossága akkor is instruktorként tudja alkalmazni a wilsoni formakánont létrehozó munkamódszert, amikor nem is ő rendez.

Valljuk be, ez nem kellemes, sőt kifejezetten kényelmetlen és fárasztó létezési forma. Adott esetben kockázatos is lehet. Az volt például a Tim Caroll-féle *Hamlet* egyik (körülbelül az ötvenedik) előadásán,⁷ amikor a „Hogy vádol engem minden alkalom” kezdetű monológnál hirtelen rettenetesen fáradtnak éreztem magam. De annyira, hogy legszívesebben azt mondtam volna a nézőknek: elnézést, de szükségem van egy kis időre, mert szétrobban a fejem. A *színre lépő Énem* azt mondta

belül: „ezt nem teheted meg Zoli, színész vagy, a show-nak mennie kell, a nézők kifizették a jegyeket a *Hamletre*, és te Hamlet vagy.” A *kereső-kutató Énem* viszont azt mondta: „hiába tudod rutinból hatásosan megcsinálni, valójában hazudsz. Mi lenne, ha kimondanád: elfáradtam.” „Lehet.” „Nem lehet.” „Színész vagy...” „Ember vagy...” S akkor (önmagam számára is) váratlanul megszólalt a *tanuló Énem*: „Kérek két perc csendet, hogy magamban lehessek.” Ilyen csendet az előtt még nem hallottam színházban, a nézők mozdulni sem mertek, szerintem nem hitték el, hogy ez megtörténhet egy előadás közepén. Nem is kellett két perc, és a *feldolgozó Énem* segítségével szavakra bontva elkezdtem mondani: „Hogy. Vádol. Engem...” – és felépítettem a monológot a csendből, a semmiből. Hazafelé menet azon gondolkodtam, hogy mertem ennyire „szakmaiatlanul” viselkedni (végső soron ki is rúghattak volna, amiért a „show must go on”-ra szocializált nézői tekintetek kiszámíthatatlan kereszttüzében számúztam magam a legrand-i szigetre). S akkor rádöbentem, hogy Balázs Zoltán nem Balázs Zoltánként, hanem Hamletként fáradt el, mert Hamlet pörgette túl az agyát. A szerepalak ugyanis kizárólag a problémával foglalkozott: gondolkozott, vitatkozott magában. S bár a gondolkodás élvezete determinálja az agy működését, a kapacitás véges. (Ember)színészileg felnőtté váltam, de talán még fontosabb volt, hogy – még a Poe-novellával való találkozás előtt – ügyemmé (aranybogrammá) vált az a kommunikációs-analitikus tréning, amely a *Maladypében* találta meg a közegét (szigetét). S ez tette lehetővé, hogy három évvel később a *Leonce és Léna* alkotói és nézői számára a cselekvő gondolat terévé (az „ördög székévé”) akarjam tenni az előadást.

A hivatalosan 2012 óta működő Aranybogár-program tehát nem érthető meg az idén tizenegyedik éve létező *Maladype* története nélkül. Hiszen itt mindig is olyan színészek dolgoztak és dolgoznak együtt, akik nem azért jönnek be fél hétre, hogy hét órától szeretve legyenek, s a nézők utána megjutalmazzák sírással vagy nevetéssel. Hanem azért, mert bár nyilvánosan van egyedül, és tudja, hogy

⁶ Robert Wilson: „Testel gondolkodni”. *Theatron*, 1998/2. 72. ford. Kiss Gabriella.

⁷ Shakespeare: *Hamlet*, R. Tim Caroll, Bárka Színház, 2005.

figyelik, mégiscsak az adott (*Übü-, Platonov- Carlos-*) ügy megértése és megélése miatt van ott: amíg ő nem fogalmazza meg és intézi el önmagával – legyen az mégoly kényelmetlen, kellemetlen, fájdalmas, kockázatos – neki, (vagy azok számára, akik ezt nézik) nem tud nyugodni. S persze, ha a nézők utólag azt mondják, hogy nagyszerű volt és meg is jutalmazták, akkor nagyon örül. A társulat tagjaival való együtt lét táplálja az én kereső-kutató Énemet, az ő keresésük és kutatásuk dinamizálja s tartja karban a szangvinikus lényemet meghatározó és remélem élethosszig tanuló Énemet. Végző soron belőlük (és az ilyen játszótársá váló munkatársaikból) élek, s csak remélni tudom, hogy az én tanuló Énem és az ő felhasználó illetve színre lépő Énjük megóv attól, hogy parazitává váljak.

Mert a Maladypében az a színész fokmérője, hogy mennyire Legrand. Ezért sem véletlen, hogy a Poe-novella címéről elnevezett tréning egyik célcsoportját olyan színészek alkotják, akik számára fontos a kutató-kereső (rendező) Én megtalálása, kialakítása, erősítése. Ami segíti őket abban, hogy biztonságosnak és nyugodtnak vélt világukban ne elfogyasszák magukat, hanem érzékennyé váljanak újabb és újabb ügyekre, képessé váljanak újabb és újabb vállalkozásokra, vállalják a kockázatot, mi több: tolmácsolják azt. A legfőbb „pedagógiai” cél pedig az lenne, hogy mindezt ne én indukáljam, ne nekem megfelelő tegyék, hanem nekik legyen fontos. Hiszen épp annak az „alkalmazotti” öndefiníciónak a redefiniálására törekszünk, amely a nélkül valószínűleg meg, amit mondanak neki, hogy megkérdezték volna tőle: ő különben mit gondol erről? Én – mint tréner – csak megteremthetem azokat a helyzeteket, amelyekben megélhetik és elhiszik, hogy (mivel szavakba tudja önteni azt, amit más színész csak intuitív módon megél) az ő véleménye, az ő gondolatai is számítanak. Persze csak, ha a munka minden fázisában fel tudja tenni és meg is akarja válaszolni azt a kérdést, hogy amit csinál, az honnan indul, hová tart, és ő maga (Törőcsik Mari, Orosz Ákos, Balázs Zoltán) hol van ebben. Ami persze a tudatos kapcsolatépítésnek és kapcsolatfejlesztésnek a normális színházi üzemtől eltérő

(alternatív) módjait követeli meg. Én mint tréner csak figyelhetem, és rajtakaphatom, ha sikerült vagy nem sikerül, továbbá rávehetem, hogy (mintegy önmaga rendezőjévé válva) elemezze és verbalizálja ennek okait. Meggyőzhetem arról, hogy a néző figyelmét sokkal intenzívebbé teszi, ha azt látja, hogy a színész sérülékeny és nem azt, hogy tipp-topp és ügyes. S ily módon talán belátja, hogy (Foucault-t idézve) „az élet végző soron az a valami hibázni képes. [Hiszen] „a »hiba« nem az ígért beteljesülés elfelejtését vagy elhalasztását, hanem az emberi élet sajátlagos, a faj fennállásához nélkülözhetetlen dimenzióját képviseli.”⁸

Persze könnyű azt mondani, hogy „merj hibázni!”. Az már kicsit felelősségteljesebb álláspont, ha azt közvetítem: légy integratív és kreatív! A tudás posztmodern szerkezetével szembenező Hans Joas a pszichológia maslowi elmélete alapján különbözteti meg az ún. elsődleges kreativitást (az emberi tevékenységnek a fantázia és az ötletek irányította dimenzióját) és a másodlagos kreativitást (az új dolgok racionális – technikai és tudományos problémamegoldások útján történő – megteremtése). Az „integratív kreativitás” esetében viszont az intuíció mindig az önkontroll felelősségével társul, ami azzal a reménnyel kecsegtet, hogy a megértés és a megismerés állandó önreflexiója explicite is szerves része lesz az önmegvalósítás nyitott és szabad folyamatának.⁹ Úgy és azért leszünk képesek a pillanat és a környezet változásaira azonnal reagálni, hogy a másikkal kapcsolatot teremtve alkalmat teremtünk gondolataink megfogalmazására, önmagunk pontos kifejezésére, vitakultúránk pallérozására és asszertív kommunikációs technikánk fejlesztésére. Miközben tisztábban látjuk saját képességeinket és lehetőségeinket, egy összetartó közösség tagjaként válunk még alkalmasabbá egy közösen képviselhető értékrend és szellemiség felelősségteljes és hiteles tolmácsolására. S a szerep értelmezését a rendezőtől illetve vélt és valós normáktól, nézői elvárásoktól készen kapó színész kondíciója ebből a szempontból rokonítható az Aranybogár-program másik két célcsoportját alkotó tanári és alkalmazotti léttel.

⁸ Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 166. ford. Kicsák Lóránt, Sutyák Tibor.

⁹ Vö. Hans Joas: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996.

Végső soron a tanárról és az alkalmazottról is úgy szoktak gondolkodni, mint a színésről: alapvetően kedves lény, aki (a keret- illetve helyi terv és a munkaköri leírás révén), mint egy jól kenhető szalonna, fogyaszthatóvá és eladhatóvá zsirozza a történetet, a tananyagot, a termékgyártás egy fázisát. Pedig a pedagógus is attól lesz jobb pedagógus, ha E/1. számú kereső-kutató Énjét foglalkoztatja saját tanársága. Ez pedig egyet jelent azzal az igénnyel, hogy reflektál saját (adott esetben épp elfáradó) tanuló és felhasználó Énjére, s színre lépő Énjének köszönhetően először munka- és sorstársaival, majd és talán (bár ez egy nagyon összetett problémakör) a diákokkal *együtt* harmonizálja saját és mások élményeit és tapasztalatait. Még beláthatóbb ez annál a vállalati dolgozónál, akitől projekt-szemléletet és team-munkát vár el szinte minden sikeres cégvezető – vagyis azt, hogy saját ügyként tudja megfogalmazni és megvalósítani a rá kiosztott részfeladatot. Mindhárom célcsoport esetében elvárás(nak kellene lennie), hogy ne ijesztőnek, hanem inspirálónak érezzék azokat a váratlan helyzeteket, ismeretlen területeket és szituációkat, amelyekben a megszokott ok-okozati összefüggések és rendszerek már nem működnek, ahol az új viszonylatokat új struktúrák jelentik és ahol a figyelem, az ügyesség, a rögtönzés képessége, valamint a kreativitás és a változó szabályok egyaránt alakíthatják kommunikációs lehetőségeinket. S borzalmasan érdekes, hogy amikor egy színházi üzem, egy társadalom vagy egy vállalat szellemileg vagy egyáltalán bármilyen kondícióját tekintve redukálja a maga életterét, és azoknak az életterét, akikért különben ő a felelős, akkor ez hirtelen előidézi, felgyorsít egy másik folyamatot: az önmagával egyre intenzívebben egyre személyesebb viszonyba kerülő egyén és közösség problémáját. Nem tud egy idő után nem reagálni a megfelelési kényszert diktáló keretfeltételekre, kénytelen pozicionálnia magát, s mérlegelni, hogy megadja-e magát, vagy valami ösztönös dolog fellázad benne. Talán ekkor jelentkezik a Maladype Aranybogár programjára.

Mivel ez az alapvetően analitikus tréning közös expedíció, a részvétel lehetősége a trénerrel (a program jelen felállása szerint velem) folytatott négy-szemkötzi beszélgetésen múlik. Hiszen ahogy az aranybogár valódi értékét is csak a barátja és Jupi-

ter számára tudta tolmácsolni Legrand, úgy nekem is meg kell mutatkoznom, és tisztáznom kell a mindig E/1. személyű problémákat. E beszélgetés során természetesen arra is fény derül, hogy a tréning hogyan definiálja azt a szakmát, amelynek problémái mentén a 6-8 fős csoportok szerveződnek. Különböző még annak ellenére is képtelenek lennünk egymást olvasni, hogy az érdeklődők jelentős része eddig a Maladype előadásainak megtekintése után jelentkeztek, vagyis nagy valószínűséggel volt elképzelésük vagy benyomásuk a foglalkozások vezetőjének az emberekhez, testekhez, szerepekhez, történetekhez fűződő kapcsolatáról.

Hamar kiderül, hogy számomra a színész nem buta, csak fel kell szabadítani kereső-kutató Énjét, hogy elhiggye: joga van ahhoz, hogy véleményt formáljon. Persze ehhez fejleszteni kell a tanuló Énjét is: a vitakultúrához neki is olvasnia kell, tudnia kell beszélni egy képről, hiszen el kell mondani majd, hogy mit lát a partnerén, amikor a próbán nézi, ahogy szenved. Ha ugyanis megérti, miért nem tud megoldani egy olyan problémát, ami kívülről nézve evidens, akkor ő is egészen másfajta figyelemmel, alázattal, szerénységgel, odaadással próbálja majd a saját jelenetét. S ha két kutató kereső Én kezd egymással párbeszédbe, akkor már nem is várják valaki mástól (drámaírótól, rendezőtől), hogy megmondja a választ. Nekem az a dolgom, hogy figyeljem, milyen szavakkal próbálják lefordítani a másinak az általuk látottakat, és mediálni, ha nem találkoznak a szavak – a gondolatok.

A tanárokat is fel kell olvasztani, hiszen köztudott, hogy állandó elvárások között élnek, és soha senki nem hozza őket olyan helyzetbe, amikor verbálisan és kollégáik között írhatja felül, nevesheti és gúnyolhatja ki a normákat. S mivel erre nincs tér és idő, le is szokik az ilyen nagyon is személyes élmények nyilvános megfogalmazásáról. Nem találja meg a megfelelő szót, ha valaki megkérdezi. Pedig a velük folytatott munka voltaképp trénerképzés, hiszen ők negyven éven át napi nyolc órában nevelnek másokat. Ahogy nekem elhiszik, hogy szükségem van azokra a gondolataikra, amelyekre eddig senki nem kérdezett rá, úgy kell neki a diákjaival is elhítenie, hogy fontosnak tartja, amit mondanak. Ami elképzelhetetlen anélkül, hogy ne legyen képes felismerni és azonnal felhasználni a negyvenöt per-

ces óra bármelyik pillanatban rejlő és megjelenő lehetőséget. S ha ez az érzékenyítés felhasználó Énjükkel egy szintre emeli a diákra nyitott kutató-kereső Ént, akkor arra inspirálja a rá bízott gyerekeket, hogy az ő számukra is továbbadható érték legyen aranybogarát játszani szerelmükkel, barátjukkal, családjukkal. S közben persze annak a nagyon valós igazságnak a médiumává kell válnia, hogy az idegen és a saját vélemény közös nevezőjéért nagyon keményen meg kell dolgozni – legyen a másik véleménye egy tankönyv, egy regény, egy film vagy egy szomorú gyerek. Akire ugye nem elég, ha csak rádobok egy pillantást, és érzékelem, hogy szomorú. Ki kell szednem belőle a szomorúsága okát, meg kell találnom a hívó szót. Utána pedig minél több érdeklődést, minél több személyiséget, minél több individuumot kell integrálnom az ügybe. Ha viszont ez nem történik meg, ha nem tud más(ok)hoz kapcsolódni, akkor a diákkal együtt bábuvá válik egy intézmény bábosított rendszerében, s legfeljebb arra képes, hogy megtalálja a kikapukat.

A tanárok akkor jelentkeznek, ha motiváltak a hivatalos és nem hivatalos tananyag érzékeny továbbgondolására és tolmácsolására, s mert esszenciális létezését akar felmutatni a diáknak – ezért foglalkozik tantárgyán keresztül folyamatosan önmagával, a világgal, a környezetével. A vállalatvezetők akkor, ha annyira sajátjuknak érzik a vezetésükre bízott dolgozókat, és annyira érdekeltek egy vállalati probléma megoldásában (s ne legyünk szemérmesek: a profittermelésben), hogy rájönnek: egyfajta hibernált állapotban végzik a munkájukat, hiszen csak a hivatali úton keresztül érintkeznek munkatársaikkal. Úgy fogalmaz meg elvárásokat, hogy nem tisztázta az alapfogalmakat – például munkatársai a belüket kidolgozzák egy projektért, de az eredmény azért marad el, mert nem tudták egymás számára tolmácsolni, hogy mit is értenek projekten. (Ebből a szempontból tünetértékű, hogy iskolaigazgató még sohasem jelentkezett ehhez hasonló problémával, pedig nagy valószínűséggel nem egyedi az a helyzet, hogy míg ő hisz a témanapok, projekthetek hasznosságában, a túlterhelt tantestület értetlenül nézi ezt és csak hatalmi szóval, manipulációval, kikapuk révén tudja „megoldani” ezt a helyzetet.) A vállalati tréning esetében tehát egy viszonylag pontosan körvonalazható munkahelyi probléma és egy bevett prog-

ram, a csapatépítés szervezi a résztvevők homogenitását. Ez utóbbi okán fontos faktor az igényesség, hiszen a Maladypébe azért olyan vezetők jönnek el, akik (akár hiúságból) nemcsak egy különleges, főzéssel egybekötött wellness élményben akarják részécsíteni a munkatársaikat, hanem színre lépő Énjük azt is meg akarja mutatni, hogy ők mire és mennyire érzékenyek. Ezért is fontos a személyes találkozás és egyeztetés, hiszen az én aranybogár-elképzeletemre ekkor kopírozódik rá az ő aranybogár-vágya. Ezért is elképzelhetetlen az, hogy egy vállalatvezető kimaradjon a tréningből, vagy „külső megfigyelőként” kukkolja azokat az embereket, akiknek a tanuló Énje épp most hangolódik rá, kutató-kereső Énje pedig épp most aktivizálódik az általa problémaként megnevezett ügyre. Ráadásul, mivel vezetőkként ők érzik leginkább magukénak az ügyet, ők a legsérülékenyebbek. S ahogy ez Elliot Aronsonnak *A társas lényben* publikált kutatásai óta közhely, ha ezt meg tudják mutatni, akkor a munkatársak, meglátva benne a bizonytalant, de igényeset, szívesebben és őszintébben játszanak vele. S ezért lenne nagyon nagy eredmény, ha például a tréningen résztvevő és egy iskolából érkező két pedagógus úgy tudná tolmácsolni a saját ügyét az igazgatójának vagy a munkaközösség-vezetőjének, hogy az utána tovább érzékenyül, és azt mondja: jövőre próbáljuk meg ötösével. Ez lenne az a pillanat, ahonnan kezdve az én szememben az Aranybogár-program tanártovábbképzésnek is minősülhetne.

A 6-8 fő kiválogatása során természetesen a most képződő csoport jövőbeli dinamikájára is figyelni kell. Ez is a tanároknál a legnehezebb, hiszen a színész többé-kevésbé kondicionálva van a (ha nem is társulati, de) *együttes* munkára, a cégek esetében pedig a szervezeti felépítés, a hivatali út és az adott munkafolyamat szervez kvázi-közösséget. Az, hogy ki mennyire képes Legrand kutató-kereső társává válni, sokszor már a motivációs levélből kiderül, amely alapján felkészülök a beszélgetésre. Első hallásra hiú, ám nagyon hasznos kérdés, hogy volt-e előzetes élménye a színházunkkal vagy adott esetben velem, látta-e a Maladype valamelyik előadását. Ez ugyanis a legtermékenyebb és legegyszerűsebb útja annak, hogy a saját nézőségére reflektálva ismerje meg azt, amit én egy társulat vezetőjeként és rendezőjeként az Aranybogár-módszerről gondolva csi-

nálok, és előadásokat csinálva gondolok. Ebből a szempontból fontosak a Maladype nyílt próbái, amelyek köztudottan nem egy félig vagy háromnegyedig kész produkció konzumjára törekszenek, elhittetve a nézőkkel, hogy belátnak a színházi alkotófolyamat legendákkal és sztereotípiákkal terhelt kulisszatitkaiba. Ehelyett – ahogy annak idején a *Leonce és Léna* kapcsán megtanultam – interaktív szituációk részeseiként megtapasztalhatják, hogyan zajlik egy próba, mit kezd szerepével a színész, hányféle értelmezése és színészi megoldása lehet egy szövegnek, megismerhetik a színházi jelrendszer és a színházi gesztusok hatásának működését. Arra kérem őket, hogy a színészeim vezetésével variációkat készítsenek, vigyenek színre s hangoljanak össze egy-egy téma vagy szerepalak kapcsán. Egy-egy nyílt próba alatt egyfelől ügyként körvonalazódik Büchner, Schiller vagy épp Queneau, másfelől egyértelművé válik, hogy (ha kellően fegyelmeztettek vagyunk és közösen gondolkodunk) gyakorlatilag bárholon indulhatunk, és bárhova érkezhetünk. Hiszen egy próba is a sokféleség, a folyamatos változás-változtathatóság élménye miatt jó.

Ha a tréningre jelentkező látott már ilyet, egyértelmű számára, hogy (akárcsak Legrand) a tréningen sem az én az aranybogaram által inspirálta utat járjuk végig – ezért sem tudok a programot általános érvényűen dokumentáló foglalkozás-vázlatot publikálni. S azt is leszögezem, hogy nem ígérek tíz foglalkozás vagy három nap alatt megvalósuló szépségsikeret. Inkább egyfajta bőrradírozást, felfrissülést, annak a lehetőségét, hogy felülbíráld az általad és magad számára jól vagy rosszul kanonizált alapértékeket, újragondolj bizonyos kapcsolatokat, berögződéseket, motivált légy olyan dolgok megismerésében, amelyekről eddig azt mondtad, hogy nem tartozik a szerepedhez, hivatásodhoz, munkakörödhez. A tréner ily módon nem több mint kavics a vízben: hullámokat generál, de hogy a hullámok hogy érik el a résztvevőket, és ők hogyan válnak más

vízbe kíváncozó kavicsá, az a visszajelzésekből, újbóli találkozásokból derül csak ki. Például abból, hogy a tréning után eljönnek-e az előadásainkra.

Ezért is központi jelentőségű a Bázis tere: egy Mikszáth téri nagypolgári lakás egyik üres szobája fehér falakkal, fekete padlóval, hatalmas ablakkal, székek nélkül, ahol az, aki – Brookra utalva – „keresztülmegy”,¹⁰ egyedül lehet a testével és találkozhatsz más testekkel. Ez azért fontos, mert a tréning terének semmiképp sem szabad olyan (az ügyként megéleendő problémához köthető) élettereket reprezentálnia, mint a munkahely vagy a tanterem. De a poszterekkel, interaktív táblákkal, kávéval és pogácsával felszerelt csapatépítő szobát sem használom, ha épp a vállalathoz megyek ki. A Bázison ugyanis semmi sem segít abban, hogy megszokott szituációkhoz köthető viselkedésmintákat alkalmazzunk, és a kilincsen, a kulcslyukon és az ablakokon sem lehet túl sokáig poénkodni. Ez az üresség megfosztja színre lépő Énjét azoktól a jól-rosszul bevált színpadoktól, amelyeken jól-rosszul integrálódott a színészi, tanári, dolgozói közegbe. A szituáció eredendő feszültsége és spontán dinamikája arra kényszeríti, hogy az antennáira koncentráljon, azokat hangolja-nyújtsa. Miközben persze akaratlanul is feszengeni kezdene, ha nem olyan koordinációs játékokkal, gyakorlatokkal telne az első 15-20 perc, amelyek a testét pozícionálják egy lassan, észrevétlenül és már E/1. személyben uralt térben. Kapcsolatfelvétel, kapcsolatteremtés, látható és nem látható gesztusok felismerése, értékelése és alkalmazása, a töretlen és koncentrált figyelem gyakorlása – s mindeközben persze (hiszen felnőtttekről van szó) a résztvevő maga is rádöbben, hogy nem úgy működik a jobb és a bal agyféltekéje, mint ahogy ő gondolta, vagy hogy bizonyos alapképességeire (mondjuk a szemfülességére, a megosztott figyelmére) már rég nem kérdezett rá.

Közkeletű az a vélekedés, hogy a felnőttekkel nehezebb játszani, mint a fiatalokkal.¹¹ Egyfelől

¹⁰„Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1999. 5. ford. Koós Anna.

¹¹ „Egy felnőtt másképp kíváncsi a világra, mint egy fiatal, aki még javában ismerkedik mindennel. A fiataloktól rögtön érkezik a visszajelzés: 'Ez engem érdekel, csináld, menjünk, ha nem bántasz, veled vagyok.' A felnőtteknél sokkal több meggyőzés és megnyugtatótatás kell, hogy nem fogom bántani. (Gyombolai Gábor)” Beszélgetés Takács Gábor, Romankovics Edit és Gyombolai Gábor színész-drámatanárokkal. In. *Ha a néző is résztvevővé válna... Kísérletek a színház és közönség viszonyának újragondolására*. Budapest, L'Harmattan, 2010. 64.

nem vagyok biztos abban, hogy fetiszálni kellene a felnőttéssel szembe állított gyermeki természetességet, spontaneitást és kreativitást. Másfelől biztos vagyok abban, hogy ha a bizalomjátékok misztifikálása helyett a közös gondolkodásba vetett bizalmat képviselem és kérem, akkor a tréning résztvevője elfogadja, hogy ezt csinálni kell. Egyrészt azért, mert tudja, hogy a foglalkozásnak (akárcsak egy előadásnak) egyszer vége lesz. Másrészt, mert kényelmetlen neki, hogy alulmotivált a többiekhez képest. Továbbá, azért, mert ha nem akarja csinálni (amit egyébként ideig-óráig megtehet), meg kell indokolnia a döntését, s ezzel máris leradírozza a magáról önképének egy eddig nem kellően reflektált rétegét. Elmehet aludni, sírni, levegőt szívni, de ez nem jelentheti azt, hogy felelőtlenül kilép az megképződő ügyek hálójából. A Poe-novellában az aranybogár-expedíció három ember és egy kutya közös játéka volt: a narráció sajátossága, hogy mindannyian tudták-tájékoztatták egymást arról, hogy mi történik bennük. A tréningen is szavakba kell önteni az érzéseket, hiszen ez a feltétele annak, hogy a többiek reagálhassanak rá, s párbeszédbe kezdhessenek egymással a különböző szemléletek vagy a nézőpontok. Megváltozik a tréning ritmusa, s az új dinamika adott esetben azt eredményezi, hogy aki ki akart menni, az elkezd védekezni, vitatkozni. Létrejön a beszélgetés, amikor persze az tréner felelőssége, hogy mint generátor és moderátor, lecsapjon, és kihasználva a megszülető atmoszférát, új feladatot, másik játékot találjon.

Ezeknek a gyakorlatoknak a jelentős része jól ismert koncentrációs, térkitöltő, státusz játék: a meggyőzés technikája, a kaméleon technika, a mindennapi metamorfózisok (dominancia és passzivitás a kommunikációban, a hajlékony személyiség) reflexiója, a hallgatás és a csend termékeny kockázatának felismerése. Ugyanakkor nagyon nem örülnék annak, ha az Aranybogár-program *színházi tréningként* kanonizálnák.¹² Egyfelől azért nem, mert a tréneret leginkább a koncentrált figyelem, a folyamatosan változó csoportdinamika folyamatos értelmezése és verbális reflexiója tünteti ki. Hasonlíthatnám a rendező próbán való jelenlétéhez vagy azokhoz a szerzői kollektíva által létrejött brechti tandarabokhoz, amelyekben nem a szöveg, hanem a nézőtér játékos sötétjében inkognitoba burkolózó és a játéktérbeli történések irányította nézés szerkezetével folyó kísérletezés az izgalmas.¹³ De ezek a hasonlatok azért sántítanak, mert amint rákérdezek a kontextusukat alkotó színház-fogalomra, máris egyértelművé válik a Maladype színház-eszményével összefüggő Aranybogár-program és a köztük lévő különbség. Ezt a programot azok választják, akik semmi esetre sem akarnak „klasszikus” szerepjátékot játszani, és nem kérnek a jeles sor garantált fikció védettségéből.¹⁴ Nem kérnek ebből még olyan szinten sem, hogy én (színész-drámatanárként válvá) játszom a főnököt (aki ugye mellettem ül a Bázison), a résztvevő Juliska mint gondterhelt, de a munkahelyén helyt álló családanya pedig engem, a tréneret. Nem látom értelmét olyan rendkívül könnyen sztereotipizálható törté-

¹²A Cziboly-Bethlenfalvy-kézikönyv szempontrendszerét alkalmazva az Aranybogár-program *színházi tréningként* kategorizálódik, mert „általában 18 év az alsó korhatár; nem jellemző, hogy színházi, bábszínházi vagy táncszínházi előadás vagy jeles sor van a programban; a tréning céljától függ, hogy pedagógiai céljai vannak-e a program alkotóinak; a résztvevők a program során a program menetét érdemben befolyásoló, vagy az abban történetekre érdemben reflektáló interakciókban vehetnek részt; az alkalomhoz kapcsolódva elő- és utókövetés lehetséges”. Vö. Cziboly Ádám, Bethlenfalvy Ádám: i. m. 330.

¹³„Amikor Brecht azt mondja, hogy a Lehrstücknek nincs szüksége nézőre, hiszen nem azzal tanít, hogy nézik, hanem azzal, hogy játsszák (ez a *Schaustück*kel való szembeállításának alapja), akkor – a közkeletű félreértéssel ellentétben – nem egy néző nélküli színházat vizionál, hiszen ez egyszersmind annak tagadását jelentené, hogy a szcenikus folyamatok lényegileg vannak ráutalva a bemutatás és a befogadás aktusaira. Nyilvánvaló, hogy semmi sem állhat távolabb a színházi reformmelképzelését a befogadói magatartás gyökeres megváltoztatására alapozó alkotótól, mint ez a gondolat. A Lehrstück inkább olyan „kísérleti elrendezésnek” [*Versuchsanordnung*] tekinthető, amely nem általában véve a nézőség, hanem csak a dramatikus színház reprezentációs rendje által rögzített nézői szerep felszámolására törekszik.” Kricsfalusi Beatrix: „Csinálni jobb, mint érezni”. A Lehrstück és a brechti médiaarchívum. In Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. Budapest, Ráció, 2010. 540-540.

¹⁴„Javaslatunk szerint a színházi nevelési program tág műfajába sorolható minden olyan tevékenység, amely *együttesen* megfelel az alábbi öt kritérium mindegyikének: (1) elsődlegesen a köznevelésben érintettek számára készült, (2) színházi, bábszínházi vagy táncszínházi előadás vagy jeles sor van benne, (3) pedagógiai célja van az alkotóknak, (4) a résztvevők a program során annak menetét érdemben befolyásoló, vagy az abban történetekre érdemben reflektáló interakciókban vehetnek részt, (5) repertoárszerűen többször, minden alkalommal különböző csoportoknak játszott program; minden program egy-egy alkalom, az alkalomhoz kapcsolódva elő- és utókövetés lehetséges.” Vö. Cziboly Ádám, Bethlenfalvy Ádám: i. m. 326.

netekhez kapcsolódó szerepek cserélgetésének, amelyek eljátszása során szinte lehetetlen kitörni „a reprezentációs közvetítés bizonytalan pedagógiája és az etikai közvetlenség pedagógiája közötti polaritás” alkotta körből.¹⁵ E helyett igénybe veszem a filmekről, életről, anyaságról, családról való tudásukat, s az ő meglátásaik inspirálnak engem például egy képről való beszélgetésre. Ha egy Botticelli kapcsán azt javaslom, hogy ne a reneszánsz festettközhelyei, hanem a divat vagy gasztronómia szempontjából pillantsunk rá, máris ismeretlen ismerőssé válhatnak beállítódásaink, berögzüléseink. Én akkor kapcsolodom be, amikor látom, hogy lehet szembesíteni őket azzal, hogy ahányan vannak, annyi félét gondolnak, s csak találékonyaságukon múlik, hogy fejlesszék szerkesztő és kombinációs tehetségüket. S hogy a kommunikációban normális a súrlódás: minél többet, keményebben, valóságosabban, nyíltabban, pontosabban súrlódunk (beszélgetünk, kutatunk), annál közelebb jutunk talán a közös nevezőhöz. Számomra is tanulságos volt, amikor tavaly év végén úgy döntöttem: színészek számára nem hirdetek meg tréninget. Talán ekkor adtam fel azt az elképzelést is, hogy a színészeimből trénerek lehetnek – sok kis Legrand. Nem bizonyultak minőségi dörzspapírnak, nem volt elég a 25 százalék alatti *tanuló Én* és túl sok volt a legjobb esetben is 30-40 százalékos *színre lépő Én*.

Persze ez érthető, hiszen a magyar színházi hagyományban a színész alapvetően a maga sikerét keresi, s az már nagyon üdvözlendő, ha a tetszeni válás egy saját ügyért és egy saját helyzetért érzett felelősséggel párosul. Nagyon kevesen igénylik a nagy egész megértését, belakását, és hogy csak azon belül pozícionálják a sajátjukat, továbbá hogy érzékenyek legyenek ezek egymásra gyakorolt hatá-

sára. S még kevesebben tudják megvalósítani azt, amit Wilson akart: ülő ember, menő ember, hátul lévő ember, elől lévő ember, alulról följövő ember – s a színészi/nézői fantázia rakja össze a perspektívákat, dimenziókat, a térben elfoglalt pozíciók diktálta hierarchikus vagy történetmesélő rendszert. A társulatomban létező színészekről pedig nem várhatom, hogy olyan motiváltsággal, összetettséggel, igényességgel forduljanak idegenek felé, mint ahogy én magamtól elvárom. Még akkor sem, ha szerintem képesek lennének rá.

Valószínűleg meg kell várnom, amíg mindegyik eljut oda, hogy egyfelől professzionálisan meg tudja és meg akarja rendezni magát, másfelől és ettől elválaszthatatlanul megtalálja azt a szöveget, ami annyira egyszemélyes kiáltványként fogalmazódik meg benne, hogy nyilvános felolvasása során nem akar majd a szöveg elé tolni magát. Amikor elhiszi, hogy elég, ha tolmácsol (az intelligenciájával, az érzékenységgel, a figyelmével), s ily módon a szöveg őt, ő pedig a szöveget hosszabbítja meg. Ahogy ideális esetben a pedagógusnak sem szabadna a tudás (és a diák) elé tolni magát, és a projekten dolgozó team tagjainak sem a részfeladat (és a kolléga) elé. Ekkor a színész Aranybogar-trénerre nemesedne, és nem a történés, hanem a cselekvő gondolat lehetőségének terébe vinné a résztvevőket. Hiszen Legrand is azért hagyta el ősei városát, mert rájött, hogy számára idegen történetek hőisévé vagy vesztesévé vált (például elszegényedett és ezt titkolni akarta). S ekközben majdnem elveszítette azt a képességét, hogy nagyon figyelmesen körbe és körbe járjon több és mindig változásban lévő gondolatot. S felbecsülhetetlen kincset talált, amikor barátja számára is láthatóvá tudta tenni a résztvevők cselekvő gondolataiból megképződő teret: az „ördög székét”.

¹⁵Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Budapest, Műcsarnok, 2011. 40. ford. Erhardt Miklós.

„Hallom – elfelejtem. Látom – megjegyzem.
Csinálom – megértem.”
(Dráma OKTV)

Ugyan öregem, előírhatunk gyakorlatokat, javasolhatunk könyveket, de biztosan van itt valaki, aki már régen arról szeretne hallani, hogyan lesz ő a legszebb a színpadon, és hogyan lesz ő a győztes a versmondó-versenyen. És csak ez érdekli. Mondd el neki, ha tudnánk, megmondanánk. Nem csak neki, másnak is. Így aztán sokan tudnánk a titkot, s ott lennénk megint, ahol a part szakad. De a kérdése érthető. És aki azt mondja, hogy ezt ő ugyan sose kérdezné meg, az nézzen kicsit jobban magába. Rettentő nagy a kísértés, hogy megpróbáljuk megmutatni magunkat, még ha közben reszket is kezünk-lábunk. Csakhogy van itt egy bökkenő: mindaddig, amíg csak az foglalkoztatja a fellépőt, hogy „itt vagyok, nézzetek, szeressetek, mert szép vagyok meg jó vagyok”, üres és kimerítő lesz az idő, amit a közönség előtt tölt. Hamarosan elege lesz belőle. A közönségnek is. Óvatosságra meg azért van szükség, mert az emberek amennyire büszkén és emelt fővel szeretnek valamit nem tanulni, éppannyira nem szeretik, hogy azt nem is tudják. (...) Ezt mondaná „a Keleti” [István]. És alighanem kedvenc Goethéjét idézné, mondván: „Fiam, fakó minden teória, s a lét aranyló fája zöld”... S a színház – csak ürügy.

*(Gabnai Katalin: Színházak könyv.
Budapest, Helikon, 2012. 400/401.)*

Kiállsz, beszélsz, téged néznek... Készülsz, izgulsz, lámpaláz... Hatással vagy másokra. Történeteket mesélsz, és te vagy az egyik szereplő. Mi ez? Talán ez egy válasz erre a kérdésre: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” – írja Peter Brook. De kissé kifordítva ez is lehet válasz: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz osztályterem. Valaki ott van ebben az üres térben, valaki más

pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy iskola keletkezzék.” Színházul tanulni, színházat tanulni, színházban tanulni – csodálatos!

*(Lőkös Ildikó, dramaturg,
a dráma-OKTV előkészítő bizottságának
és zsűrijének tagja)*

„Kreativitás – kommunikáció – kooperáció” – így jellemezte az OKTV dráma-versenyét Dr. Kaposi József, a zsűri elnöke. Tömör, találó, egyben tiszteltreméltóan szerény önjellemzés.

A dráma OKTV a legfiatalabb a versenyek sorában, 2008 óta rendezik meg.

A saját örömeinkre végzett elmélyülés mindig örömmel tölti el az embert, a beavatottság önbi-zalmat ad, jók között a legjobbak közé kerülni életfordulatot hozhat.

A dráma OKTV az irodalommal tart rokonságot, ugyanakkor az irodalomnak speciális vonulatát tekinti tárgyának, karcsúbb, célirányosabb a befo-gadandó anyag; kedvező azoknak, akiknek az aka-démikus, enciklopédikus irodalomtörténet megta-nulása megterhelő, esetleg riasztó lehet. Másrészt a színházművészet vonzó világába vezet, így a tör-ténetiség a jelennel, az aktuálissal kézfogásban jele-nik meg. Vibráló, a megszokottat mindig új fény-törésben mutató dimenzió ez, a látvánnyá vált gon-dolat izgalma hatja át.

Összetett, ötvöző jellegű versenyről beszélhe-tünk: az első forduló a drámatörténet mellett sok, fantáziát igénylő feladatot tartalmaz; a második for-duló esszéfeladatai lehetőséget adnak a színházi szakterületeken való kalandozásra: rendező, dra-maturg, jelmeztervező, szcenikus szerepkörben egyaránt kipróbálhatja magát a versenyző, a böl-cselet mozdulattá transzformálása, megtervezése és megjelenítése során a tanultakból autentikus önálló művet alkothatnak a versenyzők.

A döntő mintegy összegzése az eddigi versenyfolyamatnak: az elmélet kifejtése mindig átfogó szemléletet követel, első pillanatra meghökkentő szempontból kell rendszerezni a drámai anyag ismeretét. Mindig érdekes, elmét foglalkoztató kérdések ezek, még annak is felfedező élmény, aki nem ítéli magát igazán sikeresnek.

Az egyéni produkció pár perces színpadi jelenlét, de meg is fordíthatja az addigi sorrendet, a páros rögtönzés pedig nem csupán önfelmutatást kíván, hanem empátiát, együttműködést, erőfeszítést, esztétikát és etikát, mércéje a szereplők személyiségének.

Mindez méltó környezetben, a Petőfi Irodalmi Múzeumnak helyet adó Károlyi Palotában zajlik, remek a koordináció, s bár 10-től 17-óráig folyamatosan történik valami, nem unalmas, nem megterhelő, jó hangulatban, társulati csevegéssel fűszerezve, rendezett ritmusban követik egymást az események.

Szerencsés döntés, hogy az egyéni produkciókat a jelenlevők megtekinthetik, így valós színházi élménnyé válik a záróaktus, nagyobb ugyan a versenydrukk, lélektanilag megterhelőbb a versenyzők számára, az érzelmi-szellemi együttlét ereje azonban ellensúlyozza ezt.

(Kovács Ilona,
Szent István Gimnázium, felkészítő tanár)

„Az állam biztosított egy viszonylagos jólétet, így a nélkülözés mértéke jelentősen csökkent; elvette azonban az autonómiát, az irányítási és a választási lehetőségeket. Így az (...) ember nem tanult meg – mert nem tanulhatott meg, és ez az igazán lényeges – felelősséget vállalni a saját sorsáért, változtatni, de legalábbis megpróbálni változtatni egy adott helyzeten. Az igazságérzet működése korlátozódott a magánéleti konfliktusok kezelésére, közösségi szinten egyszerűen nem létezhetett és nem is létezhet.” (Rendezői expozé Spiró György *Csirkefejéhez*)

A színház nemcsak beszél a közösségről, hanem mindig meg is teremti azt, hiszen a jelenlevők egyszerre, továbbá érzelmileg és intellektuálisan reagálnak a történetekre. Egyrészt ez a közösségtremető erő az, ami igazán foglalkoztat. Másrészt, ehhez kapcsolódva, a színház fórumjellege. Folya-

matosan állást foglal, érvel és cáfol, még akkor is, ha ezeket nem tudatosan teszi, de akkor is, ha tudatosan nem teszi. A színház tehát olyan vitahelyzet, amelyben a retorikai eszközök nem maradnak a szavak és a gesztusok szintjén: eszközzé válik a díszlet, a jelmez, a viszonyrendszerek – vagy éppen ezeknek a hiánya.

(Bódi Zsófia,
a 2013–2014. évi dráma OKTV 1. helyezetteje)

„SZOSSZIJ: *(jön egy csésze teával; véletlenül nekimegy Akakijnak, és leönti magát, Akakij észre sem veszi)* Hogy azt a... ..ennél jobb helyet keresve se találhatott volna! Beül a hivatal köze... Te, Trifilij! Ki ez a pasas? TRIFILIJ: Melyik? Ja, az! Valami Akárkievics, azt hiszem. Már hallottam róla. *(bizalmasan)* Egy legenda szerint már ezer éve ott ül, és sohasem szólal meg. Egyesek azt állítják, rég halott, és csak tette-ti, hogy él.

HOZDAZAT: Ez nem az a fickó, aki bele van habarodva a betűibe? *(nevet, alig tud beszélni)* Múltkor látták, hogy írt egy szebb k-t és mosolygott neki, meg simogatta.

TRIFILIJ: Biztos, hogy nem evilági. Sokat olvastam az ilyenekről. A pokolból jönnek, és megfigyelnek minket.” (Gogol *A köpönyeg* című elbeszélésének dramatizált változata)

A színházat rendkívül alkalmasnak gondolom mindenféle eredőjű tettvágy megvalósítására, illetve a még csak irányát ismerő tenni akarás céljának megtalálására. A színház lehetőséget ad a folyamatos útkeresésre, próbálkozásra elköteleződés nélkül. Talán a színház alapját képező *játék* fogalma, az alkotó befogadás és az állandó önreflexió teszi erre igazán alkalmassá.

(Antal Bálint,
a 2011–2012. évi dráma OKTV 4. helyezetteje)

Tavaly év elején, amikor az irodalom tanárnőm megemlítette a Goldoni-drámaversenyt pár percnyi néma csend után a magasba emeltem a kezem, jelezvén bátortalanul, hogy... igen, talán érdekelne. Egyre több kéz lendült fel, azoké, akik a szociális nyomás ellenére is érdeklődést mutatnak valamiféle verseny iránt. A felkészülésre nem volt túl sok időnk, három hét alatt kellett átnézni azt a töménytelen mennyiségű szöveget, amit feladtak, illetve

amit önszorgalomból akartunk még elolvasni. Rengeteg adat, információ és érdekesség Goldoni életéről, drámáiról és koráról. Az esélytelen biztos nyugalmával érkezünk, beültünk a három órás tesztre, és azzal a lendülettel ketten el is jutottunk a harmadik fordulóra.

Az első forduló igazi agytorna volt: a színházi gondolkodást vizsgálták. Megnézték, hogyan terveznénk jelmezt, színpadképet, előhozták belőlünk az író, a rendező, és persze elméleti-történelmi kérdésekkel is bombáztak minket. A második fordulón az írói vénánkra voltak kíváncsiak. Egy általunk választott színházi előadást kellett elemeznünk. A harmadik forduló volt a legösszetettebb. Elméleti és gyakorlati feladatokkal tették minket próbára, rögtönöznünk kellett egy ismeretlen versenyzővel megadott szempontok alapján, valamint saját egyéni produkciókkal is színpadra kellett állnunk.

A verseny minden pillanatát nagyon élveztem. Nemcsak a szerepléseket és a próbatételeket, hanem a felkészülést is. Megismerkedhettem az európai drámatörténet egyik jelentős személyiségével és korszakával, egy színházi stílussal, egy akkori életfelfogással. Viszonylag sikerült levetkőznöm gatlásaimat a színpadon. Mindeközben rengeteg új emberrel találkozhattam, vagy ismerhettem meg jobban. Versenyzőtársam pedig az egyik legjobb barátnőmmé vált a felkészülés alatt. Mindkettőnknek meghatározó élmény lett az életünkben, és elhatároztuk: jövőre is mindenképpen elindulunk egy hasonló versenyen. Mert az az igazság, hogy elég drámaian fogjuk fel az életünket.”

(Farkas Johanna, a 2013–2014. évi Országos Drámaverseny 4. helyezettje)

„Belépünk a Nemzeti Színház termébe. Leülünk. A nézőtér elsötétül. Elkezdődik az előadás. Ez lenne a megszokott, ám mi, ahogy átlépjük a Gobbi Hilda terem küszöbét, hátrahagyva saját életünket, beleszöppenünk egy már kialakult folyó világba. A tűzvész képe jelenik meg előttünk, s ez kulcsot kínál ahhoz a világállapothoz is, amit a darab megjelenít. A színpad körvonalai elmosódnak, az egész tér játéktérre válik (...) A színészek érzelmeinek nagyítójaként működik a testük. Van, amikor már

nem elég az a pici arc, amikor az érzelmek olyan hevesek, hogy nagyobb vászon kell, mert azon jobban látszódnak, még hatalmasabbak. De vannak konkrét, jelentéssel bíró mozdulatok: Natasa a darabban kétszer is tesz egy fél fordulatot, akkor, amikor teljesen elkeseredik, és úgy érzi, mintha nem bírná tovább. Mély levegőt vesz. Megpróbálja elzárni ezeket a rossz, zavaró dolgokat. Ezt teszi még erőteljesebbé ez a fordulat. Hátat fordít a problémának, nem vesz róla tudomást, nem foglalkozik vele.”

*(Fodor Virág,
a 2013–2014. évi Országos Drámaverseny
9. helyezettje)*