

Gyerekek, játékok (színház!) – Debrecen

Vekerdy Tamás

Az alábbiakban egy zsűritag mindig igazságtalan és mindig szubjektív beszámoló-töredékeit olvashatják – olvashatjátok –, hónapokkal később összeszedve (augusztus végén) a június 3-4-5-i debreceni szép napokról, az ott készült jegyzetek alapján.

Csak „igazságtalan”

Egy zsűror **csak** „igazságtalan” és „szubjektív” lehet, ezért kell belőlük legalább négy – és aztán meglepő és jóleső érzés, hogy a legtöbb dologban mégis csak egyetértünk. (Persze könnyen lehet – és ezt nem viccből mondom –, hogy mind a négyen tévedünk, és esetleg tévednek a minket gyakran erősítő szakemberek is. A zsűri ítélkezése mégiscsak „kritika” – és remek kis könyvecskéket olvashatunk arról, hogy nagyszerű kritikusok is milyen fenomenálisan tévedtek, mennyire nem ismerték fel az újat, a jót stb. Ez különösen fájdalmas a színházművészet esetén, ahol nehezen képzelhető el az utólagos igazolás, nem úgy, mint egy írásnál, képnél, zeneműnél.)

A Magyar Drámapedagógiai Társaság megint nagyszerű munkát végzett – nem tudom szabad-e őket dicsérnem a lapjukban –, amikor 8000 gyerekekkel, tanáraikkal (és szüleikkel) együtt dolgozva a megyei és regionális találkozókra át (sok beszélgetéssel, ismerkedéssel, programmal) néhány hónap alatt a közel 400 csoportból 22-őt eljuttatott a debreceni találkozóra. Amiből *nem csinált „versenyt”* (bár tanulna ebből az oktatáspolitikai!), itt már nem voltak első-második-harmadik helyezettek, itt, a csúcson mindenki első helyezett volt, mindenki ugyanazt a figyelmet, oklevelet, színházhoz és játékhoz való zeneszerszámot és miegyebet kapta.

Ezért hát különösen hálátlan feladat a Társaság jó intencióját megrontva, megbontva, mégis, akaratlanul is, valamiféle rangsort kreálni. Persze nem ezt akarja az ember, hanem azt akarja elmondani, hogy mi miért tetszett, mit látna igazán követendő útnak (és halkabban azt is, mi miért nem tetszett, milyen veszélyeket lát).

Azzal próbáltam menteni magamat – és kedves zsűror-társaimat, akikkel jó volt együtt dolgozni – a záró beszélgetésen, amit már itt is elmondtam: hogy aki itt van, itt volt, az a *csúcsra* jutott ebben a menetelésben és akkor ki kell bírnia, hogy a csúcsokon bizony erős, hideg szelek is fújnak (és gyakoriak lehetnek a viharok).

Vabi és sabi

Még valamit, bevezetőként.

Hogy elég távolra meneküljek, a japán művészetelmélet két alapfogalmát veszem, és azokból próbálom megmagyarázni látásmódomat és/vagy elfogultságaimat.

Ez a két alapfogalom a **vabi** és a **sabi**.

A vabi a *megmunkálás* kíváncsi módját jelöli.

Eszerint művészi munkánk során arra kell törekednünk, hogy minden, amihez hozzáérünk *tartsa meg a maga sajátos egyediségét, egyszerűségét, egyéniségét, sajátos formáját, mozgásait* – és az alakító ezekkel a lehető legfinomabban *együttműködve* hozza létre művét, mintegy segítse kibontakozáshoz, ami a dologban *a maga természete szerint* benne van, benne rejlik-rejtőzködik.

A sabi pedig az a látható és láthatatlan *belső fény*, ami a fenti megmunkálás esetén feldereng és kinyilvánítja a dolog, a lény legbenső természetét.

Mindebből számomra az következik – és Debrecenben az következett –, hogy amikor vizsgáltam magamat, hogy miért ragad magával az egyik produkció, miért érzem minden mozzanatában hitelesnek (szavakkal meg nem ragadható belső valóságot kinyilvánítónak), akkor arra kellett rájönnöm, hogy nem másról van szó, minthogy a rendező, a szerző, a tanár az egyes gyerekek lényével *együttműködve* segítette kibontakozáshoz *a gyerekekben rejlő* lehetőségek szerint a művet. Nem „elképzelt” valamit nagyon pontosan, és azt, törik-szakad megcsináltatta szorgalmas és őt szerető, neki szívesen dolgozó gyerekeivel, hanem együttműködött, improvizációból bontott ki, hagyta élni a művet és a gyerekeket. (Tudnunk kell: ez a munka egyrészt sokkal élvezete-

sebb mindenkinek, másrészt a vezetőben, a szervezőben, a rendezőben a művészi erővel dolgozó tanárban sokkal nagyobb szorongást is kelthet, nem egyszer a sötétbe ugrás szorongását. De persze az ihlet, a megérzés, az intuíció – aminek aztán az improvizáció testet ad – sok örömmel kárpótolhat ezért.)

Nagyon sok jól mozgó – nem egyszer zseniálisan mozgó – gyereket láthattunk, legyen ő megvert kántor, vagy ló nélkül lovagló, vagy szekér, vagy pad, vagy fa, vagy nádas, vagy macska, vagy éppen kiséger, vagy csak egyszerűen gyerek a játékokban is, aki jön, megy, lőt-fut – temperamentumosan alakítja a színpadképet. Ezek a *hiteles mozgások* mindig jelzik a szó legjobb értelmében vett profizmust és kimutatják a vabi jelenlétét.

A székely asszony – Toldi

Tetszik, nem tetszik, meg kell neveznem néhány produkciót.

Bevallom, néha már el-elbágyadtam a népmesék, adomák, falusi életképek sokasága láttán, amelyeket számomra nem egyszer *átélhetetlenné* tett a sok gondosan kivitelezett jelmez és kellék, csizmácska, borjúsájas ing, kendő, bajusz, pörge kalap és egyebek.

Mégis, amit elsőként emelnék ki, ami egyszerre felderített és magával ragadott, az is egy népmese.

A székely asszony – a felvidéki, dunaszerdahelyi *Fókusz Gyermekszínpad* előadásában. *Jarábik Gabriella* dolgozta át a népmesét és rendezte az előadást. Milyen nagyszerű, hogy „nincs” díszlet, „nincs” jelmez. (Persze van; a farmer, a trikó válik belülről átvilágítva, átsugározva jelmezzé.) „Nincs” kellék, ami súlyával agyonnyomná a gyermeki kedélyt és az előadást; vannak jelzések; és a „díszlet” a fantázia belső képeivel, ezeknek megfelelően alakított, tagolt tér. („Üres” tér.) – Emlékezzünk Marcel *Marceau* szavaira: „Sokkal nehezebb egy kardot, ami tényleg ott van, élettel áthatni és hitelessé tenni, mint „pantomimban” a nem létező kard ottlétét szuggerálni és megjeleníteni.” – Milyen nagyszerűen szekereztek a nem létező szekéren ezek a gyerekek! Minden mozdulat jó volt, természetes volt és érthető! Jó volt, ahogy megálltak, jó volt ahogy a főszereplőt állva leterítették egy nagy kendővel – naturálisan feküdni kellett volna... Miközben a játék temperamentumos, jó ritmusú – mégis (vagyis tán éppen azért) *mindenre van idő!* Vannak *szünetek* (és nem egyszer ezek a leghatékonyabbak), van tagolás. Jó a csengő, a nem művi zene, nagyszerűek a figurák. Igen, így kell lényegét kiragadva, gyerekből kibontva megjeleníteni, megeleveníteni, hitelesen. Valamiféle külön élvezetet okoz a nézőnek, ahogy a gyerekek bájosan és örömteli-boldogan azonosulnak önmagukkal, játszanak akár székely asszonyt, akár fekete macskát. Az életkor és a testmagasság sem számít, csak az első pillanatban kérdezzük magunktól: az ifjú tanárnő együtt játszik a gyerekekkel? – aztán rájövünk, kiderül, hogy ez a tehetséges, szép nagylány (de kár, hogy nem tudom a nevét!) is ugyanolyan gyerek, mint a vele együtt boldogan bolondozó legkisebbek, a picikék. Nagyon hamar egyenrangú megjelenítő társakká válnak a játék során.

Véletlen volna, hogy több produkció után megint egy határon túli együttes tűnik ki ugyan csak felvidékiek, a nyárasdi *Tekergők*? Véletlen volna, hogy ők is saját ruhában hozzák a Toldit? (Hangsúlyozni szeretném: nem vagyok a „civil ruhás Hamlet” megszállottja; de itt mindig újra azt kellett látnom, hogy a gyerekek játékát és kibontakozását lefojtja, nehezíti, nem egyszer lehetetlenné teszi a jelmez és a sokféle naturális kellék, ami nem egyszer talán hitetlenségből is fakad. Nem bízunk belső erőinkben, a gyerekek megelevenítő fantáziájában, a gyerekek belső képeiben, belső erőiben.) Nagyszerűek ennek a Toldinak az átváltozásai. Feledhetetlen természeti képek – nádas! – hangok (béka, szél). Átírás, rendezés: *Magyar Gaál* Livia és *Nagy Irén*.

Az egér farkincájától a Ki a macská?-ig

Persze – hála Istennek – nem csak határon túliakat őriztem meg lelkesülten emlékezetemben. Remekül mulattam *Az egér farkincája* című székely népmese átdolgozásán (*Kőműves Zoltán* és *Fodor Erika*), melyet Fodor Erika rendezett. Előadta a budapesti IV. kerületi *Nebuló Színpad*. Nagyszerű példája a hiteles jelenlétnek, a játszó gyerekekből kibontott megjelenítésnek. (És külön is élveztem, hogy nincs – nem volt – „zene”, harsogó gépzene, melyről majd alább fogok panaszkodni.) Jól mondtak Ratkó verseket a *Fóti Figurások*, *Kis Tibor* rendezésében (*Szín, ha len-*

nék, kék lennék), bár az ember elgondolkozott, hogy illik-e hozzájuk, amit beszélnek, de a gyerekek mégis jók, meggyőzőek voltak. Ugyancsak jól mondtak verset a pápai *Kicsit Szeleburdiák* (de túlzottan hittek a gépi zenében).

És végül – mindig az előadások sorrendjét követve – még két budapesti produkcióról kell beszélnem.

Az egyik: a *Serpentin Gyermekszínház* – *Ez Opus* című Jancsó Sarolta rendezte szövegekre szerkesztett játéka, melyben a gyerekek ügyesen és jól mozogtak és látni valóan élvezték a dolgot, mulattak is (XIII. kerületi József Attila Művelődési Központ, Novus Művészeti Iskola).

A másik (nem véletlen, hogy az első után a másik legkiemeltebb helyre, a „legjobbak” felsorolásának legvégére hagytam): *a mű*. Egy irodalmi alapon, feldolgozásban és színpadi előadásban is *makulátlan* – és lebilincselő – mű, a *Ki a macska?* – Hajnóczy Péter novelláját átdolgozta a csoport, a budapesti XVIII. kerületi *Vécsey Színpad*, csoportvezető *Ledőné Dolmány Mária*, rendezte *Ledő Attila*.

A dunaszerdahelyiek *A székel asszonyától* a *Vécsey Színpad Ki a macská?*-jáig húzott ív ezen a két pilléren áll szilárdan.

Hálátlan dolog, de ki kell mondanom: számomra *ez* volt a két legegységesebb, legtökéletesebb előadás – üdítő módon mutatva, hogy különböző műfajokban különböző életkorú gyerekekkel, egymástól nagyon különböző dolgokat hogy lehet azonos – csak irigyelhető – művészi szinten megvalósítani.

Mire volt ez jó, kis hableány?

Beszélnem kell még a hódmezővásárhelyiek jelentős és szép vállalkozásáról a *Mire volt ez jó kis hableány?*-ről. Andersen meséjét átdolgozta és az előadást rendezte Dr. *Rummel József*. Fogyatékkal élő gyerekek adták elő rendkívül szépen, hatásosan, nagyszerű vizuális megoldásokkal a darabot. Biztos vagyok benne, hogy ennek jelentős, nagy pedagógiai értéke van és az előadás a nézőt is megragadta. Mégis el kell mondanom, hogy ez a fajta színház nem él speciálisan a fogyatékkal élőkben adott lehetőségekkel – mint például annak idején Robert *Wilson* színháza, ami persze sokkal „veszélyesebb” vállalkozás –, hanem szépen kivitelezett, „normális” produkciót hozott létre, erős, gépi zenei effektusokkal. Az együttes a *Kozmutza Színjátszó Kör*.

Panaszok

És most: panaszok – nagyképűen azt mondhatnám: intések.

Kell-e ennyi tömegverekedés? Ez valóban „levezetné” az agressziót? Én nem hiszem. A harcot, verekedést is másképpen jeleníteném meg. (Stilizálnám. Meggyőződésem, hogy ez a gyerekek figyelmét felkeltené, és új stílus-utakra vezetné őket.)

A jelmezekről és díszletekről már beszéltem.

Ide társulnak időnként az erőltetett beszédhangok, esetleg a tájszólás imitálása. Ez aztán elmehe egészen a dadogás megjelenítéséig, amelyik persze művi marad (és kissé sértő).

Nagyon zavart a rossz felnőtt praxisból már ismert *taps-provokáció*.

Sokszor fordult elő, hogy egyszerűen *nem tudtam, mi van, mi történik a színpadon*, mit látok, mit mondanak (érthetetlenül), mi ez a jelentősnek ábrázolt művi „csinálás” – létezés helyett. Így aztán előfordult, hogy nem tudtam követni az eseményeket, akárhogy figyeltem, nem tudtam ki-venni, hogy mi hozza, hozta a fordulatot. (Esetleg egy egyszerű népmesében sem!)

Gyakorta előfordult az ordító beszéd. Ugyanúgy, mint a funkciótlan vagy funkciójában rosszul értelmezett brechti kiírás, „tábla”.

Nem szeretem egyik jeles költőnk (műfordítónk) szerintem rossz nyelvi játékkal és felnőtt humorral fűszerezett állatjellemezéseit. (Elismerem, a gyerekek nem egyszer ügyesen mozogtak itt is, és élvezték.)

Nem szeretem a bejátszásokat – gépi bejátszásokat – akár szöveget, akár zenét „hoznak be”. Minden a színpadon a gyerekek által megjelenített zene – legyen az furulyázás, csengettyűzés, dobolás, vagy éppen fedők összeverése – nagyszerű lehet (és itt is mindig az volt), míg a gépi zene számomra mindig hiteltelenít, bombasztikussá tesz, elterel.

Nem szeretem a leegyszerűsített és levont „tanulságokat”.

Zavar, ha egy ismert történetben a legismertebb mozzanatból egy-kettő hiányzik.

Szeretném tudni, hogy Ludas Matyi huszonöt botütést adott vissza háromszor vagy netán ötvenet, ami szintén elhangzik és nem jó, ha tíz lándzsásról beszélnek, de csak hét van jelen.

Ami megmarad (jegyzetek nélkül is)

Hát: ezek voltak a hideg szelek, de remélem, ez mind hamar feledésbe merül és csak az öröm marad meg mind a huszonkét résztvevő együttesben, akik a debreceni csúcsokon jártak – ahogy, ha nem erőltetjük az emlékezetünket, jegyzetektől kifoltozva a lukakat, bennünk nézőkben is csak ez maradt meg mára: a szépséges ív A székely asszonytól a Ki a macskáig.



Párbeszéd – Debrecen után

a gyermekszínházról

Csáki Judit – Perényi Balázs

Kedves Balázs, vágjunk talán a közepébe, hátha így előbb jutunk ki a „sűrűjéből”. Talán nem lepődsz meg, ha elárulom: leginkább kíváncsiságból vállaltam ez a zsűritagságot Debrecenben, hátha választ kapok egy régóta bennem bujkáló kérdésre. Bizonyos értelemben így történt – de csak bizonyos értelemben.

A kérdés persze a legkézenfekvőbb kérdés volt: vajon honnan kell, lehet, érdemes nézni a gyerek- és diákszínházi játszmát, a színház felől-e, vagy a drámapedagógia, azaz inkább a pedagógia felől? Tudom, hogy ebben a lapban – sőt, ebben a körben Ti, akik nemcsak szakavatott nézői, de művelői, azaz vezetői is vagytok ennek – már réges-rég túl vagytok ezen a kérdésen, akkor most kérlek, foglalj össze nekem, kívülről jött laikusnak.

Apropos, kívülről jött laikus. Nemcsak én vagyok-voltam az, hanem a zsűri másik tagja, Vekerdy Tamás is, aki persze elsőrangú szakértője mindazon kérdésköröknek, amelyek ezt az én kérdésemet körülvesszik, de talán nem tévedek, ha úgy gondolom, őt is érte néhány meglepetés ezen a nagyon sűrű két és fél napon.

És akkor most elmondom – élébe vágva a tapasztalatok részletezésének – a saját „summámat”, azaz a „bizonyos értelmű” választ. Hogy ugyanis a helyzet az én nézőpontomból úgy áll, hogy ha a színház felől nézem ezeknek a gyerekeknek a produkcióit, akkor – jó vagy kevésbé jó vagy rossz – színházat látok, ha azonban a pedagógiai éthoszt figyelem, akkor drámapedagógiát. Nem úgy áll tehát, hogy egyszerre mindkettőt, vagy egyikben a másikat... Mivel mindketten színikritikusok vagyunk, a primer, elementáris élmény felől közelítünk, amely önmagában mindig markáns és meghatározó, és csak az elemzés, fölfejtés során válnak láthatóvá az összetevői – és hát ezek láthatóvá tétele a dolgunk. De elsődlegesen az élmény a meghatározó. Az eszünk csak utána működik. Mármint ha igazam van egyáltalán...

És ha innen, tehát a színház felől nézem, akkor bizony én leginkább színházat láttam ott Debrecenben: jó és rossz színházat, mondom. Ebben az a paradoxon bujkál meg, hogy a színháznak egy igen lényeges elemét viszont nem láttam: a színészt. A gyerekek ugyanis, akik az előadásokat létrehozták, reflektálatlanul „élték” a szerepeket, nem pedig játszották – és a rendezőnek, azaz

együttes vezetőjének pontosan az volt a dolga, hogy ezt az „élést” előcsalogassa belőlük. (Nem tartozik ide a következtetés levonása: akkor vajon van színház színész nélkül?!)

Ha azonban onnan nézem, hogy elsősorban pedagógiai módszerek segítségével a gyerekek színházra, színjátszásra vannak nevelve, akkor pedagógiai bravúrt látok, ezúttal nem is elsősorban a „csoda” értelmében, hanem a „nevelés” értelmében: fegyelem, egymásra figyelés, koncentráció, odaadás, ritmusérzék, hallás, szövegtanulás, beszédtechnika stb.

Itt hagyom abba az első kör felét – Te jössz.

Először talán a színház vagy drámapedagógia dilemma – amelyet a gyermekszínház világába kívülről, színházi kritikusként érkezettként pontosan megfogalmaztál – feloldására tennék bátorítalan kísérletet. Amilyen világosnak és egyértelműnek tetszik a válasz a kihívásra – elsősorban nevelés, fejlesztés a színjátékos tevékenység célja –, olyan bonyolult felelni, ha árnyaltabban, ezáltal pontosabban akarunk fogalmazni a gyermekszínház axiomatikus alapvetését továbbgondolva. Én az évek során gyermekelőadásokat nézve sokadszor próbálkoztam azzal, hogy a választ a magam számára megfogalmazzam, és könnyen lehet, hogy a következő évek produkciói érvénytelenítik az „idei” verziót. Most úgy látom, hogy számos, és egyre több, kitűnő drámatanár dolgozik a csoportokkal, akik ezt az „élést”, amit említesz, a közvetlen, személyiségből fakadó jelenlétet hívják elő a gyerekekből. Valóban ez a legfontosabb; fontosabb, mint a létrejövő produkció. A drámapedagógusi adottságok fejleszthetőek, a módszerek, gyakorlatok taníthatóak, amennyiben érzékeny, energikus, szuggesztív tanáregyenységek képzik önmagukat.

„Primer, elementáris” színházi élmény azonban nem feltétlenül születik munkájukból. Nem elég a gyerekek oldott, örömteli és lendületes jelenléte. Sokáig azt hittem, a rendező, drámatanár dolga nem más – nem több –, mint elősegíteni, hogy a játékos „reflektálatlanul” „önmaguk” legyenek, és a gyermekszemélyiségekre csodálkozás már erőteljes színházi hatás. A debreceni találkozó után mást gondolok. Rendezői tehetség, elemi teát-

rális érzék, világteremtő fantázia, ösztönös vagy tudatos birtokolt hatásdramaturgia teremt jelentős előadást. Mindez nem tanítható. A képzés, a színházi inspirációk, szakmai beszélgetések segíthetik a rendezőket, hogy felfedezzék, lendületbe hozzák tehetségüket, de létrehozni, uram bocsá', pótolni azt nem képesek.

Természetesen az előadás teremtése szükségszerűen „drámás” munkára épül, abból következik, mégis esztétikai érték, műalkotás, „színház” születik. Öntörvényű, saját logikájú, organikus, élő entitás. Magamat is megleptem, hogy a gyermekszínháték kapcsán eljutottam a romantika művészetszemléletéhez, és a teremtés aktusával, annak rangjával, méltóságával azonosítom a műalkotások létrehozását. (Még ha a zsenikultuszt is idecítálok, végleg elástam magam.) Ráadásul implicite az innováció, a megújítás korszerűtlen – avantgárd – igényét támasztom a gyermekszínhátékkal szemben. Mégis úgy érzem, hogy az igazi színházi élményt jelentő debreceni előadások saját formát találtak közlendőjükhöz, kommunikálni akartak, megszólítani; ehhez új színházi „mondatokat” mondtak ki, sosem látott módon rendezték el a teátrális hatások „szavait”, sosem hallott módon „intonálták” színhátékos eszközeiket, újszerű dramaturgiával rendezték „szövegge” (előadássá) mondataikat. Előadásuk „színházként” nézhető – úgy kell nézni, és úgy ítélni meg.

Összefoglalva a „színház” emelkedő gyermekszínháték lényegét: céljait, fogalmazásmódját tekintve nem más, mint a drámapedagógia szemléletével létrehozott megmutatkozások. Pontosabban más is – „mű-alkotás”. Visszaidézve az általam említett „sűrű” napokat számtalan színházi pillanat égett be emlékezetembe, ötletszerűen kiragadva: a nyárasdiak Toldijának sűrű lényegülő kendői; az Alföld Gyermekszínhátad Toldi előadásának hullámozó, áradó energiája, ahogyan ki és bezúdul a gyereksereg; A széky asszony érzékeny és szép házasságábrázolása; a főtí előadást beszövő halálpók megrezzenő hálója. Sorolhatnám még. Számomra három olyan produkció is akadt, amelyben ez a „világteremtő erő” teljes értékű, megkérdőjelezhetetlen produkcióvá szervezte a játékot. Ilyen volta Nebuló színhátad – Az egér farkincája (rendezte Fodor Erika), a Lajtorja csoport A fülemile (rendezte Török László), és a Vécsey Színhátad Ki a macska? (rendezte Ledő Attila) című produkciója.

Hát jó, akkor máris a konkrétumoknál tartunk; de mielőtt továbbmennénk ezen az úton, teszek még egy kis kerülőt. Nálam biztos nem „ásod el magad” a zsenikultusszal, sőt továbbmegyek: a zsenielmélettel sem; nemcsak azért, mert Lessing elevenése nem látszik kopni, hanem mert éppen a gyerekek kapcsán ilyesmik jutnak az ember eszébe, például akkor, amikor a Makói Tücsök csoportból az első sorban jobbról a második kisfiút néztem tátott szájjal: zseniális táncoskomikus adottságokkal, persze fogalma sem volt róla. Vagy mondjuk, a nyírmeggyesi Viditár produkciójában – A fülemile – a Péter gazdát játszó remek kis srác.

És amiket elősorolsz – hát persze, „virtigli” színházi pillanatok voltak; elsősorban persze rendezői pillanatok, de nem csak... És hát te is a rendezőt teszed meg az egész gyerekszínhátadás alfájának és ómegájának – még ha drámatanárnak vagy drámapedagógusnak nevezed is. Elfogadom. És akkor megkérdem: ezek a lánglelkű

pedagógusok, színházzal beoltott drámatanárok tán „igazi” színhátat is tudnának rendezni?

Ami a produkciókat illeti: sokkal erősebbnek láttam az erős irodalmi anyagra épülő kis előadásokat, mint az úgynevezett „saját készítésű”. Rendben van, annyit máris látok, hogy vannak visszatérő, nyilván gyerekszínhátásra különösen alkalmasnak tartott szövegek – alighanem itt komoly hagyományok állnak a jelenség mögött –, itt legfőképpen azt nehezményeztem, hogy a szövegiztaság még a jó előadások esetében is hagyott némi kívánnivalót maga után, valamint azt, hogy a rendezőt „ellustítja” az erős anyag, és az egyéb gesztusokban szívesen válogat közhelyesnek tűnő megoldásokból. (Úgy éreztem – emlékszem mostanáig elevenen –, hogyha még egy iskolai óra-keretjátékot, esetleg véletlenül megtalált lapokból dobantó, „ál-spontán” előadáskezdést látok, hát kifutok a világból menten. A leglestrapáltabb színházi poénok ezek, nem gondold? (Tudom persze, az újszülöttnak, ugyebár...))

A budapesti XVIII. kerületi Vécsey Színhátad előadását – Ki a macska?, Hajnóczy Péter novellájából – láthatnánk színhátadban is, mármint „igaziban”; akkora ereje, olyan sodrása volt, hogy szinte teljes mértékben eltakarta a „pedagógiát”. Nota bene: itt a gyerekek is színhátzótattak, nem pusztán játszottak.

A dombóvári Kél a nap csapata és a győri Babérrablók hozott saját szöveget – eléggé megdöbbenő volt, hogy milyen közhelyes dolgok jutnak a gyerekek eszébe saját magukról. Ez persze nem a színhátpedagógia, inkább az egyéb pedagógia „sara” – de ennyi klisé újságolvasó apukákról, gyermekét „reflexből” csuklóztató anyukáról nemigen hallottam. Az a legrosszabb benne, hogy helyből eltávolít magától: nincs hozzá közöm, annyira nem ismerem magamra semmiben...

Tetszett, valahányszor olyan színházi megoldást láttam, amelyben igazi kreativitás sűrűsödik (ilyen lett volna a Toldiban a malomkerék is, ha nem kétszer látom a cigánykereket. Erre mondom, hogy az első kézenfekvő ötlettel beéri a csoport vezetője.): szóval ha testekből épül a kocs, a malom (a kecskeméti Kiskatonásoknál), vagy a hajó, a tenger (a siófoki Turbó csigánál), vagy ha konyhai eszközök lényegülnek át (a debreceni Abakusznál), vagy ha se díszlet, se kellék, hanem mindössze egy sárga szőnyeg szervezi meg a játék terét és a játékot (az újpesti Nebulónál).

Volt aztán olyan produkció is, amelyből a dolog metodikáját véltem kiolvasni; a budapesti XIII. kerületi Szipentinesek Ez Opusz című, abszurdoid összeállításában minden volt, amire ez a műfaj épül: erős zene, körmondóka, szóátadás, nyelvtörők, pantomim, szólók, csoportos jelenetek – és noha a produkció alaposan le-lelassult néha, ezt a leltárt azért kiírtam belőle.

Tetszettek a főtí Figurások; az például, ahogy Ratkó anyagából merték kiemelni a lírát – szerintem ez nehezebb, mint a par excellence dráma, mármint a színhátadon. Kár, hogy a szöveget nem mindig lehetett érteni. (Ez amúgy többekre igaz – hogy az „igazi” színhátzról már ne is beszéljünk.)

Úgy érzem: ez a debreceni hétvége volt az én tanulóidőm. Innen a szelídség.

Te jössz, Balázs.

Bár mindenképpen a drámatanár-rendező felelőssége, hogy játéklehetőséget kínáljon a gyerekeknek, és a gyerekszínjáték feltétlenül kollektív műfaj – a személyiség-fejlesztés kizár mindenféle sztárkultust –, előfordul, hogy egy-egy kivételes tehetségű kis színjátszó szinte maga köré szervezi az előadást. Ezek a gyerekek uralják az előadás ritmusát, betöltik a teret, megszabják a jelenetek atmoszféráját, de abban a pillanatban, hogy vég-szavazóvá húzzák le társaikat, ha színjátszói önérzetük göggé csúnyul, már tönkre is tették a játékot. Csoport-vezetői felelősség, hogy ez ne történjen meg, hogy megmaradjon individualitás és közösségi érzés harmóniája. Ilyen színjátszói teljesítményt hozott számomra a Fókusz Színpad (Dunaszerdahely) A székely asszonyának a többiek közül nemcsak valóságosan, hanem képletesen is kimagasló címszereplője, aki remek iróniával, sok szenvedéllyel, de rendkívüli mértéktartással szervezte a kisebbek játékát. Felejthetetlen Az egér farkincájának kisegere; fantasztikus energiával, lendülettel, ledöbbszentően éles és erős színészi váltásokkal vitte végig a történetet a nyolc-kilenc éves kisember. Meggyőződésem, hogy egy jó drámatanár-rendező mindenkit el tud juttatni oda, hogy ne dobja le a színpad, és adottságaihoz mérten jó feladatot kapjon, amit meg is tud oldani, de pedagógiai farizeusság lenne eltagadni, hogy egy előadás hatását igenis meghatározza a színjátszói tehetség. Előfordul, hogy a játékos olyan erős formát, energiát elszabadító és mederbe terelő szervezethez kapnak rendezőjüktől, hogy az egész csapat tűnik határtalanul tehetségesnek; úgy jelennek meg közösségként, hogy pillanatra sem veszítik el egyéni arcukat. Ilyen volt a szabadszállási A fülemile, vagy az Alföld Toldija.

A gyerekszínjátszó klasszikusokról – Toldik, Brémai muzsikások, Fülemilék. Korábban leírtam már, hogy ezek azért válhattak a műfaj „repertoárdarabjaivá”, mert izgalmas kihívást jelentenek a korosztály számára. Megbátortalanságból, talán kényelmességből. Ugyanis ezek a szövegek megjelentek, mintegy kiajánlották őket. Nagyszerű lenne, ha évről évre újabb és újabb mesés, verses epikák, novellák adaptációjával találkozni a fesztiválokon. Újra kellene olvasni a klasszikusokat, Heltai Gáspártól Nagy Lászlóig hozzájuk venni a kortársakat, teszem azt, Garaczi Lászlót.

A saját készítésű darabokról. Számos szép, igaz és ihletett pillanata volt ezeknek a játékoknak, de megértem hiányérzetet. Magyarázat lehet rá az, amit Kis Tibor, a fótiai rendezője mondott a szakmai beszélgetésen, miszerint az életjáték az egyik legnehezebb műfaj, rendezőjének egyszerre kell írónak, dramaturgnak és színházcsinálóknak lennie. A vitán alaposan körbejártuk a kérdést – fél tizenkettőkor háromnegyed óra nagy idő! –, mégsem érdektelen leírni a legfontosabb megállapításokat. Ezek az improvizáció mélysége (igazságtartalma, drámaisága, személyessége), a nyelv (a színpadi mondat természete, minősége), valamint a forma (a valóságot imitáló közvetlenség, elégtelensége, színházi érvénytelensége) körül kristályosodtak ki. Lássuk az elsőt: az első körben erős rögtönzések, gyakran csak a problémához (szülő-gyerek) tartozó trivialitásokat fogalmazzák újra; sokkal többet kell improvizálni, hogy felhozzuk a

csoportból az általános érvényű személyességet, egyediséget. Ne az igaznak tetsző, hanem az igaz választ hozzák. Kiegészítve, amit a túlhajsza, érzéketlen, tévénező szülőkről írsz; lehet, hogy nagyobb dráma egy jó szándékú értékes anya vagy apa konfliktusa gyermekével... (Vesd össze a drámai hős természetéről írott évezredek irodalommal Arisztoteléstől Bentley-ig. Ha már ilyen tekintélycítálás, komolykodós lett a tónusom.) Az első kézenfekvő ötletekről te is írsz. A színházban az általános sosem érdekes, csak ha a konkrétban – a személyesben – jelenik meg. A tipizálás a lényeg megragadása és nem a figura leegyszerűsítése! A nyelvről: a színpadi dialógus természetesen megformált, ritmikus, „stilizált” szöveg, még ha életjátékban hangzik is el. A dialógokat meg kell fésülni, tovább megyek – meg kell írni. (Ha felismerhető stílusa van a készülő előadásnak, ebben a stílusban tudnak improvizálni a játékosok – jegyezte meg a beszélgetés során Kaposi László.) Végül a formáról: minél inkább övék az anyag – róluk szól –, annál fontosabb a rálátás, a reflexió, vagyis a távolságot teremtő forma (drámapedagógiában szerepvédelem). Megint túlfogalmazok, de nagyjából a Diderot-i színészparadoxonnál járunk. A saját készítésű darabok azonban megérik, például szolgálhat talán a diákszínjátszás, ahonnan évekként elűnt ez a színjátéktípus, nemrég azonban újjáéledt, és évről évre kiemelkedően izgalmas produkciók készülnek a műfajban. (Idén Hajós Zsuzsa gyermekszínjátszásból éppen kinövő csoportja készített gyönyörűsége „életjátékot”. A veszprémi ODE fesztivál egyik legjobb előadása volt a produkció.) A találkozó egyik kimagasló színházi teljesítményéről – a Ki a macská?-ról – írtál. Teljesen egyetérték veled, csak annyival egészíteném ki, hogy ilyen páratlan színészi intenzitás, a színjátékos energiák ilyen letaglózó koncentrátsága szerintem elképzelhetetlen egy nagyobb létszámú csoportnál. (Ezzel semmi esetre sem akarom lehúzni a produkciót, inkább csak a próbafolyamat természetéről akartam szólni.)

Számomra a másik (egérrel és farkincájáról, a harmadikról már esett szó) nagy teljesítmény a Lajtorja A fülemiléje volt. Ebben a színházi jelek olyan komplexitása szolgálta a gondolatot, hogy lenyűgözve olvastam ezeket. A gondolatról. A jó színház, a jó gyermekszínjáték pláne – közlésvágyból születik. Mon-da-ni-va-ló-ja van. Mohácsi János legjobbjainál emelkedik meg így az aktuális, a jelen idejűség, s ahogy nála, úgy Török Lászlónál is végtelenül rafinált a prezentáció. Pártoskodásról, megosztottságról, árkokról szólni ebben a vezérszavakat szajkózó, közbeszédet brutálisan tematizáló köz- és médiavircsaftban ilyen megrázóan és hitelesen, okosan és szenvedélyesen. Ez is nagy élmény volt, mint a Macska és az Egér (bocsánat).

Végül, hogy személyességgel súlyosbítsam színházesztétikai okoskodásokkal megterhelt írásomat: igazán örülök, hogy téged is beszippantott a gyerekszínjáték, hogy elhivatott nézőként (kritikusként), ráérezte az értékeire, élményt kaptál az előadásoktól. Nekem azért is fontos ez, mert én túlságosan benne vagyok ebben a közegben, s talán a rálátásom sem az igazi.



A gyermekszínhátszásról: helyzetgyakorlatoktól a közös dramatizálásig

Szakall Judit

1. Az iskolai színhátszás jellemzői¹

Az iskolai színhátszás jellemzője manapság, hogy nem a korábban jellemző módon, vagyis nem a tehetséges, a színhátszást és szereplést kedvelő gyerekekből önkéntes alapon áll össze a színhátszó csoport, hanem egy tanár (a pedagógus pályára jellemző módon inkább tanárnő) a saját osztályával készül fel egy színhátszó produkcióra. Az elmúlt évek országos fesztiváljaira zömében iskolai osztályok neveztek be. Ennek az egyik oka nyilvánvalóan az, hogy a pedagógus legjobban a saját osztályát ismeri, velük van lehetősége a legtöbbet együtt lenni, itt számíthat legjobban a szülői együttműködésre, könnyebben meg tudja szervezni a próbákra valamennyi gyerek részvételét, időt tud lopni a tanórákból stb. A tantestület belső versengésében is hatásosabb, ha osztályként viszi sikerre a csoportját.

A szervezési könnyebbségek mellett viszont azt láthatjuk, hogy az osztályközösségek színhátszó csoportként elsősorban az előadásra koncentrálnak és kevés időt fordítanak az alapozásra. *Sokszor azzal kezdődik a munka, hogy a tanár kiosztja a szerepeket a gyerekeknek, akiknek ezt bizonyos határidőre meg kell tanulniuk, és aztán ezt összepróbálják, színpadra állítják.* Ez a módszer nem ad lehetőséget azoknak a készségeknek a kialakítására, képességeknek a fejlesztésére, amelyek hozzásegítenék a gyerekeket ahhoz, hogy hiteles, felszabadult, jókedvű előadást hozzanak létre.

A hivatásos színészek esetében a rendezőnek teljesen más feladata van, mint a gyerekszínhátszó csoport vezetőjének. A profi színész tudatában van képességeinek, adottságainak, tud a hangjával, testével, mimikájával, gesztusaival bánni, mindezt annak a figurának a bőrébe bújva teszi, akit játszik. A rendező segíti a szerepértelmezést, a szituációk kibontását, közösen tárják fel a helyzeteket, viszonyokat, hogy ehhez alakítsák a színész játékát. A színész pedig (tétélezzük fel) örül, hogy valakinek a „bőrébe bújva” egy másik, a sajátjától akár jelentősen eltérő személy módjára viselkedhet, beszélhet, egyszóval alakítást nyújt.

Ezzel szemben a gyerek nincs ezeknek a képességeknek, készségeknek a birtokában. *A gyerekszínhátszót tehát képessé kell tenni arra, hogy színészként lehessen jelen egy produkcióban. A legnagyobb probléma a magyar gyerekszínhátszásban, hogy ezt a tényt a tanárok nem veszik figyelembe.* Elvárják, hogy a gyerek megtanulja a szöveget, majd színészként legyen jelen, vagyis úgy viselkedjen, ahogy a szerep kívánja. Ehhez sokszor még azt az elemi segítséget sem kapja meg a játész, hogy egyértelműen elemezzék (a csoportvezetővel közösen), miről is szól a jelenet, a szituáció, milyenek a szereplők közti viszonyok, ki mit gondol, miért teszi, vagy mondja azt, amit éppen tesz, vagy mond. Légüres térben marad a gyerek...

Ki ne ismerné ezt a helyzetet? Amikor a tanár látja a próbán, hogy a gyerekek csak felmondják a szerepeket, érzi, hogy ez így nem stimmel, hiszen nagyon statikus a jelenet, mondhatni unalmas, akkor instrukciót ad: „csináljatok valamit”, „mozogjatok”, „dobbants a lábaddal”, „legyints” stb. Ezek a mozgásra, gesztusokra vonatkozó instrukciók ráadásul többnyire a legrosszabb sztereotípiákon alapulnak. Például elmutogatják kézzel is, hogy „háromszor veri ezt vissza...” miközben mondják is hozzá, mintha a szavakból nem értenénk, avagy amikor keres valakit a szereplő, akkor a homloka fölé emeli a nyitott kezét, holott nem süt a nap se, vagy a fejtöréshez használatos „gondolkodom” mozdulatot illeszti be, ujjával a homlokát támasztva, holott a töprengéshez, a gondolkodáshoz csak a képregényekben használatos ez a mozdulat. Sorolhatnánk az ehhez hasonló, a szituációhoz cseppet sem illő, az elemzés hiánya miatt a játékba erőltetett pótlékokat, amikkel a gyerekszínhátszó fesztiválokön évről évre találkozhatunk.

A **színpadi biztonság**, az ezzel együtt járó magabiztosság nélkülözhetetlen, ha közönség előtt kívánunk darabot bemutatni. Ehhez kevés az, ha csak a darabbal, a bemutatandó produkció-

¹ A tanulmány egy egyetemi záródolgozat része. (Konzulens Trencsényi László; Miskolci Egyetem, Neveléstudományi Tan-szék).

val foglalkozunk. A gyerekek így nem szereznek gyakorlatot abban, hogy mások nézik őket, ez különösen a gátlásos gyerekeknél okoz szorongást. *Csak a jókedvű, felszabadult próbákon, gyakorlatokon edzett gyerekek képesek közönség előtt felszabadult játékra.* A betanításon és idomításon alapuló színjátszás süt a színpadról – és szorongást kelt a nézőben is, sajnálja szegény szereplőt, aki morzsolgatja félelmében a szoknyája vagy a nadrágja szélét, hiszen alig várja, hogy vége legyen a jelenetének.

A technika, például a hangsúlyozás, a hanghordozás, a hanglejtés szintén nehéz feladatot ró a színjátszókra. Valaki másnak a hangján kell megszólalnia, beszélnie úgy, hogy ez természetesnek hasson. A próba és felkészülési folyamatra időt nem hagyó, a gyermekszínjátszó felkészítő munkára energiát nem fordító csoportoknál figyelhetjük meg, hogy milyen természetellenes hangon beszélnek, sokszor énekelve hangsúlyoznak a szereplők. Felviszik a hangot a mondat végén vagy akkor is kérdő hangsúlyt hallunk, ha az egész mondat kérdő szóval kezdődik, vagyis magyartalanul, az élő beszéddel ellentétesen hangsúlyoznak. Sokszor úgy hangzik a színpadról a szöveg, mintha olvasásórán lennének alsó tagozatban. Ilyenkor joggal merül fel az a gyanú, hogy először *betanulták* a szöveget, ami ilyen iskolásan rögzült. Ezt később nehéz úgy korrigálni, hogy élő, természetes beszédnek hasson –, olyan mondatnak, ami most jutott a szereplő eszébe.

2. Korszerű gyermekszínjátszó módszerek

A fentiekben vázoltakkal szemben létezik olyan gyermekszínjátszós gyakorlat, ahol a gyermek személyiségének gazdagodása az elsődleges cél, és nem egy produkció mindenáron (és minél előbb történő) bemutatása.

Mivel a gyermekszínjátszó gyerek nem színész, alkalmassá szeretnénk tenni arra, hogy színdarabban, színpadi játékban is létezni tudjon. Ehhez különböző képességeket fejlesztő gyakorlatokat végzünk. Szeretnénk segíteni abban, hogy bánni tudjon a hangjával, ehhez légzéstechnikát, hangképzést tanulunk, gyakoroljuk a hanglejtést, artikulációt. Az esetleges beszédhibákat vagy a rossz beidegződések miatti hibákat megpróbáljuk kijavítani. A szép és kifejező beszéd elsajátítása nyilván nem csak arra szolgál, hogy majd a színpadon sikeresen szerepeljen a gyerek, hanem ezt a hétköznapi életben, az iskolában, a kapcsolatteremtésben, a felnőtt életében is busásan kamatoztathatja. Gondoljuk csak el, hogy például egy álláskeresésnél mennyire más esélye van annak, aki szépen, artikuláltan és kifejezően beszél, aki összhangba tudja hozni a mozdulatait a mondanivalójával, aki tudja, hogy egy erősebb hangsúly mikor, mit jelenthet, mint annak, aki mindennek nincs birtokában! Nem túlzás állítani, hogy az esélyteremtésnek is egyik eszköze lehet, hiszen a kommunikációnk meghatározó része a beszédünk milyensége. A hangképzéshez elengedhetetlen légző gyakorlatokat (Montágh Imre útmutatásai alapján) a különböző relaxációs gyakorlatokkal együtt alkalmazzuk. Tapasztalataink szerint a feszítő-lazító és relaxációs feladatok a mai gyerekek számára néha terápiát jelentenek. Nyugalmat, befele fordulást, ellazulást, magukra figyelmet igénylő gyakorlatok jótékonyan hatnak rohanó világunkban. A relaxációhoz használható zenék pedig fokozhatják az élményt, hozzájárulhatnak az egészséges lelkű, harmonikus ember kialakításához.

Az *ügyességi mozgásos gyakorlatokat* egyrészt az óra eleji bemelegítésekre használjuk. A gyerekek különböző szellemi, fizikai és lelkiállapotban érkeznek a próbára. Van, aki eddig egész nap a padban ült, van, aki edzésről jött vagy egy megterhelő nyelvóráról, szóval a különbségeket kiküszöbölendő: mozgunk. A jókedvű mozgásos játékok felrázzák a gyerekeket, a nagy hancúrozás homogén állapotba hozza a csoportot és a természetes mozgásigényt is kielégítjük. Ezek a játékok lehetnek akár verseny jellegűek is (pl. a különböző fogók vagy a pajzsos játék), de arra ügyelni kell, hogy minden résztvevő számára jóérzést biztosítson. Olyan játékot, ahol csak az ügyesebbek, erősebbek érvényesülhetnek, ne alkalmazzunk! Figyelembe kell venni a csoport életkorát is, kisebbeknél a versengős vagy mondókás, énekes népi játékok is jól működnek, de a nagyobbaknál is a játékosság legyen a döntő! Gyakorlottabb csoportoknál a színpadi mozgáshoz kapcsolódó nehezebb technikai feladatokat is megszabhatunk.

A bemelegítő mozgás után a légző gyakorlatok, beszédtechnikai gyakorlatok előkészítik a különböző *koncentrációs és kapcsolatteremtő gyakorlatokat*. A figyelemösszpontosítás gyakorlása még felnőtt korban sem felesleges. Gyerekként szinte alapintelemként hangzik, hogy „Fi-

gyelj oda!”, vagyis koncentrálj! A színjátszó csoportban a koncentrációt is készség szintre tudjuk emelni a gyerekeknél, akik ezt természetesen kamatoztathatják életük más területein is. A próbák során végrehajtott koncentrációs gyakorlatok – csakúgy, mint a többi gyakorlat – a gyerekek számára játékot jelentenek! Az egész próba tehát örömförrás lehet a gyerekek számára.

A kapcsolatteremtő és bizalomépítő gyakorlatok jótékony hatása szintén messze túlmutat a gyerekszínjátszó csoport „itt és most” működésén. Milyen sokszor halljuk az ún. problémás gyerekeknél, hogy kapcsolatteremtési problémáik vannak. Tudjuk, hogy ezt számtalan egyéni, szociális és társadalmi tényező is befolyásolja. A színjátszó csoportban folyó közös munka, a kapcsolatteremtő gyakorlatok mellett az összes többi együttes tevékenység, mely csak a teljes bizalom talaján létezhet, az egymásrautaltság, kiváló gyakorló terepe a fejlett kommunikáció kialakulásának. A kommunikációs és bizalomépítő gyakorlatok egy része komoly figyelemösszpontosítást is igényel, ezért ezek a gyakorlatok felerősítik a pozitív hatást. Komoly fegyelemre szoktatnak, önfegyelemre, önkontrollra készítetnek, ezáltal erősítik a személyiséget. A határozott, magabiztos, öntudatos felnőtt képét vetítik elének.

Az improvizáció szerepe a színjátszó csoportok munkájában

Az előbbiekből is látható, hogy milyen gazdag tárházat kínálja a személyiségformálásnak a gyermekszínjátszás. Ezek a korábban taglalt fejlesztő formák általánosan használhatók. *Azt a célt viszont, hogy a gyerekek szerepbe bújjanak és hitelesen el tudjanak játszani egy-egy figurát, miközben nem rendelkeznek színészi adottságokkal, más módon tudjuk elérni.* Erre a legjobb eszköz a különböző *szituációs vagy helyzetgyakorlatok* kínálják. A helyzetgyakorlatok során elképzelt helyszínen, elképzelt szereplők módján kell megnyilatkozni. Milyen feladatot ró ez a játékosokra? Ki kell találni a jelenet helyszínét, hol is játszódik. Kik a jelenet szereplői, milyen viszonyban állnak egymással? Miért vannak most itt, mi a jelenet előzménye? Mi történik a jelenetben? Hogyan fog kezdődni a jelenet? Mi a jelenet csúcspontja? Hogyan végződik? Ezek kitárlása a csoport tagjaira hárul. A vezető feladata pedig az, hogy inspirációt adjon a jelenet létrehozásához.

A helyzetgyakorlatok mint *improvizációk* kerülnek bemutatásra, tehát a csoport tagjai rövid megbeszélés után előadják az általuk kitalált jelenetet. Hogyan segíthet a csoportvezető? Nézzünk erre néhány lehetőséget!

Feladhatja úgy a helyzetet, hogy „Készítsetek olyan jelenetet, amelyben csak ez az egy szó hangozhat el: ... Jelenetkészítéshez jó működnek az alábbi egy mondatnyi szavak:

Pfuj! Jééé! Kár! Nahát!
Jaj! Jesszusom! Ejnye!
Tessék! Rajta! Elég!

Rettenetes! Tényleg?!
Komolyan?! Vége! Kár!
Köszönöm. Kérem. Várj!

Pardon! Egyél! Klassz!
Ízlik? Segítség! Fenébe!
Nem. Most. Óh! stb.

Az egy szavas jeleneteknél nehézséget okoz eleinte, hogy sokan úgy értelmezik, hogy ha a jelenetben mást is szükséges lenne mondani, akkor azt nem mondják ki, hanem tátoják. Ez a megoldás nem elfogadható, olyan jelenetet kell készíteni, ahol *nem is kell* mást mondani, mégis érthető a játék nyomán a történet. Pl. a feladat az, hogy az *Egyél* szóra kell jelenetet készíteni. Erre készülhet egy olyan megoldás, amelyben két lány eljátszik egy anya-lánya jelenetet. A kamasz lány nagyon későn jön haza. A mama nem tud lefeküdni, nagyon izgul a lánya miatt, hogy mi van vele. Végre hallja a kulcs fordulását az ajtóban, odarohan és egy pofont lekever dühében. A lány tudja, hogy jogosan kapta az ütést, de ettől az még fáj, szégyelli magát, lassan próbál az anyjához közeledni. Az anya nagyon szereti a lányát, ezért megbocsát és örül, hogy itthon van épségben. A kiengesztelődés felé hajlik, ennek jeléül a lánya elé teszi a vacsorát. Ekkor hangzik el a jelenetben az egyetlen megengedett értelmes szöveg: Egyél!

A helyzetgyakorlatok során a gyerekek folyamatosan megtanulják más ember szerepébe, figurájába, jellemébe beleképzelni magukat és adott szituációban annak megfelelően cselekedni. *A gyerekek esetében ez felér a színészképzéssel!* Miután minden jelenetet utána meg kell beszélni, szembesülnek a gyerekek azzal, hogy hitelesen, hihetően játszották-e el az adott szerepet, miért tűnt valami igaznak vagy hiteltelennek. *Egymást nézve, tapintatosan bírálva, a jó megoldásokat*

megerősítve megtanulják megkülönböztetni a felszínes és álságos megoldásokat a hiteles alakításoktól. Sokszor nehéz kezelni a poénkodó gyerekeket, akik szívesen visznek bele a jelenetbe oda nem illő vagy öncélú vicces szövegeket társaik legnagyobb örömére, nagy derűtséget keltve ezekkel. Ilyenkor sem dorongoljuk le a játszókat, hanem tapintatosan megbeszéljük, hogy ez a poén most miért lógott ki a jelenetből vagy miért vitte félre a történetet. A jelenetek megbeszélése elemző legyen, mi miért történt, ezt akarták-e a játszó, mennyire volt hihető, mi volt, ami különösen tetszett stb.! A csoport nyilvánítson véleményt, persze a vezető finoman korrigálja és orientálja a megbeszélést! Ne engedjük, hogy bármilyen módon megbántsák, vagy megsértsék egymást a gyerekek a kritika égisze alatt! Arra is ügyelni kell, hogy a jelenet szereplői se essenek egymásnak, ha valaki nem az előzetes megbeszélés szerint játszotta a szerepét, pl. elfelejtett egy fontos mondatot vagy valamilyen gesztust, mozdulatot. A jelenetek fentiek szerinti megbeszélése rászoktatja a csoport tagjait arra, hogy türelmesek legyenek egymással, hogy észrevegyék a másikat erőnyeiket, hogy dicséreteikkel erősítsék társukat, ezzel egymás pozitív énképét.

Helyzetgyakorlat készítésére inspirálhatjuk a gyerekeket úgy is, ha a *kezdő mondatot* határozzuk meg. Ilyenkor csak annyi a megkötés, hogy ez a mondat vagy mondattöredék hangozzon el legelőször a jelenetben, utána saját szövegeikkel folytathatják, a jelenet kívánta szituációnak megfelelően.

Álljon itt néhány bevált kezdő mondat:

- | | |
|---------------------------------------|---|
| – Megfogadtam, hogy nem szólok, de... | – Valami történhetett vele, mert már tíz óra van. |
| – Jól látom, tényleg te vagy? | – Azt szerettem volna, ha örülsz. |
| – Nagyon megbántottál. | – Ezt vetted nekem?! |
| – Pont ez kellett neked? | – Ideje lenne, ha megmondanád neki! |
| – Én csak jót akarok neked. | – Mert te mindig... |
| – Hogy lehetsz ilyen szerencsétlen! | – Értsd meg, nincs pénzem! |
| – Miért kellett neked idejönnöd? | – Unom, érted? Unom! |
| – Már százszor megmondtam.... | – Hát erre nem számítottam! |
| – Mennyire örülök! | – Én is szeretnék veletek menni! |
| – Te elhitted? | – Kérlek, ne a gyerek előtt! |
| – Hallgass meg! | |

Meghatározhatunk mondatokat, amelyeknek el kell hangozniuk a jelenetben (ehhez az előbbiektől is választhatunk):

- | | |
|---|-------------------------------|
| – Persze, hogy szeretlek. | – Csak magadat hibáztathatod! |
| – De hisz ez gyönyörű! | – Úgy is megmondalak! |
| – Hát te? | – Ez nem a tiéd! |
| – Hogy kerülsz ide? | – Van egy ötletem! |
| – Mennyire örülök, hogy... | – Ha apa megtudja! |
| – Tudod mit, felejsz el! | – Ez igen! |
| – Tegnap még én voltam a legjobb barátod! | – No, de kérem! |
| – Végre megvagy! | – Nem tudsz vigyázni? |
| | – Nagyon csalódtam benned! |

Feladatként adhatunk úgy mondatokat, hogy az hangozzék el utoljára a jelenetben:

- | | |
|---|------------------------------------|
| – Te akartad! | – Ezt neked adom. |
| – Még visszajövök! | – Kösz. |
| – Elegendem van belőled. | – Ezt még megbánod (megkeserülöd)! |
| – Hát szervusz. | – Hagyj békén! |
| – Írj vagy üzenj, ha meggondoltad a dolgot! | – Ez elment! |
| – Telefonálj vagy legalább SMS-t küldj, ha megérkeztél! | |

Fogalmakat is megjelölhetünk (nem kezdő elemként, de kiindulási pontként):

- | | | |
|-----------|------------|--------------|
| – csoda | – csalódás | – meglepetés |
| – félelem | – öröm | – bánat |

- | | | |
|-------------------|-----------|--------------|
| – magány | – átverés | – fájdalom |
| – igazságtalanság | – önzés | – szabadulás |

Témák helyzetgyakorlatokhoz (a megadott témához kell kitalálni jelenetet):

- Megveszik a hallgatásodat.
- Ne hidd, hogy köröttes forog a világ!
- Valamit máshogy szeretnél az életedben, mint ahogy most van.
- Kellemetlenség ér.
- Kinevettek, nevetséges lettem.
- Valamit nagyon nem akarsz, de elvárják tőled.
- El kell titkolni az igazságot.
- A családfő elvesztette a munkahelyét.
- A nagymama hozzánk költözik, mert már nem tudja magát ellátni.

Az egyik legnehezebb feladat, amikor olyan jelenetet kell készíteni, amiben nem lehet, de ne is kelljen értelmes szavakat használni. Olyan helyzetgyakorlatot kell tehát komponálni, ahol a szereplők mindent a mozdulataikkal, gesztusaikkal, mimikájukkal, tekintetükkel fejeznek ki. (Itt is az a lényeg, hogy a jelenet ne kívánja meg a verbalitást.)

Eljátszható például egy vasúti utasfülke, amelyben többen utaznak. Kik ők, hova utaznak, milyen figurák?

- Hogyan alakul az utazás során a kapcsolatuk?
- A falusi bácsi fokhagymás, kolbászos reggelijére hogy reagálnak a többiek?
- A fülkében meleg van, kit fog a lehúzott ablak zavarni?
- Ki gyűjt rá?
- Ki akar kikezdeni utastársával? stb.

Látható, hogy számtalan játéklehetőséget kínál egy-egy ilyen egyszerű helyzet. A csoport tagjai – főleg ha már sok helyzetgyakorlatot készítettek – maguk találják ki történeteket. Az iménti variáció csak arra szolgál például, hogy miféle jelenetekre gondolunk, amikor a verbalitás mellőzéséről beszélünk. Ez a módszer arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a színház olyan összetett művészet, amelyben az akciónak elsőbbsége, a mozgásnak, a látványnak pedig nagyon fontos szerepe van. A szó mellett a szereplők a már említett eszközök – mimika, gesztus, tekintet, mozdulatok, testtartás, a térköz szabályozása stb. – segítségével tudják a szerepüket, a szituációt pontosítani.

Összegezve az eddigieket...

A próbák során a színjátszók személyesen megtapasztalják a szerepben való létet a helyzetgyakorlatokon keresztül. Az improvizációk során gyakorlatot szereznek abban, hogy más bőrébe bújva, szerepben szólaljanak meg, viselkedjenek, cselekedjenek. Minden helyzetgyakorlat gyakorlatilag színházi jelenetként működik. A beszédben is jártasságot szereznek, hiszen saját szavakat, gondolataikat öntik formába, mondatokká rendezve a szituációkon belül. Azzal együtt, hogy a szerepen belül kell gondolkodniuk, a szókincsük is gazdagodik, más helyzetekben, más szereplők mást mondanak, máshogy beszélnek. A különböző helyzetekben való viselkedés során, végső soron az EMBERRŐL tanulnak saját személyes élettapasztalataikat mozgósítva, új rendszerbe illesztve. A helyzetgyakorlatokon „edződő” színjátszó gyerekek így elsajátítják, megszokják a szereplést, a napi gyakorlatuktól tehát nem fog a majdani színpadi szereplés annyira jelentősen eltérni, a természeteshez közeli módon, sokkal felszabadultan tudnak majd a darab kívánta szerepben mozogni, létezni.

A képességfejlesztő gyakorlatok a technikai tudásukat fejlesztik: ezek a belépőt jelentik a későbbi sikeres szerepléshez. Emlékeztetőül álljon itt a lista: beszédtechnikai, koncentrációs, bizalomépítő, kommunikációs és mozgástechnikai gyakorlatokra gondolunk elsősorban. *A folyamatos, rendszeres és tudatos próbamunka során tehát a színjátszó gyermek egész személyisége erő-*

sődik, gazdagodik, alkotókészsége – képzelőerejének folytonos működtetésével – fejlődik. Az így megalapozott kreativitás kihat a felnőtt kori személyiségére: megtanul helyzetekhez, emberekhez alkalmazkodni, konfliktusokat kezelni, döntéseket hozni. Hangsúlyozzuk, hogy ilyen eredményt csak a hosszabb időszakon keresztül folyó rendszeres, közös munkával lehet elérni (vö. ezt a színdarab betanítására csupaszított színjátszás hatékonyságával!).

3. „Kész” színdarab

A színjátszó csoportok életében a jóízű próbák mellett *közös cél az előadás létrehozása*. Annak, hogy a csoportok számára nehéz darabot találni, különböző okai lehetnek. Nem tárgyaljuk most ezeket részletesen, de megemlítjük, hogy a darabválasztás az alsó tagozatos gyerekek esetében általában könnyebb: ott jól működnek a mesék, továbbá napjaink illetve a közelmúlt magyar gyermekirodalma kiváló, értékes alkotásokat kínál feldolgozásra. A felső tagozatos gyerekeknek már sokkal nehezebb előadásra alkalmas művet találni. Sokszor látjuk fesztiválokon, hogy nem a játszó gyerekek életkorához választották az előadást: gyakran játszanak nagyobb gyerekek számukra teljesen érdektelen mesét, történetet, avagy jól megválasztott mesét, történetet számukra *érvénytelen* feldolgozásban. Itt is fontos, hogy a rendezőnek meg kell találnia a csoport életkorához megfelelő érdekes és izgalmas mondanivalót, csak ebben az esetben képes érvényes előadást létrehozni a csoportjával. A Ludas Matyit például sokan előadják. Az előadások többsége sajnos unalmas, érdektelen, nincs hozzá közük a játszóknak, és így persze unalmas a nézőnek is. Ha viszont megtalálja a csoport, hogy számukra, itt és most mit mond ez a történet, és ezt izgalmas formában, színes, felszabadult játékkal közvetítik, akkor nagyon is van létjogosultsága. (Szerencsére láthattunk ilyen előadásokat az utóbbi évek fesztiváljain.) A darabválasztást nehezíti a csoport létszáma is. Pedagógiai oldalról pedig méltányolandó, ha a csoportvezető minden gyereket szerepeltetni akarja.

Kevés azoknak a kész daraboknak a száma, amit gyerekek által előadhatónak tekinthetünk. Sajnos forgalomban vannak olyan, kifejezetten bugyuta, a mese, a dramaturgia és a nyelvezet szempontjából igénytelen forgatókönyvek, amelyek a „piaci versenyben” mégis előkelő helyet foglalnak el. *A pedagógusok zöme kész recepthez, kész darabhoz szeret nyúlni, azzal együtt, hogy sokszor maguk is érzik a kiválasztott darab vagy jelenet gyengeségeit.*

A kész forgatókönyvek színdarabjait betanító pedagógusoknak, amennyiben nem alakítják át a saját csoportjukra a darabot, nehéz helyzetük van. A készen kapott, átvett mű nehezen és ritkán kel életre! Nem hivatásos színészekkel dolgozunk, *a forgatókönyv dialógusai ritkán válnak természetes mondatokká, a szituációk életszerű megvalósítását kötik a szerzői instrukciók, és még sorolhatnánk azokat a nehézségeket, amiket szinte lehetetlen jelentős beavatkozás nélkül leküzdeni ahhoz, hogy jó előadás szülessen.*

A kész daraboknál, ha azokban a játszóknak számánál kevesebb a szereplő, a csoportvezetők gyakran fordulnak ahhoz a megoldáshoz, hogy a néhány beszélő szereplő mellett a díszletet is gyerekekből formálják. Legrosszabb esetben egy fa vagy kapu, a palota díszletének tartója a gyerekek, sokszor ki sem látszik a díszlet mögül, még az arcát sem láthatjuk. Ehhez képest kevéssel emberségesebbnek tűnő megoldás, amikor már látszik a díszlet-gyerek, csak éppen feladata nincs. Ő tehát a fa vagy bokor, szék vagy ajtó, de nincs szerepe, személyiségének leghalványabb jelenlétére sem tart igényt senki. *Lehet persze, hogy a gyerekek díszletet „alakítsanak”, de csak úgy, ha adunk neki szerepet!* Például tisztázzuk azt, hogy miként viszonyul a szereplőkhöz, kedveli, vagy taszítja őt. Lehet például az erdőben fa vagy bokor, és a kedves személyt szeretettel elbújthatja, de a gyűlölt, gonosz szereplőt akadályozhatja, megszaggathatja a ruháját, megijesztheti stb. *Ugyanígy kell azokat a szereplőket is foglalkoztatni, akiknek esetleg nincs szövege, de jelen vannak a jelenetben.* Így lehet tenni például akkor, amikor egy „királyos” színdarabban udvarnépet szerepeltetünk. Ha csak állnak a színpadon mint „udvarnép”, azzal nem tudnak a gyerekek mit kezdeni, *ha viszont lebontjuk az udvarnépet szerepekre, figurákra, akkor elkezd élni a jelenet.* Rakjuk össze a gyerekekkel közösen, hogy kik vannak ebben az udvarban! Adjunk jellemet ezeknek a figuráknak: lehet, hogy folyamatosan meglopja a királyt, lehet, hogy gyerek-kori barátja és ezért többet megenged magának, lehet, hogy az egyik udvarhölgy féltékeny a királylányra és így tovább. Egyszer csak életre kel az udvar, mindenki a szerepe szerint viselked-

het, kialakul, hogy ki mellett áll, kivel, hogyan beszélget, mire figyel, milyen gesztusokat használ stb. *Nem csak a játzóknak változik így szereppé a színpadi jelenléte, hanem mindez természetesen az előadásnak is jót tesz: életre kelhet az addig statikus kép.*

Az elmúlt években forgalomba került színdarabok közül azok a legsikeresebb feldolgozások, amelyekben az alkotó fázis után, a rendező és a gyerekek közös munkája, hónapokig tartó improvizációi nyomán megszületett előadás szövegét és instrukcióit rögzítették. De sajnos az így megszületett játék más csoporttal történő reprodukálása legalább annyira nehéz, mint a drámaíró által létrehozott alkotások esetében: az eredeti anyagot, a játékot megalkotó gyerekek személyiségét ugyanis nem lehet áttenni, transzponálni másokra. *A kész forgatókönyvek átvétele helyett javasoljuk hogy a csoportvezető-rendezők a gyerekekkel együtt, közös alkotómunkával készítsenek produkciót.* Ezzel a módszerrel maga a munkafolyamat is nagyobb hasznára lehet a csoportnak, mintha a betanítással élünk és a gyerekekre csak a végrehajtást bízunk.

4. Előadás létrehozása közös dramatizálással

Az egyik lehetőség az alkotómunkára a közös dramatizálás. *A téma megválasztása* ebben az esetben is a legelső feladata a vezetőnek. Ez olyan döntés, amiben benne van a vezető saját érdeklődési köre, benne van, hogy mi az ő véleménye bizonyos dolgokról, és mivel a színház erkölcsi műfaj, benne van a saját erkölcsi felfogása is. *Személyes köze kell, hogy legyen a választott témához,* ez megkerülhetetlen követelmény. (Szintén tapasztalat, hogy e nélkül a személyes indíttatás, érintettség nélkül nem tud zsigerig ható előadást létrehozni gyerekszínházi csoportvezető.) Ebben a választásban vastagon benne van, hogy milyen a viszonyunk a világgal, akarjuk-e befolyásolni a körülöttünk zajló eseményeket, akár csak annyival, hogy véleményt formálunk róla.

A csoport vezetője nevelő is egyben. Magatartása mintául szolgál az általa vezetett csoport számára. *Az erős érzelmi kötődés, ami legtöbbször létrejön a gyerekek, és a tanár között, óriási felelősséget ró a felnőttre.* A szoros kapcsolat, az érzelmi függőség kötelez, minden mondatnak, véleménynek, döntésnek messzemenő következményei lehetnek. A gyerek összeveti ezeket a benyomásokat, információkat a saját tapasztalatával és eldönti, hogy hisz-e a felnőttnek, hiteles-e számára, amit tőle látott vagy hallott. *A próbák során ezek a tapasztalatok beépülnek a fiatal személyiségébe és meghatározzák jellemét, tartását, kihatnak felnőttkori énjére.*

Amellett, hogy a csoport vezetőjének olyan témát kell találnia, ami őt személy szerint érdekli, de ezzel együtt figyelembe kell vennie azt is, hogy a csoportját milyen témák foglalkoztatják. A foglalkozásokon játszott helyzetgyakorlatok orientálják a vezetőt. Jól megfigyelheti, *melyek azok a témák, problémák, amelyek a gyerekeket valóban érdeklik, izgatják.* (Ajánlott a próbákon folyamatosan jegyzetelni, mert a gyerekek által improvizált jelenetekből kirajzolódik, hogy az adott időszakban mi áll érdeklődésük középpontjában. Több hónapos helyzetgyakorlatozás után erről viszonylag pontos képet kaphatunk.) A pedagógiai és pszichológiai ismereteinket, a gyerekek életkori sajátosságait is figyelembe vesszük a téma megválasztásánál. Saját mondandónk és a gyerekek érdeklődési körének összevetése után történhet meg a téma kiválasztása, majd ezután kezdődnek az előadás létrehozásának közös munkálatai.

Ezek sorát az előkészítés fáziséval nyitjuk. Ilyenkor körüljárjuk a választott témát, mégpedig úgy, hogy nem fedjük fel azt a művet, amit majd közösen dramatizálunk.

Az alábbiakban két mese feldolgozásának menetrendjével illusztráljuk a módszert.

AZ ÖREGEMBER ÉS A POKRÓC

című magyar népmese feldolgozása (a mese szövegét ld. a mellékletben)

Az öregek feleslegessé válásának problémája, a velük való kapcsolat, számtalan megoldatlan problémát vet fel, vagyis ez a mese – napjaink 12-14 éveseinek életében sajnálatos módon – sok szempontból aktuális.

A mese előkészítése

Első lépésként – a csoport létszámától is függő mennyiségben – az alábbiakhoz hasonló, kis csoportban eljátszandó feladatokat foglalmazzunk meg!

1. csoport

A jelenetben kiderül, hogy a család idős tagja – nő vagy férfi – ápolásra, gondozásra szorul, és tovább már nem élhet egyedül. Eddig ellátta magát, két felnőtt gyermeke és azok családja lehetőségük, elfoglaltságuk függvényében látogatta. A helyzet megváltozott, nem lehet egyedül hagyni a szülőt. A jelenetben azt játsszátok el, hogy mit csinál a család: milyen variációkat keresnek, hogyan döntenek? A döntéseikkel minden családtag egyetért-e? Milyen konfliktusokat gerjesztenek döntésükkel?

2. csoport

Az idős szülő kórházban van, de már gyakorlatilag nem tudnak javítani az állapotán, ezért haza szeretnék küldeni. A családja azonban nincs felkészülve a fogadására, nem tudják, hogy az ápolását miként fogják megoldani, ezért szeretnék még benntartani a kórházban. Játsszátok el, mi történik a kórházban!

3. csoport

Játsszátok el egy fiatal házaspárt, akik a szülőnél kénytelenek lakni, mert nincs önálló lakásuk! A mama viszont rájuk telepszik, megnehezíti az életüket, nem hagyja, hogy éljék a saját életüket. A jelenetben derüljön ki, hogy a mama milyen módon telepszik rájuk, a fiatalok ehhez hogyan viszonyulnak!

4. csoport

Játsszátok el egy olyan jelenetet, ahol valamelyik szülő életre szólóan megsértette, megbántotta, vagy megalázta gyerekeit! Mi volt ez a szituáció, amire még felnőtt korában is keserűen emlékszik a fiatalember?

5. csoport

A családban él még a nagyon idős nagypapa vagy nagymama, de az idős korrjal járó tüneteket, viselkedést, kellemetlenségeket egyre nehezebben és türelmetlenebbül viseli a család apraja, nagyja. Ragadjatok ki és játsszátok el a család életéből egy jellemző helyzetet!

A fenti helyzetgyakorlatok során érzelmileg sokféle motivációval tarkított viszony alakulhat ki az idős, egyre elesettebb emberekkel kapcsolatban. Minden játsszó saját élettapasztalatát kénytelen mozgósítani a jelenetekhez, ami életközelivé teszi a problémát. A feladatok több irányból közelítik meg a jelenséget, így teljesebb és feltehetőleg igazabb képet kaphatunk, nem ragadunk le a sztereotípiáknál.

Analóg helyzetek keresése

A problémakör előkészítése után magából a konkrét meséből kiindulva analóg helyzeteket keresünk eljátszásra, feldolgozásra. Minden mese vagy epikus történet, novella, regényrészlet valós emberi problémákkal foglalkozik. *A közös dramatizálás során az analóg helyzetekkel való elmélyült foglalkozás segít feltárni és a gyerekekhez közel hozni a műben található emberi tartalmakat.* Ezek feltárása nem csak a probléma életközeli tétele, a mai élethez való kapcsolat megkeresése szempontjából fontos, hanem azért is, mert a játsszók számára segít átélni azt az érzést, azt a helyzetet, ami a szituációból következik. Az analóg helyzetben megformált figura által eljátszott, tanúsított viselkedés, érzés felidézhető lesz majd a színpadi játék próbái és az előadás során. Nézzünk néhány példát, hogy milyen analóg helyzeteket fogalmazhatunk meg a meséhez kapcsolódóan!

- Játsszunk el egy családi jelenetet, amelyből kiderül, hogy az anya nagyon fösvény, bár nincsenek rászorulva, ő mégis a fogához veri a garast!
- Játsszátok el egy olyan jelenetet, amelyben valaki vagy valakik rá akarnak venni valakit egy olyan cselekedetre, amit az nem szívesen tenne meg! Mivel veszik rá, hogyan érvelnek?
- Játsszunk el egy jelenetet, amelyben a felnőtt kihasználja a gyerek tudatlanságát, illetve felhasználja őt saját céljaira!

- Játsszatok el egy jelenetet arról, hogy két ember szeretne valamit megtenni, de mind a ketten ódzkodnak is a cselekedettől, s éppen ezért megpróbálják a másikat rávenni, rábeszélni a tett elkövetésére!
- Találjunk ki egy jelenetet arra a helyzetre, amikor két vagy több ember nagyon aggódik, nagyon izgul, szorong valami miatt, de nem akarják felhozni a témát, hanem inkább másról beszélnek (és csak érintőlegesen vetik fel igazi gondjukat)!
- Játsszatok el egy jelenetet, ami arról szól, hogy egy családban rosszul bánnak a család idős tagjával! A jelenetben a szomszédok beszélgetésének legyünk a tanúi, akik valamilyen módon véleményezik ezt a magatartást!

Ezeknek a jeleneteknek a részletes elemzése, megbeszélése – ha nem hiteles jelenetek születtek, akkor a megbeszélést követően új megoldás keresése – segít elmélyíteni a problémát. *Nagyon fontos, hogy a vezető ne elégedjen meg a felszínes vagy sztereotip megoldásokkal.* A viselkedések, a kimondott és elrejtett gondolatok valóságossága segít feltárni a cselekedetek mozgatórugóit. A helyzetgyakorlatok során az alap- és reálszituációt ugyanolyan mélységben kell elemeznünk, mint a drámák esetében. Mit látunk a színpadon, mi a látható történés vagyis az alapszituáció, és mi rejlik a szöveg mélyén, mik az indítékok, mi a motivációja a szereplőknek, mit, *miért* tesznek, vagy mondanak? *A szituációk elemzése a rendező legalapvetőbb feladata.* A pontosítások, a jelenet „helyre rakása” ezen a szinten is kötelező.

Az analóg helyzetek keresése és eljátszása segítségünkre van akkor is, ha kötött szöveg eljátszására vállalkozunk.

A kiindulási pontunkat jelenő epikus mű felolvasására ezután kerítünk sort. A művet, mesét, novellát mi, magunk olvassuk fel! Miután a témát jól előkészítettük, dolgozni kezdünk a választott történettel.

Tablók

Feladatként adjuk, hogy a csoport *tablók* formájában mutassa be a történetet. A kis csoportok létszámát a történet elmeséléséhez szükséges létszámhoz próbáljuk igazítani. *A tabló mint forma megkívánja a játzóktól, hogy a mese vagy történet lényegét emeljék ki.* Látni fogjuk, hogy mi az, ami fontos a történet megértése szempontjából. A tablókkal történő játék során a gyerekek kijelölik a mese fordulópontjait, csomópontjait is, mik azok, amik elhagyhatatlannak tűnnek a későbbi játékból.

Szavak nélkül

A következő lehetséges fázis a *történet mozgással történő előadása*. Szavak nélkül, de nem táncszínházi vagy pantomim formájában, hanem úgy, hogy mindent a mozdulatainkkal, gesztusainkkal, mimikánkkal, tekintetünkkel, a térben való mozgásunkkal kell kifejezni. (Emlékezzünk a némajátékos improvizációs feladatokra!) Ezzel a történetmesélési formával szintén a színház lényegi kifejezőeszközeit használjuk. Nyilvánvalóvá válik, hogy nem csak a szavak, hanem sok színházi kifejező eszköz együttes alkalmazása fogja a kívánt hatást elérni.

Jelenetezés

A mozgásos, szöveg nélküli történetmesélést a *jelenetezés* követi. Szituációkra bontva próbáljuk eljátszani a történetet. Ez egy hosszú folyamat, hiszen ekkor fognak a figurák, a jellemek kirajzolódni. A dramaturgiai munka, melyet így a gyerekekkel közösen végzünk, eltérést is hozhat az eredeti történetből. A mi mesénk esetében például a gyerek figurájának, cselekedete motivációjának a megtalálása talán az egyik legizgalmasabb feladat. Milyen viszonyban van a nagypapával? Mit ért a rábízott feladtból? Mi az, amiért megteszi a rábízott feladatot? Valójában hány éves legyen? stb.

A közös munka során ne féljünk attól, hogy megváltoztatjuk a történetet! Az epikus művek színpadi feldolgozásánál szabadon szárnyalhat a fantáziánk, nincs kötve a kezünk. Teljes mértékben belenyúlhatunk a történetbe, ha a csoporttal együtt így találjuk jónak. A dramaturgiai hi-telesség azonban ekkor is kötelez! Például, ha egy szereplő végig gonosz és rosszindulatúan vi-

selkedik a darabban, és esetleg megjavul a darab végére, akkor ezt a folyamatot el kell játszani, vagyis a változást meg kell indokolni, mitől, hogyan lett jobb ember belőle. Csak így lesz hihető és valóságos a történet játszó és néző számára egyaránt. (Ezt az elvet a gyermekszínházasra vonatkoztatjuk – tudva azt, hogy ha valaki másképp is képes hiteles, érvényes alkotást létrehozni, akkor abban a pillanatban neki van igaza.) Amennyiben jelentősen eltér az általunk játszott variáció az ismert mesétől vagy történettől, akkor azt a színlapon jelezni szokás (pl.: X.Y. meséje nyomán). Ezzel tájékoztatjuk a nézőt arról, hogy nem az eredeti történetet fogja látni, de a mi játékunk kiindulópontjaként segítségünkre volt az eredeti történet. Ez a „valaminek az ürügyén” történő feldolgozás bátran alkalmazható, hiszen a gyerekekhez, a csoporthoz, az életkorhoz stb. alakíthatjuk a kiválasztott történetet. A készülő színjátékba beemelhetünk olyan jelenetrészeket is, amelyeket az előkészítés során játszottunk, pl. az öregségből adódó kellemetlenségek a család számára. Feltehetően ezek is közrejátszottak, hogy a szülőknek elege legyen az öregből. A folyamat megjelenítése közelebb vihet a döntés motivációjához. A mi esetünkben példa lehet, hogy az öreg gusztustalanul eszik, nagyot hall, nem olyan tiszta, mint régen stb. *A jelenetek készítése során a gyerekek saját szavaikat használják a szerepben, tehát továbbra sincs leírt szöveg.*

Jelenetek rögzítése

A jó jeleneteket megpróbáljuk rögzíteni, mégpedig rögtön akkor, amikor előadják a gyerekek. A szituációk eljátszása közben megszülető nagyon fontos mondatokat szintén rögzíti a rendező – úgy, hogy miközben magának lejegyzí, a játszókat is figyelmezteti, hogy ezt a mondatot ne felejtse majd el. Folyamatosan rögzítjük és formálgatjuk a produkciót mindaddig, amíg ki nem alakul a végső variáció. Ekkorra már szép lassan leírjuk magunknak a jeleneteket, a próbák alatt pedig rögzítjük a gyerekekkel. Nem csak a szöveg, hanem a szituációhoz tartozó minden elem rögzül a gyerekekben. *Kialakulnak a szerepek és a szereposztás is.* Előzetesen ugyanis nem kell szerepet osztanunk, meg fogjuk látni, hogy a próbafolyamat során megtörténik a szereposztás, minden játszó számára nyilvánvaló lesz, hogy kinek mit kell játszania. Ez egy egészségesen és demokratikus légkörben dolgozó csoportban természetesen „kiforrja magát”. Az ügyesebb, tehetségesebb gyerekek a fontosabb szerepet, a kevésbé dominánsak a kisebb feladatot jelentő szerepeket fogják eljátszani. A közös dramatizálás módszerével nem fogunk senkit szerep nélküli színpadi létre kárhoztatni, hiszen a folyamatos építkezés kiadja, megformázza a szereplők figuráját, a szituációk meghatározzák a bennük létezők viselkedését.

És ha szükségesnek tartjuk, akkor a történet feldolgozása során bátran élhetünk azzal a lehetőséggel is, hogy nem ott kezdődik a színdarab, ahol a mese. Nézzünk erre is egy példát *A császár új ruhája* című Andersen-mese feldolgozásával!

A CSÁSZÁR ÚJ RUHÁJA

című mese feldolgozása

Az előkészítő munkákat itt sem nélkülözhetjük, vagyis a ráhangoláshoz adhatjuk a következő feladatokat, melyek a mese egyes részeihez analógiaként használhatóak:

- Készítsünk egy olyan jelenetet, ahol az derül ki, hogy valaki nem alkalmas az általa betöltött feladat vagy állás ellátására!
- Készítsünk egy jelenetet arról, amikor valaki a hiszékenysége áldozata lesz (vagyis átverik)!
- Készítsünk egy jelenetet arról, hogy valaki homokba dugja a fejét, és nem akar tudomásul venni tényeket („megkímélve” magát a problémával való szembenézéstől)!
- Játsszuk el, hogy valaki nevetségessé válik egy helyzetben! Azt is, hogy miként reagál erre a környezete!
- Játsszuk el egy jelenetet arról, amikor rábeszélnek valakit olyasmire, amit igazán nem akart!

A készítenő jelenetek tehát közelebb hozzák a történetet, a benne megtalálható élethelyzeteket a gyerekekhez.

Folytatásként felolvassuk a mesét, majd elkezdjük magát a birodalmat vizsgálni a gyerekekkel. Feladatként adjuk, hogy készítsenek jelenetet arról, miként élnek az emberek ennek a császárnak az országában. A jelenetek helyszínét határozzuk meg: az egyik falun, vidéken játszódnak, a másik jelenet a birodalom fővárosában valamely nyilvános helyen (pl. vásártér, fürdő, kocsmá, fogadó stb.) és a harmadik magában a palotában! A birodalom különböző társadalmi helyzetű állampolgárainak vélekedéséből körvonalazódni fog a hatalom természete is.

A jeleneteket beépíthetjük a készülő előadásba is, vagyis ebben az esetben a korábban már említett módon nem onnan indul a darabunk története, ahol a mese kezdődik. (A feszültséget azaz is fokozzuk, hogy először csak beszélnek a darab fontos szereplőiről, de azok csak később jelennek meg, mikor már nagyon kíváncsi rájuk a néző.)

Az előkészítő munkát izgalmas kutatással is színesíthetjük. A következő formában is tehetjük ezt: három csoportban dolgozva gyűjtünk össze válaszokat a következő kérdésekre, melyek a birodalomra vonatkoznak:

- Milyen a birodalom légköre?
- Milyen mondatok gyakoriak, jellemzőek itt?
- Milyen díszletet, milyen jelmezeket vélünk ide illőnek?
- Milyen színek jellemzőek?
- Milyen a leggyakrabban hallható zene?
- Milyen tárgyakat használnak itt az emberek? stb.

A válaszokból kirajzolódhat egy nyomasztó, diktatórikus állam képe vagy egy velejéig korrupt ország, de lehet egy gazdag, csak a szórakozásnak és a primitív örömeknek élő társadalom is. A továbblépés során a gyerekekkel eldöntjük, hogy merre menjünk tovább, melyik fogja érdekelni őket leginkább. (A korrupt társadalom képe „érdekes módon” napjaink fiataljai számára nagyon közeli élmény, ha máshonnan is indulnak el, gyakran ide lyukadnak ki.) A történetben fellelhető hiszékenységek, a szélhámosok térnyerése, aztán a hatalomhoz való görcsös ragaszkodás mind napi élménye a gyerekeknek, van tehát mivel foglalkozni a mese kapcsán.

Az erkölcsi mondanivaló is megkérdőjelezhetetlen a mese feldolgozása során. A történet végének alakítása, a csoport és nyilván a vezető véleményével is egybecsengve érdekes variációkat eredményezhet. A császár leleplezése után ki hogyan viselkedik? Az eddig hűséges udvari főemberek most hogyan reagálnak, ki mellé állnak? A város népe mit tesz? Ennek az utolsó jelenetnek a kidolgozása nagyon fontos lehet a mondanivaló szempontjából. (A gyerekszínjátzó előadásokon ezt a jelenetet sokszor igencsak elkapkodják. A király meztelen! – mondja a tömegben bámészkodó kisgyerek, és erre mindenki elkezd kacagni, ami nyilván a szituáció nem éppen elmélyült elemzéséből fakad.)

Összegzés

A közös dramatizálás másfajta feladatot jelent tehát a vezetőknek, mint a betanításon alapuló előadás létrehozása. A közös dramatizálás időigényes – a választott történettel való foglalkozást alapos műhelymunka előzi meg. A csoport számára azonban minőségileg teljesen másfajta alkotói örömeket, a közös gondolkodás, a közös munka nyomán létrejövő alkotást eredményez, miközben mélyülnek az emberről szóló ismereteik, megismerik a cselekvések mozgatórugóit, megtapasztalják az érzések sokféleségét, az élet sokféle konfliktushelyzetét.

Melléklet

Az öregember és a pokróc

magyar népmese

Egyszer volt egy fősvény fiatalember, s annak a fősvény embernek volt egy fősvény felesége, s volt nekik egy öreg-öreg apjuk. Ez az öreg apjuk olyan öreg volt, hogy

úgy reszketett a keze, hogy amikor a levest ette, amíg a kanállal a tányértól a szájához vitte, mind kireszketett a kezéből, s az abroszt is mind teleöntözte. Mikor a tá-

nyérből ki akarta tölteni a kanálba a levest, a tányért is elejtette, s eltörött. Ezért úgy megharagudott a fiatalasszony az apósára, hogy nagyon. Rábírta a férjét, hogy az öreget csapják el a háztól, eresszék világgá, hogy ne csináljon annyi szemetet náluk. A fiatalember rá kellett szánja magát, mert a z asszony annyit duruzsolt, hogy végül is meghajolt az akarata előtt.

Elmentek a vásárba, és vettek két új pokrócot. Elhátározták, hogy a két pokrócot az öregnek a hátára teszik, s úgy indítják világgá. Akárhol elesteledik, az egyik pokrócot leteríti, és a másikkal takarózik, s úgy aludjon.

Mikor hazaértek, hát sem a férfi, sem a fiatalasszony nem tudta rávenni magát, hogy az öreget útnak eressze. Volt nekik egy olyan hatesztendősforma fiuk. Azt mondja neki az apja:

– Fiam, itt van ez a két pokróc, ügyesen össze vannak fogva. Mi elmegyünk a mezőre dolgozni, s mikor te gondolod, hogy már kinn vagyunk a mezőn, akkor a pokrócot tedd nagyapádnak a hátára, s fogd meg a kezét, s vezesd ki az utcára. Mondd meg neki, hogy le is út, fel is út, menjen világgá, többet hozzánk ne jöjjön vissza.

Úgy is tett a gyerek. Mikor apjái elmentek hazulról, akkor gondolt egyet, és csak az egyik pokrócot vette elő. Azt rátette a nagyapjának a vállára, s kivezette az utcára, s azt mondta neki:

– Nagyapám, maga menjen akár le s akár fel, de többet ide nálunk haza ne jöjjön, mert magának itt helye nincs.

Az öreg sírt egy kicsit, s a pokróccal a hátán megindult egyfelé.

Este hazajött az ember és az asszony a mezőről, s látják, hogy a pokróc ott van, néznek szerte, az öreg meg nincs ott. Előszólítják a fiút:

– Mi van nagyapáddal?

– Hát úgy tettem, ahogy maguk mondták.

– Hogy?

– Rátettem a pokrócot a hátára, s megmutattam az utat neki, hogy menjen világul, s többet ne jöjjön haza, mert nincs reá szükségünk.

– Hát akkor ez a pokróc, ami itt van, miért nem tetted ezt is reá?

Akkor egy kicsit állott a fiú, s azt mondja:

– Tudja, miért nem tettem, édesapám? Eszembe jutott, hogy mikor maguk is úgy megöregszenek, mint ahogy ő van, s utat kell adjak maguknak, akkor én ne kelljen hogy vegyek pokrócot, evvel a pokróccal maga is menjen el.

S akkor összenézett az ember az asszonnyal, elszégyellték magukat, és sírni kezdtek. Hamar kihozta az ember a lovat az istállóból, s ráült, s a kilencedik falu végén utolérte az öreget. Bocsánatot kért tőle, felültette a lóra, s úgy vezette kötőféknél fogva, amíg hazaértek. Hogy hazaértek, mindig az asztalhoz ültették, s a gyereket is úgy tanították, s úgy nevelték, hogy tisztelje az öregeket. Többet nem bánták, ha eltörött a tányér, vagy kiömlött a leves, vagy mi lesz, mi nem lesz, jó szemmel nézték az öreget. Tisztességesen éltek, s máig is élnek, ha meg nem haltak.



A zene fél siker

Harangi Mária

„Így kell ezt! ... vagy másképp.”
(Szinetár Miklós)

Mi a zene?

A meghatározás bonyolult, szinte lehetetlen. A *zene* fő tulajdonságaiból kiindulva így lehetne egyszerűen összefoglalni: a zene ritmikus és harmonikus elemekből építkező, a ritmus- és hangjelenségek ismétlődéséből és variációiból létrejövő forma, mely az időben teljesedik ki, a zenei folyamatot kezdet és vég közé zárva. Hatása *emocionális*, jelen van már a nyelvi kommunikációban is, hiszen a szavak, mondatok affektus-tartalma a nyelv zenei tényezőitől függ: az érzelmek és nyelvi intonáció összefüggése által a zene az emberek közti megértés, kapcsolatteremtés eszközévé válik. Ám a zene több mint a szó, születésében meg is előzi azt (gondoljunk az emberi kommunikáció artikulátlan kezdeteire), az érzések analógiájaként közvetlen kifejezési eszköz. A zene egyrészt a zenei struktúrákon, elemeken (ritmus, dallam, harmónia, hangszín, dinamika), másrészt az általa keltett asszociációkon és azok kapcsolatán keresztül hat. Igen érdekes jelenség, hogy zenehallgatás közben, a fokozott figyelmi állapot következtében változik a szervezet vérellátása, nő a szív frekvenciája, a zene befolyása alá kerül a pulzusszám. A légzés egyenletlenné válik a zenei élmény intenzitásának változása szerint. A test a zenei ritmussal megegyező izommozgásokat végez, a feszültség-ellazulás mozgásformáit produkálja. A zenének a vegetatív idegrendszerre gyakorolt hatása hasonló valamely nehéz fizikai munka vagy egy erős gyógyszer

hatásához. Ugyanakkor azt is érdemes megemlíteni, hogy semmiféle nyugtató nem képes csökkenteni a zenei élmény erősségét.¹

Zenehallgatás közben átlépjük a logikus gondolkodás határait, emócióink megváltoznak, más háttérrel, összefüggést adnak előbukkanó emlékeinknek. „Metasíkon létrejövő álmogondolkodás”-ról beszélhetünk, mivel a zene felfrissíti, megnyugtatója szellemünket, miközben a tudatalant közelíti és befolyásolja. A szavak csak egyszerű üzeneteket tudnak közvetíteni, lévén konkrét jelentést hordozó absztrakt szimbólumok. Ezzel szemben a zene az érzéseink legmélyebb rétegeire hat, és egész lényünkkel reagálunk rá úgy, hogy már meglévő ismereteinket újabb felfedezéseinkkel szintetizálhatjuk.²

Arra is választ kaphatunk a fentiekből, hogy miért szól manapság mindenhol (nemcsak színházban!) valamilyen zene, hogy miért jut eszünkbe az élet szinte minden területén, ha tökéletlennek érezzük a pillanatot: „*Kéne még egy kis zene...*”. Bárban, étteremben és kocsmában, liftben és bevásárló központban, meghitt randevún és orvosi rendelőben, a csapból is...

Mindebből természetesen következik, hogy a zenével visszaélni sem nehéz (*engedtesse meg: „kurvának használni”*). Mert tudjuk jól: „*Ha nem szól a zene, megette a fene.*”³ Azt is tudjuk: ha jól választottunk zenét filmhez, színházi előadáshoz, az máris fél siker. De eljön az a pillanat, és napjaink hangzavarában talán egyre gyakrabban, amikor elérkezünk odáig: kéne egy kis csend...

Gondoljunk Nádas Péter *Temetés* című szünet nélküli komédiájára, amelynek kezdő szerzői utasításai közt két érdekes mondatot olvashatunk: „A játék leginkább egy balettra emlékeztet.” Majd egy bekezdéssel lejjebb: „Semmiféle kísérőzene, hangkulissza vagy külső zörej nem alkalmazható.” Majd elindul a darab: „nagyon sokáig tökéletes csend és mozdulatlanúság uralkodik a színpadon; ennek a csendnek az időtartamát természetesen a közönség tűrőképességéhez kell igazítanunk, de úgy, hogy az a tűrési határon mindenképpen jóval túl legyen”. Nem próbálom megbecsülni, mekkora lenne a kezdő csend idejének hossza egy 2005-ös előadáson. Félek, nagyon rövid... Mindezek után pedig a megírt szöveget folyamatosan szaggatja meg a szerző a „csend”, „hosszú csend”, illetve „nagyon hosszú csend” utasításokkal.

E kis kitérő Nádas Péter drámaírói kapcsán sokfelé vezethetne: az a fajta prózai színházi összművészeti törekvés, melyet kiolvashatunk darabjaiból és próbanaplójából, egyedülálló színházi kísérlet korunkban. Mégis visszakanyarodunk témánkhoz azzal, hogy újra aláhúzzuk a csend jelentőségét, a zene hiányának zenei lehetőségét.

A csendet is merni és tudni kéne használni – nem csak a színházban, de az életünk minden területén –, mert a zene hiánya is egyfajta zene a fülnek. Minden mesében csak hármat lehet kívánni: ha valaki varázserőt kap a kezébe, csak korlátozottan élhet vele. A zenével is így van ez: tudni kell, hol az a három pillanat, amikor működik a varázslat, az összes többi már sok, már felesleges, visszajára fordul, és esztétikai értékcsökkenést okoz.

A zene mint színjátékelem

A zene a *színházi eszköztár* egyik legfontosabb és legerőteljesebb hatású eleme, a fény mellett a legerősebb eszköz a szituációk módosítására, befolyásolására, megváltoztatására. A klasszikus zenés műfajokban (opera, operett, musical, balett) mellérendelt helyzetben, más művészeti ágakkal együtt éri el hatását – a zenés műfajok közti különbséget az jelenti, hogy bennük a zene mint színjátékelem milyen arányban szerepel. A *prózai színházban* alárendelt helyzetben találkozunk vele, ilyenkor valamely más művészeti ág hatását módosítja. Ugyanakkor az is előfordul, hogy önállóan, fő információ- és hatáshordozóként szerepel a zene. Ilyenkor a kommunikációs csatornák között övé a dominancia. Ide tartoznak a nyitányok, a közjátékok, a szcenáriumi átkötő zenék, fényjátékok, élőképek és pantomimek – szigorúan csak illusztrációs megjelenítés esetén, amikor a zenéből kiindulva, azt megfejtve és képpé formálva szceníroz a rendező.

¹ Dr. HONTHY Kinga, *Zeneterápia és Orff-csoport*. Disszertáció. Bp. 1982.

² URBÁNNÉ Varga Katalin, *Introverzióból az alkalmazkodás felé a zeneterápia segítségével*. Szakdolgozat. Pécs. 1995.

³ KÁLMÁN Imre – Mohácsi testvérek, *A csárdáskirálynő*

A zene színházi használatának talán leggyakoribb megjelenési formája az aláfestő zene, az úgynevezett *melodráma*. Itt már egyszerűbb definiálni: amikor a szöveg alatt zene szól.

Az aláfestő zene:

- tükrözheti a szereplő lelkiállapotát,
- megjelenítheti azt a világot, amellyel a szereplő összeütközésbe került,
- lehet hangulatfestő szerepű.

Használhatjuk

- a jelentől eltérő idő és helyszín ábrázolására,
- a cselekményhez kapcsolódó asszociációk megjelenítésére,
- rendezői kommentárként is, belesodró vagy elidegenítő funkcióval.

Erősítheti, ellenpontosíthatja vagy módosíthatja az érzelmeket, s ebben az esetben már értelmező funkciót is kap az elhangzó zene.

A színházi zenék következő csoportja az úgynevezett *effekt-zenék*. Ezeket *aha-élmény* kiváltására, effekt-kiemelésre, tehát aláhúzásra használhatjuk, de ide tartoznak az egyszerű hangeffektusok is. Az effekt-zenékhez általában társul valamiféle hívójel, szöveg vagy mozdulat, önmagában egy zenei hangeffekt nem feltétlenül éri el a kívánt hatást. Az intuíciora alapozó rendezői hozzáállás tehát nem feltétlenül vezet eredményre, s olyan intellektuális erőfeszítést kíván meg a nézőtől, ami pont ellentétes az effekt-zene emotív hatásával, talán ki is oltja azt.

Talán nem fogalmazunk túl erősen, ha azt mondjuk: borotvaélen táncol az, aki zenéhez nyúl a színházban. A számtalan csapda és buktató közepette ritka az olyan előadás, amelynek létrehozói hibátlanul teljesítenek a zenehasználat terén. A tökéletesen szakmaiatlan és dilettáns zenehasználat ellenpontja és a dicséretnek legnagyobbika pedig a következő mondat lehetne: „*Úgy tűnt, mintha nem is lett volna benne zene.*” Erre a dicséretre nagyon ritkán adódik alkalmunk.

Túl zenés világunkban egyáltalán nem meglepő, hogy gyakran találkozunk *túlzenélt* színházi előadásokkal. Ezekben általában szünet nélkül szól a zene, hol hosszabban, hol csak egy-két hang erejéig, aláfest az összes lehetséges verzióban, utal, idéz, átdíszít, és az is előfordul, hogy mindenfajta összhangra való törekvés nélkül az egymástól lehető legkülönbözőbb stílusú, hangvételű és hangszerelésű zenék követik egymást – lehetőleg minél ismertebb és népszerűbb slágerek megszólaltatásával.

Az ilyen előadásokban a zene központi szerepet kap, szinte önálló szereplőként kezd el működni a színpadon. Sugall, hatást kelt és fokoz, előre- és visszautal, befolyásolja magát a színészi játék- és mozgásstílust, univerzumot teremt. A rendező óriási jelentőséggel ruházza fel a zenét, mintegy jelölővé teszi, fontos dramaturgiai funkciót bíz rá, de nehezen fejthetővé vagy értelmezhetetlenné válik elhangzása, mert nem szervül hozzá a cselekményvezetés és a színészek játéka. Magyarul: nem előkészített a zene megszólalása, nem szükségszerű, hanem egyszerűen csak megszólal, ott van, és nehéz mit kezdeni vele. Ilyenkor vetődik fel a kérdés: zene nélkül nem lehetne? Mintha rendezőnk nem hinne eléggé a színészi játék erejében: odateszi a megfelelő zenét a szöveg alá, mert fél, hogy elmarad a hatás (a zene biztosan megteremti!). Rendezői módszernek is tekinthetnénk egyébként, ha valaki a munkafolyamat egy pontján zenét adna be a színészek szövege alá, mintegy instrukcióként, megsegítendő a belső építkezést. Csak aztán a következő pillanatban ne felejtsük el elvenni a zenét! A túlzenélés belső fegyelmezettség híján szétzenéléssé válik, szétzilálja az előadást, kereteit és feszültségét vesztí a színpadi mű, mert összekeverednek a próza és a zene idődimenziói, és ahelyett, hogy egymásba simulnának, külön életet kezdenek élni, és kicsúszik a kezünk közül a darab.

A zenés színpadi műfajoktól (például az operától) különben is sok mindent tanulhatunk a zenehasználat terén. Olyannyira szerves, dramaturgiai szempontból funkcionális részük a zene, hogy a színpadra állítás pillanatától csakis együtt képzelhető el a látvánnyal, a játékkal, de a látvány, a játék mindig a zene függvénye marad. Hallgatni kell a zenét, alázattal, füllel, ésszel és szívvel, és megmutatja, mi kerüljön a színpadra. Fordítva nem megy. Persze nehéz a helyzet prózában, hiszen ott mindig valamihez keres zenét a rendező, nem a zenéből szüli meg a színpadot.

Ám úgy kell keresni, hogy az ellenkező irányból közelítve is létjogosultsága legyen a kiválasztott zenének.

Rendezőszakos hallgatóként tanulmányaink első feléve azzal telt Szinetár Miklós irányításával, hogy pár perces zeneszámokra kellett jeleneteket rendeznünk osztálytársaink közreműködésével. Hosszú hetekig tapogatóztunk, mire kirajzolódott a feladat lényege. Egyrészt a zeneválasztás terén: a változatos, tempót és ritmust variáló, drámai zenék a legalkalmasabbak, azok, amelyekben történik valami. Másrészt a jelenet „megírását” illetően: a munka a zene újra és újra való hallgatásával kezdődik, s ha jól hallgatjuk, egyszer csak színpadra írja a zene a jelenetet, amelyről mesél. Talán mondanom sem kell, hogy a mi sorrendünk általában ez volt: kéne egy frappáns jelenet, két-három szereplővel, erről és erről szól, ez és ez történik benne – és tegyünk rá valami zenét. Persze hozzá illőt. Természetesen sosem született kielégítő megoldás. És szép lassan kristályosodott a tanulság: fejteni kell a zenét. Nem ráerőszakolni, ráhúzni az általunk kreált jelenetre egy tetszetős, hatásos zeneszámot, hanem a zenét figyelmesen, nyitott füllel és szívvel hallgatva az általa benépesített belső mozivásznon pergő képeket, helyzeteket, figurákat állítani a színpadra.

A színházi előadások egyszeri és megismételhetetlen közösségi élményét is különös ünneppé teszi, ha *élőzene* kíséri. Van előadás, ami el sem képzelhető másként: a Mohácsi János rendezte *Csak egy szög* áll ezek között az élen, ahol az élőzene nemcsak, hogy szerves része az előadásnak, hanem a zenét létrehozók is a játéknak. A Hólyagcirkusz *Csődcsicsergő* című darabjának annyira lételemévé válik a zene, hogy az előadás főszereplője maga a zene. Ha van rá lehetőség, részesítsük előnyben az élő zenét: a prózai előadások akkor járnak a legjobban, ha nem hangszórókon keresztül dobják fel őket muzsikával!

„A jávai színház egyik legszebb vonása az, hogy a zenészek mindannyian jól láthatók, figyelik a cselekményt, teljes jogú résztvevők és tényleg történik valami, amikor mind az ötven zenész a gongokon és a dobokon egy emberként, egyszerre kezd el játszani.”⁴ Az idézet egy – Peter Brookkal készült – interjúban olvasható, s előhívja egy személyes élményemet egy, a jávaihoz hasonlóan ősi hagyományt őrző és életben tartó világból, a japán színházi kultúrából. Kerek egy évvel ezelőtt Tokióban *kabuki*, néhány héttel ezelőtt a budapesti Vidám Színpadon pedig *bunraku* előadáson vettem részt. Mind a japán bábszínháznak (*bunraku*), mind a belőle fejlődött, a bábokat színészekkel helyettesítő színházi formának (*kabuki*) elengedhetetlen része a samiszenen (három húrú, pentaton hangolású, pengető hangszer, „lant”) megszólaló zenei kíséret. A samiszen-játékos/ok a színpad jobb oldalán helyezkedik/nek el, közvetlenül a narrátor mellett. Érzelmi-hangulati aláfestésre, valamint bizonyos cselekvések, mozgások megjelenítésére szolgál az előadást végig kísérő zene, amely szoros összhangban a narrátor szövegével, valamint a szereplők dialógusaival, mozgásával, táncával. Túl a technikai tökélyen, az előadás lenyűgöző pontosságán, az előadók együtt lélegzésén, az eladás előre haladtával meglepő változás megy végbe bennem, az idegen kultúrából kíváncsiskodó nézőben. A samiszen hangzása és a hozzá kapcsolódó jellegzetes énektechnika az első percekben idegen, már-már idegesítő az európai fül számára, csak a tolerancia nevében nem fészkelődöm. Aztán egy idő után az idegenség különös varázsát felváltja a bámulat, majd a tetszés, majd már úgy ülök a nézőtéren, mint aki világegyetemben ezt a színházat nézte, együtt lélegzem az előadással – és végül teljes a katarzis. Milyen egyszerű! Jó színházat láttam. Pontos színházat. Ahol minden apró részlet a nagy egésznek szolgálja, abba szervül bele, nincs külön szöveg, és külön mozgás, és külön zene, és még külön fény, hanem ezek mind egymásból táplálkoznak és egymást táplálják, egymást egészítik ki, egymás hatását erősítik, egyik sem létezhet a másik nélkül, s úgy működnek együtt, szinte észrevétlen, hogy külön-külön egyik sem ragadható meg, külön-külön egyik sem számítt, egyik sem érdekes... És az előadás végén úgy tűnik, hogy „nem is volt benne zene”.

Tapasztalatok az FTLF-en

A francia nyelvű diákszínpadon szerzett tapasztalataimnak köszönhetem az első lépést afelé, hogy szakmabelivé érlelődtem az évek során. Ezért tartom jóleső kötelességemnek, hogy ne ve-

⁴ Peter BROOK, *Időfonalak*. Európa, 1999.

szítsam el a kapcsolatot a – szerkezeti szempontból a szakma berkein kívül eső – mozgalommal. A pécsi fesztivál (FTLF – *Festival de Théâtre Lycéen Francophone, Francia Nyelvű Diákszínházi Fesztivál*) egyidős az én színházi életkorommal: kezdetben színjátszóként, majd az érettségi után visszajáró vendégként, végül az elmúlt néhány évben a zsűri tagjaként vettem részt minden márciusban a nagy találkozón.

A fesztivál szakmai színvonala évről évre változik. Kezdetben a hangsúly a francia nyelv színpadi használatán volt: a csoportok nagy része Molière-rel, Ionescoval, néha Racine-nal, kortárs francia szerzők darabjaival próbálkozott, de a saját szerzeményekben is burjánzott a szöveg. Érthető hát, hogy a szedett-vedett jelmezek, a jól-rosszul összetákolt díszlet s a színpad, mint helyszín tette színházzá a látottakat. Pontosabban *nem tette* azzá. A csoportokat vezető tanárrendezők nem voltak képzett színházi emberek, így csak az ösztönös ráérzés vagy a véletlen játéka folytán nyújthatott egynémely előadás színházinak nevezhető élményt. Fel-felbukkant azonban egy-két külföldi csoport (franciák, románok, olaszok főként), akiknél megcsillant valami figyelemreméltó. A színházi nevelés, a színházi kultúra a felsorolt nemzetek esetében régi és komoly hagyományokkal rendelkezik. Az utolsó három évben látott produkciók alapján ide sorolnám az oroszokat is. Egyértelművé vált tehát, hogy van min változtatni Magyarországon is. A 90-es évek közepére észre kellett venni, hogy a színház nem ott kezdődik, amikor valaki jelmezbe öltözve, egy-két begyakorolt mozdulattal és nagyon talpraesetten elmondja színpadon a betanult, számára nagyrészt érthetetlen francia nyelvű szöveget. A változás nagyban betudható a rendszeres őszi képzésnek, amely során külföldi és magyar hivatásos színészek és rendezők közreműködésével franciatanárok indulnak el a tavaszi produkcióhoz vezető úton. A fesztivál előtti hónapokban a mai napig szakmabeliek segítségét kérhetik a csoportok a felkészüléshez. A mind gyakoribb külföldi fesztiválokra való részvétel, az ott egymástól tanultak is nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy biztatóan emelkedni kezdett a produkciók színvonala. Fokozatosan áthelyeződött a hangsúly a francia nyelvről a *színházra*, s mára tulajdonképpen ürüggyé vált az idegen nyelv tanulása ahhoz, hogy évről-évre megmérgethessenek a diákszínházi csoportok. A fesztiválok színvonalának emelkedését jelezte az is, hogy igény van a szakmai eszmecserére, értékelésre: hamar gyakorlattá vált a délelőtti és délutáni programot lezáró Table Ronde (kerekasztal-beszélgetés), ahol a zsűri tagjai – a végső eredménytől függetlenül – értékelik a látottakat, illetve hozzászólások hangzanak el a játszó csoportok és a közönség részéről is. A szakmai értékelésben nincs is semmi különös, ez fesztiválokra így szokott lenni. De egyre kevesebb tanár fogja fel a szakmai megjegyzéseket saját pedagógiai tevékenységébe való beleszólásnak, egyre többen értik és használják a színházi fogalmakat: az utóbbi időben elkezdtünk közös nyelvet beszélni, amely – reményeim szerint – a későbbi még hatékonyabb munka záloga.

Ahogy a nyelv kezdett veszíteni a jelentőségéből, ritkultak a szövegszínházi előadások, s ezzel párhuzamosan szaporodtak a *zenés és mozgásszínházi* elemeket használó előadások. Egy-két francia mondat elhangzása tulajdonképpen elegendő belépő ma már a fesztiválra s a gyakorlatilag szöveg nélküli, a figurák mozgására, megjelenésük hitelességére s a nagyon egyszerű színpadi helyzetekre épülő darabok vonzzák magukhoz a *zenét*.

Leggyakrabban aláfestő jellegű zenék szólnak, a jelenet hangulatának egyszerű illusztrálásaként. A csoportok széles palettáról válogatnak: a manapság divatos világzenétől kezdve a különféle ezoterikusnak nevezett muzsikákon át a legkülönlegesebb, profi táncszínházi koreográfusok gyűjteményéből is hiányzó hangkompozíciókig. Közkedveltek a francia nyelvű dalok, annál is inkább, mert a szöveg megsegíti annak a kifejezését, ami nélküle, csak a színpadi játékra hagyatkozva már nehezebben megy. Szinte állandó technikai problémát jelent a megfelelő hangerő beállítása – főleg amikor rá is beszélnek a zenére –, a zeneszám időben való elindítása és leállítása. Egy következő – magasabb – szinten merül fel a zene kiválasztásának kérdése, s a zenefejtés hiánya. Ritkán használnak változatos zenét: ha egy adott hangulatot megfelelően kifejez, már megelégszenek vele, a hangulati váltások lehetőségét ritkán alapozzák az elhangzó muzsikára. Sajnos az is előfordul, hogy hiába hallunk határozott dinamikai, ritmikai vagy emocionális váltást, a színpadi történés nem követi azt. A zene varázserejét maximálisan kihasználják: hatáskeltő, még inkább hatásvadász módon élnek vele, néha sorban követik egymást a közönségből (érthető mó-

don) üdvívalgást kiváltó slágerek, s megint magasabb szintre lépve gyakran előfordul, hogy a színésszel végzett munkát megspórolandó segítik meg a játékot a melodráma alkalmazásával (van honnan ellesni a rosszat!).

Mint afféle zenei mumus a zsűriben, folyamatosan küzdök a helyzet javítása érdekében minden Table Ronde-on, és minden alkalommal, amikor dolgozhatok a fesztiválra készülő csoportokkal. Mára már érezhető némi változás: az utóbbi év fesztiválján már zenére dolgozó gyerekeket láttam a színpadon nem egy előadásban, némelyik csoportban merték az aláfestésen túllépve, meghatározóbb szerepben is használni a zenét. Szép példa erre az a darab, amely virágszedési jelenettel indult (*Fleurs du béton, Alternatív Közgazdasági Gimnázium, rendező: Zsohár Gyöngyi, Szalontai Ágnes*). Egy csupa beton parkoló a helyszín, csaldott, fáradt, magányos emberek érkeznek egymás után, s mind keres valamit: virágot a betonon. Teljesen üres színpadon, díszlet nélkül játszottak, a parkoló-helyszín is csak a szövegből derült ki, ám sikerült olyan durva, monoton és fémes zenét találniuk (a Balanescu Quartet egyik kompozíciója szolt), amely egyrészt tökéletesen megteremtette a nézők képzeletében a sivár helyszínt, a virágkeresés reménytelenségét, másrészt a gyerekek játékát is segítette zaklatott ritmusával, kegyetlen indulatosságával – nem illusztrálta, hanem okozta és fokozta, viszonyrendszerbe helyezte a játszó alaphangulatát.

A másik nagy örömet az a produkció jelentette, amit a zenehasználatért elképzelhető dicséret már említett non-plus-ultrájával értékelhettem: „Úgy tűnt, mintha nem is lett volna benne zene.” (*Les îles et les ailes, Leőwey Gimnázium, rendező: Vatai Éva, Szalay Tímea*) Természetesen nem a zene nem hallásáról beszéltem, hanem arról, hogy az adott csoport úgy használta előadásában a zenét, hogy sem őket nem zökkentette ki, sem engem mint nézőt. A zene a színpadi játék szerves részévé vált, azt szolgálta, s a játék belőle építkezett. Együtt élt a színpad a zenével, a zene összeforrt a színpaddal, a világ legtermészetesebb módján. Mintha a színpadi történés hívta volna életre a zenét vagy akár fordítva: mintha a zenét hallgatva pontosan az jelent volna meg a lelki mozivásznon, amit a színpadon láttam.

Fontos eredmények ezek egy olyan közegben, ahol a tanár öt-hat hónapon át heti 1-2 órát próbál a produkcióra koncentrálni, a színházi mesterségképzés rendszeressége, felépítettsége nélkül. Továbbá azért, mert az úgynevezett profi világ is nehezen birkózik a zenével, s ha valaki úgy tanulhat csak tőlük leginkább, hogy elles ezt vagy amazt, akkor bizony nem mindig örömteli az eredmény. „A profik is így csinálják” mondat sem a tanulás alól nem mentesít, sem a szakmabeliek felelősségérzetét nem elégítheti ki. Saját szakmai felelősségérzetem s a diákszínjátszáshoz fűző érzelmi kötődésem indított a színházi zenehasználat különféle aspektusainak összefoglalására, abban a reményben, hogy a fentebb leírtak támpontot nyújthatnak a színházcsinálókna, vagy egyszerűen együtt gondolkodásra szólíthatják az olvasót.

Harangi Mária másodikos gimnazistaként kezdett járni a Pécsi Leőwey Klára Gimnázium francia nyelvű színjátszó csoportjába. Egy kisebb bölcsészkarit kitérő (ELTE magyar-francia szak), s ezzel párhuzamosan az Eötvös Kollégium dráma körében való ötévi munka után, 1999-ben jelentkezett a Színház- és Filmművészeti Egyetem rendező szakára – zenés szakiránnyal. Szinetár Miklós osztályába járt, 2003-ban kapott diplomát.

Rendezései:

- Puccini: *Gianni Schicchi* – Ódry Színpad, 2003
- Kodály Zoltán: *Székelýfonó* – Debreceni Csokonai Színház, 2003
- Donizetti: *Rita* – Millenáris Teátrum, 2004
- Bereczky G. Zoltán – Kal Pintér Mihály: *Csillagok krónikája* – Madách Színház, 2004
- Gyöngýösi Levente – Balla Zsófia: *A gólyakalifa* – Magyar Állami Operaház, 2005
- Urbán Gyula: *Minden egér szereti a sajtot* – Veszprémi Petőfi Színház, 2005



Mozgásgyakorlat

Uray Péter

Tér – Ritmus – Színház

A mozgás világa néhány szegmens felfejtésén keresztül¹

A mozgás a test elmozdulását jelenti a térben. Önmagában mozgás nincsen, tehát nincs olyan pillanat, hogy a mozduló test vagy testrész ne a térbe rajzolná bele magát. A lehető legtermészetesebb eleme ez az ember működésének. Abban a pillanatban azonban, hogy ez a művelet tovább lép a spontán megnyilvánulások körén, a feladat sokszor igen bonyolulttá válik. „Hétköznapi”, tehát rutinszerűen végzett mozgásaink általában nincsenek kontroll alatt, így pontos képünk sincs arról, ezeket hogyan is végezzük el. Ha történetesen egy olyan helyen, ahol több ember is várakozik, s az adott pillanatban csak mi „kényszerülünk” arra (s ráadásul a többiek figyelmétől kísértve), hogy a tér egyik pontjából a másikba átjussunk, mozgásunk átalakul, sutává, s kívülről nézve karikírozotttá válik. Ehhez a színházi alapgyakorlatok esetében gyakran próbált helyzethez hasonló, amikor valakit középre állítunk, s vagy egy partner vagy a teljes csoport felé kell különböző rögtönzött mozdulatokat elvégeznie (például tükörgyakorlatok). Az esetek többségében a mozdulatok geometrikusak lesznek, s a közlekedési rendőr „kargyakorlatait” mintázzák.

Képzeljük el, hogy egy vastag rajzszénhez hasonló eszközzel vonalakat rajzolhatnánk az üres térbe! A vonalak megjelenése egy pillanatra zavarba hozhat, s átalakíthatja a tér dimenzióiról alkotott képünket. Az előre-hátra, fölfelé-lefelé, jobbra-balra irányok mellett megjelennek az ezeket transzponáló ívek, amelyek vezetése egy idő után a rendszeren kívülre keveredés érzetét kelti majd.

A viszonyítási pontok fokozatosan vesznek el, s az, hogy mihez képest „kanyarodik” a vonal, különböző spirálisokon át, egyre nehezebben lesz leképezhető. Ezek a pillanatok a teljes elbizonytalanodás vagy ritkán tapasztalható szabadság pillanataivá válhatnak. Ahhoz, hogy ez utóbbi történhessen velünk, óhatatlanul valamiféle „függésbe” kell kerüljünk, s a vonalak (vagy már mondjuk így: a mozdulat -) vezetésének lendületét, ritmusát kell, megtaláljuk, s azt az érzetet, ami a testen „belüli” ellenmozgásokból adódóan a honnan-hová irányának biztonságát adja..

Így vagy úgy, de biztos, hogy amit keresünk, az a kötöttségek feloldásából adódó szabadság, illetve az inspiráció szabadságához szükséges kötöttségek, tehát formák megtalálása lesz.

Ahhoz, hogy az ember egy helyben tudjon állni, bonyolult izommunkát kell végezzen, amiről persze többnyire nem is tud. Csupán karunk felemelése magunk elé egy sor izomcsoportot dolgoztat meg a vállizomzattól a hátizmok egy csoportján át az ellenoldali derék és fenékizmokig, alig észrevehetően, de rendkívül pontosan. Egyetlen mozdulatot nem tudunk tenni a test „ellenoldali” támogatása nélkül. Bármivel is mozdulnánk, ez mindig testünk aktív részvételével történik.

Keresésünk tárgya a mozgó test, a mozgás megjelenése a térben, a test elmozdulása magához, s a környező térhez-térelemekhez képest, s mindannak tudatos előhívása és minőségi újjáteremtése, amit a spontán mozgó ember teste oly remekül végez, a test egészének harmonikus és funkcionális használata.

A tér

A tér ritmusa és dinamikája

Az első lépés a tér kötöttségeivel való megbirkózás, vagy inkább így: élni a kötöttségek adta lehetőségekkel. A „tér” kifejezés itt a mindenkori, mozgásra, táncra, működésre adott területet jelenti. Ez lehet a belátható teljes tér, de lehet egy kijelölt szeglete is, amelyre tevékenységünket korlátozzuk. Határozzuk meg a nézet főirányát (pl. a nézőtér lehetséges helyét), hogy ezt követő-

¹ Megjelent a SZÍNműVÉSZET TAGOZAT című kiadványban. MDPT, Bp. 2003. Szerk.: Kaposi László

en minden iránymeghatározást (akár táncos, akár színházi szempontból) e szerint tudjunk instruálni a résztvevők számára! Mint a legtöbb gyakorlat esetében, itt is használhatunk egyszerű feladatokat. A cél, amihez az eszközöket keressük, a térben való megjelenés bátorsága, a térfelhasználás, vagyis a tér nyújtotta lehetőségek változatos és dinamikus kihasználása, valamint a tér elemeinek (tárgyak, partnerek, határolók) érzékelése és használata.

Másként: Ahhoz, hogy a térben való megjelenés színházi értékű, tehát a figyelem megragadására és vezetésére alkalmas legyen, szükséges a fő irányok szerinti, tehát a kötött rendszerű térfelhasználásra, valamint az ezek transzponálásából, majd elhagyásából adódó szabad térhasználatra való alkalmasság. Okvetlenül szükséges annak az örömnnek a megléte, amely szinte provokatív vágyat kelt a résztvevőben a tér inspirációban gazdag birtoklására.

A téma taglalását, ahogy legtöbbször a gyakorlatban is történik, itt a teljes tér, még kötött irányok nélküli bejárásával kezdjük.

Séta. Kezdjük sétával! Egyszerű, utcai tempójú séta a térben, andalgás és „tréfás” kapcsolatkísérletek nélkül. A résztvevők ne érjenek egymáshoz gyakorlat közben! Kis idő elteltével (még mielőtt a gyakorlat „leesne”) a tér közepén keresztül, a szélek felé tartva nyílegyenesen haladjanak, lehetőleg tartva az indulás pillanatának tempóját! A szélről indulva egy villanás alatt mérjük fel a helyes irányt, ritmust, s az indulás pillanatát ahhoz, hogy közben ne ütközzünk senkivel, s lehetőleg még a lassítás-gyorsítás szükségessége is minimális legyen! A perifériális figyelem egészen magas szinten képes megjelenni ebben a gyakorlatban.

Labda. Ezek után egy női-kézilabda nagyságú labdát adjunk valaki kezébe, akinek az a dolga, hogy minél hamarabb passzolja tovább a térben állók közül valakinek úgy, hogy az eldobás pillanatában érzékelje, hogy a „célpont vette az adást”, vagyis kész a labda fogadására. Az adogatás tempója egyre gyorsabb, majd később azonnali indítású lehet, s amikor már izgalmas így a játék, a résztvevők el kell mozduljanak úgy, hogy tekintetük végig a labda útját keresse. A meggyőző aktivitási szintig fokozható gyakorlat mind az egy pontra irányuló, mind a perifériális figyelem fejlesztése szempontjából kiváló.

A nehézséget mindenki számára a mellette, illetve mögötte állók jelentik majd, amelyre a „gyógyír” az, ha valamennyien tudjuk kezelni az előttünk állók elmozdulásait.

Ezt fejlesztendő a továbbmenetelt kis „visszalépéssel” kezdjük. A labdát a partner testére gördítve, kezére csúsztatva adjuk tovább, tulajdonképpen bújtatva a többiek elöl, s lehetőleg minél gyorsabban és pontosabban. Ennél a gyakorlatnál már működtethető az a módszer, hogy a továbbhaladás a térben mindenki számára az éppen elé, illetve mellé kerülő érintéses továbbvezetésével történik. A módszer mentes mindenféle pszichodramatikus szándéktól, sokkal inkább a labdajátékok gyors elmozdulási reflexeire hasonlít azzal az alapvető különbséggel, hogy az érintéses mozdulatok inkább lekísérik a partner indításait, semmint, hogy löknének rajta. Itt hamar egyértelművé válik a többiektől való távolság kezelhetősége, s szabadabbá teszi a korábban kaotikusnak tűnő sokadalomban való rohangálást.

Még mindig labda... Párba állítjuk a résztvevőket, s **páronként kapnak egy labdát**, amit folyamatosan adogatnak egymásnak, gyorsan és pontosan. A távolság kettőjük között mindig változik, s mindez némi „dzsungelharc” attitűddel, a körülöttünk levők folyamatos kerülgetésével történik majd.

Az első, sétálós („csúcsforgalom”) gyakorlatban tapasztalt perifériális érzékelés itt aktívabb, s megosztottabb helyzetben ismétlődik meg. Az egy pontra irányuló figyelem, ami a partnerrel való passz-játékban működik, s a többiek közötti, helyzetkereső mozgások szélesebb körű koncentrációja érdekes viszonyban jelenik itt meg, ugyanis (ellentétben például a „labdabújtató” játék elfogadó attitűdjével) a tér leküzdendő elemként szerepel, a többiek pedig, akik ugyanúgy saját páros helyzetükkel vannak elfoglalva, mint „zavaró tényező” szerepelnek.

Mint mindegyik labdás gyakorlatban, itt is hibának számít, ha a labda a földre kerül (kivétel a direkt „föld-passz”), s a dolog nem intézhető el egy kézlegyintéssel.

Szinte kivétel nélkül igaz minden színházi gyakorlatra, hogy azzal az elszántsággal kell hozzáállnunk, ami akkor jellemzi az embert, amikor tudja, hogy az adott dologgal csak akkor és csak egy alkalommal lesz lehetősége találkozni. A mozgástechnikai feladatokkal ez fokozottan így van, mert egyrésztől minden mozgástechnikai elem, minden akció motorikusan beidegződött kell legyen, másrészt mert a benne rejlő megismerés (egyszerűbben: a gyakorlat lényege) csak egyfajta elszántság és intenzitás révén található meg.

A fizikai gyakorlatokat, kezdve az egyszerű, hétköznapi elemektől (járás, futás) az összetett, nagyon pontos koordinációt követelő helyzetekig addig kell gyakorolni, amíg elvégzésük már reflexszerűen történik, s az esetleges változtatásokat az ember a mozdulat ismeretének teljes birtokában teszi meg.

Erdő. Másféle aktivitást követelő, de szintén hasznos feladatkör az ún. „erdős” gyakorlatok sora, amelyekben a résztvevők térkitöltő felállása erdő hatású, s ahol a köztük levő távolság úgy kartávolságnyi csupán. Az éppen feladatot indító először sétál közöttük, majd többszöri nekiiramodás után szaladni kezd. Az indító instrukció itt még nem engedi meg, hogy hozzáérjünk az álló társakhoz, tehát az elsődleges cél itt még a tér biztonságos használata, a partnerek veszélyeztetése nélkül. A következő lépés, hogy a járás-futás ritmust kapjon, s az addigi egyenletes elmozdulásokat meg-megszakítva, pillanatnyi megállításokkal, kivárásokkal, az álló társakra való ráfordulásokkal, esetleges leülésekkel, talajfogással teremtsünk színházi értékű pillanatokat. Ha a mozgó ember inspirálóan éli meg a feladatot, figyelmünk egyértelműen őrá irányul, s a tér átminősül. Kétségtelenül fontos, hogy a játékos fantáziát lásson a feladatban, ami persze nem a gyakorlat elismertetését jelenti, hanem azt az elvárást, hogy szándéka legyen a keretet adó feladat kitöltésére és izgalmassá tételére.

Kötött irányok. Egy adott mozgássort (meghatározott számú lépések, fordulatok, talajra kerülés, középmagasságban történő megoldások stb.) végeztessünk el kórusban úgy, hogy minden egyes elemre vonatkoztatva határozzuk meg a végrehajtás irányát (harmadik lépésnél jobbra fordulva, a 7-es irányba érkezve fél térdre ereszkedünk)! Ezt követően pontosítsuk és gyorsítsuk a feladatot, a lehetséges maximumig!

Önálló mozgássorok. Nehezebb az a feladat, amelyben mindenkinek önálló tevékenységi sora van, s folyamatosan kell illeszkedjen a többiekhez, hogy az ütközés veszélyét mindenképp elkerülje.

Szöveghasználattal. Különös hatású gyakorlat, amikor egy jól ritmizálható szövegrészletet, verset, vagy beszédtechnikai gyakorlatot mondunk folyamatosan ismételve úgy, hogy közben egy előre végiggondolt mozdulatsort végzünk, a tér különböző irányai felé tartó gesztuskivezetésekkel (például a fej biccent jobbra 3-as, miközben bal lábbal valami fiktív tárgyat csúsztatunk előre 1-es irányba, s csípőnket 5-ös irányba tolva mozdítjuk el).

Képzés, képzési tendenciák

A színész képzésében természetszerűen kell, hogy szerepeljenek azon területek, amelyek a fizikai ügyesség, állóképesség, illetve a test attraktivitása szempontjából jelentenek fontos tanulmányokat, azonban a mi esetünkben mindezek sajátos megmunkálása, a színpadi munka szempontjából meghatározó szolgálatba állítása révén válnak használhatóvá.

Mindaz, amit különböző eseményeken, különböző tevékenységek művelőitől látunk, s ami az ő számukra tevékenységük meghatározó részét jelenti, az a színész testen keresztül már „el-emelt” formában, a csak rá jellemző módon jelenik meg. Nagyon fontos, hogy minden egyes gyakorlatban képesek legyünk meglátni az elemelés, tehát a színházi értékű működés lehetőségét. Az a feladat vagy feladattípus, amelyet nem tudunk megtölteni vagy amelynek rendszere nem alkalmas az átlényegítésre, valójában alkalmatlan a színész nevelésében folytatott munkára. Mindaz, amit ebben a módszertani tematikában említünk, arra az aspektusra keresi a választ, hogy mitől telítődik egy adott gesztus, mozdulat, akció, s mitől válik figyelemfelkeltővé, vonzó-

vá és izgalmassá. Ennek a keresésnek egy része annyira egyedi és annyira pillanatnyi megoldásokon múlik, hogy csupán a koncentrált figyelem és erős empátia segíthet észrevételében, azonban vannak megfogalmazható és gyakorolható szegmensek, melyek alapvető pillérei a képzés rendszerének.

Vezetéses feladatok

A többnyire párban történő „vezetéses” feladatok, kezdve a *vakvezetéses* gyakorlattól, egészen az attraktív páros akciók szintjéig, magas fokú figyelmet igényelnek. A technikai elvárások teljesítése itt a leginkább a bizalomgyakorlatokban érintett „elfogadás” típusú figyelemmel párosul, s ez mind színházi értékét, mind pedagógiai hasznát tekintve a vezetéses helyzeteket a kiemelten fontos feladatok közé emeli.

A gyakorlatitípus alaphelyzetben igen egyszerű tételt fogalmaz meg, miszerint a résztvevők egyike irányítja partnerét, meghatározva ezzel a másik haladási irányát, mozgásának ritmusát, és karakterét. A partner elfogadja ezt a helyzetet, s megpróbál pontosan és azonnal reagálni minden külső impulzusra. Kezdve onnan, hogy a *vezető* minden indítása váratlan és ismeretlen elemként jelentkezik társa számára, egészen addig, míg a *vezetett* finom jelekből bonyolult mozgásformák elvégzésének lehetőségére érez rá (s ezek, mint egy különös, az irányított helyzet ellenére megszülető szabadság élményét adják), olyan kommunikáció megszületését tapasztalhatjuk, amelyben a minőségi „elem” megszületésének felelőse a *szereposztástól* függetlenül mindkettőjükre vonatkozik.

Alapfokon, tehát nem mozgástechnikai-mozgásművészeti szempontból végzett feladatokban az elvárások többnyire teljesülnek attól, hogy a résztvevők a térben, a *vezető* irányítása szerint közlekedtek, s mind az esetleges ütközések, mind a *vezetett* bizonytalanságából adódó meg-megakadások biztonsággal kikerülhetőek voltak. A továbblépés ezt követően a „hogyan”-ban fogalmazódik meg, ugyanis alapvető kérdésként merül fel, mit lehet kezdeni a feladattal az alaphelyzet teljesülését követően. Mint minden *alapgyakorlat*, ez is emblemikus, tehát egy szélesebb körű, inspirációban és technikai elvárásokban gazdagabb működési terület részeként fogalmazódik meg. A kiindulási feladattal szembeni elvárásban benne kell legyen a lehetséges „kimeneti szint” képe, azaz annak a technikai és belső történések szempontjából megfogalmazott minőségnek az ideája, amely színházi értékűen mutat fel helyzeteket, s amely fontossá és értékké teheti számunkra a kezdeti lépéseket is.

A „*vakvezetéses*” gyakorlatban a partnert mindössze egy-egy ujjának érintésével vezetjük, mialatt ő csukott szemmel követi az „utasításokat”. Következő lépésként az érintés a fejre, majd pusztán a hát érintésére korlátozódik. Az érzet, amit a vezetett érez, összetettebbé válik, a puszta érintés itt már jelenthet várakozó állapotot, a továbbmenetel közben egyszer csak gyengülő érintés a „felszólítást” megállásra, illetve adott esetben a távolodó kéz után való elindulás a kontaktus megtartására való törekvést válthatja ki. A feladat ritmusa szépen tagolhatja a játékot, a lassítások, gyorsítások, a pillanatnyi megállást követő elindulás tempóváltásai fontosak az atmoszférateremtésben.

Ezt követően a „*vezetési pontokat*” folyamatosan váltogatjuk úgy, hogy közben érintés nem történik, tehát a partner nem marad irányítás nélkül egy pillanatra sem. A vezetés tónusa itt az ölelésé, az irányító kéz (vagy akár fej, váll) csúsztatva kerül át egyik pontról a másikra, hol erősebb, hol kifejezetten finom, érzékeny jeleket adva át.

Mivel nem egyfajta megoldást keresünk, abból kell kiinduljunk, amit látunk. A késedelmes reakciók, az elsodródás a partner mellől, az együtt maradás érdekében használt erős fogások vagy például a gyakorlat zajos megoldásai (ezek a rossz talajfogás „tünetei”), mind olyan elemek, amelyekkel meg kell küzdenünk a lehetséges szint elérése érdekében.

Abban az esetben, ha a feladatkör a bizalomgyakorlatok vagy a csoportépítő játékok szándékával történik, itt tovább is léphetünk, azonban, ha a lehetséges maximumot keressük, mind színházi, mind mozgástechnikai szempontból lényeges, hogy mi a feladata a *vezetett* embernek.

Akit vezetnek, lépésről-lépésre egyre tökéletesebb megoldásokban kell, hogy megfeleljen az irányító impulzusoknak. Tekintettel arra, hogy a ritmusváltások, illetve a térfelhasználás módzatai más és más reakciókat kívánnak, a talajfogás mikéntje elsődlegesen fontos a feladatban. A

megoldás technikai értelemben tulajdonképpen leírhatatlan, mivel nem egyfajta megoldásról van szó, hanem a helyzethez való alkalmazkodás sokszínűségéről. Természetesen a súlynak a sarokról való elvétele, valamint a kissé mélyített tartás, tehát a láb rugóinak kihasználása fontosak, azonban most inkább a megközelítés módját illetően nézzük meg, hogy mit szeretnénk látni a *vezetett* megfigyelésekor.

Ez speciális játékhelyzet. A **„mindenre alkalmasság”** jegyében, az irányítás alatt álló játékos voltaképpen lehetőségeket kér és vár partnerétől, a működőképesség érdekében. Minél izgalmasabb helyzetek elé kerül, képességei annál csillogóbban nyilvánulhatnak meg, s rugalmasága, rendkívüli irányváltásai, könnyed reakciói az attraktív fizikai elvárásokra a szabadság érzetét keltik. Egy bizonyos ponton túl az ő pontos válaszai adják az inspirációt az egyre szélsőségesebb, s egyben egyre bensőségesebb *vezetői* megoldások számára.

Az egyezményes jelek megjelenése a munkában egy művesebb megközelítési módot eredményezhet és sajátos összekacsintásra ad lehetőséget. Arról van szó, hogy bizonyos technikai megoldásokat, mint például a talajra kerülés különböző fajtái, forgáselemek vagy éppen a testre ugrások egyes módozatai, amelyek fogásait páros gyakorlatokként korábban már kidolgoztuk, itt beemeljük a lehetséges vezetési lehetőségek sorába. Itt természetesen speciális fogásokról kell, hogy szó legyen, tehát egy talajra forgatás esetében olyan fogástípust kell alkalmazunk, amely feltétlen alkalmas a feladat elvégzésére, s amelyet egyébként máshol, más szituációban nem alkalmazunk. Egészen revelatív pillanatokot okozhatunk ezzel mind magunk (tehát a résztvevők), mind a gyakorlatot nézők számára. Egy idő (sok-sok idő!) után olyan érzet alakulhat ki bennünk, hogy nincs lehetetlen a páros helyzetek kiszélesítése szempontjából, s bizalmas, intenzív viszony jön létre vezetett és vezető között.

Bár a fentiek némiképp idealizáltak tűnhetnek, mégis fontos a helyzettel szembeni belső elvárásaink tekintetében, hogy legyen belső képünk arról, hová szeretnénk eljutni a páros fizikai helyzetek keresése során. Bár nyilvánvalóan jórészt technikai megoldások azok, amelyeket keresünk, hiszen ezek megtalálása juttat el oda minket, hogy egyre nagyobb szabadsággal bírnunk a test működését, s a térben való megjelenését illetően, azonban ezek mégiscsak közvetítő elemek a munkánkban. Keresésünk valódi okát annak az állapotnak a megjelenése és annak a viszonynak a létrejötte kell jelentse, amely megjelenésében vizuális-technikai bravúrjaival, koncentrált belső állapotaival **színházi pillanatok** terem számunkra.

Testtengely, testközéppont, egyensúlyi helyzetek

A test egészének használata hétköznapi értelemben az aktuális feladat elvégzésekor az érintett testrész(-ek) működőképességét jelenti, tehát azt, hogy testem bármely pontja alkalmas arra, hogy használjam. A figyelem itt csupán a „mozgó” testrészre irányul, s az egyéb területek munkája figyelmen kívül marad. A mozgás tudatosítása során a képzés jórészt a „passzív” részek, tehát a „kiszolgáló háttér” munkájára vonatkozik. A testtengely mentén születő ellen-hatások, a csípő munkája a tartás kialakításában, illetve a megfelelő izomtónus megteremtése az egyes testrészekben ölelik fel azokat a területeket, amelyekkel foglalkoznunk kell.

Minden esetben, amikor elmozdulás történik a testen, legalább egy, de inkább több ponton születik ellenmozgás, ami a tengely mentén az egyensúly megtartásáért felelős. Például, ha csupán annyit teszünk, hogy a *jobb karomat* oldalt felemelem vállmagasságig, a bal oldalon a hát- és derék izomzat (nem részletezve az egyes izom-csoportokat) megfeszül, a csípő az emelt kar irányába törekszik, s a súly a jobb lábra nehezedik erősebben. (Próbáljuk ki, hogy ennek az ellenkezőjét tesszük, s emelt jobb kar mellett csípőnket balra toljuk, zárt lábainkat pedig úgy oldjuk, hogy a jobb lábat térben behajlítva lassan elérintjük a földtől. Bár természetesen így is „talpon” lehet maradni, azonban itt a derékizomzat terhelése már annyira feszessé válna, ami érezhetően eltér a harmonikustól. A másik, tehát a természetes tartásmód feszítések nélküli, de nem tónus nélküli egyensúlyi helyzetet teremt.)

Ezek a hatások „normális” körülmények között természetesen nem érzékelhetőek, mert egyrészt ezek a fellépő erők nem jelentenek komoly megterhelést a számunkra, másrészt, mert álta-

lában a szükségesnél feszesebb tónusban tartjuk magunkat, s ezért a finom elmozdulások nem feltűnőek számunkra.

Nagyon pontos visszajelzést adnak erről a területről a „négykézlábas” helyzetek, amelyeket középmagasságú elemekként, vagy állatmozgásokként is említhetünk, amelyekben a négy végtag a szokásostól eltérően azonos „szereposztásban” működik, s ahol a csak kéz- és lábfejen (a térdek nincsenek a talajon) történő mozgások azonnal érezhetővé teszik az egyensúly szerepét és fontosságát a test működésében. A mozgás összerendezettségében, a harmonikus mozgáskészség kialakításában azoknak az érzeteknek (testtengely, a csípő munkája, súlyeltolódások stb.), amelyeket itt megtapasztalhatunk, meghatározó szerepük van.

„Kisasztal”

Az induló pozíció, amely a középmagasságú elemek gyakorlásához szükséges, a négykézlábas térdeléshez hasonló pozitúrát jelent, amelyben azonban a térdek 3-5 cm-re vannak a talajtól, s így a terhelés egyértelműen a tenyerekre és a két lábfejre jut (a combok és karok helyzete függőleges).

Egyik, majd másik kezünket érintsük el anélkül, hogy megbillennénk, vagy a térdünk messzebbre távolodna a földtől. Ugyanez ismételendő a lábakkal is. Többszöri el- és visszaérintés után az egész játékot próbáljuk azzal a „lustasággal” végezni, ahogy ezt a nagymacskák (például a tigrisek) végzik. Egy-egy rövid pihenő beiktatásával jussunk el odáig, hogy a kiinduló „kisasztal” helyzetet jórészt megőrizve jobbra-balra, előre-hátra tudjunk elmozdulni szép lassú, egyenletes tempóban.

Macska

„Kisasztal” helyzetben haladunk előre ellenoldali elmozdulással. A mozgás olyan, mintha a lábak tolnák a karokat előre, s mindezt úgy, hogy a bal láb közvetlen, talajközeli előrecsúsztatásával indítjuk a jobb kar elérését és „lusta” előre vitelét, majd a jobb lábbal a bal kart dolgoztatjuk együtt.

Akkor igazán szép a gyakorlat, amikor a láb is, a kar is, szinte csúszva a talajon halad előre, a gerinc a talajjal párhuzamos, s a fejünk, mint a nagymacskáknál a gerincoszlop folytatásában, tehát közepén tartva helyezkedik el.

Majom

Közepesenél nagyobb terpeszben állunk a haladási iránynak oldalt fordulva, mélyen hajlított térdekkel. A haladási irány felé dőlve-ereszkedve előbb távolabbi tenyerünket, majd az irányhoz közelebb lévő tét tesszük le a talajra, a lábak vonalához közel. Ezt követően a távolabbi lábunkkal „kirúgjuk” a közelebbit, s távolabbi-közelebbi sorrenddel fogunk talajt. Tehát: amennyiben balra haladunk, előbb a jobb, majd a bal kezünket helyezzük le egy kicsit balra távolodva a középtől, majd a jobb lábunkkal indítva, a vállunkra helyezve a súlyunkat „sasszé”-val előbb a jobb, majd a bal láb érkezik meg a talajra, fölvéve a kiinduló tartást. Jobb kéz-bal kéz, jobb láb-bal láb az elvételi, letételi sorrend, s ezt követően ugyanez fordítottn is.

Mint minden mozgáselem esetében, itt is problémás egy mozdulat leírása, de ha megtaláljuk a mozgáshoz tartozó érzetet (ami rendkívül fontos!), minden érthetővé válik. Szép a gyakorlat, ha a majmokéhoz hasonlatos „hosszú végtag” – érzetű, látszólag lusta, de pontosan kivitelezett, tehát csendes és csapódások nélküli mozgásokat látunk.

Páros gyakorlatok

Támasz- és egyensúlyi helyzetek. Párban állva (lehetőleg azonos súlyú résztvevőkkel) egymásnak támaszkodunk úgy, hogy vállunk, karunk érintkezik, s a támasz tónusa olyan, mintha falnak támaszkodva várakoznánk valakire. Engedjük a súlyunkat bátran a társunkra, s kerüljük a gyors, váratlan mozdulatokat. Ha egyenlően történik a súly elosztása, a résztvevők egyike sem érez jelentős terhet majd magán, de ehhez fontos, hogy ne akarjuk erővel megtartani a másikat, csupán engedjük át a súlyunkat „megtartásra”. Ezt követően a két kezünkön fogva dőlünk egymás felé, s amikor azt érezzük, hogy a súlyunk eloszlott a partner kezében, lassan, egyenletes mozgással, súlyunk a társra való folyamatos ráengedésével kezdjük el sétálni a térben. Játshatunk

közben, akár ismét álló helyzetbe kerülve a súly egyik kézről másikra terhelésével, a partner kezéről a vállára, vagy fejére való áttámasztással stb. Fordított állásban az összekapaszkodó kezekre húzó mozdulatban kerül a test súlya. Itt a súly érzetét, a tartás központját a csípőnk, derekunk táján kellene keressük, ügyelve arra, hogy a tartás „csontos” legyen, tehát, hogy a vállunk felhúzása, s a gerinc domborítása nélkül, a test vázrendszerét érezve, kissé hajlított térdekkel helyezkedjünk el a gyakorlatban.

Ez a feladatkör elsősorban érzet- és tónus-, semmint ügyességfejlesztő gyakorlatokból áll. Sokkal fontosabb a résztvevők közti egymásrahangelődés, a finom megoldások megjelenése a feladatvégzés közben, s a terhelés plasztikus megjelenése a testen, mint a különféle egyensúlyi ötletek vadászata.

Sokat segítenek az esetleges **pantomimes ismeretek** e gyakorlatok külső formájának beállításában. Az ún. **erőgyakorlatok**, tehát a húzás-tolás helyzetek közben, különösen harántállásban (egyik láb elöl, a másik, majdnem ugyanarra a tengelyre téve, hátul helyezkedik el) az egyik láb mindig tehermentesített helyzetben van, tehát elemelhető a talajról. A tolás-támasz helyzetekben a partnerhez (tárgyhoz) közelebb eső, tehát előre tett, míg a húzások esetében a távolabbi (hátul lévő) láb marad feladat nélkül. A „dolgozó” láb *enyhén* hajlítottan, tele talpon, míg a másik erősen hajlított térdel, lábujjhegyre téve helyezkedik el a talajon.

Álljunk egymással szemben (párban) harántállásban, kézzel összekapaszkodva, s előbb toljuk, majd húzzuk egymást úgy, hogy a tartást (a lábak tartásának helyzetét – a fentiek szerint!) a feladatnak megfelelően változtassuk meg! Ezt követően kíséreljük meg, hogy például támasz (tolás-) helyzetből, miközben egyik kezünk stabilan tolja még a társunkat, a másikkal elkezdjük húzni a partnerünket, s szép fokozatosan, az előző helyzetet oldva felvesszük a húzás tartását és tónusát. Ekkorra már mindkét kezünkkel húzzuk egymást. Az igazán szép, ha az átmenet folyamatosan, lassan, köztes kilazítás és egyensúlyvesztés nélkül következik be.

Körbejárás. Egyikünk, a pár egyik tagja, térdben kissé hajlított lábbal áll. A partner lassan körbejárja őt oly módon, hogy közben folyamatosan támasz-egyensúlyi helyzetben van vele, tehát vagy húzza, vagy tolja, s mindezt a fentiek értelmében billenés, hirtelen érintések és gyors, előkészítetlen váltások nélkül. A tartó fél ugyanakkor kísérletet tesz arra, hogy miközben természetesen megtartja a másikat gyakorlat közben, az ellentartás szempontjából azokra a pontokra koncentrál elsősorban, ahol társa tolja, vagy húzza őt. Ezek felé a pontok felé (vagy pontok ellenében) intenzívebben tart ellen, mint a test más pontjai esetében.

Amikor a gyakorlatban meg-megjelennek attraktívabb megoldások is, a partnerek közti váltást folyamatosra lehet tenni, tehát hol egyikük, hol másikuk vállalja a mozgó fél szerepét. Az egyre erőteljesebb megoldások, a fizikailag is igényesebb helyzetek megjelenése, valamint a ritmikus elmozdulások rendkívül izgalmassá tehetik ezt a feladatkört. Ezen a szinten (s akár ezt jóval megelőzően is) már izgalmas a talált elemek rögzítése, tehát mozgástervezési anyag készítése a gyakorlat lehetőségeinek minél szélesebb kiaknázásával.

Tónus, indítás-megállítási, koncentráció

Egy kis elméleti fejtegetés. A mozdulat **indítása és megállítása** különös figyelmet igényel a mozgásszínház esetében. A mozgás által teremtett „képet”, a mozdulat indította ritmust, a néző lehetőségeit a látottak befogadására, s tagolására ezen keresztül közelíthetjük meg. A folyamat elbeszélése, a leíró mozgások folyamatként való bemutatása rendkívül igénybe veszi a befogadót. A mozgás észlelése érzéki úton történik, megértése a látottak visszacsatolása útján, tehát egy adott ív „átlátásán” keresztül valósul meg. A megállított mozdulat (gesztus, akció, lendület) „utólagosan” hoz létre egy *képet* önmagáról, tehát mindazt, amit egy etapon belül láttunk, azt az utolsó villanással rendezzi össze egy egységgé. Az, hogy mekkora ívet képes átlátni (átérezni) a néző, az függ a mozgássor stílusától, dinamikájától, a résztvevők számától, s így tovább, az azonban biztos, hogy pontosan regisztrálható, mikor kezdenek fárasztóvá válni a látottak, tehát mikor válik az anyag terjengőssé, pontatlanul fogalmazottá.

Ha elfogadjuk, hogy a **mozdulat** az őt megelőző **mozdulatlanság** kibontása, illetve, hogy a megtörtént esemény az őt követő mozdulatlanságban nyeri el értelmét, könnyebben megértjük a

mozgás tagolásának, a nagyobb egységen belül megfogalmazott ívek meglétének szükségességét. Ez a mozdulatlanság teória a keleti tradicionális színházi hagyományok sajátja, de mit tegyünk, nagyon pontos. Ha technikai szempontból nézzük, minden megindított mozdulat egy előkészítő tónus meglétét feltételezi, vagyis egy speciális, a meginduló testrészt „támogató” ellentartást. Másféle értelemben, a mozgás megtételére okot adó (inspiráló vagy kényszerítő) elem közvetlenül az elindulást megelőző pillanatban (tulajdonképpen: mozdulatlanságban) jelentkezik, s egyfajta döntést hozva sűríti mindazt az energiát, amely a tényleges mozdulat megtételéhez nélkülözhetetlen lesz.

Lépünk tovább! Mi történik akkor, amikor egy adott gesztust, mozdulatot, akciót követően ismét beáll a mozdulatlanság (amelyről azért sejteni lehet, hogy nem számít passzív állapotnak)? Tisztázandó, mi is játszódott le az előbb... Az ökölvívó, a vívó, s minden küzdősport művelője tudja, hogy a támadás pillanatában kiszolgáltatottá válik, mivel a másik feszült megfigyelését, a pillanatnyi tapasztalat, érzet alapján fel kell függeszse, s támadásba kell lendüljön. A kifele irányuló mozdulat befejezésével szinte egy időben azonban ismét megfigyelő státuszba kell kerülni, hogy védeni tudja magát, illetve, hogy fel tudjon készülni (töltődni) a következő támadás elindítására.

Az alapérzetek elsajátítására kiváló az a gyakorlatkör, amely a mozdulat indítása-megállítása szempontjából ad feladatokat. Én a magam gyakorlatában csak **„tapsosnak”** hívom azt a feladatot, amikor a vezető indítására (tapsára) egyetlen (egy fázis értékű) mozdulatot teszünk az egész test aktív részvételével úgy, hogy ez gyors indítás és pontos, lefeszített lezárás mellett történik. A helyzet nem tűri meg a lötyögést, a megelőző, vagy követő, s többnyire reflexszerű civil „kiegészítőket” (hajigazítás, körbenézegetés stb.), de a kényelmességből adódó, túlságosan „kézenfekvő” mozdulatok jelenlétét sem. Fontos, hogy a gyakorlatot a lehető legcsöndesebben, tehát pontos, rugalmasan elvezetett talajfogással végezzük!

Ezt követően a variációk száma nagy. Példaként:

1. **„Felvezetés”** – A vezető tapsa helyett az egyik résztvevő mozdulatára indulnak a többiek, s lehetőleg olyan pontosan, hogy szinte hamarabb állítják meg a lendületet, mint az indító ember. Ha jó az első mozdulat, a többiek nagyon pontosan lesznek képesek egyszerre mozdulni. Az irányító mindig más kell legyen (előzetes egyeztetés nélkül, csupán a belső impulzus és telettség hatására), s elegendő kivárás kell legyen két indítás között.
2. **„Szóló”** – Mindenki önállóan mozdul, azonban csak egyedül, tehát ki kell várnia azt a pillanatot, amikor rajta kívül mindenki figyelő helyzetben van. A legizgalmasabb eleme a helyzetnek, a megmozdulásról való lemondás, az indítások többszöri elhalasztása – a belső feszültség fokozatos erősödése mellett.
3. **„Csöndes”** – Itt szabad a pálya, lehet szólózni, lehet együttmozdulni más indításával, s lehet válaszolni, tehát reagálni a térben történő valamelyik indításra. Itt megkülönböztetetten fontos, hogy – lemondva az örömködés könnyedségéről – a belső figyelem fokozatos erősítésével törekedjünk a legmegfelelőbb pillanat megtalálására, s szinte magunkat is lepjük meg, hogy már megmozdultunk.
4. **„Tervezett”** – Egy adott mozdulatot, egy adott irányt, vagy egy adott érkezési pozitúrát meghatározva úgy játszunk a gyakorlatot, hogy például a térben megtörtént minden hetedik mozdulat után a közös, előre tervezett „anyagot”, vagy megoldást végezzük el. A belső koncentráció megteremtése itt is fontos, s továbbra is vigyázzunk a mozgáselemek csöndes, pontosan történő kivitelezésére!

A legizgalmasabb tétel, persze a befejező és indító impulzus egybeesése, ami, bár olyannak tűnik, mint a jelen idő sajátos, „jövőből a jelenbe” átlépő állapota, azonban itt mégiscsak található egy keskeny mezsgye, ahol a mozgás speciális tagolódása történik.

Ebben a pillanatban, ami lehet úsztatott és egyben rendkívül feszes is, lendületvétel történik, pontosabban a lendülethez (továbbmenetelhez) szükséges belső („testi-lelki”) energia és támasz összpontosítása, megteremtése. A szaggatott mozgások vagy például a karate formagyakorlatok

indítás-megállítási sorozataiban a fentiek pontosan követhetőek, azonban ezek az „elválasztó” pillanatok ugyanúgy megtalálhatók az úsztatottabb karakterű mozgások esetében is, azzal a különbséggel, hogy ottani megnevezésük már más aspektusba helyezi „őket”, mert amiről beszélünk, az a **ritmus**.

A ritmus, amely bár megfogalmazható egzakt módon is, tehát a metrum/lüktetés által meghatározott ritmikai egységek egymásutániságaként, mégis rendkívül szubjektív abban az értelemben, hogy az előadásban (zenében, mozgásban egyaránt), az előadó belső „állapotából” adódóan, az eredeti ritmikai térképet próbára téve, lenyűgöző törvényteleniségek révén kápráztat el. Milyen lenyűgöző, hogy miként feszíti meg/szét a kereteket a kitörés néhány kísérlete, s az azt követő revelatív visszatalálás a feszes, szabályos, közös lüktetésbe, azonban minket most elsősorban az egyéni szabadságra, s érzékenységre épülő belső ritmus, az indítás- megállítási pillanatban történő újraértelmezése, a mozdulat-ívek érzékeny, s nagy felelősséggel történő újra és újrágondolása készlet elemzésre.

Kiemelkedő fontosságú a ritmus jelenléte és kezelése. A kiindulásban elsősorban a zeneileg megfogalmazható, tehát egy adott alaplüktetésre, metrumra épülő gyakorlatok jelentik a haladás fő irányát. A ritmusérzék fejlesztése, a ritmusképlet felismerése, az alaplüktetésre történő ritmusimprovizáció művelése egyaránt jelent zenei és a koncentrációra vonatkozó kihívásokat, s ráadásul mindezt a meglehetősen nagy minőségi ugrásra való lehetőség ígéretével.

A gyakorlatok jó részével énekórákon, illetve a színjátékos képzés alapgyakorlatai közt már találkozhattunk, így csak röviden említjük a legismertebbeket...

Ritmus

Ritmus visszatapsolása. A könnyebbtől az összetettebb felé haladjunk, tehát az egyszerűbb 2/4-es, 4/4-es metrumtól a 3/4-es, 6/8-os képleteken át az 5/8-os, illetve 7/8-os lüktetésű ritmusképletekig. A későbbiekben a résztvevők a lábukkal járhatják ki a metrumot, míg kezükkel a ritmuskompozíciót tapsolják. Végezhető a feladat úgy is, hogy két csoportra bontva osztjuk fel a gyakorlatot, s az egyik csoport az alaplüktetést (pl. 4/4), míg a másik a variációt tapsolja (pl. tá-szin-kó-pa-tá).

Ritmusfésű

Két csoportban végezzük a gyakorlatot. Mindkét oldalon két-két ütemnyi ritmusképletet tanítunk be, vagy készítettünk, majd az „ellenfelek” – saját ritmusuk megtartásával – elindulnak egymás felé, s a keveredést követően is igyekeznek megőrizni „ritmusidentitásukat”. Később már az egymás felé tartó séta is lehet ritmikus, például az alaplüktetés kilépésével.

Ritmusbújtatás

- a) Egy legalább négy ütemnyi ritmuskompozíciót tapsolunk (járunk) úgy, hogy bizonyos részeket némán „ütünk ki”. Ha nehezen menne a feladat, az alaplüktetést egy darabig(!) járathatjuk az elnémított szakasz alatt is. Később, már haladó szinten, két csoportban dolgozva játszhatunk azzal is, hogy a ki- és visszalépés nem egyszerre történik a két oldalon vagy úgy, hogy két különböző metrumra dolgozik az egyik és másik csoport (pl. 3/4-es, illetve 4/4-es lüktetésre építünk fel ritmusvariációt, úgy, hogy bizonyos pillanatokban „találkozzanak” egymással: tá-szin-kó-pa a 3/4-es, illetve tá-tá-szin-kó-pa a 4/4-es alapra.)
- b) 6/8-os metrumra dolgozunk oly módon, hogy kiválasztunk az ütések közül kettőt (pl. a második és ötödik nyolcadra jutót), s miközben az alaplüktetést a gyakorlatot vezető méri, mi csak ezekre az ütésekre lépünk be (tapsolunk). A kiválasztott helyeket néhány ütem elteltével változtatjuk, hogy ne váljék megszokottá a feladat, s figyeljünk arra, hogy közbetapsolásunk pontosan érkezzon, tehát, hogy a mozdulatot időben, s kellő feszességgel indítsuk el! Egy idő után az alaplüktetést a vezető már nem tapsolja be, s a résztvevők egymás ritmusának lüktetését véve alapul tartják meg saját ritmusukat. Fontos, hogy ebben a gyakorlatban számoljunk magunkban (egy-két-három-négy-öt-hat), hogy egyértelmű legyen, hol is tartunk, s hogy melyik ütésre (nyolcadra) lépünk is majd be a következő pillanatban.

„Ritmuskijárás”

A gyakorlatot kezdetül egyszerű sétával. A lényege, hogy lépéssel, futással, szökkenéssel, forgással „járjuk” ki a ritmust. Olyan legyen, mint amit az ember jókedvéből tesz, tehát egyszerű, civil mozdulatokkal „táncoljunk” ritmusvariációkat a közben valaki által tapsolt metrumra, vagy a zene ritmusára!

Ezt követően, ugyancsak hétköznapi helyzetekkel, „tegyük a dolgunkat”, azaz nyissuk ki az ajtót vagy üljük le egy székre vagy vegyünk fel egy kabátot stb. úgy, hogy mindez ritmikusan, ritmusvariációként jelenjen meg a térben. (Pl. egy *tá-ti-tá-tá-ti tá-szin-kó-pa-tá* ritmust egy egyenletes 4/4-es mérőütés mellett egy kabát *leakasztása – pillanatnyi ejtés utáni – elkapása – egy mozdulatot lesöprése, – majd egy villanásnyi eltartása után – négy mozdulatot felvétele követessen!*) A mozdulatok pontosak kell legyenek, tehát a ritmust valóban ki kell mozogjuk, mintha tapsolnánk. Lehet az elvégzett mozgássor előre eltervezett is, de ha már van egy kis gyakorlataunk a ritmizált gesztusokban, mozdulatokban, a legizgalmasabb az, amikor improvizálunk. (Ebben a témában egyébként erős a kapcsolódás a „Tervezéses feladatok” között említett *tapsos* gyakorlathoz, ahol egy idő után már egyértelműen a ritmus térbeli megjelenítéséről, illetve a résztvevők ritmusainak egymáshoz illesztéséről van szó.)

Ritmizált gesztusok a térben

Ebben a gyakorlatban először mindenképpen ajánlott előre tervezett mozdulatsort használnunk, hogy egyértelmű legyen, miről is kell szólni a feladat. Állítsunk össze egy kb. 8-10 mozdulattal álló gesztussort viszonylag egyszerű, de az egész testet megmozgató elemekből! Az egyszerű itt annyit tesz, hogy ne táncmozdulatokat, hanem „civil” sorokat állítsunk össze, bár ezeket próbáljuk meg annyira kiszélesíteni, annyira intenzívvé tenni, hogy az érzetek végül is a tánc atmoszféráját adják (ld. mozgástervezési feladatok)! Ezt követően végezzük el ezeket a mozdulatokat úgy, hogy egy adott ritmussor elemeiként jelenjenek meg, s folyamatos vissza-visszaismétlésekkel fejlesszük addig, míg a ritmus érezhetővé, s főleg láthatóvá nem válik a gesztusaink által. Ezt a feladatot sokszor kell elvégezzük (különböző mozgás- és ritmussorokkal) ahhoz, hogy kialakulhasson készségünk a mozdulatok ritmikus elvégzésére. A „koronát” természetesen majd az improvizáció jelenti, valamint az, amikor a mozdulatok szimbolikussá válnak, s a „térrajz” gyakorlatok stílusában tudunk játszani a térben szabadon és inspirálóan.

Térrajz

A térrajz gyakorlatok nehéz és izgalmas körét jelentik a test térbe rajzolásának, a mozdulatok kiszélesítésének, valamint a statikus térbeli gondolkodás feloldásának.

Síkok

Az első fázis, amikor mint egy képzeletbeli falra, vastag írónnal, vagy rajzszénnel húzunk vonalakat, érezve a rusztikus felületek érintkezése okozta finom ellenállást. Az „ábrák” használják ki a tér adta lehetőségeket, tehát a sík megtartásával mozdulunk ki az egy helyben állásból és próbáljuk a széles, nagy mozdulatokat keverni a cizellált, pontosan kirajzolt apró megoldásokkal! Fontos, hogy a test aktívan vegyen részt a feladatban, s közben semmiképpen ne váljon „főszeplővé”, tehát ne táncoljunk a tábla előtt, de rugalmasan szolgálja ki és segítse a térben való rajzolás igényeit.

A rajzoló felület lehet az ujjak vége, a csukló, majd akár a könyök, a váll vagy a fej is. Ha képesek vagyunk ráhangolódni a gyakorlatra, rendkívül bensőséges, magával ragadó helyzettel találkozhatunk. Ezen a szinten a munka még semmiképpen nem a nézőknek szól, kifejezetten hátramosztató, ha az érzetek megkeresése-megszületése helyett külsődleges megoldások „felrakása” történik. Éppen ezek miatt érdemes az első szakaszban ezeket a gyakorlatokat csoportosan végeztetni, tehát mindenki áll a maga kis falrészlete előtt és „graffitit gyárt”.

Doboz

A következő fejezet, amikor egy nagy doboz négy síkja jelenti a rajzolásra alkalmas felületet (a mennyezettel, s a padozattal már akár hat). Itt már sűrűbben váltogathatjuk a rajzoló „eszközöket”, tehát miközben a szemközti felületen a tenyérhát kezd el rajzolni, a jobb oldali falra már a könyökünkre csúsztatjuk át az irányítás pontját. Próbáljuk meg követni, mit rajzoltunk, s legyen szándékunk az alakuló ábrával szemben. Nem kell előre kitaláljuk, minek kell a „falra” kerülnie, de a vonalak vastagságával, ívével kapcsolatos érzetek követése, a velük szembeni viszony kialakítása fontos a munkában. A legszebb, amikor rá tudunk csodálkozni arra, ami a kezünk alól kikerült, illetve éppen kikerül. Lényeges, s ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy a mozgásgyakorlatokban, s főleg az ilyen típusú, nagy érzékenységet követelő helyzetekben, feltétlen *kerüljük az érzelmesség attitűdjét*, semmiféleképpen ne váljunk meghatott, érző lelkekké, mert az abban a pillanatban megszünteti a helyzettel való tényleges kapcsolatot, s a mozdulat megszületése helyett csupán annak érzelmi felszínével találkozhatunk! A mozgás világa gyönyörű és rendkívül korrekt! Itt az egyes dolgok úgy születnek meg, magas rendű megoldások oly módon kerülnek ki a napvilágra, hogy közben fegyelmezetten és koncentráltan (s mindenképpen nagy empátiával) feladatokat, fizikai helyzeteket végzünk el, folyamatosan tágitva működésünk terét. Talán az észrevétel, a rácsodálkozás az, ami segítségünkre lehet abban, hogy születhessenek váratlan, revelatív helyzetek a mozgással kapcsolatos munkánkban.

Szabad tér

A neheze természetesen most jön. A síkok elhagyásával, a tér megnyitásával egy alapvető „sorvezető” marad el mellőlünk. Az átmenet lehet a korábbi síkok át-áttörése, de végül is előbb-utóbb kikerülünk a szabadba. Itt alapvetően fontossá válik a test, s elsősorban a lábak kiszolgáló szerepe, mert úgy kell tudja „helyzetbe hozni” a rajzoló testrészt, hogy közben „észrevétlen” kell maradjon, mint a japán bunrakuban a bábfigurát mozgó színészek. A vezetékes helyzetekben elvárt rendkívül rugalmas követés, a csöndes talajfogás, a finom térbeli megoldások itt sokat segíthetnek abban, hogy a figyelem a megjelenő „grafikai ábrákra” kerülhessen. Most különös hangsúlyt kaphat a rajzolt vonalak vastagsága, s az ezekből adódó feszesség, tehát az ellenállás leküzdésére fordított erő és intenzitás. A spirálisan vezetett mozdulatok, a mélységben történő elmozdulások, a magassági szintek folyamatos váltása-kötése a „szabad mozgás” inspiráló, s ugyanakkor a tér irányok adta rendszeren belülsiségből adódóan ismerős helyzetet teremthet.

Mozgástechnikai szempontból annak az érzetnek a megtalálása a legfontosabb, hogy a figyelem a rajzoló felületen van (pl. kéz), de a látszólag mellékes egyéb részek azok, amelyek ezt a felületet működésképes helyzetbe hozzák –, megfogott, összerendezett mozgást végezve sajátos „alázattal” és figyelemmel.

A térrajz gyakorlatok a mozgás belső tónusát és a tér egy másfajta kezelését segítik elsősorban. Ugyanakkor, tekintettel arra, hogy az itt leírt gyakorlatok mindegyike szoros kapcsolatban van egymással, ezek a feladatok telíthetőek a későbbiekben akár a ritmikai, akár a tervezéses, de még akár a vezetése helyzetek speciális elvárásaival is.

Motívum- és mozgástervezési feladatok

Az önálló, egyedül, illetve párban, csoportosan végzett gyakorlatok képezik a tematika talán legfontosabb elemét. Az a kreatív munka, amit, bár leggyakrabban vezetői instrukció alapján, de mindenképpen saját képességeik felhasználásával végeznek a növendékek, más módon nem megszerezhető kapcsolatot teremtenek bennük a mozgás világával.

A gyakorlattípus egyszerű helyzetekben indítandó. Alaphelyzetben nincs másról szó, mint-hogy a mozdulatokat, amelyeket végzünk, megjegyezzük, s megpróbáljuk a lehető legpontosabban megismételni. Ezen a szinten a feladat memóriagyakorlatnak tűnik, de nem ez a legerősebb eleme. A legnehezebb benne az a döntés, amit a mozdulat megtartása érdekében hozunk. Sokaknál igen hamar fáradtságot, ellustulást vált ki ez a fajta munka, aminek fő oka, hogy a mozgáselemről, amelyet „rögzítenünk” kellene, nem tudjuk eldönteni, hogy jó-e, s egy idő után, amikor nem találjuk magunkat kellően zseniálisnak, s az „elemeket”, amelyeket kitaláltunk, elég érde-

kesnek, a feladat elveszti érdekességét. A küszöb, amit át kellene lépünk, az „az alkalmatlanságunkról szóló belső monológunk”, vagyis ebben az első fázisban még nem kell gyötörnünk magunkat minőségi kérdések felett –, amíg az anyag el nem készül. Az első és legfontosabb szempont, hogy legyen meg, ugyanis a munka fontosabbik része még csak ez után következik. A meglévő mozgásanyagot el kell kezdjük pontosítani úgy, hogy az elemszerű, motívumszerű tagolódás összemosódjon, s anyagunk folyamatos lehessen. Amikor az ismétlés már gördülékenyen történik, ismét „szét kell szedjük” a kombinációt, azaz pontosítanunk kell a belső ritmusát, íveket kell meghatározzunk, amelyek számunkra (s a későbbiekben a néző számára is) tagolják és értelmezhetővé teszik a mozgást.

Ez a megoldás egyben a figyelemvezetési pontokat is jelenti a résztvevő számára, amellyel a mozgásanyagot (táncot) egy támaszt jelentő viszonyrendszerben helyezi el.

Az ívek meghatározása itt még ötletszerű is lehet aszerint, hogy melyek azok a mozdulatelemek, amelyeket egymáshoz tartozónak érzünk, s amelyeket ezért egy lendülettel, s a csak ezeket jellemző stílusban végzünk el.

Kedvenc gyakorlataim egyike, a „**székes**”, egyszerű mozdulattervezési feladat, amely arra az elvárásra épül, hogy figyeljük meg testünket elmozdulás közben, s a megtett mozdulatmotívumot ugyanúgy, tehát a súly áthelyezése, az érintés-visszakerülés, s más részelemek megtartásával ismételjük meg. A széken illetve székről való elmozdulás tulajdonképpen civil eszközökkel történik, s bár nyilván megszületik a szándék az attraktív megoldások beemelésére, a kifejezetten „táncos” formák kerülendők. Az izgalmas a feladatban az, amikor ráérünk arra, hogy a hétköznapi mozdulatok hogyan válnak tánc-értékűvé, s hogy ezek plasztikussága, feszessége a mi munkánk eredményeként születik meg.

A metódus megegyezik a korábban említettekkel, tehát első alkalommal még különösebb felülbírálat nélkül, később már az izgalmas helyzetek keresésével rögzítünk mozgáselemeket. Ezt követően ritmikai szempontból átdolgozzuk az „anyagot”, s kialakítjuk a mozgássor tagolását, belső íveit.

Minden kicsi részlet számít! Hogyan csúsztatom a kezem a szék támláján, hogy kerül rá a súly a két karom előrelendítésével egyik vagy másik lábamra stb. Apró figyelemvezetési pontok sorozatát kell/lehet megfigyelni, pontosíthatom magamban a viszonyt, ami az egyes motívumokhoz köt, élve a ritmus teremtette virtus lehetőségeivel, izgalmaival. Ez az egyszerű gyakorlat, s még sok másik, megteremtheti azt a vágyat, ami innentől kezdve minden helyzetben már valami mást keres majd, pontosabbat, cizelláltabbat, szenvedélyesebbet.

A cél, amit el szeretnénk érni, s ami persze, mint a gyönyörű nő, csak mindig kecsegteti magát előttünk, egyszerű formák és feladatok révén lesz megközelíthető a számunkra. Amit azonban soha nem szabad szem elől tévesztenünk, az a lehetséges utáni vágy, a kép utáni törekvés, amely bennünk a színház szeretetén keresztül egyszer megszületett.

Mozgásdramaturgia

A mozgással, pontosabban a mozgás színházi értelemben vett használatával kapcsolatban a legnehezebb fejezethez érkeztünk el. Egyrészt azért, mert valahol itt keresendő a gyökere annak, hogy miként is kellene a mozgásban gondolkodnunk, mitől nem betét-, vagy kiegészítő elem a mozgás a színházi munkában, ugyanakkor, lévén érzéki műfaj, a mozgás dramaturgiája leginkább a zene „dramaturgiájához” hasonlatos, ahol ezt a terminológiát leginkább a forma és szerkezet megnevezésekkel szoktuk helyettesíteni. Mindaz, ami a témában megfogalmazható, az ezek alapján írható le, s bár fontos részét képezi a mozgással, táncsal kapcsolatos alkotómunkának, egy ponton túl mégis elakad, s ahogy zenében, itt is egyfajta öntörvényűséggel találkozunk („zeneiséggel”), váratlanul megjelenő belső érzetekre, tartalomra bukkanunk, amelyet az elkészített anyag már önmaga varázsol elénk.

A mozgás **motívumokból**, rövidebb-hosszabb mozdulatelemekből építkezik, melyek, különösen a munka kiindulási szakaszában a zenéhez hasonlatosan fő- és melléktémákra (motívumokra) tagolódik. Ezek a motívumok egy előre elgondolt tematika, vagy egy belső inspiráció hatására kerülnek egymás mellé, mint ahogy az egyes dallamtöredékek a muzsikában. Ezek a motí-

vumok aztán egyfajta alkotói szándék szerint **ívekbe** (témákba) rendeződnek, amelyek önma-
gukban lezárt egységet képeznek. A témák felismerhető, karakterüket illetően egységes képet
mutatnak, ritmikai világukat és a térfelhasználásukat tekintve pedig kötöttek. Az egyes témákat
egy adott **forma** szerint csoportosíthatjuk, amelynek tagolását a témák, illetve a visszatérések he-
lye, száma és sorrendje határozza meg (pl. trió-forma: A téma – B téma – A téma; rondóforma:
A – B – A – C – A – D stb.), s aztán ezt az egészet egy **szerkezetbe** helyezhetjük, ahol a na-
gyobb íveket határozzuk meg, azt hogy a különböző formák milyen sorrendben kövessék majd
egymást.

(A mozgástervezési munkában /kicsiben/ lejátszottuk már, amikor egy elemekből összeállí-
tott sor íveit kellett meghatároznunk, tehát valamilyen keretet szabtuk a meglévő anyag működ-
tetésére.)

Itt pusztán formai-szerkezeti szempontok szerint határoztuk meg a mozgáselemek felépítését,
azonban számos más aspektus is létezik, amelyek fontosak a mozgás tervezése-koreografálása,
illetve felépítése szempontjából.

Stílus. Ameddig egy adott táncforma keretein belül dolgozunk, alapvetően annak a technikai
bázisára építünk, s bár előfordulhat, hogy bizonyos helyzetekben ezeket némiképp átszabjuk,
megváltoztatjuk, mégis egy meghatározott alapról indulunk el a munkát illetően. A mozgásszín-
ház speciális terület, mert bár legtöbbször kiemel a maga számára egy, a többinél meghatározot-
tabban kezelt stílust vagy táncípust, azonban alapvetően eklektikus forma, amelybe –szándéktól
függetlenül – minden helyet kaphat, a harcművészettől kezdve a baletten át a társastáncokig vagy a
kontakttáncig. Ezeket azonban – jó esetben – nem táncbetétekként használja, hanem az egyéni
szándék mentén megfogalmazott új stílus kialakításaként, amelyben a felhasznált táncformák
elemei vagy sajátosságai már egy újragondolt, a maga számára „áttranszponált” formában kerül-
nek felhasználásra. Ennek megfelelően a mozgásszínház esetében az alkotó(-k) minden egyes
előadás esetében meg kell, hogy határozzák, hová teszik a fő hangsúlyt, tehát milyen stílusú,
formanyelvű, technikai alapú előadást szeretnének színpadra állítani a következőkben. Az elő-
adás dramaturgiáját érintő kérdés, hogy az egyes „tételek” tartalmát, az arra vonatkozó rendezői-
koreográfusi szándékot milyen stílusú, formai keretekkel rendelkező mozgásnyelvi eszközzel
fogjuk majd megjeleníteni, s hogy ez a megoldás hogyan kapcsolódik az előadás egészéhez.
(Abban az esetben, ha például egy lakodalom megjelenítésekor néptánc elemeket, vagy azt idéző
koreográfiai eszközöket használunk, hogyan tudjuk rokonítani egy másik részben feldolgozott
pantomimikus, vagy akár akrobatikus megoldással). A közös, mindezeket magába olvasztó stílus
megtalálása nélkül a különböző helyről való elemek megbosszulják magukat, az előadás széteső,
táncdramaturgiai szempontból értelmezhetetlen lesz.

A **képi gondolkodásmód** alapvető a mozgással, táncsal foglalkozó alkotó számára, hiszen
egy meghatározóan vizuálisan és érzéki úton ható műfajról van szó. Képekről itt többféle érte-
lemben is beszélhetünk. Elsődlegesen ismert a színpadi kép fogalma, amely a tér elemeinek és a
színészeknek a színpadon elfoglalt helyét, formáját jelenti, s ami jelenetről jelenetre más és más
lehet. Ezek a „képek” többnyire statikusak, tehát a jelenet eleje és vége között javarészt változat-
lanok maradnak. A mozgásképek már másféle értelemben kezelendők. Ez a fogalom a tér adott
jelenetre, vagy jelenetrészre vonatkozó minden mozgását jelenti oly módon, hogy egy kép alatt
az egy „**változásnyi**” **terjedelmet** értjük, pontosabban a változás és változás közé eső mozgáso-
kat, eseményeket (a változás szó a színpad átrendezésére, vagy a szereplők, résztvevők számára,
helyzetére vonatkozó átállásokat jelenti).

Abban az esetben, ha például a Carmen dohánygyári jelenetét tervezzük meg, figyelmünk ki
kell terjedjen az egyes részleteket jelentő kisebb csoportok, szólisztikus jelenetek, párosok „ké-
peire”, jeleneteire, de egyben a nagy képre is, amelyben mindezek működni fognak. A néző fi-
gyelmének vezetése itt a fontosabb mozzanatok-mozdulatok, táncok, vagy akciók mentén kell
megtörténni, ami azt jelenti, hogy tudnunk kell, mi lesz az, ami a néző figyelmét az előadásnak
ebben a jelenetében magával ragadja. A képet tagolnunk kell a tér szerkezete szerint is. A szín-
pad különböző pontjai eltérő mértékben hangsúlyosak a külső szemlélő számára. Kiemelten fon-
tosak az elől, s ezen belül is a közép 1-en történő jelenetek, illetve a közép 2-n és a kétoldalt, a 2-

es és 3-as között található, ún. aranymetszéspontokon lévő színpadi helyek. Ugyanilyen hangsúlyosak tudnak lenni a kiemelt, tehát emelvényen álló vagy a partnerek által emelt-tartott színészek pozíciói is. Nem kifejezhető az sem, hogyan érvényesül a mozgás egy éppen álló, várakozó képen belül.

Ugyanakkor a képi gondolkodási mód ennél többet is jelent. Azt a belső képet is érthetjük alatta, ami működteti a jelenetet, ami megindokolja, hogy egy mozdulat miért úgy és miért addig tart, s hogy a térbeli helye merre is lehet valójában.

Azt, az amúgy jobbra terapeuta helyzetekben használatos gyakorlatot, amely egy üres tér egyenkénti, érkezéses „feltöltését” jelenti, mi játszhatjuk másként is. Ha meg akarjuk keresni, **minek, hol a helye a térben** (színpadon), kérjük meg a benne szereplő színészt, táncost, növényt, hogy a kérdéses mozgássort, jelenetet játssza el a tér különböző pontjain. Szinte kizárt, hogy egy amúgy hitelesen felépített mozgássor-jelenet ne váltana ki alapvetően eltérő reakciókat a térbeli elhelyezés teremtette állapot hatására. Lehet, hogy csak annyit érzünk majd, mennyire más ez most, mint volt eddig (máshol), de ekkor elgondolkodhatunk, mit is szeretnénk valójában, s hogy a tér okozta változások közül melyikkel élnénk leginkább.

Egy hagyományos prózai előadás esetében a „járásokat”, tehát a színészek színpadon való közlekedésének irányait (bejöveteleik, haladásuk, s kimenetelük irányát) jobbra a díszlet felépítése (a járások helye a térben), a figurák jelenetbeli helyzete és a rendezői szándék (a hatást illetően eltervezett haladási irányok) határozzák meg. A mozgás esetében, mindezek meghagyásával, működik egy másfajta rendszer is, amelyet jobbra a mozgás dinamikája, s a képi gondolkodás sajátos kivetítése determinál. Prózai színpadon odamenni az öt lépésre levő partnerhez csupán a „járás” elhatározását igényli, ennek a távnak a megtétele semmilyen ellenállásba nem ütközik. A mozgásszínházban ez a leghetetlenebb feladatok egyikét jelenti! Ha oda kell rohannia, ugornia, másznia a padlón, semmi baj. De menni? Hogyan? Mi módon? Mitől nem lesz már a második lépés unalmas (leszámítva a színész jelenlétének erejét), amikor a mozgás világában, a mozgásszínházi helyzetben minden sűrített, tömörített, kikristályosított formában kerül a színpadra?

Egy mozgásszínházi előadás általában 40-80 perc terjedelmű, ez a prózai előadások esetében 2-3,5 órát jelent. Egy hagyományos színpadi verekedés 2-2,5 percig tart, s általában 10-15 akcióelemet tartalmaz. Ez a mozgásszínház esetében 20-40 másodperc közötti időtartamot, s 25-30 akcióelemet takar. A fent említett öt lépés „normál” körülmények között 2-4 másodperc alatt játszódik le, ez a mozgásszínház esetében akár 40 másodpercet is jelenthet. Ki kell találni! Ha már meg kell tenni ezt az utat, mutassuk meg, mennyi minden történik alatta, s melyek azok az események, benyomások, amik miatt most, itt és így játszódik le ez a történet.

A mozgás színpadán más a ritmus. Talán leginkább úgy jellemezhető, hogy mindaz, ami most, például ebben a jelenetben történik (valakit öltöztetnek, mondjuk épp egy hosszú útra indulás előtt), képe, esszenciája annak az időszaknak, amit itt töltött vagy előképe annak ami reá vár stb., de mindenképpen **belső képek sorozata**, amelyeket nagyon pontosan fogalmazott gesztusokon keresztül kapunk meg. Önmagában az öltöztetés, a maga hangulati világával együtt rövid, a hagyományos színházi rendszerben párbeszéddel, vagy monológgal megtámasztott módon játszódik le. A mozgásszínház esetében mindazt, amit közölni akarunk, különálló kis motívumokkal kell, megjelenítsük, s ezek a motívumok egymásutániségükben különös, többretegű hatást mutatnak.

A magyarázat a mozgás sajátos értelmezhetősége, s ebből adódó dramaturgiája mentén kerekesebb. A folyamat bemutatása a mozgásszínházban fárasztó és egy idő után értelmezhetetlen. Mivel a néző az egyes ívek végén „kapcsol vissza” a történetekre, tehát a kép voltaképpen utólag áll össze. Ha ez az ív hosszú, még gyakorlott mozgásmemóriával is rendkívüli feladat összerendezni, képpé formálni a látottakat. Ezen sajátosságából adódik, hogy a mozgásmotívumok egymásutániségében az „idegen” elemnek, tehát a logikusan feltétlenül nem következő szegmens megjelenésének meghatározó, s inspiráló szerepe van.

Ezt most bontsuk le technikai gyakorlatokra. Amikor egy mozgástervezési gyakorlatban (lásd: „székes”) logikusan egymásután következő elemeket rögzítünk, az anyag fárasztóvá válik,

s érdektelenné. Voltaképpen, hiába a jó szándék, ugyanazt látjuk többször, még ha különböző módon való ismétlésben is. Legjellemzőbb példa a **gesztustervezés** néven használatos feladattípus, amely a normál menetet követi, tehát mozdulatokat rögzítünk, egymás után illesztjük őket, pontosítjuk technikailag és ritmikai szempontból, majd megkeressük a belső íveket, amelyek mentén tagolhatóvá válnak számunkra. Eddig rendben is volnánk. Ezek a gesztusok hétköznapi mozdulatokat jelentenek, kezdve az arc simításától, a ruhánk eligazításán keresztül a szűnyog lecsapásáig, szóval bármi lehet, mert ami igazán fontos, ezekben az elemekben még nem tetten érhető. (Ha a mozdulatok logikusak, tehát egymást követő öt gesztusom az arcom birizgálására épül, a hatás leírhatatlan. Az ismétlések ezen formája elviselhetetlen a mozgáskompozíciókban.) Amikor azonban a „mű” elkészült, tehát sajátos belső ritmikai rendszere működni kezd, ezek az egyébként logikátlan elemek életre kelnek egymás mellett, s megtelnek valami különös tartalommal, amitől az embernek az az érzése támad, mintha ez az egész jelentene valamit. Jelent! Itt valóban történik valami, ami egy különös atmoszféra megteremtésével kezd el hatni. Kétségtelen, hogy egy színházi szituáció hosszas keresgélő munkája során kiérlelt mozgásanyag belső „törvénytelségei” messze erősebb hatással bírnak, mégis tudnunk lehet, hogy a mozgás, csak úgy, mint a zene dramaturgiája különös, leginkább a költészet szabadságához hasonló rend szerint működik, s hogy ez alapvetően át kell alakítsa a mozgásról és a mozgás színházáról alkotott elképzeléseinket. Az, ami ezekben az egymás után megjelenő motívumokban láthatóvá válik (s itt most már a gesztustervezést is valós értékén tekintve), az azt az érzetet kelti, mintha az élet különböző időpontban történt jelenetei most váratlanul egymás mellé kerültek volna egy pillanatban. Ezt, a gyakorlatok során meglett tapasztalatunkat a színházi munkánkban a későbbiekben igazoltnak láthatjuk majd.

Végül

A mozgásról, mint a színész-játékos létezésének fizikai megjelenéséről nem tudunk a különböző, amúgy mozgással foglalkozó képzési ágak tapasztalatai szerint beszélni, mivel a színpadi mozgás, s különösen a mozgásszínházi forma speciális, a szokásostól merőben eltérő módon működik. Minden, ami a színpadon történik, az a játszó ember testén jelenik meg, s jelek sorozatán keresztül válik képpé, illetve érzetté számunkra. A látottak, ellentétben a hétköznapi helyzetek véletlenszerű, de legalábbis eseti mozzanataival, itt a végletekig letisztázott, pontosított és hangsúlyossá tett mozdulatokat takarnak. A színész mozgása jel értékű, tehát az általa elvégzett fizikai akció nem szólhat pusztán az esemény megvalósításáról, hanem csupán annak egy átminősített, minden ízében kimunkált megjelenítéséről.

Tánc cá kell válnia! A tánc ebben az értelemben a mozgás legmagasabb fokát jelenti. Azt a szintet, amikor különös tartalommal telítődik, lenyűgöző intenzitásúvá válik, s a néző számára a színész-táncos mozgásával, mozdulatai áradásával kitölti az őt körülvevő teret, s teljes értékűvé válik.

Hagyományos értelemben a színész egyik fő eszköze a tekintete, ezzel jelenít meg, a néző számára olykor hihetetlennek tűnő módon teret, állapotot, érzelmeket vagy viszonyokat –, szóval bármit. A mozgásszínész, s általában a mozgás önálló értékű jelenléte esetében a tekintet, amelyet amúgy a szemek „képviselek”, a mozgó testrészezre kerül. Az ember szeme-tekintete a legerősebb jelenlétű testrésze. Mozgás közben az intenzív tekintet a mozgást vagy sajátosan karakterizálja vagy groteszkké teszi. A mozgás jelenléte a térben abban a pillanatban lesz plasztikus és meggyőző, amikor a mozgó testrésznek önálló „tekintete” lesz és sajátos egyedülvalóságában kezd el élni az őt körülvevő környezetben. A szemek, a valós tekintet állapota ilyenkor a perifériális figyelem esetén gyakorolt helyzetet veszi fel, amely nem az egy pontra koncentrált pozíciót, hanem egy defókuszált, a szélső pontokat figyelemmel kísérő szemtónust jelent. Abban a pillanatban, amikor a színész-játékos ráérez erre az állapotra, s koncentrációja a mozgó testrészezre, vagy még pontosabban a figyelem vezetésére hivatott mozdulatokra irányul, mozgásának jelenléte meghatározóvá válik, s a térben való „terjedése”, tehát megjelenése a térben kitágul, szétárad.

Nem egy egyszerű trükkéről van itt szó, ez az állapot végül is nem azon múlik, képes-e valaki kellően elaltatni a tekintetét, hanem arról a nagyon nehéz és bonyolult keresési folyamatról,

amelynek egy bizonyos pontján a színész, mintha megütötték volna, ráérez erre a különös, magával ragadó állapotra. A mozgás színháza érzéki műfajú, hatása az érzetek pontos és erőteljes jelenléte esetén működik. Alapvető értékét épp kikerülhetetlen érzékisége kell, hogy jelentse. Olyas valamit közvetít, ami mindannyiunk sajátja, ami valahol az ösztönök és reflexek terén keresendő, s amely területek nem rendelkeznek kellő védelemmel a néző részéről. Védtelen. A hatás úgy éri, hogy mire érkezése észlelhetővé válik, már betalált, már nem lehet tenni ellene semmit. Óriási felelősség! Ha egy buta kis szöveget hallunk, agyunk fellázad és védekezni kezd, de itt, ebben a műfajban erre nincs lehetőség. Természetesen a gyenge vagy dilettáns munka hamar definiálható. A technikai tökéletlenségek is gyors hátraarcra készítenek a szemlélődőt. Azon a szinten azonban, ahol a játékosok már rendelkeznek a mozgásszínház, s általában a mozgás alapvető eszközeivel, nagy hangsúlyt kell fektetni arra, hogyan élünk a mozgásszínház amúgy magával ragadó lehetőségeivel.



Színház – kívülről és belülről

néhány színházi nevelési projektről

II.

Látogatás a Théâtre du Soleil-ban (Vincennes, Cartoucherie)

Mindkét interjú 2005. május 10-én készült.

Kérdezők: a pécsi Leőwey Klára Gimnázium francia nyelvű színjátszói

Kérdezettek: Sylvie Papandréou és Maurice Dubozier (Théâtre du Soleil)

Beszélgetés Sylvie Papandréou közönszervezővel

– Önnek mi a feladata a társulatnál?

– Tudni kell, hogy itt mindenki elég sokoldalú az elvégzett feladatokat tekintve. Én leginkább a közönséggel foglalkozom, s bár most nincs előadásunk, de ti akkor is a mi közönségünk vagytok. Az én feladatomban a közönségtájékoztatás és sok minden más is. Például most épp díszleteket küldök az afganisztáni Kabulba, ahol egy három hetes kurzust szervezünk.

– Mesélne a társulat történetéről?

– Jó, akkor kezdjük a társulat történetével... (*Helló, Maryline! Hogy vagy?...*) Azért gratulál, mert tegnap este volt a Molière-díjak átadása. Ez egy olyan díj, amelyet a szakma és a közönség ítél oda a legjobb rendezésért, a legjobb társulatnak, a legjobb díszletért, a legjobb zenéért, a legjobb jelmezért stb. És mi tegnap este négy Molière-t kaptunk. A legjobb zenéért, a legjobb díszletért, a legjobb társulat és a legjobb előadás díját az Utolsó karavánszerájért. Most épp egy filmet forgatunk erről az előadásról. Majd ha bemegyünk a színházba, láthatjátok, hogy teljesen át van alakítva a tér. Persze ti nem tudjátok, milyen volt azelőtt, de majd elmagyarázom. Egy nagy mozifilmet csinálunk. Március 31. és június 6. között minden nap forgatunk. Ez hat-hét forgatási hetet jelent, ami egyrészt azért nagyon sok, mert hetente hat napot forgatunk, másrészt meg azért nem sok, mert Ariane Mnouchkine igazi mozifilmet szeretne, amely nem hasonlít a színházra.

Ezt az előadást nem láttátok, s már nem is fogjátok, hanem egy mozifilmet nézhetek meg, amely az előadás

alapján készült, amelyet 2006-ban adnak majd ki DVD-n.

– Beszélt arról, hogy mi van most, mi lesz a jövőben. De bennünket a múlt is nagyon érdekel.

– Jó, akkor most mesélek nektek a társulat történetéről. A történet régen kezdődött – a Théâtre du Soleil épp most ünnepli 40. születésnapját, pontosabban már a negyvenegyediket. Maga a társulat 1964 óta létezik, s 1970-ben rendezkedett itt be. 1964-ben a Sorbonne-on tanuló Ariane Mnouchkine körül összegyűltek a barátai. Ariane ezt kérdezte tőlük: „Ki akar velem színházazni?” Ezt a mondatot azóta is megismétli a próbák előtt. Gyakran kezdi így a próbáit: Na, gyertek, ki akar velem színházazni?

Tehát 1964-ben alakult meg ez a társulat, s mielőtt idejöttek volna a Cartoucherie-be, hat előadást hoztak létre: Gorkij: Kispolgárok, Gautier: Fracasse kapitány, Wesker: A konyha – ez volt az az előadás, amely ismerttette őket egyetemi berkeken kívül is –, Shakespeare: Szentivánéji álom, Catherine Dasté: A boszorkányfa, Jérôme és a Teknős, és az utolsó, 1969-ban a Bohócok, amely közös kreáció volt.

Aztán a társulat azt tervezte, hogy közösen hoznak létre egy előadást az 1789-es nagy francia forradalom témájában, s ehhez Ariane-nak nagy üres helyre volt szüksége. Mindenki keresni kezdett. Keresett Ariane, kerestek a barátok, amikor egyszer csak az egyik ismerőse azt mondta neki: Ariane, találtam egy teljesen elhagyott, nagy teret. Hát ez volt a Cartoucherie. Eljött, megnézte, és ezt akarta. Teljesen elhagyott hely volt,

egy katona őrizte, semmi nem volt benne. Autóbusz sem jött idáig.

– *Mi volt itt azelőtt?*

– Azelőtt ez a vincennes-i cartoucherie volt. Cartouche franciául töltényt jelent, tudjátok, amivel megtöltik a fegyvereket. A hadsereg töltényraktára volt. Amikor Ariane meglátta ezt a helyet, rögtön azt mondta magában: ide jövünk, mert hatalmas és elég közel van Párizshoz, de már nem Párizsban, tehát ideális. Megkapta az ideiglenes engedélyt Párizs városától, akinek az épület a tulajdonában volt, hogy elkezdhesse a próbákat. A társulat lejött, elvégezték a legszükségesebb munkákat, berendeztek egy konyhát. Fűtésre nem volt szükség, mert a próbákat nyáron kezdték. Szóval bedugták a lyukakat, több hónapig próbáltak, aztán elmentek előadni a darabot, amelyet koprodukcióban készítettek a milánói Piccolo Színházzal. Annak a színháznak egy fantasztikus olasz rendező, Giorgio Strehler volt az igazgatója, haláláig. Tehát a Piccolóban játszották az előadást, amely egy kisebb forradalmat váltott ki, hatalmas sikere volt. Nagyon dicsérte az olasz és a francia sajtó is. Amikor Ariane hazajött, be akarta mutatni az előadást ezen a helyen is. Meggyőződésével, eltökéltségével és karizmájával elérte – persze nem egy csapásra –, hogy beköltözhessen ide a társulata. Nem tudta volna berendezni az összes épületet, láttátok milyen nagy, tehát másokat is hívott. És akiket idehívott, nagyrészt mind itt is maradtak. (...) És akkor tehát berendezkedett ide a Théâtre du Soleil, s azóta nem ment el innen. Mert ez a hely varázslatos, annak ellenére, hogy nem nagyon kényelmes, inkább olyan, mint egy nagy hajó. 1970 óta a Théâtre du Soleil minden előadását itt hozta létre. A próbateremben kezdjük a próbákat, aztán itt játszunk, ebben az épületben.

– *Most is ugyanazok a társulat tagjai?*

– Figyeljete, Ariane áprilisban volt 66 éves! Ha mindenki, aki a társulatnál kezdte, most is itt lenne, nehéz lenne az előadásainkat játszani... Természetesen a most itt lévő emberek nem azok, akik az elején itt voltak, de akadnak olyanok is, csak nem színészek. A színészek között vannak, akik már 20 éve itt dolgoznak. De azok a színészek is, akik legutóbb jöttek a csapatba, már legalább nyolc éve itt vannak.

– *Foglalkoznak-e színházi neveléssel a társulatnál? Nem színészképzéssel, hanem színházi neveléssel.*

– Mi előadásokat hozunk létre, találkozunk a közönséggel – mint most is –, és néhány színészünk kijár iskolákba, műhelymunkákat vezet középiskolásokkal, felső tagozatosokkal, természetesen az iskolák kérésére.

– *Együtt dolgoznak a tanárokkal?*

– Természetesen. És sokat találkozunk a nézőkkel az előadások után. Ariane is, a színészek is. Aztán itt vannak a kurzusok. Ariane kurzusokat vezet színészeknek, és semmit nem kér érte, csak munkakedvet. A kurzus ingyenes, s nem szükséges hozzá semmiféle végzettség. Persze van válogató. 2500-an jönnének, s a legutóbbi, két évvel ezelőtti kurzuson 460 résztvevővel dolgozott, ami hatalmas szám. El tudtok képzelni egy kurzust 460 fővel? Szóval nagy figyelmet fordítunk a képzésre. De

az utóbbi időben annyit dolgozunk, hogy inkább azt szeretnénk, hogy csak úgy jöjjenek hozzánk az emberek.

– *Minket is első látásra megérintett ez a hely...*

– Látom a kezetekben azt a dokumentumot, amely azoknak a fiataloknak szól, akik érettségizni fognak. A Théâtre du Soleil érettségi téma, a társulat egyik hajdani tagja nagy vonalakban kidolgozta a témát, vagyis kapcsolódókat adott a kidolgozásához. Van egy honlapunk is, a www.lebacausoleil.com, amelyen sok információt, dokumentumot találhattok ehhez.

– *Mi is részt vennénk egy olyan kurzuson, amelyről most beszélt. Meghirdetik?*

– Nem, sehol. Még így is, hogy meg sem hirdetjük, 2000-2500 jelentkező van. Ha meghirdetnénk, háromszor-négyszer többen jönnének. Az egész világból.

– *Akkor mi honnan értesülhetünk róla Magyarországon?*

– Telefonáltok és megbeszéljük. Tudjátok, egy ilyen kéthetes kurzusnak az előkészítése legalább három hónapnyi munkát igényel. Kiküldjük a leveleket, szervezünk, meghallgatjuk a jelentkezőket – és mindez ingyen. De nézzétek csak, ki jön ott!...

(Nagy meglepetésünkre egy fiatal lány, a franciás színjátszó berkekből ismert Józsa Judit jelenik meg, aki második éve dolgozik a Théâtre du Soleil-ben.)

Látjátok, sok náció dolgozik együtt a társulatban, kb. 25 országból vagyunk. És ez mindig is így volt. Franciaország képére hasonlít a társulat: olyan, mint egy befogadó ország. Egyesek szeretik, hogy ez így van, mások nem. Mi így szeretjük. Mert a Théâtre du Soleil, mert Ariane Mnouchkine személyisége sok embert vonz külföldről is. Látjátok, magyar is van, de van román, afrikai, ázsiai, ausztrál, latin-amerikai, amerikai, osztrák, orosz, olasz, korzikai.¹ Van algériai, togói, afgán, kurd, iraki, iráni... Hetvenöten vagyunk.

– *Ez rengeteg. Hogy tudják ezt finanszírozni?*

– A Théâtre du Soleil anyagi támogatása azt teszi lehetővé, hogy három és fél hónapig kifizessük a béreket, a fix működési költségeket, mint a fűtés, a világítás, a portás bére, a bérleti díj – ami ugyan jelképes, de mégis csak van. Kizárólag a kulturális minisztériumtól kapunk támogatást. Ebből tehát három hónapig tudnánk élni, aztán munkanélküliek lennénk. De itt főleg arról van szó, hogy mi sokat próbálunk és hosszú ideig. Minimum hat hónapig próbálunk egy előadást, s a próbaidőszak alatt nincs bevétel, csak sok-sok kiadás. Mert azon kívül, hogy fizetnünk kell az embereket, anyagot vásárolunk a díszlethez. Hogy ezt meg tudjuk oldani, el kell adnunk az előadásainkat máshol is, s a nézőteret dugig kell töltenünk. Ha csak 90%-os a látogatottságunk, akkor bezárhatjuk a boltot. 110%-ban kell megtelnie, s minden nézőnek fizetni kell. Majdnem mindegyiknek. Ez egy külön harc. Tehát azért játszunk sokáig – 2-3 évig is – egy előadást, hogy sok bevételünk legyen. Mikor

¹ Korzika Franciaországhoz tartozik, de kulturális és nemzeti különállását mindig is hangoztatták az ott élők

Shakespeare-t játszottunk², az olyan trilógiatípus volt: amikor kész lett az egyik előadás, a szabadnapokon elkezdtünk próbálni egy másikat. Na ezt nem csináljuk többet. Egyszer megpróbáltuk, de ennek vége.

– *Milyen külföldi fesztiválokra hívják a társulatot?*

– Sokat járunk külföldi fesztiválokra. Hamarosan Berlinbe megyünk, bár az éppen nem fesztivál lesz. Aztán egy New York-i nemzetközi fesztiválon veszünk részt, majd pedig Melbourne-ben egy másikon. Azért járunk inkább fesztiválokra, mert azoknak nagyobb a költségvetésük. A Théâtre du Soleil előadásai nagyon sokba kerülnek, mert mi sokan vagyunk. Nekünk nincs akkora fellépti díjunk, mint Peter Brook vagy Bob Wilson társulatának, a miénk harmad- vagy negyedannyi, de mi sokan vagyunk, sok a díszletünk, és rettentően igényesek vagyunk a helyre, ahol játszunk. Általában enni is adunk a közönségnek, az jó, és nem kerül sokba. Kár, hogy nem tudunk olyan országokban is játszani, ahol nem tudják megfizetni az előadásainkat, de nem tehetjük, mert mindenkinek kenyeret kell adni. New Yorkban például két hét a fesztivál, három és fél hetet töltünk ott, s a júliusi fizetéseket a fesztivál fedezi.

– *Hallottuk, hogy a Théâtre du Soleil-ben nem akkor kezdődik az előadás, amikor a színészek színpadra lépnek.*

– Némileg egy cirkuszra hasonlítunk. Két órával az előadás előtt... tudjátok, olyan ez, mint a repülőtéren. A gép indulása előtt két órával ott kell lenni: csekkolunk, beszállunk – ez is az utazás része. A nézők egy órával az előadás előtt érkeznek, esznek, nézik a készülődő színészeket. Ariane azt mondja, hogy a nézőknek is szükségük van arra, hogy lássák a színészek készülődését, koncentrációját, sminkelését. A nézőknek is fel kell készülniük az előadásra. A nézők reggel hétkor keltek, dugóba keveredtek, dolgoztak az irodában, nehéz napjuk volt, sietve idejöttek. Ahhoz, hogy belépjenek egy másik világba, az előadáséba – és itt az előadások hosszúak, soha nem másfél órák! – segíteni kell nekik felkészülni a befogadásra.

A már kisminkelt színészek, aki nem lépnek rögtön az elején színpadra, és a társulat minden tagja a bejárat-hoz megy, fogadja a nézőket, odaadják a jegyüket, elmagyarázzák, mit kell tenniük, enni adnak nekik. 500 néző esetében ez sok munkával jár, mindenkire szükség van. A szünetben ugyanez történik, azok a színészek, akikre nincs szükség a színpadon, a bárban szolgálják ki a nézőket. Van tea, kávé, üdítő... Az előadás után is a nézőkkel maradnak, hogy beszélgessenek az előadásról. Ez nem lehetséges szerződött színészekkel, akik folyton rohannak, csak így, ha társulatban vagyunk. És ha mindenkinek ugyanannyi a fizetése.

A színpad és a nézőtér nyitott. Az emberek bemehetnek már érkezéskor, kiválaszthatják, hol akarnak ülni, beteszik a székátlán levő tasakba a jegyükről leszakítható kupont, s kimehetnek a fogadótérbe, amely nagy, világos helyiség. Így nem nyugtalanok, hogy nem lesz helyük, nem torlódnak, nem sietnek. Azt szeretnénk, ha az emberek megszabadulnának gondjaiktól, s

készen állnának az előadás befogadására. Tudjátok, miről szól a legutóbbi előadásunk?

– *A menekültekről.*

– Igen, és az utazásukról. Emberek sokasága kényszerül elhagyni a hazáját politikai nézetei, a háború vagy a gazdasági helyzet miatt, s eljönni Európába, főleg Franciaországba, Angliába, Németországba. Ezekről az emberekről szól Az utolsó karavánszeráj. Kétrészes az előadás, mindkét rész három órá. Az utazásukról szól a darab. Elhagyják az országukat, elmenekülnek. De a hazát teljesen elhagyni nem lehet, mert a hiánya sebeket okoz. Ezek a menekülő emberek modern hősök, mert mindent maguk mögött hagyva néznek szembe a veszélyekkel. Sokan meghalnak közülük. Ezt meséli el az előadás nagyon egyszerű módon. Azokból a találkozássokból született, amelyek Ariane és a menekültek közt zajlottak menekült-táborokban, Franciaországban, Ausztráliában, Indonéziában. Ariane hallott tőlük történeteket. Egy táborban írásokat is találtak, a menekültek verseket másoltak és írtak. Biztos ti is ismertek ilyen történeteket, mert olvastok újságot, néztek tévét. A színház célja, hogy ezeknek az embereknek a szenvedését megjelenítse. A szenvedésüket, amelyben adódhat néhány vidám perc, néhány fontos találkozás, felismerés, egy-egy költői pillanat is.



Beszélgetés Maurice Dubozier színésszel

– *Önnek ma mi a dolga a társulatban?*

– A mai jelenetekben nem vagyok benne. Így hát segítek sminkelni, a díszleteket felállítani. A sminkelés nehéz, mert más kell a filmen, mint a színpadon.

– *Mióta van a társulattal?*

– A 80-as években jöttem a társulathoz. 11 évet dolgoztam velük, majd 11 évig máshol, és aztán visszajöttem.

– *Pihent egy kicsit?*

– Nem, pihenni jöttem vissza. Előtte sok mindent csináltam: rendeztem egy előadást is. De én színész vagyok, nagyon hiányzott a játék. Itt meg játszunk. Amikor játszunk, akkor tényleg játszunk. Az utolsó karavánszerájra jöttem vissza.

– *Mesélne nekünk arról az alkotómunkáról, amely megelőzte a bemutatót?*

– Az utolsó karavánszeráj közös produkció. Valódi közös munka eredménye. Én délről származom, Perpignan-ból, s a hetvenes években, amikor fiatal voltam, s színházzal kezdtem foglalkozni, mindig közös produkciókat hoztunk létre. 1968³ után, amely mint valami örült szél söpört végig a társadalmon, nagyon fontos társulatok alakultak, sok figyelemre méltó dolog történt a színházban is. Sok szó esett akkoriban a „living theatre”-ről, amely improvizációkon alapult. Nem gondoltam, hogy ez a kísérlet 2003-ban is megújítható, s ennyire közös lehet egy előadás megszületése. Ez az első rendezés, amelyhez Ariane nem adja a saját nevét.

² Les Shakespeare (1981-84)

³ Az 1968-as francia diáklázadás.

Tényleg együtt improvizáltunk, s a keresés szép pillanatait éltük át a közös munka hónapjai alatt. Harminchatan dolgoztunk így együtt, na meg a muzsikások, Ariane és Ariane asszisztense. Egyedi volt ez a munkastílus, mert soha nem volt öncenzúra, ami megölheti az alkotást. Ezt a csapdát sikerült elkerülnünk. Úgy kezdődött a munka, hogy Ariane bejárta a világot, s meglátogatott több menekülttábor, s interjúkat készített a menekültekkel. Franciaországban sokat beszéltek a hírekben – s talán ezeket Pécsen is lehetett hallani – egy bizonyos sangatte-i táborról. Néhány éve menekülthullámok érkeztek, főleg afgánok – a háború miatt –, irakiak, kurdok, irániak, s álmuk az volt, hogy eljussanak Angliába.

– *Miért éppen Angliába?*

– Mert abban az időben az angol törvények voltak a legmegengedőbbek az emigránsokkal. Amikor útjuk vége felé megérkeztek Calais-ba, a francia partokra, onnan már látni Angliát. Ott fogadta őket a Vöröskereszt. Egy nagy táborban voltak, sokan, sokféle náció. Egy ilyen hely lassanként megtelik mítoszokkal. Sangatte volt az utolsó karavánszeráj. Néha kétezer ember: nők, gyerekek, férfiak. És minden este megpróbált néhány menekült átszökni Angliába. Vagy két TGV-kocsi között megbújva, vagy kamionba rejtőzve, teljesen kiszolgáltatva az embercsempészeknek. Mindenütt, ahol nyomor van, azonnal megjelennek a nyomorultakat kihasználók. Ariane a táborok lakóival készített riportokat. Aztán néhány színész is elment a táborokba, de az a legérdekesebb a dologban, hogy Ariane soha nem adta ide ezeket az interjúkat. Tehát mi nem a történeteket illusztráltuk. A színészek a képzeletével kell dolgoznia, ezért mi történeteket képzeltünk el. De a jelenetek közé betett Ariane néhány elbeszélést, amelyek a menekültektől származnak, ezeket a nézők hallhatják. Így aztán párhuzamosan van jelen valami, ami a képzelet szülötte, de nagyon közel van a valósághoz és maga a valóság.

Az első részen hat hónapig dolgoztunk, a második két hónapig. Sok-sok történetet improvizáltunk, az előadás hat órássá lett, s ez csak a harmada az elkészített jeleneteknek.

– *De a végén megmutatta Önöknek Ariane az interjúkat?*

– Nem, mi is csak az előadáson hallhattuk, ahol a nézőknek is bemutatta.

– *De kár, hogy nem láttuk az előadást!*

– A nyolcvanas években két mai témájú előadást csináltunk: a Kambodzsában történekről, tudjátok, a népirtásról. A másikat pedig India történetéről, a függetlenség utáni felosztásról. Ezekben az előadásokban ismert történelmi személyiségek szerepeltek, akiknek itt függött a fotója: Szihanuk, Gandhi, Nehru, Dzsinnáh, Pakisztán megalapítója és más ismert politikusok... Én soha nem dolgoztam fotókkal, mégis nagyon felkavaró a hasonlóság. Mert a színész munkájában az átalakulás nem csak fizikai. Persze az is fontos lehet. De mindennek belül kell történnie. Ha veszünk egy fényképet, s arra akarunk hasonlítani, akkor a valósághoz ragadtunk. Ezt Ariane szokta mondogatni. A képzeletet olyan távol kell küldnünk, ahová már mi magunk nem tudunk eljutni. A képzelet egy izom, egy dolgozó izom. (...) A munka során

nagyon messzire tudunk menni. De ezeket a dolgokat nagyon nehéz megérteni. Talán soha az életben nem értjük meg egészen. (...)

– *Gyakran nagyon aktuális politikai témákkal dolgoznak a színpadon. Vagy történelmi témákkal, amelyeknek politikai üzenetük van. Maradhat-e semleges a művész?*

– Nem foglalkunk állást, nem ez a színház feladata. Megfordítom a kérdést: mit jelent az manapság: színház? csinálni? Miért csinálunk színházat? Elmeséljük a világunkat, de vigyázat! Mindig színháznak kell maradnunk! Mert mindenkinek kell, hogy legyen gondolata! Az újságírók, az írók, a politikusok közül néhányan jobban meg tudják ezt fogalmazni. De a színház más! A színész az embert meséli el. Amikor emberi, történelmi tragédiákat mesélünk, még ha egy olyan nagyon is aktuális darabban, mint Az utolsó karavánszeráj, az akkor is színház. Emlékszem, mikor bekerültem a Théâtre du Soleil-be, a Shakespeare-darabok idején, három évig Shakespeare történelmi darabjait játszottuk, a II. Richardot, a IV. Henriket és a Királyok éjszakáját.

Ariane azt akarta megérteni, hogy csinálta Shakespeare, hogy a saját történetéről beszélt, hogyan tudott olyan remekműveket írni, amelyek most is érvényesek. Amelyek egyetemesek.(..)

Egy helyzet lehet színházi vagy nem színházi. Ezért próbálunk olyan sokáig. Időt adunk magunknak a keresésre, a körüljárásra vagy a tévedésre. Igen, voltak pillanatok, amikor semmi nem volt világos, amikor azt kérdeztük magunktól: mit csinálunk most, hova megyünk? Vannak napok, mikor találunk, vannak, mikor csak keresünk... de az ember eltévedve lel rá a helyes útra. Talán már ti is éreztétek ezt. (Csend)

– *Járt már Magyarországon?*

– Igen. Találkoztam akkor ott egy fiatal parlamenti képviselővel, Derdák Tiborral.⁴ Ismeritek?

– *Hát persze.*

– Azt mondta: én cigányokkal dolgozom. Beszélnek franciául, eljössz hozzájuk? Elmentem. Nagyon jól emlékszem erre a napra, mert lehetett hallani az ágyúdörögést, háború volt a szomszédban. Döbbenetes élmény volt. Ezek a fiatal cigánygyerekek beás nyelven beszéltek és franciául tanultak.

Később mikor Indiában jártam, egy erdő mellett megláttam egy folyóparton egy cigánytábor. Lovak legelésztek a sátrak körül, a nők épp kenyeret sütöttek, velük maradtam egy ideig. Később láttam az atlaszomban, hogy ezt a folyót Beásnak hívják. A magyarországi beások megőrizték a folyó nevét, ahonnan jöttek.

És van egy másik magyar élményem, az is a cigányokhoz kapcsolódik. Egy ismerősöm megkért, hogy menjek be a rádióba, s meséljek az indiai cigány élményeimről. Végül is az interjúból semmi nem lett, mert a rádiósok lemondták, de barátom meghívott az édesanyjához, mert épp Anyák napja volt. Az anyja egy hatalmas cigányasszony volt. Mikor megtudta, hogy francia

⁴ Derdák Tibor: a francia színésszel való találkozása idején SZDSZ-es parlamenti képviselő, a magyarországi cigányoktatás lelkes szervezője (ld. Gandhi Gimnázium, Collegium Martineum, Kistigrisek)

vagyok, megkérdezte, ismerem-e Jean-Paul Belmondót. Hát persze, feleltem. Miért? Mert ő a példája annak, hogy a vér nem válik vízzé! Hogyhogy? Hát mert akkora a szája, mint egy fél vekni kenyér! Látszik rajta, hogy cigány! Sokáig beszélgettünk, aztán elmentem. Az erkélyről utánam kiáltott: Hé, te francia, ha találkozol Belmondóval, mondd meg neki: Belmondó, cigány vagy, és ezt Budapesten mindenki tudja! *(nevetés)*

– Nagyon köszönjük, Maurice!

(Itt Maurice Dubozier a fiatalok egy részét csendben és diszkréten bevezeti a forgatás előkészületeire, ahol találkozhatnak Ariane Mnouchkine-nal, aki már a beszélgetés kezdetén szívélyesen üdvözölte csoportunkat.)



„...benned a létra...”

napló a szabadszállási Lajtorja Csoport „műhelyéből”

Török László Dafti

Bevezető

Utoljára akkor írtam rendszeres naplót rendszeresen végzett tevékenységemről, amikor a magyar ifjúsági kosárlabda-válogatott edzői, az akkor divatos Woodan–Sharman-módszer jegyében kötelezték erre a csapat minden tagját. Ez 25 évvel és 30 kg-mal ezelőtt volt.

A szabadszállási gyerekszínjátzókkal eltöltött bő egy évtized során aztán már nem az éppen lefutott Cooper-teszt eredménye vagy a megtanult taktikai figurák rajzai kerültek a füzeteimbe, hanem játszhatónak vélt művek címei, színpadí mozgások ábrái, próbafázisok reflexiói.

Nagyon sok mindenhez kevés egy emberélet, de a két „műhely” – a kosárlabdapálya és a gyermek-színjatszótér – légköre mára érzékletesen belémivódott.

Kaposi László megtisztelő kérésére most ez utóbbi műhely, a gyerekszínjatszós hétköznapijairól és ünnepnapjairól írok le néhány dolgot egy virtuális – vázlatfüzetekben, noteszlapokon, több színnel összefirkált rendezői példányokban, szakmai beszélgetések jegyzeteiben és emlékekben „létező” – napló alapján. Kötetlenséget, szabad kezdet kaptam, megpróbálok élni vele. Azt hiszem, nem egy „Így rendeztem”-típusú folyamatismertetés, inkább egy „Így gondolkodom”-féle természetrajz, pályakép kerekedik ki majd.

Eltéved, mint maci a Négyszögletű Kerek Erdőben ...

Készülődvén arra, hogy a szabadszállási műhelyben elkészült darabok körülményeiről írjak, lejegyeztem gyermekszínjatszótér-rendezői „discográfiámat”, és nosztalgikus mosoly, valamint jövőt fürkésző feszültség egyszerre jelent meg bennem.

[(A *-gal jelzett darabok szerepeltek az aktuális országos döntőn ill. gálaműsorban, a nemzetekváltások miatt éppen aktuális Lajtorja ill. felső tagozatosként is Kislaajtorjának hívott csoport előadásában.)

*A Négyszögletű Kerek Erdő; A helység kalapácsa; János vitéz; A kesztyű *; Azok a híres rátótiak *; Komédiák a Négyszögletű Kerek Erdőben *; A kiválasztott *; Lúdas Matyi *; „Se füle, se farka...”; A fülemile *]*

1994 óta, amióta drámajátékkal–gyerekszínjatszással foglalkozom, egyik legjobb barátom Sziszüphosz lett. Próbák, utazások, előadások való kaján jelenlétével állandó figyelmeztetőm a meglévő és elérhető(!) magaslatoakra, s az újrakezdések szakmai-emberi szükségességére. Sziszüphosz gyakran ölt gyermeki, munkatársi ill. kritikus alakot...

A Lajtorja Csoport(ok) állandó mottója, a megalakulástól kezdve, Weöres Sándor ősi emberi alaphelyzetet leíró gondolata: „Alattad a föld, fölötted az ég, benned a létra.” Pólóinkon, ismeretösszevegekben olvasható, hozzánk kapcsolható. Talán sikerül(t) nem csupán kívül hordanunk. Minden próbafolyamatot, előadást amolyan „próbamászásnak” tekintek ama belső lajtorján. Hozadék: évekkel később...

Első rendezésemet (*A Négyszögletű Kerek Erdő*) – azt hiszem – ugyanaz jellemezhetette, mint első ún. bemutató drámafoglalkozásaimat. A felhalmozott eszközök fedezékében történő biztonságkeresésből és a viszonylagos szakmai exhibicionizmusból összevegyülő túlburjánzás. Mint tíz kezdő rendezőből kilenc, én is Lázár Ervinhez nyúltam, s érdekelt, kik ezek a figurák és miért keverednek össze, mit jelent nekik az erdő, milyen viszonyok alakulnak ki ebben az izolációban. Izgatott hályogkovácsként boldog tudatlansággal engedtem fel a színpadra 36(!) gyereket, akik velem együtt hitték, ártatlan első bálozóként, hogy igen, ez az igazi *színjátás*, ilyen még a falu sose látott, minden van, ami kell: jelmezek, arcfestés, álcahaló-díszlet, árnyjáték, fényváltások, play-back, sztroboszkóp, állóképek, írógép kattogással kísért monológ, közös ének, tánc(szerű mozdulatok) etc. [A hőskor felejthetetlen pillanatai voltak, amikor reflektorra, függönyanyagokra, állványokra, egyebekre, az egész falut felforgató közös fémhulladék-gyűjtéssel, és – részemről – különféle kilincselésekkel szedtük össze a pénzt.] Egy teljesnek és jónak tűnő recept szerint készen volt a „történelmi” darab, lelkes szülői biztatások között indultunk első színjátászo fesztiválunkra, a megyei döntőről egyenesen a területire is.

S ott megtörtént az, ami azóta többször is, s amit, több-kevesebb sikerrel, több-kevesebb sziszüphoszi segítséggel általában el tudtam rendezni magamban. A fesztiválok, találkozók – s, ha jól olvasom, a társaság (MDPT) legújabb vitaanyagának is – egyik sarokpontjáról: a *szakmai beszélgetésekről, értékelésekről* van szó. Szánnék erre az ambivalenciára egy bekezdést, hátha lesz általánosítható haszna.

A tíz év távlatából is emlékszem arra a belső fortyogásra, hogy most itt mi folyik, miről beszélnek, miért nem jó ez úgy, miért fölösleges az írógép, miért kellene mást csinálni az árnyképekkel. Bántják az én elsőszülött gyerekemet, ráadásul közlik velem, hogy híjával vagyok a szakszerű nevelés fogásainak. Az érzelmeim majdnem megakadályozták az értelmemet, hogy tanulhasson valami újat. Nem tudom mi segített benne, de akkoriban megszületett bennem az az újra és újra kondicionálást igénylő állapot vagy hozzáállás, hogy a hallott, olvasott szakmai értékelést – a mások darabjairól szólót is – megpróbálom mini-tanfolyamként fölfogni, s ami nehezebb, megpróbálom a saját munkámat a megszólaló külső szemével nézni. A munkámat, és nem a személyemet! Nehéz lecke. Tapasztalataim azt mutatják, nembeli lényegünk „jól” működik. Áhítjuk az elismerést, s ha megkapjuk, szemérmes zavarunkkal, ha nem kapjuk meg, elszánt indulatainkkal nem tudunk mit kezdeni. Mindegy, hogy pirulásom vagy duzzogásom után, de nekem mindig kell(ett) néhány nap, hogy értékén tudjam kezelni a fontos mondatokat, kifejezéseket – „katyvaszos”; „dramaturgiai ív”; „rendezői gondolat”; „sallangok” stb. –, s a további színjátászo munká (ha nem túl fellengzős: színjátászo világkép) szolgálatába tudjam őket állítani. Egy zsűritagnak egyszer ezzel a képpel próbáltam elmondani, hogy hogyan élem meg az értékeléseket: az ember ráteszi a sínre a darabot, az megy, fut, zakatol, meg-megáll és sokszor tévútra szalad. A segítő értékelések – az előadás erényeinek egzakt elemzésével – megerősítik a rendezőt, hogy darabja jó úton halad, és/vagy – a „műszaki hibák” pontos leltárával, sőt „javítási útmutatóval” figyelmeztetik, hogy valahol vakvágányra tévedt. Hálás köszönetem az „ördög ügyvédeknek”!

Az első Lajtorja Csoport-darabbal besétáltunk hát a gyerekszínjátás izgalmas erdejébe, s ha a fentebb említett előadás-listán végigtekintünk, egy dolgot biztosan kijelenthetünk: a magunk szándéka szerint mindig kerestünk valamit. Egy új csapatot, új élményeket, egy új problémát, gondolatot, egy új nyelvet, képteremtő szerkezetet. Aki keres, nem biztos, hogy talál. De – számomra – már a keresés izgalma is jóval több, mint a szakköri vagy *művészeti iskola*s penzum végrehajtása néhány ismert *klisé* bevetésével.

[Nota bene! 1. – „*klisé*” – Állandó rémálmom – gondolom több rendezőtársé is –, hogy az ember egyszer csak saját kliséinek rabja, jobb(?) esetben mestere lesz, s „életműve” már csupán látványos vagy kevésbé látványos önisméltalékból áll.

Nota bene! 2. – „*művészeti iskola*” – A gyerekszínjátásról szóló írások (Színfolt, DPM, Drámajátékos) egyik visszatérő gondolata, hogy a művészeti iskolák elsokasodása egyáltalán

nem jár(t) együtt a létrehozott produkciók színvonalának emelkedésével. Egyik ok: a művészeti iskolákban tanítók képzettségének, felvértezetttségének megkérdőjelezhetősége. Aki most felszisszen, hogy ő készen van és tökéletes, azzal nincs vitám. Aki felszisszen, hogy ő tanulna, de hol és mikor, annak ideírok egy szomorú számot: nyolc. Ennyien jelentkeztünk idén egy augusztusi képzésre, amelyet kifejezetten az ország művészeti iskoláiban drámajátékot-színjátszást tanítók számára hirdettek meg (min. 20 fős csoportlétszámmal), – szerintem-számomra – non plus ultra oktatói csapattal. Tudom, hogy nyár, meg pénz és akkreditációs gondok, de nem zörgetik meg az ajtót mindig ilyen ajánlattal...]

Úton egy >>szellemes és igaz játék<< felé.

Perényi Balázs jellemezte így – és egyéb, számunkra elixírt jelentő szavakkal – egy tavalyi DPM- beszámolóban (Gyermekszínjátszás 2004-ben DPM/27.), akkori – videofelvételre is „ítélt” – darabunkat, a *Lúdas Matyit*. A napokban szerveződik idei játékunk, *A fülemile* felvétele. A 2001-ben megjelent Alkotó emberek – Amatőr művészetek az ezredfordulón c. könyv Sándor L. István által írt „Művészi tendenciák a gyermekszínjátszásban” c. fejezete szintén juttat önbizalom-hormonokat a csoportvezetőnek és diákjainak: „*Kiváló pedagógiai munkát folytat a szabad-szállási Török László, aki csoportjai számára tudatosan tervezi meg a színházi kifejezőmód egymást követő lépcsőfokait.*”

Akár e zavarba ejtőnek is tekinthető pozitív vélemények ringattak el, akár a negatív – vagy annak vélt – ítéletek hoztak indulatba, szinte mindig bennem lebeg(ett) a kérdés: *miért csinálja ezt az ember? Miért vezet színjátszó csoportot?* Gyakran kerestem fesztiválokon, társak hivatalos és baráti gesztusaiban is a választ. Érdekes listám van már a „kötelező-a-vizsgaelőadás”, „hogyki-legyen-az-óraszámom”, „olyan-ügyesek-magyarórán”, „kell-egy-új-betlehemes-játék”, „szabadidő-hasznos-eltöltése” típusú válaszoktól az önmegvalósítást, kísérletezést, menekülést-szigetet, közösségépítést, művészetpedagógiai ars poeticát, vagy egyfajta szublimációt jelentő válaszokig.

Ha meg kellene neveznem, hogy ebben a pillanatban mi az én válaszom lényege – fenntartva a műsorváltoztatás jogát –, két dolgot mondanék: a nyugtalan *keresgélés* és a *társas viszonyok*. És itt színpad és valóság sűrűn átfedi egymást. Keresgélése annak – bármily bizarrnak is tűnik 10-14 évesek esetében –, hogy „*mi dolgunk itt, e földi létben*”, s keresgélése a válaszok lehetséges formáinak. Tehát: egy kiskamasz világértelmezésben való aktív részvétel és egy adekvát drámajátszó-színházi formanyelv keresése az egyik dolog, ami hetente a faluház színpadára hajt, mint ideális készlet. A valóság persze gyakran sokkal prózaibb: hiányzások, iskolai frusztrációk, megbillent csoportviszonyok ismerős műhelygondjaival! Viszonyok. Ez a másik tényező. „*Legyen mássá – hogy aztán teljesebb önmagává legyen*” – figyelmeztetem magamat a több füzetembe is beleírt Vekerdy Tamás-mondattal a *színjátszás eszközjellegére*, bár sikerre éhes szocializáltságunk (ösztönünk? vagy jogos igényünk?) szereti célként értelmezni a színpadi tapsot, az aranyminősítést, a különdíjakat. S akkor a csoport legitimációjáról a fenntartó, a település felé, még nem is esett szó. Vitás, kényes egyensúly...

Viszonyok. Már ahogy „civilként” léteznek, ahogy érkeznek. A színpadra. Másként létezni. Hozzák a mindennapjaikat, de én nem óhajtok kamaszjátszmaik bírāja lenni. Inkább medret kínálok az indulataiknak, mozdulatokat, szavakat, helyzeteket a bennük fortyogó „katyvasznak”. Játékokat, gyakorlatokat, szituációkat, értékelő beszélgetéseket, s az adott tanév fő hangsúlyaként: analógiákat (is) rejtő színdarabokat. Jó – sőt: siker! –, amikor megértéssé mélyül a düh vagy az ellenkezés, s igazi, megélt, emberi örömmé párlódik valamilyen lábon kihordott félelem. Ha ehhez a keresgéléshez és társas együttlétéhez még igazi játékörm, valamint a nézők elismerése és öröme is társul, hát... akkor... „dömdödöm”!

Az első színpadi „dömdödöm”-ökre már reflektáltam. Milyen tanulsággal, útravalóval láttak el az azt követő próbálkozásaim?

A helység kalapácsa; János vitéz; – s időben jóval később – *A kiválasztott*. Elmaradhatatlan zsűri-kérdés: Miért ezt az anyagot választottátok? Genius loci. A hely szelleme, a település megörökölt szokásrendje gondolom más csoportok *darabválasztásában* is szerepet játszik. Ha valaki a magyarországi Petőfi-kultusz egyik fő településén él – Szabadszálláson –, nem kerülheti el a sorsát. Főleg, ha azt önként választja. Nem rendelte el senki, én döntöttem úgy, hogy Petőfi-évfordulók idején a költőhöz kötődő – s remélhetően hozzánk is kötődő – játékkal állunk elő, miként egy-egy nemzeti ünnepre szerkesztett műsorral előállnunk sem kötelesség, hanem lehetőség. S mivel a József Attila-ös Dörmögő háza ma is áll, s Prielle Kornélia a Nemzeti Színház első örökös tagja szabadszállási földben nyugszik, hát adódik a mindenkori költészetnap dramatisztikus napon a lajtorjások számára a közreműködés, s adódik, hogy az AMI vizsgaelőadásai, évadzáró bulival egybekötve Prielle Kornélia születésnapján, június 1-jén legyenek. Az alapítványi bálakon – szintén önszántunkból – előadott „egypercesek” a színpadi jelenléte edző, kiváló *ujj-és terepgyakorlatok*. Megbecsülendő szabadság tehát, hogy sohasem kapunk műsorrendelést – pedig de jó lenne egyszer egy akármilyen színű, akármelyik oldalról érkező felkérést visszautasítani...

A helység kalapácsa idézi fel első nagy *húzásomat*. A szó szoros értelmében. Máig érzem az izgalmas fáradtságot, ahogy mondhatóvá, és játszhatóvá tettem ill. a próbák során tettük a néha elmondhatatlan szólamokat tartalmazó szöveget. Akkor játszottam először együtt a gyerekekkel (legutóbb, azaz másodszor, A fülemilében). Akkor a narrátor – a darabot, a színpadi játékfelgyelmet pántként összetartó – *szerepéről* gondoltam úgy, hogy felnőtt kézben a helye, A fülemile szerepindoklásáról pedig alább írok.

A *János vitézzel* – úgy éreztük – szárnyaltunk. Szerettük az előadást itthon, bejártuk vele a Vajdaságot, de szakmai sikert nem értünk el. Csak később értettem meg, főként azért nem, mert nem a saját szárnyainkat használtuk, hanem Leskowszky Albin 20 évvel azelőtti szárnyait. Kicsit leporoltuk, és irány! Akkortól vagyok bátrabb a saját fejem után menni. *A kiválasztotthoz* még használtam Debreczeni Tibor szövegkönyvét, de a János vitéz óta saját *dramaturgiai kalandjaimat* élelem.

Egyik kalandtípusom az *aktualizálás*.

Klasszikusok – szövegszintű, s főleg dilettáns-ízű – „maivá” átírását nem szeretem. Nemes súlyú, klasszikus történetek (pl. Kőműves Kelemenné) nemtelenné ferdített, silány osztálykabarré-szintű tálalásakor, veretes, önmagában is drámaiságot hordozó szövegek reklámczasztuskákkal felhígított előadásakor kimegyek a nézőtérről. (Sajnos fesztivál-„élmények” jutnak eszembe...) Ha pusztán – a rendezői elképzelésből eredően: szándékos – anakronizmusokat látok a jelmez- és díszlethasználat szintjén: hiányérzetem támad. Legfinomabbnak talán azt érzem, ha a szimbolikus tárgyakból, eszközökből, (ideértem az intenzív mögöttes jelentéseket felidézni képes, megfelelő pillanatban megjelenő ún. vendég-szövegeket is, a fent említett reklámversek drámai erejű inverzeit), színészi gesztusokból, akciókból, utalásokból, a játék modulációjából felsejlik valami, s akár a darab közben áramütésszerűen, akár a darab végére, onnan visszaolvashatóan, minden didaxist – de a gondolkodást nem(!) – mellőzve kódolható lesz az... (próbálnám a közhelyet kerülni!) *üzenet*. Magam részéről szeretnék a túl direktre sikerült hatások helyett e finom szövésű utalás-háló alkalmazása felé tartani.

A Lajtorja első országos bemutatkozási lehetősége Csorba Piroska *A kesztyű* című irodalmi *paródiáira* készített színpadi játéka volt Tatabányán. Hozadéka – azon túl, hogy a Pepsi-érzés után végre a Fesztivál-érzés is megszülethetett bennünk – az (is) volt, hogy elkezdünk tanulni, hogyan kell/lehet *etűdöket* színpadi folyamattá összefűzni, hogyan kell egy látható szövegből kihallani az optimális színpadi hangzást (nem akusztikai, inkább a színpadi hatást szolgáló „összhangzat” értelemben!), s hogy a paródiára, pamfletre vállalkozóknak mennyire ildomos – és *tanulási haszonnal* járó – ismerni a visszajára fordított anyag eredetijét, természetrajzát. Példának okáért így viszonyult az idén nyolc év(!) színjátszás után elköszönő Kisajtorja Csoport Varró Dániel „Változatok egy gyerekdalra” című költőparódiáihoz is, „*Se füle, se farka...*” címmel

színháztörténeti stílusgyakorlatokat csiholva a megírt anyagból. Jó irodalom- és színháztörténeti stúdium volt!

A búcsúzás a Kislajtorjától az idei évadzárón torokszorító volt. Velük próbáltam ki, tapasztaltam meg először – és utoljára? –, hogy milyen alsó tagozatosokkal dolgozni. Sokat formált, alakított rajtam a „kicsik” általam addig nem ismert világa. Másodikos korukban jelentünk meg először színpadon – versenyen kívül – a „Tikirikitakarak” c. *szerkesztett játékkal*. Még ma is tudják a szövegeiket. Már akkor érezhető volt, *csapat* és *játékkedv*, megelőlegezhető *játéktudás* tekintetében szerencsés a csillagállás. Már csak egy jó *játékhelyzetet* kellett keresni. A kimeríthetetlen és kinőhetetlen „rátótiság” adta az *alapanyagot*.

„A Kislajtorja Csoport saját kreativitását és világot értelmező humorát 'dobta be', amikor újrafogalmazta a rátóti csikótojás történetét, 'Azok a híres rátótiak' címen. Az alsó tagozatos gyerekek csapata felszabadultan, mégis fegyelmезetten, szinte koraéretten, pontosan tudva a történet paraboláságát tolmácsolta és fejtette meg a mesét” – méltatta az előadást Tóth Zsóka a Színfolt 2000. október 6-i számában. Úgy tűnt, letettük a névjegyünket. Bátrabban kezdtünk egy történetet, egy jelenséget szétszedni, újra összerakni, színét-fonákját megvizsgálgatni, kifordítani-befordítani, sőt, kifordítva hagyni. A történetfelmondás monotoniját a játékba illő(!) „zajokkal”, színekkel, *stílusváltásokkal* megtörni, s a kiválasztott ÜGY-ről (ld. később: alapgondolat, fókusz) markáns *véleményt* mondani.

A csoport vezéregyéniségeinek színei és az egyik fixa ideám vezetett ahhoz, hogy a következő évben ismét a Lázár Ervin-köteteket vettem elő. Úgy gondoltam – gondolom ma is –, hogy az író figurái és a commedia dell'arte archetípusai között elemezhető párhuzamok vannak (pl.: Capitano // Bruckner Szigfrid; Dottore // Aromo). S csak együtt kellett élnem az én negyedikesimmal, s pontosan tudtam, kik kap(hat)ják a *szólószerepeket* egy jellempróbáló Lázár Ervin-i helyzeteket rendezői önkénnyel, intarziászerűen egymás mellé szerkesztő játékokban. Igen, az egyik nagy változás ez volt egy év alatt, hogy a *csoportos játék* fellazult a „kiállások” javára. Sem előtte, sem utána nem tért el ennyire darabunk az egyik legjellemzőbb gyerekszínjátííró megoldástól: a csoportra, közös akciókra, kórusokra épülő szerepformálástól. E darabban szinte adottak voltak a szerepazonosulások, máskor volt úgy, hogy csak a próbafolyamat közepe felé osztottam a konkrét mondanivalót, addig mindenki próbálhatott mindent, a *szerepmélyítő játékokban* sokféle maszkot felvehetett.

Nagy örömrnkre Kapolcson és a felvidéki Naszvadon is megmutathattuk a mesefigurák „jellemfesztiválját” *Komédiák a Négyszögletű Kerek Erdőben* címmel.

A Kislajtorja a két országos siker után, a cseretáíolásoktól kissé megfáradtan, s jóllakottan üldögélt a babérjain. Közben a Petőfi Sándor Általános Iskola szakköréből a helyi Szász Károly Református AMI színművészeti csoportja lett – én pedig keresgéltem tovább az új játéklehetőségeket és -formákat. Divatos szóval: a kihívásokat. Magamra (is) véve a Drámajátékos 2002/4. számában megjelent látíelet mondatait, ismét sarkallni kezdett valami, hogy megpróbálkozzak egy „*szellemes és igaz játék*” létrehozásával.

„Ötkarikás játék” és „színpadi példázat”

„...Továbbra is gond van a színjátííró csoportok produkcióinak művészí színvonalával, a színházi látásmóddal. Az előadások 90%-a szószínház, vagyis felmondják a gyerekek a betanult szöveget, nincsenek akciók a színpadon, nincsenek néma jelenetek, nincs feszűltség. A darabok többnyire epikus művek adaptációi, melyekhez a játííróknak gyakran 'belűlről' nincs közűk. Érdektelen számukra a téma, csak maga a szereplés öröm. Nem jelenik meg az előadásokban a ma élő gyerekek gondja, nincs társadalomkritika, afféle békés képet kapunk csupán. A többség sajnos ilyen! A gyermekelőadásokban is van időnként fontos mondanivaló, de ez bizony ritka.” – szólt 2002-ben a diagnózis. Szinte provokált ez a hiány-leltár! Jó értelemben. Beletörődés helyett – ismét – keresgélésre készítetett. Találtam is valamit. A hiány-leltár ellenpólusát. Az egyik szokásos, őszi, Marczibányi téri szakmai hétvége kiegészítő programja volt a Perényi Balázs rendezte,

középiskolások által játszott János vitéz. Pár napig nem tértem magamhoz. Tessék! Bezsebeltem egy ösztönző etalont, lehet újra négyesbe kapcsolni a műhelymunkában. A gimnazisták tobzódásokban is egynemű, a szellemes praktikummal kialakított színpadi játéktér által megtámogatott játékatól, a magas szintű humorral átszőtt, intenzív színpadi jelenléte megvalósító diák-gesamtkunstwerk-től egyszerűen leesett az állam.

Egy szerkesztett műsorokon edzett Lajtorja Csoport *A kiválasztott*-tal még megjárta velem Debrecent – máig érdekel, végül is milyen ön- és Petőfi-képet vittek magukkal nyolcadik után –, a Kisajtorja már nyújtózkodott Csipkerózsika-álmából, én pedig – úgy tűnik – megtaláltam az érvényes „mesét” Fazekas Mihály sokak által sokféleképpen játszott történetében. Olyannyira megtaláltam, hogy – minden vitatható elemével együtt – a Gyermekszínjátászok példatára III. részének egyik előadása lett. A videokazetta bevezetőszövegének utolsó mondatát idézem: „*Reméljük, hogy a három előadás felvétele ösztönző lesz a gyermekszínjátásában valami mást akaró alkotóknak. Ösztönző és nem minta. (sic!)*”

Szerencsémre, a látott János vitéz próbafolyamatot megfűszerező ösztönzés lett, és nem göröcsöket szülő minta. Részint ennek az impulzusnak, részint egy töprengős, vizionáló, nagyon sokszor az ösztönökre, intuíciora hagyatkozó munkamódnak a hozadéka az utolsó két darab: a példatárban látható *Lúdas Matyi* („*ötakarikás játék*”) 2004-ben, és – immár egy új Lajtorja Csoporttal – *A fülemile* („*színpadi példázat*”) 2005-ben. Mint említettem, a tervek szerint ez utóbbi is archiválva lesz.

Pusztán azért hivatkozom a meglévő és a tervezett felvételekre, mert a legszuggesztívebben megírt műhelynapló sem helyettesítheti magát az előadást, és talán konkrétabban érzékelhető az alább – zárásul – leírt néhány műhelygond(olat) is, ha látjuk-halljuk az adott 20-25 percnyi anyagot.

Több szobrásznak is tulajdonítják az *alkotási folyamat* titkára adott frappáns magyarázatot: adva van egy kő- vagy fatömb, csak le kell fejteni róla a fölösleget és ott a kész mű. Ha létezik olyan, hogy rendezői önfejlődés, akkor talán esetemben ez lehetne: a *fölsleghez* való viszony, egy lassú *dramaturgiai tisztulás*.

E tisztulásnak alapja – lehet – a „*mit akarok?*” tisztázása, folytatása pedig a *koncentrálttság* és az *önmérséklet*. Koncentrálttság a hittel és több síkon végiggondolt *alapkérdés* (ha úgy tetszik: fókusz) tudatos és folyamatos szem előtt tartásában, önmérséklet az elterelő, gyakran öngólszerű, esetleg az éppen érvényesen megszülető dramaturgiai pillanatot kioltó *ötletek, poénok* dolgában.

A *Lúdas Matyiban* a Döbrögi által megtestesülő elvont hatalmi státusz és az annak kiszolgáltatottak viszonyát akartam vizsgálni, a keretjáték által hangsúlyozva a probléma örök – tehát mai – emberi jellegét, az analógia felbőszítő mindennapisággal megtapasztalható erejét. Év elején egy komplex drámafoglalkozáson maguk a játékszerek találták meg a *keretjáték* jelzésszerű *sztuációit*! A próbafolyamat elején jutalomjátékszerű lubickolást, parttalan ötletrohamokat hirdtettem meg a színpadi megformálást illetően. Bár a nárcisztikus poénkavalkád kétes szintjétől szerencsére messze jártunk, a vadhajtásokat nyesegető önfegyelem dolgában volt még (van még!) mit tanulnunk. S minekutána egy-egy tanév, pihentető nyári szünet közben sok ötletnek jutok az eszébe, néha nincs könnyű dolgom, bár hangsúlyozom, e *dramaturgiai tudatosság-gazdaságosság-arányérzék*et tartom az évek egyik legfontosabb leckéjének.

A *fülemilében* nem a népies jelmezekben korrekten illusztrálható egyívű mesemondás érdekelt, hanem egy kis „freudalatti” utazás. A szokásos év/évad eleji terveim, *kínálataim* közül a saját viszonyrendszerükkel, mindennapi emberi játszmáikkal „böktek rá” legújabb csoportom tagjai Arany János klasszikusára. Hiszen itt játszódna előttem a birtoklási ösztön, a féltékenységek, a sikervágy ősi meghatározottságából eredő bornírt kis történetek! A hülyeségen marakodók – lásd: a kié a fütty? irracionalitását –, a habzó szájjal önérvényesítő Péterek-Pálok mi magunk vagyunk. Piros vagy fekete pólóban – de ugyanazon hübrisz hordozójaként. A közös játékba hívó ugrálókötél színpadra vitelével, a játékot versenyhelyezetté változtató „legügyesebbnek” feliratú alma begurításával én adom a kezdő és irányadó impulzusokat a *cselekményhez*. A bírói ítélet

után, az üressé lett színpadon, enyém a végszó, az ironikus társaslélektani *kommentár*. A végszó-ra egy összevarrt fekete-piros pólóban jövök be. Úgy gondolom ez a *jelzés* is a kommentár része. Hogy színész vagyok-e abban a pillanatban, vagy pedagógus – ez meg az értelmezés része. Az Arany János-i szövegből adódó rálátás és ironikus többlet – szerintem – a felnőtté.

A csoportos *játszom-narrálom-játszom formában*, a szövegből eredeztethetően elemelt és arra visszautaló *helyzetekben* pl. vasárnapi istentisztelet; lábteniszeccs B-közép összecsapással) – úgy érzem – *örömteli biztonságban* érezték magukat a játszó, figyelmüket sem terhelte meg annyi elem, mint a Lúdas Matyiban.

Visszatekintve és összegezve majdnem azt mondhatom, hogy a gyerekszínjátásban azoknak a problémáknak a lehetséges megoldási kísérletei érdekelnek leginkább, amelyeket az idézett Drámajátékos-látélet fölvet. Továbbra is izgat a történetmesélés hogyanja, s izgat, hogy közben történet és csoport is akarja egymást. Izgat az elbeszélt-leírt szó metamorfózisa, ahogy pl. egy csángó népmese bekezdéseiből a színpadi érzékiség nyelvén létrejön egy új világ. Izgat persze az egészen újszerű is, csak még „*nem tudom, hogy mire várok, de ha meglátom, felismerem*” (Európa Kiadó).

Egyelőre marad a jó öreg epika. Lábunk a következő lajtorjafokon. Szeptemberben elindulunk, hogy a mindenféle pláza- és plazmasárkányoktól visszaszerezzük a meséinket. A műhelynapló következő oldala egy csángó mesefüzéről szól majd...



Tíz királyfi és a kiskondás

Kőmíves Zoltán

Szín: erdei tisztás

VARJÚ Mit látsz Matyi?

SZAJKÓ (*Kintről, egyébként az előadás során egyszer sem jelenik meg, csak a hangja hallható. Szavanként hosszan elnyújtva*) Egy naaagy...!

ÖKÖRSZEM Jaja! Ne!

SZAJKÓ Egy nagy semmit!

VARJÚ Az már valami! Gömbölyű és hömbölgő?

SZAJKÓ Nem.

VARJÚ Karikós és görög?

SZAJKÓ Nem!

VARJÚ Hát akkor mit csinál?

SZAJKÓ Megmondom, ha ideér!

ÖKÖRSZEM (*reszketve, egy ismert gyerek dalocska dallamára*) Csak a vadász ne jöjjön, csak a vadász ne jöjjön!

VARJÚ Ne citerázz, ne dudorássz, Hétrövid Ökröcském, egyet se félj, míg engem látsz!

ÖKÖRSZEM Igen, úgy lesz, Dolmi bácsi.

A balkáni gerle érkezik

GERLE Jó napot kívánok, tessék mondani, ez itt a Balkán?

VARJÚ Nem, kedves. Ez itt a Lázár Ervin-erdő, se nem négyszögletes, se nem kerek.

GERLE Akkor milyen?

VARJÚ Ilyen is, meg olyan is. Általában erdő. Semleges. Kegyedben kit tisztelhetünk?

GERLE Ó, de modortalan vagyok! Gerle vagyok, Balkáni gerle.

VARJÚ Szármait csőrözöm, akkor talán mi is bemutatkozunk. Ott fenn a lombok közt ő a szemünk, a Szajkó, másként Mátyás madár, de nekünk csak Matyi.

GERLE Nem látom.

VARJÚ Ez természetes, szármait csőrözöm, ő az őrszem, ezért álcázza magát és olyan ügyesen csinálja, hogy már mi sem látjuk.

GERLE Soha?

VARJÚ Soha. Mi több, ő sem látja önmagát. Egyszer kereste a tükörképét a patak vizében, de nem találta.

GERLE Borzalmas.

VARJÚ Kiskegyed úgy gondolkodik, mint a felnőttek. Azt hiszik, hogy mindig látszani kell. Ha nem is látszik valami, attól még létezik, de ez már filozófia. De folytatva a bemutatkozást. Én nemes, nemzeti, paszományos, négyszáz éves család sarja, a dolmányos varjú vagyok. Az egyszerűség kedvéért csak Dolmi bácsi.

ÖKÖRSZEM (*súgva a gerléhez*) Egy szavát se tesszen hinni, a nagyapja vetési varjú volt vidéken, egy kukoricatáblán, az apja meg vendéglátóipari szakmunkás, azaz pincér egy negyedosztályú büfében.

VARJÚ Mit sugdolódzol, Kisbarom?

ÖKÖRSZEM (*önérzetesen*) Engem be se mutattál!

VARJÚ Ó, ó, ó! Micsoda málör. Látja, kedves, ő például látszik egy kicsit és mégis rendre megfeledekzem róla. Mutatkozz be gyorsan!

ÖKÖRSZEM Szem.

GERLE Angol?

ÖKÖRSZEM Nem.

GERLE Amerikai?

ÖKÖRSZEM Nem.

GERLE Hát akkor micsoda?

ÖKÖRSZEM Ökör. Ökörszem, de egymás közt csak Hétrövid Ökröske, másként Kisbarom.

VARJÚ Így hát mi lakjuk ezt az erdőt: Matyi, Ökike és Dolmi bácsi. A három jó madár.

SZAJKÓ Riadó, riadó! Veszély közeleg!

VARJÚ Hol? Mi az? Ki az?

ÖKÖRSZEM Jaj, ne!

SZAJKÓ De igen. A tíz királyfi közeleg.

ÖKÖRSZEM Vadászok!

SZAJKÓ Kezükben szörnyű fegyverek. Dugóspisztoly, bodzapuska, légyecsapó, bolhacsúzli.

Madarak el. Megérkezik a tíz királyfi

1. KIRÁLYFI Na mostan akkó' mi van?
2. KIRÁLYFI Mé' mindig én? Honnét tudjam?
3. KIRÁLYFI Mivégre es jöttünk?
4. KIRÁLYFI Huzigáljunk sorsot!
5. KIRÁLYFI Aztat meg minek?
4. KIRÁLYFI Hogy megtudjuk, hogy miért es vagyunk itten, te banga. Sorsot huzigálunk s amék a rövidebbjét húzza, az megyen vissza ja palotába.
6. KIRÁLYFI Aztat meg minek?
4. KIRÁLYFI Hogy megkérdezze, hogy minek es jötünk ide, te feleszü.
7. KIRÁLYFI Jó, jó, de ha útközben elfelejti?
8. KIRÁLYFI Feliratja a homlokára.
1. KIRÁLYFI A nyelvére.
9. KIRÁLYFI Úgy jó lesz.
10. KIRÁLYFI Az ám, csakhogy egyikünk se tud olvasni.
2. KIRÁLYFI Naná, 'szen minden kerál hivatalbú alfabéta.

A Kiskondás érkezik, kezében karikás ostonnal

KISKONDÁS Adj isten, úrfiak! Úgy látom ugyancsak gondban vannak.

1. KIRÁLYFI Ez meg kicsoda?

KISKONDÁS A kiskondás volnék, jó uram. Simon, ama tudós mágus után, aki szemben Krisztus urunkkal, a tudományát pénzért árulta.

2. KIRÁLYFI Ha úgy vagyon, ahogy mondod, akkor talán te tudol nekünk segíteni.

KISKONDÁS Aztán mi gondjuk felségteknek?

3. KIRÁLYFI Na, idefigyelmezzél te Simon, te kiskondás, te tudományos! Aztat mondjad meg nekünk, hogy mi mostan miért vagyunk itt?

KISKONDÁS Egyszerű a válasz, jó uram!

4. KIRÁLYFI Ki vele!

KISKONDÁS Fejenként egy pénz az ára. Tizen vannak felségtek, így összesen tíz pénz a válasz. És az egészet előre kérem.

A királyfiak összedugják fejüket, tanakodnak, veszekednek, majd nagy nehezen összeadják a pénzt és a Kiskondás kezébe nyomják

1. KIRÁLYFI Na?

KISKONDÁS (az érméket harapdálja, hogy valódiak-e)

Ja, a válasz. Felségtek vadászni jöttetek. Úgy bizony. Va-dász-ni!

2. KIRÁLYFI Az istállóját, hogy ez nekünk nem jutott eszünkbe!

3. KIRÁLYFI Hogy gyöttél rá te gyerek?

KISKONDÁS Nagyon egyszerű. Felségteknél fegyverek vannak. És hát itt gyülekeznek az erdőben.

4. KIRÁLYFI (bizonytalanul) Akkor talán lássunk neki!

5. KIRÁLYFI Hogyan?

1. KIRÁLYFI Mit hogyan?

5. KIRÁLYFI Hogy kék vadászni?

KISKONDÁS (félre) Újabb tíz pénzt sejtetek.

6. KIRÁLYFI Én, én, én!

7. KIRÁLYFI Mit te?

6. KIRÁLYFI Én, én, én!

8. KIRÁLYFI (egy pillanatra befogja a száját) Most mond!

6. KIRÁLYFI Én tudom. Szóradozzunk szíjjel! Fejemben van már, az udvari fővadász installációja. Szóradozzunk szíjjel, így kell kezdeni!

9. KIRÁLYFI Akkor mire várunk, rajta!

Ahelyett, hogy szétszóródnának, tétován toporognak és kérdőn merednek egymásra

2. KIRÁLYFI Már megint én! Miért pont én?

1. KIRÁLYFI Akkor együtt!

2. KIRÁLYFI Naná, enmagamban nem tudok szíjjelszóradozni.

EGYÜTT Akkor együtt, rajta! (Egyszerre meglódnak, össze-vissza szaladgálnak a színpadon, aztán ismét bolyba tömörülnek)

1. KIRÁLYFI Na, még egyszer!

EGYÜTT Rajta! (Ugyanaz történik, mint az előbb)

1. KIRÁLYFI Baj van, baj van.

10. KIRÁLYFI Mi a baj?

EGYENKÉNT (láncszerűen halad tovább a kérdés) Mi a baj? Mi a baj?

1. KIRÁLYFI Nem tudunk szíjjelszóradozni.

KISKONDÁS Bölcs gondolat.

1. KIRÁLYFI Te itt?

KISKONDÁS Ahol a baj, ott a segítség.

2. KIRÁLYFI Akkor ki vele! Hogyan kell szíjjelszóradozni?

KISKONDÁS Tíz pénz az ára. És előre kérem.

3. KIRÁLYFI Kék nekünk szétszóradozni?

4. KIRÁLYFI S kék nekünk vadászni?

KISKONDÁS Tíz pénz.

A Királyfiak vonakodva, morgolódva összeadják a kért összeget

KISKONDÁS Akkor kezdetjük. Lazítsák el végtagjaikat felségtek, hogy mozgatni tudjam az úrfiakat, mert amint látom, szóból sem értenek.

Egyenként félkörbe állítja a királyfiakat, háttal a nézőtérnek. Amíg egyet beállít, addig a többi rendezett sorban, kíváncsiskodva követi. Csakhogy amint egyet beállított, és a következőt kivezeti a sorból,

addig a beállított királyfi a sor végére áll. Így aztán mire a Kiskondás kialakítaná a félkört, addigra ismét az összes királyfi a háta mögött tömörül

KISKONDÁS Ejnye, a keservit! Egy disznóba több ész szorult, mint fenségték tíz fejébe! Ne már, hogy én fizessek, de ha fizetnék is kinek, a jó tanácsért? Kevés az okosság?! Jöjjön az ostor, csördüljön a karikás, az soroljon rendet!

Cserdít egyet a karikás ostorával. A királyfiak szétrebbennek a szélrózsa minden irányába

KISKONDÁS *(még egyszer cserdít)* Mehetnek fenségték, isten kegyelmével! Mehetnek vadra!

A királyfiak eltűnnek a színről. A Varjú, a Gerle és az Ökörszem érkezik

VARJÚ Mit látsz Matyi?

SZAJKÓ *(a kacagástól, dadogva, alig érthetően)* Se... se... semmit?

VARJÚ *(értetlenül)* Semmit?!

ÖKÖRSZEM Jaj ne!

GERLE Mi olyan mulatságos? *(Magának)* Ez tényleg nem a Balkán.

SZAJKÓA röhögéstől könnyezik a szemem, nem látok semmit.

GERLE Ó, micsoda erdő, a Lázár Ervin-erdő! Itt még a semmi is mulatságos.

VARJÚ Ne szórakozz, Matyikám! Őrségben vagy, nem cirkuszban.

SZAJKÓ *(még mindig nevetve)* Nem hiszitek el, ezek a királyfiak egymásra vadásznak. Az egyik légyecsapóval fejbe csapta a másikat, az lecsúzlizta a harmadikat. A negyedik... *(Csörömpölés, kialszik a fény)* ...Riadó, fedezékbe, feküdj!

1. KIRÁLYFI *(kintről)* Mék vót az a marha, amék lecsúzlizta a Napot? Igazijja vissza, mer' csirgőre húzom a filét!

SZAJKÓ Riadó, fedezékbe, feküdj!

A madarak hasra vetik magukat és befogják a fülekét. Óriási csattanás. Peckesen belép a Kiskondás és hatalmasat cserdít a karikás ostorával. Táncolva jön be

SZAJKÓ Az ötödik kezében most robbant fel a puska...

KISKONDÁS Van én nékem húsz pénzem
Butaságon nyertem
Nem ott az ész
Ahol a pénz
Kondám, házam, kertem
A húsz pénzből futja
Ahol nincsen igazság
Okosság a boldogság
Kacsaringós útja.
Hová jutna a világ
Ha butaság nem volna.

Egyenként beszállingóznak a királyfiak. Csapzottak. Az arcuk maszatos, a ruhájuk szakadt

1. KIRÁLYFI Te mit löttél?
2. KIRÁLYFI Tégedet.
3. KIRÁLYFI Hát te mit löttél?
3. KIRÁLYFI Magamat.

1. KIRÁLYFI *(a többihez)* És ti?

TÖBBIEK *(egymás szavába vágva)* Ő engemet. – Én őt.
– Mi őket. – Ők minket. – Mi magunkat.

TÖBBIEK *(összeverekednek)* Nem úgy volt! – De igen!
– Ti magatokat, mi őket!

1. KIRÁLYFI Állj, elég! Bakot se löttünk. Indulás haza!

2. KIRÁLYFI Előbb számoljuk meg egymást!

3. KIRÁLYFI Aztat meg minek?

2. KIRÁLYFI Tényleg minek?

4. KIRÁLYFI Huzigáljunk sorsot!

5. KIRÁLYFI Minek?

4. KIRÁLYFI Amék a rövidebbet húzza, az megy viszsza a palotába.

1. KIRÁLYFI Elég, elég! Ezt a lépést kihagyhatjuk. Ezért külön ne fizessünk! Számoljuk meg egymást!

7. KIRÁLYFI Miért?

1. KIRÁLYFI Csak!

7. KIRÁLYFI Az már más! Hogy ki vagyunk-e mind a tízen... Szóból ért az ember.

A királyfiak sorba állnak. Kilép az első és számolni kezd. A végén bemozdja: Ez csak kilenc. Gyorsuló ritmusban kilép a többi, számol és bemozdja a kilencet

1. KIRÁLYFI Tízen számoltunk tízszer kilencet. Az meg hogyan lehet? Hol vagy Simon? Hol vagy, te tudományos?

KISKONDÁS Ahol a pénz.

1. KIRÁLYFI Tudom, tíz píz és elsőbbre kéred.

KISKONDÁS Nem is olyan buták Fenségték. *(A királyfiak a markába számolják a pénzt)*

KISKONDÁS No, akkor kezdetjük! Méltóztassanak Fenségték bebújni ebbe a borzlyukba!

A királyfiak egyenként bebújnak a lyukba, aztán iszonyú tülekedés, ütések, rúgások, verekedés hangja bentről. A királyfiak egyenként repülnek ki a lyukból. A kiskondás számol

KISKONDÁS 1, 2, 3... *(Tízíg számol)*

BÜDÖSBORZ *(pizsamában jelenik meg, felgyűrt ingujjal)* Magam is annyit számoltam.

1. KIRÁLYFI Ki ez a marha?

KISKONDÁS A бүдösborz.

2. KIRÁLYFI Mi baja velünk?

BÜDÖSBORZ Én éjjel dolgozom, nappal alszom. Engem ne zavarjon egy sem, ha király is, hát még ha tíz is! Morcos vagyok!

3. KIRÁLYFI Aludni éjjel kék.

BÜDÖSBORZ De nem nekem.

4. KIRÁLYFI Aztán meg miért nem?

BÜDÖSBORZ Mert bennem van tartás, meg ilyesmi. Mert a varjú, az a tanyasi Bonviván azt mondta, hogy бүдös vagyok, amikor a macája, a Hétrővid Ökröske a bundámat tetvézte. Na, mondok magamnak, бүдös vagyok, ám legyen! Akkor majd dolgozok éjszaka, hogy ne zavarjak senkit. Mert bennem van tartás, meg méltóság, meg ilyesmi. No, alásszolgája! Megyek aludni.

1. KIRÁLYFI Még egy szóra, Simon! Te tízünkre számoltál tízet, mi tízszer számoltunk magukra kilencet, az meg hogyan lehet?

KISKONDÁS Egyszerű a válasz, kisúrfi! Mert fenségték közül aki számolt, az magát nem számol-

ta. Kapaszkodjanak fenségtek az ostorsíjba, mert még elveszendnek nekem az útban! Isten segéd-mével indulunk haza.

Kivonulnak a színről

VARJÚ Elmentek.

GERLE *(kis kofferrel érkezik)* Akkor én most elbúcsúznék.

VARJÚ Hová, hová, kisasszony, ilyen hamarjában?

GERLE *(pironkodva)* Nem kisasszony, asszony. Hív a Balkán, vár a párom, két szalmaszál fészken, árva két tojásom. Költeni kell, hív a Balkán, vár a párom. *(Gerle el)*

VARJÚ Ha én ezt tudom! A fene sem udvarolt volna ennyit egy kéttojásos családanyának!

ÖKÖRSZEM És én?! Itt vagyok neked én, Dolmi bácsi!

VARJÚ Na, ja. *(Szajkóhoz)* Mit látsz Matyi?

SZAJKÓ *(elnyújtva)* Aaa.....

ÖKÖRSZEM Jaj ne!

SZAJKÓ A Kiskondás ül a kispadon, egy gazdag porta előtt és pipázik. Hét béres lesi a parancsát. A káramban meg ménkű sok a disznó. Nem egy konda, hanem három, de lám, ott távolabb a völgyben még harminchárom!

VARJÚ És még mit látsz?

SZAJKÓ A tíz királyfit. Ott ülnek mind az oskolában. Olvasnak, írnak, számolnak.

ÖKÖRSZEM Jaj ne! Mi lesz velünk, ha ezek kiokosodnak?

VARJÚ *(egykedvűen)* Levadásznak minket. *(Sóhajtván)* Mi lesz veled erdő, Lázár Ervin-erdő?

ÖKÖRSZEM Jaj, mit tesz az okosság?!

VARJÚ Egyfelől jót.

ÖKÖRSZEM Másfelől meg rosszat.

VÉGE