És ígéret volt még a szervezőktől szombati kerekasztal-beszélgetésre is: merthogy a lötyögős első nap – benne a már említett másfél órás ebédszünet – miatt két napra húzták szét azt, ami egyben sem lett volna igazából sok. Biztos volt erre a lehetetlen megoldásra valami okuk: talán a rangos támogatók így adtak pénzt: ma gyakori, hogy nem szakmai szempontok határoznak meg egy-egy rendezvényt, hanem a pályáztatók kiírásai, amelyek nyilván nem lehetnek programra és személyre szabottak, általánosságukban pedig gyakran ostobaságokra késztetnek jobb sorsra érdemes embereket. A jelen esetben nem tudjuk a szervezői balfogás-sorozat okát: azt azonban igen, hogy a tervezett program bőven belefért volna egy napba.
Mint ahogy azt sem tudjuk, nem értjük, hogy a Budapesti Őszi Fesztivál részévé tett program kapcsán miért nem keresték meg azokat, akik érintettek: sem személyeket, sem intézményeket, sem szervezeteket. Jómagam is úgy kerültem oda, hogy még a tavasszal olvastam Népszabadság színházi tárgyú mellékletében, hogy a Trafó a beavatással akar foglalkozni egy májusi rendezvényén. Nos, október lett belőle, amikor ismerőseim elküldték az internetes címet: a „tudtok-e ti erről?" kérdéssel együtt.
Nem tudtunk. Mintha titkolni akarták volna (és végül is igazuk lett: amit megcsináltak, azt jobb lett volna teljesen titokban tartani). Abból a pénzből, amit erre a rendezvényre rá lehetett (kellett?) költeni – a már említett szinkrontolmácsolástól a külföldiek felesleges ideröptetéséig – egy tisztességes szakmai színvonalú programot is lehetett volna szervezni. És akkor jogos lett volna a szokásos „marketing": utólag ugyanis több cikk jelent meg erről a rendezvényről: mintha történt volna valami.
Ebben az alternatív világ semmivel sem jobb az államilag fenntartottnál, vagyis a gazdagabban dotáltnál: megy a nyomulás a tévében, sajtóban, akkor is, ha történetesen semmit nem ér a program, az előadás. Utólag kell megtörténtté tenni?
Szóval kár az egészért…
Beavatott szervezőkkel a beavatás fontossága egy sor be nem avatott számára kiderülhetett volna.

Beavatás

Wessely Anna

A művészetfilozófusoktól megtanultuk, hogy a művészetről való tudásunkra, a művészeti diskurzusra támaszkodva állapítjuk meg, hogy az akár ránézésre megkülönböztethetetlen tárgyak közül melyik műalkotás és melyik csupán közönséges tárgy; hogy esetleg ugyanaz a szöveg a szép-, avagy a tudományos irodalomba tartozik-e stb. A művészet fogalmában összefogott igen különféle gyakorlatok mindegyike jellegzetes konvenciókra támaszkodik vagy legalábbis hivatkozik egy-egy mű vagy produkció során. Ezeknek a hozzávetőleges, ismerősségen alapuló ismerete nélkül a művészeti alkotásként való azonosítás elmarad, s úgy járunk, mint Arthur C. Danto nevezetes példájában a fafejű Testadura, aki nem látja be, tehát nem is *látja,* hogy Rauschenberg *Ágy* című munkája – noha pontosan úgy néz ki, mint egy kissé összedúlt ágy – nem ágy, amibe akár bele is fekhet, hanem műalkotás, amely őt egészen másfajta viselkedésre szólítja fel: összpontosított vizuális figyelemre, saját benyomásai és a vélt művészi szándék értelmezésére, a felismerni vélt művészi szándék megvalósítása sikerének vagy kudarcának a mérlegelésére.
Ezt az ismerősségen alapuló tudást, azaz a közönséges tárgyak és események, illetve a művészeti tárgyak és események megkülönböztetésének gyakorlati készségét szinte észrevétlenül sajátítjuk el még gyermekkorban, fikció és valóság megkülönböztetésének képességével együtt. Ráadásul valamennyi művészeti ágban kialakult a műalkotás és a mindennapi életvilág elkülönítésének formai kelléktára, mely segíti, sőt előírja ezt a megkülönböztetést. Ezek a kellékek – a képkeret, a posztamens, a színpad, a függöny, a filmvetítés kezdetét jelző gongszó, az elsötétülő nézőtér és a kigyulladó rivaldafény, a karmester felemelt pálcája stb. – mintegy keretbe foglalják, elhatárolják környezetétől a művet, és a kereten belüli történésekre és formákra irányítják a jelenlévők figyelmét, akiket ezzel a gesztussal egyben közönséggé avatnak.
Miféle létforma a hallgatóságé, a nézőközönségé? Hol van a helye? Nyilván a kereten kívül, de mégsem a mindennapi életvilág terében, hanem egy sajátos köztes, liminális térben, melyet az adott művészeti történés vagy látvány jelöl ki a számára. Ha ezt észre sem veszi, vagy észreveszi, de mint erőszakot elutasítja, esetleg nem vállalja a megszokott fogódzkodók elengedésével járó kockázatot, akkor pusztán különc viselkedést, többé-kevésbé idegenszerű tárgyakat, hangzásokat, rá nem tartozó közléseket tapasztal. Ha viszont átlép ebbe a liminális térbe, akkor mint a felnőtté avató szertartáson áteső ifjú, olyan tapasztalatokat szerez, olyasmit él át, ami nem tartozik sem az egyik, sem a másik világhoz, hanem csak ebben a köztes térben és csak az ő élményeként létezik. Nem tájékozódik, nem ismereteket szerez, nem „vesz fel" új in-

Csak Színház Magazin 2008. külön kiadás

formációt, hanem megbizonyosodik önmagáról és arról, amit homályosan addig is tudott, az emberi világ rendjéről. Ezen élmény hatalmának felismerése miatt volt az athéni polgárok számára kötelező a színházlátogatás: a közösség eredetét, összetartozását, létmódját magukba foglaló mítoszokat színre vivő dráma figyelemmel követése egyszerre volt politikai és kultikus aktus és közösen átélt, gyönyört keltő esemény.
De az emberi világ rendjéről való megbizonyosodás elválaszthatatlan annak felismerésétől, milyen távol van az az egyén által vágyott, számára élhető világtól. Egyáltalán nem véletlen, nem súlyos „esztétikai" melléfogás, hogy Platón ideális államában tilos a művészet. Szent emberként tisztelik, de száműzik a költőt, és szigorúan szabályozzák, melyek a megengedett zenei hangnemek és a megszólaltatható hangszerek: egy tökéletesnek elgondolt rendben nem szabad, hogy elgondolható legyen bármiféle jobbnak remélt, a vágyaknak megfelelő, másféle rend.
A keret a művit a természetestől, a fikciót a valóságtól elválasztó határ, mely kijelöli az élmények liminális terét, és egyúttal álca, mely elfedi a liminális élménytől elválaszthatatlan szakadatlan határsértést, a megjelenített világ és a saját személyes világ egymásba olvadásának és elkülönülésének folyamatát. Szemben mindazzal, amit az átélést, az azonosulást romantikus póznak vagy gyerekes művészetbefogadásnak bélyegző esztétikai elméletek állítanak, a műélvezet fenomenológiai elemzése meggyőzően bizonyította, hogy átélés nélkül nincs művészeti élmény. A prózai szöveg például mondatokból áll, amelyekből csak akkor és annyiban lesz reprezentáció, megjelenített helyszín, tárgy, emberi cselekvés, ha hallgatója, olvasója fel tudja tölteni, ki tudja egészíteni saját gondolataival, indulataival, érzelmeivel. Épp ez a hozzájárulása a narratíva figyelemmel kísérésével járó feszültség, sőt izgalom forrása: máskülönben kit hozna lázba, hogy egy kitalált történetben ki volt a gyilkos, hogy egymáséi lesznek-e a fikció terében fellépő szerelmesek? Éppen száz éve, hogy Lukács György leírta művészetszociológiai vázlatában: húsvér embereknek látom a bábokat, ha nekik tudom kölcsönözni a magam szenvedélyeit, de csak izgága színészt látok a színpadon, s nem egy dráma szereplőjét, ha nem tudom átélni helyzetét, nem tudok a fejével gondolkodni.
Vagyis éppen a folyamatos határsértés, azonosulás és kívülről való megfigyelés szimultaneitása a liminális tapasztalat lényege, az esztétikai öröm forrása. De ezen túl a szociális tanulásnak is kitüntetett, kiváltságos terepe, hiszen sehol másutt nem élhető át és nem tapasztalható olyan emberi interakció, mint a művészetben, ahol az én egyszerre ismeri valamennyi résztvevő fél gondolatait, miközben kívülről is látja azt a helyzetet, amelyet e felek teremtenek s amelyről mindig csak részleges képük lehet. Pontosan ezt az egyedülálló tapasztalatot aknázza ki a tranzakció-analízisen alapuló pszichoterápia csakúgy, mint a drámapedagógiai gyakorlat.
A keret persze egy konvenció, s mint ilyen kiiktatható, kilyuggatható. A két világ határával való komoly, tétre menő játék legkésőbb a reneszánsz óta része az európai művészet történetének. Az a mód viszont, ahogyan a történeti avant-garde a XIX. század vége óta a látványossággá vagy színre vitt moralizálássá torzult polgári művészeti üzem ellen tiltakozva a mindennapi élet és a művészet közötti szakadék betemetésére vagy épp ellenkezőleg, áthidalhatatlanná mélyítésére törekedett, a beavatás liminális élményétől fosztotta meg a közönségét. A szakadék betemetése a színház esetében több formát is öltött. Brecht igyekezett gátat vetni a nézői átélésnek, hogy inkább a politikai tudatosodást ösztönző reflexióval válthassa fel; mások arra buzdították a nézőt, hogy önmagára figyeljen, vonatkoztassa a saját életére, amit lát, esetleg avatkozzék is bele a színpadi eseményekbe.
A színház radikális másságát hangsúlyozó stratégia számára viszont előbb-utóbb elviselhetetlenné vált a közönség jelenléte, szemlélő kívülállása a színészek testének, hangjának mozgásával kirajzolt kultikus téren.
Így hozta létre az *Apocalypsis cum Figuris* kultikus játékát tökéletessé csiszoló Grotowski a nézők nélküli Laboratórium Színházat, melyben ugyanakkor teret adott a közönségnek, azaz a közönséges embereknek arra, hogy néhány színésszel együtt 12-24 órán át hang nélkül mozogva-táncolva megnyíljanak a valódi emberi találkozások ünnepének. Végül kilépett a színházból, s először a Wroclaw közeli erdőben, majd Californiában és Pontaderában „megrendezte" a *Források Színházát*, amely minden formát kiiktatva „csak" technikákat tanított, hogy minden résztvevő ráleljen a számára lehetséges beavatás élményére, a testek mozgásából megnyíló kultikus térre. De itt már nem volt, nem lehetett színház: senki nem lehetett néző, hiszen az, mint Grotowski mondta, színésszé alacsonyítja le a másik embert.
Grotowski ugyanis „hamar felismerte a formák kettős természetét. Elrejtik, de védelmezik is a bennük rejlő életet"– mondotta róla Peter Brook. A laboratóriumi vagy a világot átfésülő kutatások célja is ez volt, „hogy rávezessen, segítsen abban, hogy pontos, részletes és ismételhető módon mások is felfedezhessék azokat a törvényeket és gyakorlatokat, melyekkel igazán eljuthatnak a dolgok legbenső lényegéhez. Így fejlesztette ki azt a közvetlenül, egyik ember által a másiknak átadható mesterségbeli tudást,

mely a késztetések és a cselekvés viszonyát vizsgálva lehetővé tette összetalálkozásukat." (*American Theater* May/June 1999, p. 23)
Mindkét stratégia kivezetett a színházból. Az agitatív színjátszás kilépett az utcára, a kultikus az erdőben („a szimbólumok erdejében") találta meg a helyét. Érdeklődő megfigyelőként úgy látom, a színjátszás keresett s talált egy visszautat a színházba: a vásári, cirkuszi produkcióét, mely úgy nyújt bámulatos látványosságot, hogy közben folyamatosan kapcsolatot keres közönségével, ide-oda cikáz a játék és a valóság közti határon, beépíti a művészeti konvenciók ismeretét nem előfeltételező közvetlen effektusokat, számol a nézők diffúz figyelmével, s mintegy váratlanul lepi meg őket a morális belátást és az esztétikai örömöt ötvöző pillanatokkal.

Gyermekszínjátszó előadás a Színház–Dráma–Nevelés programjában (2008. november 14.)
Apródok Gyermekszínpad, Diósgyőr. *Kaposi László felvétele*

Drámapedagógia

Moldvai történet

– drámaóra –

Lukács Gabriella

Téma: Egy moldvai falusi lány és egy budapesti fiú egymásba szeret. A falubeliek nem nézik ezt jó szemmel, különösen, hogy a lányt már másnak ígérték. Mi lesz a két fiatal sorsa?
Csoport: 7.-8. osztályosok.
Idő: Rutinos, jól játszó csoport számára elegendő három tanóra. Drámában kevésbé jártas gyerekeknek négy órára tervezzük a foglalkozást!
Tér: Osztályterem, ha elegendő játékteret lehet kialakítani.
Tanári felkészültség: A foglalkozást vezető drámatanárnak ismernie kell néhány moldvai népdalt, legalább egy moldvai táncot, és szükséges beszélnie a hagyományos életmódról, szokásokról. Ebben segít a foglalkozás melléklete, illetve a moldvai táncházakból megszerezhető tudás.