

Az unalom a vég

3. rész¹

(Le diable c'est l'ennui)

Peter Brook

1991. március 9-10-én (Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes) Peter Brook több francia gimnázium színművészeti osztályaért felelős tanárokkal és művészekkel találkozott. A Művelődési Minisztérium Színházi Vezetősége által rendezett találkozó témája az érettségi követelménybe felvett *Az üres tér* című könyv köré szerveződött.

A „szent színházról” szólva a legfontosabb a láthatóvá tett láthatatlanról beszélni. A láthatatlannak valójában több rétege van. A XX. században mindenki ismeri és feltételezi a pszichológiai réteget. Azt a homályos zónát, ahol a kimondott és az igaz között található a hazugság. Szinte az egész kortárs színház elismeri ennek a nagy freudi világnak a létezését, ahol az átlátszó gesztus vagy szó mögött ott van a láthatatlan zóna, melyben az ego, a superego, az elfojtott és a tudattalan impulzusai találhatók, s ezek hozzák létre az eltolódást az igaznak tűnő és a tulajdonképpeni hazugságforma között.

Ez a láthatatlan pszichológiai réteg egyáltalán nem érzékelhető a szent színházban. A szent színház azt jelenti, hogy emögött létezik még mélyen, körülötte és fölötte egy még láthatatlanabb zóna, ami messzebb van azoktól a formáktól, melyeket képesek vagyunk elolvasni, rögzíteni, és amelyek hihetetlenül erős energiaforrásokat tartalmaznak.

A kevésbé ismert energiazónákban vannak jelen azok az impulzusok, amelyek a „minőség” felé vezetnek minket. Minden impulzus, amely az általunk bizonytalanul vagy ügyetlenül megnevezett minőség felé irányul, egy olyan forrásból származik, amelynek természetét, értelmét egyáltalán nem ismerjük, de amit képesek vagyunk felismerni, amikor megmutatkozik bennünk vagy egy másik személyben. Ez nem a zajban nyilvánul meg, hanem a csenden keresztül. Ezt hívjuk, mivel szavakat kell rá használnunk, szentségnek.

Az egyetlen kérdés, ami számít, a következő: a szentség forma-e vagy sem? A vallások elfajulása és hanyatlása abból származik, hogy egy időszakos formájú áramlatot, fényt összekeverünk azzal, amit emlékeztetnek, rítusnak vagy dogmának nevezünk. Bizonyos formák, amelyek néhány személynek éveken át, vagy egy egész társadalom számára egy évszázadon keresztül tökéletesen megfeleltek, még ma is jelen vannak, mert védi őket a tisztelet. De miféle tiszteletről van itt szó?

Az évezredek során az ember megértette, hogy a bálványimádásnál semmi nem borzalmasabb, mert a bálvány csak egy darab fa. Ha a szentséget keressük, ami természetesen teljességgel személyes döntés eredménye, akkor nincsenek kompromisszumok: akár minden pillanatban jelen van, akár nem létezik. Nem lehet olyan szentségünk, ami vasárnaponként megjelenik, a hét többi napjára meg elalszik. Abszurd dolog azt gondolni, hogy a szentség a hegy csúcsán székel, a völgyben pedig nincs jelen.

Az a baj, hogy a láthatatlan nem szükségszerűen válik láthatóvá mindenki kedve szerint. Néhány újságíró, aki könyveket ír vagy tévéműsorokat készít, azt gondolja, elég elutazni Indiába, kopogtatni egy ashram ajtaján és azt kérni, hogy találkozhasson a guruval, hogy az megmutassa neki a szentséget: „Jó napot, a TV2-től jöttem, szeretném látni a szentséget.” Nyilvánvaló, hogy semmit nem lát és visszajön azzal, hogy a szentség nem létezik.

Még ha a láthatatlan nem is mutatkozik meg szükségszerűen, mégis megteheti ezt akárhol és akármikor, bármelyik személyen keresztül, ha a feltételek pontosak. Azt hiszem tehát, hogy semmi haszna reprodukálni a múlt szent rítusait, amelyek csak kevés eséllyel vezetnek bennünket a láthatatlan felé. Az egyetlen, ami segíthet nekünk, a jelen érzete. Érezni, hogy a jelen pillanat különösen intenzív módon van körülzárva, és hogy a feltételek kedvezőek ahhoz a felvillanáshoz, ami a helyes hang, a helyes gesztus, a helyes tekintet, a helyes váltás pillanatában felbukkan. Egyszerűen ezer váratlan körülmény közepette előtűnhet a láthatatlan, természetesen egy formán keresztül. A szentség meghódítása tehát egyféle magatartás, egyféle kutatás.

A láthatatlan megmutatkozhat a leghétköznapibb tárgyakban, mindaddig, amíg a metamorfózis, az alkímia működik. A műanyag flakon, amiről az előzőekben beszéltem, átváltozhat és átítatódhat a láthatatlan hatására, mialatt a személy, aki a kezében tartja, fogékony és ihletett állapotban van.

¹ A világhírű rendező írásából – a szerző engedélyével – részleteket közlő sorozatunk befejezése olvasható e számunkban.

A szentség minőségi átváltozása annak, ami az elején még nem szent. A színház olyan emberek közti kapcsolatokon keresztül zajlik, akik, mivel az emberek világához tartoznak, szükségszerűen nem szentek. A láthatatlan a láthatón keresztül tűnik fel, és ez az emberek élete.

A „nyers színház”, a népi színház egész más. A peremeszközök ünnepe, mindannak a tagadása, ami az esztétikai rend része. Ez nem azt jelenti, hogy nincs helye benne a szépségnek, de vannak, akik ezt állítják: „Nincs semmiféle külső eszközünk, egy fillérünk sem, díszletesünk sem, esztétikai minősítésünk sem, nem tudjuk kifizetni a látványos kosztümöket, sem a díszleteket, nincs színpadunk, nincs másunk, mint a testünk, a képzelőerőnk és a peremeszközök.”

Ismertem Indiában egy csodálatos társulatot, egy falusi színházat, tele nagyon tehetséges és találékony emberrel. Ha itt kéne előadniuk egy darabot, ma, azonnal használatba vennék a párnákat, amelyeken maguk ülnek, ezt az üveget, ezt a poharat, azt a két könyvet..., mert ezek peremeszközök. A nyers színházról szólva ez a lényeg.

Amikor a „közvetlen színházról” beszélek, egyszerűen csak azt akarom jelezni, hogy mindaz, amit ez idáig mondtam, nagyon relatív. Semmit sem kell dogmának vagy határozott osztályozásnak tekinteni. Minden nagyon véletlenszerű, mint a peremeszközök. Az igazat megvallva a közvetlen színház azt jelenti, hogy bármi is legyen a téma, meg kell találni a legjobb eszközöket, itt és most, hogy életre keltsük ezt a témát. Azonnal látjuk, hogy ez állandó keresést igényel, különleges gazdagság előtt találjuk magunkat, mert minden lehetséges. Ott vannak a szent színház eszközei, akár a nyers színházéi. A közvetlen színház azt jelenti tehát, amire szükségünk van.

Egy nagy témát érintünk itt. Két szükséglet közti konfliktusról van szó: egyrészt a megközelítés abszolút szabadságáról, a „minden lehetséges” tényének felismeréséről, másrészt a szigorúságról és a fegyelemről. Ennek köszönhetően a „minden” nem „akármilyen”. Hogyan helyezkedjünk el a „minden lehetséges” és az „az akármilyen elkerülendő” között? A fegyelem magában lehet akár negatív, akár pozitív. Képes bezárni minden ajtót, tagadni a szabadságot, vagy ellenkezőleg: létrehozhatja a szigort, hogy kiszabaduljon az „akármilyen” ingoványából.

Ezért nincs recept. Ha túl sokáig maradunk a mélységben, az unalmassá válhat. Ha túl sokáig maradunk a felszínen, az gyorsan banálissá válik. Állandó mozgásban kell lennünk.

A nagy kérdések teljességgel illuzórikusak és elméletiek maradnak, ha nincs konkrét alapjuk, alkalmazásuk. Csodálatos, hogy a színház egyszerre találkozási hely az emberiség nagy létkérdesei számára, és ugyanakkor gyakorlati, technikai dimenzió. Olyan, mint a fazekasság. A nagy tradicionális társadalmakban a fazekas az, aki megpróbálja megélni az örök kérdéseket, miközben elkészít egy edényt. Ez a kettős dimenzió lehetséges a színházban is, épp ez az, ami az értékét adja. Két szemszögből nézhetjük tehát, egyszerre elvontan és konkrétan, de veszélyes, ha megelégszünk egy túl absztrakt megközelítéssel, még ha az pontos is. Jobb, ha az étellel való kapcsolatot szigorúan kézműves módon keressük.

A díszlet gyakorlati probléma: „Jó vagy nem jó? Betölt valamilyen funkciót?” Ha még mindig az üres térből indulunk ki, az egyetlen kérdés a hatékonyság. Az üres tér nem elég? Ha a válasz „nem”, akkor világosan látni fogjuk, melyek az elengedhetetlen elemek. A cipész kézműves munkájának alapja, hogy olyan cipőket készít, amelyek hordhatóak, a színházi kézműves munka alapja abban áll, hogy a közönséggel – nagyon is konkrét elemekből indulva – életképes kapcsolatot alakítunk ki.

Már hosszú ideje mindenki beszél róla, korunk kliséinek egyike: mindenütt „improvizálunk”. Érdeemes megfigyelni, hogy ez a szó ezerféle különböző lehetőséget fed, jókat és rosszakat.

Vigyázat: néhány esetben még az „akármilyen” is jó! A próbák első napjaiban, mint ahogy maguk is, tanítók teszik talán egy új osztályban, majdnem lehetetlen kitalálni olyan ostobaságot, ami tényleg ostoba, mert a legkisebb ötlet is hatékony lehet.

Miért improvizálunk? Először is azért, hogy megteremtünk egy atmoszférát, egy kapcsolatot, hogy mindenki jól érezze magát, hogy mindenki felállhasson és leülhessen, anélkül, hogy ez drámát hozna létre. Mindenekelőtt a bizalmat keressük, hogy a félelem ellen harcoljunk, amiről az előzőekben már szó volt. A legtöbb embert ma a beszéd gátolja. Nem a szóval kell tehát kezdeni, nem a gondolatokkal, hanem a testtel. A szabad test az első lépés.

Az improvizációkban fontos az első lépés, de nem elegendő. Egyszerre kell felismerni az improvizáció örömét és csapdáját. Minthogy lehetőséget adunk arra, hogy másképp éljünk, mint a mindennapi életben, rögtön az öröm állapotába kerülünk, de ha nem ajánlunk nagyon gyorsan valamilyen kihívást, az élmény körben forog. Ezt állapítottam meg az improvizáció minden formája kapcsán.

Az Egyesült Államokban, amikor a társulatok improvizálnak, azt az elvet alkalmazzák, hogy soha nem szabad közbelépni, megszakítani az improvizációt. Ha tényleg tudni akarják, hogy mi az unalom, részt kell venni két-három színész improvizációján, akik elfoglalják helyüket és egy tapodtat sem mozdulnak onnan. Elkerülhetetlen, hogy nagyon gyorsan le ne blokkoljanak. Folyamatosan regisztrert kell tehát váltani.

Most bemutatok önöknek egy improvizációt, de előtte van egy kikötésem: ne próbálják megismételni más kontextusban azt, amit itt csinálunk. Tragikus lenne, ha jövőre Franciaország minden iskolájában ugyanezt csinálnák a gyerekek azzal a felkiáltással, hogy Brook úr híres gyakorlatáról van szó. Kétségtelenül ki lehet találni ennél sokkal jobb dolgokat is.

Akik előttem vannak, válasszanak maguknak egy számot!

(10-15 ember, mindegyikük választ magának egy számot: egy-kettő-három-négy stb.)

Most próbálják megszámozni magukat egytől tizenötig anélkül, hogy az ülésrendet figyelembe vennék! Aki akarja, kezdheti. Egytől tizenötig kell eljutni, anélkül, hogy két ember egyszerre beszélne.

(Egy-kettő-három-négy... ketten ötöt mondanak egyszerre.)

Nem. Mivel ketten egyszerre beszéltek, újra kell kezdeni.

(A csoport elszámol egytől tizenötig hiba nélkül.)

Ne menjünk tovább. Figyeljék meg, hogy egyrészt van az abszolút szabadság, hiszen mindenki akkor számozza meg magát, amikor akarja, másrészt két szigorú feltétel, vagyis meg kell tartani a számok sorrendjét, és nem szabad egyszerre beszélni. Ez sokkal jelentősebb koncentrációt igényel, mint az első kísérlet, amikor egyszerűen csak be kellett mondaniuk a számukat az ülésrend szerint.

Egy anekdota: ezt a gyakorlatot egy kávéházban tanultam egy amerikai rendezőtől. Azt mondta: „A színészeim gyakran csinálják az ön Nagy Gyakorlatát.” Megkérdeztem tőle, miről beszél, és ő elmondta, amit az előbb csináltunk... és amit én egyáltalán nem ismertem. Azon nyomban elloptam tőle. Azóta rendszeresen csináljuk. Ebben a gyakorlatban nagyon gyakran hibáznak az emberek. Tarthat húsz percig vagy akár fél órán keresztül, a feszültség nagyon éles lehet, és a csoport figyelem-minősége átváltozik. Példaképp mutattam meg ezt önöknek, hogy lássák, mi is az, amit bemelegítő gyakorlatnak nevezhetünk.

Vegyünk egy másik könnyed példát egy elv illusztrálására! Tegyenek egy mozdulatot a jobb karjukkal, hagyják, hogy bármerre lendüljön, tényleg bármerre, ne gondolkozzanak! Jelre hagyják lendülni, majd állítsák meg a mozdulatot! Rajta!

(Mindenkinek mozdulja a karját.)

Maradjanak mozdulatlanok! Most próbálják érezni viselkedésük egészét, érezni, amit épp kifejeznek! Érezzék azt a belső impressziót, ami felszabadul a viselkedésükből! Én nézem mindnyájukat, elfogadták, hogy semmit nem akarnak csinálni, mégis mindenki kifejez valamit. Semmi nem semleges.

Csinálják újra a gyakorlatot: egy karmozdulat, gondolkodás nélkül!

(Mindenkinek mozdulja a karját.)

Próbálják érezni, a helyzetükön való változtatás nélkül, a kapcsolatot a kezük, a karjuk, a válluk között... a szemmozgató izmokig! Érezzék, hogy mindennek van értelme! Most fejlesszék egy leheletnyit a mozdulatot, majd újra állítsák meg!

(Kicsiny mozdulat.)

Érezzék, hogy ennek az egész kis mozdulatnak a hatására valami átváltozott a viselkedésük egészében! Köszönöm.

Tudomásul vesszük, hogy minden szokás fölött, tudatosan vagy tudattalanul, ezer dolgot fejezünk ki folyamatosan a testünkkel. Az idő nagy részében ez tudatunkon kívül történik.

Csináljunk most egy másik gyakorlatot! Tegyék ugyanazt, de ahelyett, hogy egy saját mozdulatot végeznének, íme egy meghatározott gesztus: emeljék a kinyitott kezüket maguk elé, tenyérrel kifelé!

(Mindenkinek ugyanazt a mozdulatot végzi.)

Ez az improvizáció ellentéte: az előbb tetszésük szerint tettek egy mozdulatot, most egy előírt gesztust végeztek. Csak azt kérem önöktől, hogy fogadják el ezt a mozdulatot. Ne gondolkozzanak azon elméleti vagy elemző módszerrel, hogy „mit jelent ez”, különben kívül rekednek. Próbálják érezni, hogy mit idéz elő magukban! Most valami olyasmit élnek át, amit kívülről kaptak – más, mint az előző szabad mozdulat, és mégis, ha teljesen elfogadják, ugyanaz történik.

Próbálják érezni, hogyan kapcsolódik ez a mozdulat a tekintetükhöz! Ne komédiázzanak, ne grimaszoljanak, ne igazolják a szemek és az arc jelentését, hagyják, hogy kialakuljon a kapcsolat, és akkor az nagyon erőssé válik!

Most próbálják követni, mint amikor zenét hallgatunk, hogyan alakul át ez a mozdulat, ha ebből az első helyzetből, tenyérrrel kifelé, egy másik helyzetbe kerülnek, tenyérrrel a plafon felé! Itt nem egyszerűen két viselkedésformához járuló érzéssel próbálkozunk, hanem az egyikből a másikba való átmenettel, azzal, hogy miként változik át.

(Mozdulatok.)

Most anélkül, hogy történeteket vinnénk bele, keressük a személyes változatokat ebben a mozdulatban, alakítsák a gesztust, ahogyan szeretnék, keressék meg a saját tempójukat, ami jelentést fog létrehozni! Hogy ne gondolkozzanak, érzékenynek kell lenniük a visszhangra, arra a rezonanciára, amit a gesztus kelt a testükben.

(Mozdulatok.)

Amit most csináltunk, az is improvizáció. Két fajta improvizáció van tehát, az egyik a személy totális szabadságából indul, a másik pedig tudomásul vesz egy adott korlátozást, ami egy előadásban lehet a szöveg, a rendezés... De ebben az esetben, és minden előadáson a színésznek improvizálnia kell.

Amit az előbb csináltunk néhány perc alatt, az normálisan hetekig, hónapokig is eltarthat. Az ilyen gyakorlatokat több hónapon át csináltathatjuk gyerekekkel. Azt mondanám, hogy lehet butaságokat csinálni, komikus figurákat játszani hosszú időn keresztül, mielőtt a legkisebb bírálatot is tennénk, hogy a bizalom kialakuljon. Hivatásos színészekkel néhány próbanap után elérhetünk oda, játszva, zenét használva, táncolva... A Vihar elkészítésekor két egész hetet töltöttünk a teljesen elszigetelt Villeneuve-les-Avignon-i kolostorban. Mindenféle gyakorlatot végeztünk anélkül, hogy a darabhoz nyúltunk volna. Úgy gondolom, hogy egy osztályban csinálhatunk ilyesmit nagyon hosszú időn keresztül. Nagyon jó dolog ez, ha a viccelődés révén sikerül megnyílnunk, azzal a feltétellel, hogy létezik egy másik szint.

Itt érintjük azt a különbséget, ami az amatőr és a hivatásos között áll fenn. Az amatőr sok mindent csinálhat lendületből, lelkesedésből. A hivatásosnak el kell érnie egy olyan mesterségbeli szintet, ami minden körülmények között a természetesség benyomását kelti.

E jelenség legjobb példáját a moziban találjuk. Az amatőr színészek, néha gyerekek, valaki, akit az utcán találtak, ugyanolyan jól játszhat, mint a hivatásos színészek. Ugyanakkor nem mondhatjuk, hogy minden filmszerepet eljátszhatnak akár amatőrök, akár hivatásosok. Hol a különbség? Ha azt kéri egy amatőrtől, hogy csinálja a kamera előtt azt, amit általában az életben szokott, nagyon jól fogja csinálni. [...] De amint azt kérjük valakitől, aki nem hivatásos, hogy lépjen egy olyan érzelmi állapotba, ami rendesen nem az övé, sokkal nehezebb dolga lesz.

Egy igazi művész kezében minden mesterségesnek vagy természetesnek tűnhet, a helyzettől függően. Úgy képzeljük, hogy a mindennapi élet gesztusai automatikusan valóságosabbak, mint azok, amiket az operában vagy egy balettben használnak. Ez nem így van. Elég, ha megnézzük az Actor's Studio munkáját, hogy megértsük: a szupernaturalizmus ugyanolyan mesterséges benyomást kelthet, mint operát énekelni, és viszont. Annak, aki játszik, az a szerepe, hogy természetessé tegyen bármilyen stílust. Visszatérünk az alapelvhez: bármilyen mozdulat – elfogadom és „természetessé” teszem.

Összekapcsolni a lehető legnagyobb érzelmet a lehető legkevesebb eszközzel... Érintettük ezt a kérdést abban a kis kísérletben, amit az előbb végeztünk, hogy elérjünk a legfinomabb érzékenységhez a kéz legkisebb mozdulatával. Nagyon érdekes látni, hogy a legkisebb mozdulat hogyan lehet üres vagy teljes, pont mint egy mondat. „Jó napot”-ot mondhatunk valakinek anélkül, hogy „jót” vagy „napot” mondanánk, és még anélkül is, hogy hozzá fordulnánk. Kezet szoríthatunk automatikusan vagy őszintén. Utazásaink során nagy vitáink voltak antropológusokkal e téma kapcsán. Számukra a kézzszorítás és az indián köszöntés (a mellen keresztbe tett kezekkel) mozdulata közti különbség kulturális különbség. A színész szempontjából ennek nincs jelentősége. Tudjuk, hogy éppúgy lehetséges képmutatónak vagy őszintének lenni egy gesztussal vagy egy másikkal. Tökéletesen informálódhatunk egy gesztus minőségéről, még ha nem is a mi kultúránk része.

A színésznek tudnia kell, akármilyen mozdulatról is legyen szó, hogy tudatosan hagyhatja megtelni valódi jelentéssel.

A minőség a részletekben rejlik. Egy színész jelenléte, ami a figyelmének, a tekintetének minőséget ad, részben titokzatos dolog, de csak részben. Nincs teljesen kívül a tudatosan és akarattal irányított képességén. Megtalálhatja ezt a jelenlétet a benne lakozó csendből kiindulva. Amit a szent színháznak nevezhetünk, ott a

láthatatlan ebből a csöndből indul, és ebből kiindulva lehetséges mindenféle mozdulatot kitalálni. Ez esetben még egy eszkimó is megérti, hogy egy indián vagy afrikai mozdulat elfogadó vagy agresszív. Minősíthetünk bármilyen mozdulatot vagy bármilyen hangot ily módon, vagy nem. Minden a részleteken múlik. A minőség.

Tudjuk, hogy a corridákon a matador igazi munkája abban a hosszú folyamatban rejlik, ami abban a pillanatban végződik, amikor mozdulatlanul a bika szemébe néz. Mivel nem akarunk messzebb menni, a halálos dőfésig, itt megállapodhatunk.

Csöndben.

Harangi Mária fordítása²



Színházi formák a gyermekszínházi játszásban

Sándor L. István

Sokfajta megközelítésmód merülhet föl, amikor megpróbálja újragondolni az ember egy-egy fesztivál tanulságait. Felidézi az élményeket, keresgéli a szempontokat, amelyek segítségével általánosabb szakmai tanulságokként fogalmazhatók meg a személyes benyomások. Nyilván az országos gyermekszínházi találkozó összegzéséhez speciális szempontok is kínálkozhatnak. Fontosak lehetnek a pedagógiai összetevők, az előadásoknak a személyiségfejlesztésben, a nevelésben betöltött funkciói. Fontos, hogy a (szín)játékok hogyan oldják az iskolai oktatás mezejét, miképp teszik ismét intimmá és felszabadítóvá a tanárok és diákok közti személyes viszonyt (a nevelés elengedhetetlen alapfeltételét). Fontosak lehetnek a közösségi szempontok. (A valódi színpadi élmények kapcsán ma is ez a szó jut eszünkbe, amely napjaink ön- és csoportérdekekre parcellázott világában ugyan egyre anakronisztikusabbnak hat, de a színház mégsem tud nélküle létezni.) Az igazán jó előadások mindig önfelelt egymásra találások tükröződései, tanárok és diákok közös erőfeszítésének, gyerekek természetes összjátékának eredményei. Viszonyítási pontokat teremthet a gyermekszínházi fesztivál élményeinek összegzéséhez az emberi összetevők számbavétele is. Nyilván önmagukat fogalmazzák meg a színházcsinálók akkor is, amikor gyerekek állnak a színpadon. Így válnak emlékeztetéssé a gyerekszemléltető önkéntelen gesztusai, önfelelt megnyilatkozásai (egy-egy kialakulóban lévő személyiség vonzó megnyilvánulásai). Így lehetnek érdekesek, időnként meglepőek azok az emberi tapasztalatok is, amelyek az előadásokban tükröződnek. Benyomásokat szerezhettek arról is, hogy gyermekszemmel milyen az a világ, amelynek mi felnőttek vagyunk az elszorítottjai.

De találhatók speciálisan színházi szempontok is a fesztivál tanulságainak összegzéséhez. Mert a gyerekszínházi játszás is színház. És ha egy közösség az önkifejezés számtalan lehetősége közül épp ezt a közlésmódot választja, nyilvánvaló, hogy csak akkor tud valódi hatást kiváltani, ha sikerül rátalálnia arra a fogalmazásmódra, amely a játszó személyiségét, közlendőjét érvényesen közvetíti. És ez – akármi is volt az előadás kiindulópontja,

elkészítésének ösztönzője – egyértelműen színház-esztétikai problémákat vet föl. Azt a kérdést, hogy megtalálta-e az adott társulat azt a színházi formát, amelyen keresztül adekvátan tudnak megnyilvánulni a pedagógiai eredmények, a közösségépítő szándékok, a személyiségnevelés eredményei. Hogy sikerült-e az alapanyaggal és a mondandóval összhangban lévő műfajt választani, és hogy az ehhez szükséges képességek birtokában vannak-e az előadók.

Feltűnő, hogy milyen sok gyermekszínházi előadás indul ki a színháznak abból a formájából, amelyet a 60-as 70-es évek amatőr színjátszói terjesztettek el. Az általában üres térben játszódó előadások csak néhány jelzesszerű tárgyat használnak. Az ilyen típusú produkciók éltető erejét az erőteljes kollektív jelenlét adja, a szereplők mellett mindig nagyon sok háttérfigurát, „kórustagot” látunk. Különböző pózokba, képekbe állva többnyire ők alakítják ki a helyszíneket. Ebben a „testtérben” eleve nem teremthetők reális szituációk, ezért a szereplők játékában is jelzések fogalmazásmódja meghatározó.

Tipikus (és elég jó színvonalú) példája volt az effajta játékmódnak a felsőszentiváni „Kísérleti Színpad” Szegény csicseriek című előadása (rendező: Kalmár János). A játék a középben álló bírói emelvény körül zajlik. Úgy áll ott fent a piederstálon a Bíró, mintha önmaga tekintélyének eleven szobra lenne. A kezdőképben az emelvény mögött oszlopban álló szereplők megkoreografált kézmozdulatai hatásosan indítják a játékot. Aztán különböző alakzatokba állva érzékeltetik a falu nyüzsgő mindennapi életét. A stilizált képek sajátos ritmust adnak ki: újabb és újabb helyzetek teremődnek azáltal, hogy kilép a karból egy-egy szereplő, bemond valamit, ami az épp soros fejleményre utal, és a többiek, többnyire kórusban beszélve, mindig erre reagálnak. Ez a különféle mozgásokkal összekapcsolódott pergő ritmusú játék – és ez a hasonló szemléletű előadások többségére érvényes – a tömegenergiákat hatásosan tudja közvetíteni, de egyéni színeket, egyedi karaktereket nem igazán képes teremteni. Ez derült ki a felsőszentiváni előadás második feléből, a csicseriek küldöttségének a királyi udvarban tett látogatásából, ahol

² A fordítás a Francia Nyelvű Diákszínházi Társaság Alapítvány támogatásával készült. Lektorálta: *Kőrösiné Vatai Éva*