

# Összművészet?

## IV. Gyermekszínházi Szemle

### 2. rész<sup>4</sup>

A Marczibányi Téri Művelődési Központ rendezvénye – akárcsak a korábbi három fesztivál – a gyermekszínházak szinte minden ágát felölelte. Nem összképet adott róluk, hanem a legfontosabb (legértékesebb) tendenciákat, legújabb (legjobb) törekvéseiket mutatta be, erősítette meg.

#### Az ifjúság megszólítása

Örvendetes fejlemény, hogy ismét nagyobb számban találkozhatunk olyan produkciókkal, amelyek a gyerekkorból kilépő, a felnőtt kor küszöbére érkező nézőknek szólnak. Színházilag egy nagyon mostohán kezelt korosztályról van szó. A gyerekszínházak már nem játszanak nekik, a kőszínházak viszont nincsenek tekintettel rájuk. Annak ellenére sem, hogy az egyik legaktívabb közönségrétegről van szó. (Bár nincsenek pontos statisztikák róla, de nekem az a benyomásom, hogy ha a középiskolások nem járnának színházba, akkor a legtöbb hivatásos társulat legalább a közönségének felét elveszítené.) A középiskolásoknak a legtöbb színház külön bérleteket hirdet, de erre pusztán praktikus szervezési okok miatt kerül sor, és nem azért, hogy a színházak speciálisan a diákoknak szóló (az ő problémáikat megjelenítő, az ő nyelvükön beszélő) előadásokat tűzzenek műsorra. A diákok ugyanazokat a produkciókat láthatják, amelyek a felnőtt bérletekben is mennek.

A Bárka Színház nem először (de talán utoljára) jelentkezett speciálisan középiskolásoknak szóló produkcióval. 2002-ben *A Pál utcai fiúkból* mutattak be adaptációt, 2004-ben *A Legyek urát* tűzték műsorra, 2006-ban pedig az *Iskola a határon* színpadi változatát vitték színre. Mindhárom előadást Vidovszky György rendezte, aki nem csak rendező, hanem pedagógus is: hosszú évek óta tanít drámatagozatos gimnáziumokban, egyike a legjelentősebb diákszínházi rendezőknek, a nevéhez számtalan fesztiválgyőztes produkció kapcsolódik.

Szerencsés döntés volt a Bárka vezetői részéről, hogy felkérték Vidovszkyt színházi előadások készítésére, hiszen végeredményben a magyarországi színházi repertoárban unikumnak számító produkciók születtek. Vidovszky a Bárkán is az iskolai tevékenységét folytatta (ha úgy tetszik: teljesítette ki), hisz „kőszínházi” rendezéseinek szereplői is többségükben diákok. Így velük sem csak művészi, hanem pedagógiai (művészetpedagógiai) munkát végezett. Nemcsak színészpédagógiai feladatokat vállalt magára (a több előadásban is részt vevő szereplők fejlődése szemmel látható), hanem arról sem feledkezett meg, hogy aki diákokkal dolgozik, diákoknak rendez, az feltétlenül pedagógiai feladatokat is magára vállal. A Bárka Színház új igazgatója azonban nem tartott igényt Vidovszky további munkájára, de más színházakban (Kolibri, Debrecen) lehetőséget kapott újabb rendezésekre.

Az *Iskola a határon* sok szempontból Vidovszky trilógiájának legmerészebb vállalkozása. Ottlik Géza regénye ugyanis jóval bonyolultabb, mint Molnár Ferenc vagy William Golding írása. Ottlik számára a történet elmesélésénél fontosabb a történetmesélés összetettsége, azok az idősík- és nézőpontváltások, amelyek bizonyos értelemben kiismerhetetlenné (és megítélhetetlenné) teszik a történetet. Vidovszky és az adaptációt készítő Gyarmati Kata több helyes döntést is hozott ez ügyben, nyilván már a munka kezdetén. Az derül ki színpadi változatukból, hogy nem értelmiségi kultuszelőadás, hanem kamaszszínház létrehozására törekedtek. Bár nem szerkesztettek a regény motívumaiból lineáris történetet, az idősíkváltások, áttűnések némileg az előadásban is megmaradtak (sokszor izgalmas asszociációk szervezik a jelenetváltásokat, de még a térhasználatot is), de a színpadra állítókat nem az érdekelte, ami Ottlik művét a magyar irodalmi elbeszélés egyik etalonjává, példaértékű alapkönyvévé teszi. Őket az a kamasztörténet izgatta, amely az egykori katonai fiúiskolában lezajlott. És ezt nem is modellhelyzetként kezelték, hanem olyan konkrét időhöz nem rögzíthető szituációként, amely a mai diákok életére is érvényes.

Abból is egyértelműen kiderül, hogy az előadás a kamaszok történetére koncentrált, hogy zárójelbe kerülnek a felnőtt szereplők. A körletparancsnokot és a tábort lelkészt (igencsak ellentétes jellemvonásokkal és viselkedésmódjukkal) valamint az orvost ugyanaz a színész játssza (Gados Béla), a női szereplők közül viszont csak Medve anyja jelenik meg (Varga Anikó). Így egy zárt „férfivilág” születik, amely azonban nem a katonai fiúiskola teljes működését idézi fel. A középpontba az a konfliktus került, amely az új diákok, Medve (Dér Zsolt) Bébé (Fancsikai Péter) és társaik, illetve a régiek, Merényi (Juhász La-

<sup>4</sup> A IV. Gyermekszínházi Szemlééről beszámoló írás első része a DPM 33. számában jelent meg. (A szerk.)

jos) és „bandája” között alakul ki. Egy feszültségekkel teli, vérre menő, sokszor már az irracionális határát súroló játszma alakul ki köztük, amelyhez a felnőtt világ csak asszisztál, s amelyben – bármerre is fordul a történet – valójában mindannyian csak vesztesek lehetnek. Olyan előadás született a Bárkában – nem kis részben a kamaszszínészek hiteles, pontos, meggyőző játékának köszönhetően –, amely őszintén szegez a nézőinek olyan kérdéseket, amelyről nem szoktunk igazán beszélni.

A Kolibri Színház sem először szólítja meg a kamaszokat. A korosztálynak szánt előadások közül kétségtelenül a *Kövek* (2003) emelkedik ki, amely két kamasz véletlenül (véletlenül) gyilkosságba torkolló tengését-lengését jelenítette meg. Miközben a nézők izgalmas színházi (színészi) játék részesei voltak, valódi etikai problémákkal is szembesültek. Ezt az előadást folytatja a *Csatárok* (2006) is, amelyet szintén az ausztrál Stefo Nantsou állított színre. Afféle színházi mindenese ő. Maga írja, rendezi, játssza is a darabjait, zenél is bennük. Kis társulatával felnőtt témákat dolgoznak fel kamaszok számára.

A *Kövek* éppúgy újsághír kapcsán született, mint a *Csatárok*. Ez utóbbi darab egy falusi focicsapat fiatal „sztárjainak” egy napját követi. Miközben készülnek a mindent eldöntő nagy meccsre, az edző tilalma ellenére bulizni is mennek, ahol félreértések, szerelmi bonyodalmak támadnak. Ez egymásnak ugrasztja a fiúkat, így nemcsak a sorsdöntő mérkőzést veszítik el, hanem véletlen tragédiákba is torkollik az életük: az egyik fiú meghal, a véletlen vétkeseket kiközösíti a falu. Hasonló élményt hagy a nézőkben a *Csatárok* is, mint a *Kövek*: miközben senki nem követett el súlyos bűnöket, az apró vétségek, meggondolatlan lépések, kicsi árulások visszavonhatatlan következményekkel járnak. Olyan megrendüléshez, amely a hétköznapok súlytalan döntéseinek felelősségével szembesítik a kamaszszerelőket.

A *Köveket* folytatja a *Csatárok* abban az értelemben is, hogy a számtalan szerepet egy igencsak szűk létszámú színészcsapat játssza el. A *Kövek* remek duója, Ruszina Szabolcs, Szanitter Dávid a *Csatárok*-ban kiegészült Megyes Melindával. Játékukat egyfajta virtuóz technika jellemzi, amelyben könnyedén kibelépnek szerepekbe, szabadon váltanak nemcsak a figurák, hanem a mesélés, a felidézés helyzetei között is. A játéktípus is elsősorban a kamaszközönséget szólítja meg: záporoznak a humoros ötletek, a jól eltalált gegek, amelyek azonban utat nyitnak a megrendülés felé is. Két okból tűnik azonban a *Csatárok* kevésbé sikeresnek, mint a *Kövek*. Egyrészt sokkal kuszább a története, a rengeteg fölösleges szál miatt az „életvétség” problémája sem tud olyan plasztikusan megjelenni benne. Másrészt – az előzővel szoros összefüggésben – a színészek is jóval több szerepet játszanak (nemcsak a teljes focicsapatot, a buli összevevődött közönségét, hanem a szülők nemzedékének kocsmái társaságát is), így ha felismerhetővé akarják tenni az összes megjelenített alakot, akkor óhatatlanul is a karikírozás, elrajzoltág irányába kell elmozdulnia a három színésznek. A néhány vonással felvázolt figurák azonban csökkentik a főszereplők hitelességét is, különösen azért, mert a színészeknek nem jut elég energiájuk és terük arra, hogy mélyebben ábrázolják azokat az alakokat, akikről mégiscsak szól ez a játék.

Furcsa mód több ponton egybecseng a Kolibri előadása a Krétakör Színház legújabb vállalkozásával. Schilling Árpád ugyanis a *Hamlet* radikális változatát rendezte meg, amelyben a darab 23 szerepét csak 3 színész játssza el. Tehát ez az előadás is szerepekbe való be- és kilépések láncolatára épül. Ugyanakkor a *Hamlet* is tele van olyan gegekkel, ötletekkel (kiszólásokkal, játékokkal, zenei idézetekkel), amelyek a középiskolás közönség számára lehetnek igazán ismerősek, még ha ez a diákos hangütés – szemben a *Csatárok*kal – nem is tekinthető az előadás alapminőségének.

(A Krétakör *Hamletje* versenyen kívül szerepelt a Gyermekszínházi Szemle műsorán. Ennek csak egyetlen oka volt, az, hogy a fesztivál szervezői már előzetesen felkérték zsűritagnak Gáspár Mátét, a Krétakör produkciós vezetőjét, akitől a versenyprogram véglegesítése után sem akartak megválni. Ugyanakkor az egyik válogató – ezen cikk szerzője – magáról az előadásról nem szívesen mondott volna le, mert kiemelkedően fontos bemutatónak érezte. És ez a vélemény azután sem változott, hogy még kétszer látta a *Hamletet*. Csak épp az változott, hogy miért tartotta jelentősnek a vállalkozást.)

A válogatás idején egy gimnáziumban láttam az előadást. A Krétakör ugyanis először középiskolákban és egyetemeken turnézott a produkcióval. „A kivinni a színházat az iskolába” gesztusa épp ellentétes a mai magyar színházban zajló folyamatokkal, amikor is a társulatok döntő többsége legfeljebb csak külföldi utak alkalmából hagyja el a székhelyét. Schilling társulata azonban egyébként is mozgékony csapat, akik a középiskolai turnéjukkal egyértelműen azt jelezték, hogy új nézői rétegeket akarnak bevonni, afféle „közönségnevelési” programba kezdtek. Az előadás szertelen játékosága, oldott humora, diákos hangütése pontosan szólította meg ezt a célközönséget.

A Szemlén – amikor másodszor láttam az előadást – szintén diákközönségnek játszott a Krétakör. Az eltelt néhány hónap alatt azonban sokat fejlődött a *Hamlet*, pontosabbak lettek benne a váltások, összetettebbé vált a hangütése, elmélyültek a színészi alakítások (ha egyáltalán lehet ezt a kifejezést használni egy olyan produkcióval kapcsolatban, amelyben nincsenek hagyományos értelemben vett figurák, a szerepalkotásnak egy jóval bonyolultabb szintjén haladnak a játszóak). A Krétakör ugyanis nem csak nézőnevelés-

re használta a középiskolai turnét, hanem arra is, hogy dolgozzon a produkción. Ez is unikum a magyar színházi életben, csak néhány kiemelkedő, főleg alternatív társulatra jellemző, hogy egy előadás belső élete nem zárul le a bemutatóval, hanem épp ott kezdődik igazán el.

Harmadszor most augusztusban, felnőtt közönség előtt láttam a produkciót. A „felnőtt változat” szóról szóra megegyezik a „diákváltozattal”, csak épp még pontosabb lett. Így az ötletgazdagságával, sokféle hangulatával, bonyolult belső játékaival már-már kaotikusan sokirányúnak tetsző produkcióról kiderült, hogy mindennek határozott funkciója (és egyértelmű iránya) van benne. Sőt a „közönségbarát” gegeknek tűnő megoldásokról is megbizonyosodott, hogy bizony határozott színházi gondolatok állnak mögöttük. Így a kamaszokat megszólító, a kamaszok nyelvén beszélő előadás (amely Hamletet is kamasznézőpontból értelmezte, történetében a kamaszkor problémáit ábrázolta: az én-azonosság kérdését, a szülőkhöz való viszony ellentmondásait, a beilleszkedés és a feladatvállalás problémáit), felnőttszínházként is érvényesnek bizonyult. Sőt bizonyos értelemben érvényesebbnek, megerősödhetek benne ugyanis azok az erények, amelyek csak színházként értelmezve, színházi kontextusba kerülve tűnnek fel: a személyessége, teátrális merészsége, a radikális formakezelése stb.

Sok szempontból egy TIE-programra emlékeztet a Krétakör *Hamletje* (még ha Schilling Árpád bizonyára el is háritaná magától ezt a feltételezést). Egyrészt a *Hamlet* is előbb kezdődik és később ér véget, mint maga az előadás. A térbe lépő nézőket maguk a színészek fogadják (mint a TIE foglalkozásvezetői), segítenek az ültetésnél, ráhangolni igyekeznek a *produkcióra*. De maga az előadás is tele van a TIE-ből (is) ismert megoldásokkal: bevezeti a nézőket a saját színházi nyelvébe, közvetlenebb kapcsolatot tart a közönséggel, maguk a színészek több szerepet játszanak, ki-be lépnek a különféle figurákba, miközben folyamatosan fenntartják azt a kvázi civil szerepet, hogy ők maguk a saját személyükben is jelen vannak, nem csak a szerepeikben. Ugyanakkor – nyitottsága és oldottsága ellenére – ez az előadás alapvetően színház marad, hisz elsődlegesen az alkotói koncepcióból adódó struktúra végig vitelére törekszik, nem ad lehetőséget a nézőknek arra, hogy maguk is részvevői legyenek a játéknak, azaz személyes problémáikat, egyéni világlátásukat belevíve a játékba, alakítsák is azt.

A TIE-val való rokonsága félreértésekhez is vezethet a *Hamlettel* kapcsolatban. Elsősorban az előadást követő beszélgetés miatt. Ugyanis a hasonló szituáció ellenére a Krétakörből teljességgel hiányzik a szándék, hogy az előadásban felvetett problémákat vigyék tovább a beszélgetésben. Nincs is semmilyen módszerük arra, hogy elmélyítsék, morális-filozófiai kérdéssé alakítsák a színházi élményt, amely az előadás adott a nézőknek. Egyszerűen csak arra kíváncsiak a krétakörösök, hogy mit értettek meg az előadásukból, esetleg mit éltek át a segítségével. Bizonyára lehetnének ügyesebbek is, kérdezhetnének pontosabban, felvértezhetnék magukat módszertani háttérrel is. De akkor a pedagógia irányába indulnának. De ők meg akarnak maradni színháznak, de olyan színháznak, – és ez is túlmutat a hazai gyakorlaton – akik eleven kapcsolatot kívánnak tartani a közönségükkel.

A Szemlén bemutatott TIE-programok közül a Káva Kulturális Műhely bemutatója szintén kifejezetten az ifjúságot szólította meg, a 13-15 éves korosztályt. Schwajda György *Szent család* című darabjából kiindulva ők is a kamaszkor alapproblémáira kérdeztek rá: a családhoz való viszonyra, a szülő gyerek kapcsolat alakulására, az elszakadásra, a szeretetszarolásra, az elmagányosodásra.

Remek a program színházi része. Tóth Miklós rendező picit belenyúlt a darab szerkezetébe, nem csak azért, hogy jól illeszthető legyen a foglalkozás(ok)hoz (a meg-megszakadó előadásba illeszkednek a gyerekekkel való játékok), hanem azért is, hogy az eredetnél sejtelmesebb, sokértelműbb történet alakuljon ki. Ugyanakkor figyelemre méltó a rendezői munka is: pontosak a szituációk, jó a színészvezetés, plasztikusak a karakterek. Az alakítások közül az öregasszonyt játszó Sereglei András játéka emelkedik ki. Értethetően, hisz ziccer szerepről van szó, még ha ezt a színész egy pillanatra sem érzékelteti. Ennek a visszafogottságnak és jó ízlésnek köszönhetően egy pillanatra sem jut eszünkbe rákérdezni arra, hogy miért férfi játssza a nő főszerepet. Ugyanakkor a helyükön vannak az előadásban a többiek is: Patonay Anita, Bori Viktor, Takács Gábor (aki foglalkozásvezetőként is irányítja a programot).

Maga a foglalkozás is átgondoltnak tűnik. Egyrészt pontosan kapcsolódik a színházi előadáshoz. Például a díszlet és a tárgyak vizsgálata nemcsak a felhasznált színház nyelvébe vezet be, hanem az ábrázolt világba is, sőt a szereplők jellemébe is, az ő megismerésük is ezzel kezdődik. Az előadás nyitva hagyott helyzetei valóban nyitott kérdésfeltevésekre ösztönözik a gyerekeket. Ehhez a szituációk, a figurák alapos körüljárását és továbbgondolását segítő feladatok is hozzájárulnak. A gyerekek valóságos problémákkal szembesülnek, valódi lehetőségeket keresnek. És nyitott az előadás és a foglalkozás befejezése is: a gyerekek ezáltal nemcsak az érzelmi csapdahelyzeteket tapasztalhatják meg, hanem azt is, hogy az igazán feszítő emberi problémákra nincsenek magától értetődő válaszok. Hogy mindannyiunknak meg kell küzdenünk a valóban feloldó, megoldást kínáló emberi gesztusokért. Valami biztosan történik azokkal a diákokkal, akik végighaladnak a program kínálta úton. Míg a foglalkozást indító szobrokba általában a ké-

szén kapott ideálképeiket vetítik a gyerekek bele, az előadás végén az átélhetővé tett életproblémákra egyéni megoldásokat keresnek. Tehát keresik az utat. Hátha képesek lesznek majd emberibb viselkedésmódokat találni azokban a helyzetekben, amelyeket a felnőttek rendre elrontanak.

### Újramesélt mesék

A Szemlén szereplő másik TIE-csoport, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ teljesen más típusú programmal jelentkezett. Míg a Káva produkciója megtartotta az előadás és a foglalkozás kettősségét, addig a Kerekasztal bemutatójában már teljesen egymásba olvadt a két összetevő. Így az sem vált élesen szét, amikor a diákok nézőként, illetve játszóként vettek részt a programban. Ez a nyitottabb (de korántsem kockázatmentes forma) sok szempontból a TIE magyarországi módszertana megújítási kísérleteként hatott.

Annyiban hagyományosnak tekinthető a Kerekasztal programja is, hogy közismert történetet választott kiindulópontként. Az írott anyag ezúttal Andersen meséje, *A császár új ruhája* volt. Ugyanakkor teljesen szabadon kezelte a társulat ezt az alapanyagot, nem adaptációt készítettek belőle, egyetlen elemét sem akarták reprodukálni, csak azt a világot idézték fel, amely felsejlik belőle.

A foglalkozás egésze afféle színházi játéknak tekinthető. A társulat olyan kiinduló szituációt választott, amely lehetővé teszi az alapanyagul választott történet világába való belépést: képzeljük el, hogy a despota császár a gyerekeket is börtönbe veti, és most mi is ide kerültünk. A 7-8 éves gyerekek (a program nekik szól) ekkor belépnek a *Fogságban* szituációjába. Innentől kezdve maguk is belső résztvevői (és nem kívülálló megfigyelői) az eseményeknek, amelyek alapvetően annak a megértését szolgálják, hogy hogyan működhet egy ilyen világ, amelyben a hatalmi önkény irracionális viszonyokat teremt. Természetesen a 7-8 évesek nem elvont szinten, hanem gyakorlati kérdések formájában találják magukat szemben ezekkel a problémákkal: hogy került börtönbe az igazmondó fiú, aki végül kimondta, hogy a császár meztelen? Milyen büntetés vár rá? Miért ilyen a császár? Gyerekként lehetett-e volna vele együtt játszani? Hogyan maradhatott meg ilyennek? Miképp lehetne kiközösíteni despotizmusából?

Bár a foglalkozásnak vannak kész színházi elemei (jelenetei), de ezeknek sem a szövege, sem a végkimenetele nem feltétlenül rögzített. A gyerekek körében játszott, rájuk mint szereplőkre is számító jelenetek sokat őriznek improvizatív jellegükből, hisz a gyerekek bármikor befolyásolhatják őket, elmozdítják ilyen vagy olyan irányba. Ugyanakkor ez azt is eredményezi, hogy a gyerekek valóban résztvevőként viselkednek. Ez nem csak azt jelenti, hogy befolyásolják a jeleneteket, hanem azt is, hogy ezek érzelmileg mélyebben érinti őket. Azaz tényleges érzelmek és valódi szándékok szabadulnak fel bennük. Tényleg tétje lesz számukra a játéknak. Kiszámíthatatlan, hogy merrefelé indulnak. Mindezt követni, kontrollálni, irányítani, sőt saját nevelési céljaik felé fordítani kell a Kerekasztal tagjainak. Ez valódi kihívást jelent számukra, amelyet lenyűgöző szakmai felkészültséggel teljesít Lipták Ildikó, Bethlenfalvy Ádám, Nyári Arnold és Hajós Zsuzsa.

A történetek újrameselésére nemcsak nevelési szándékból, hanem színházi célokból is gyakran válnak a társulatok. Sőt a gyerekszínházakban (ahol kevés az eredeti mű és rengeteg az adaptáció) ez a leggyakoribb forma. Ezek közül – a fesztiválon látott előadások tekintetében – kiemelkedik Marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház *Mirkó királyfi* című előadása. A Grimm testvérek meséjét Zalán Tibor írta bábszínpadra, úgy, hogy a szöveg felidézzék az erdélyi népballadák sejtelmes, némileg komor, de mindenképpen költői világát is. Ez biztos alapot teremtett Lengyel Pál rendezéséhez, amely nemcsak plasztikusan, hanem poétikusan is mesélte el a történetet. Ebben nagy segítséget jelentettek Matyi Ágota díszlet- és bábtervei is. Végeredményben az előadás nemcsak világossá tette a mese fordulatait, hanem bátran élt a bábszínpad vizuális kifejezőeszközeivel is, így a történet motivációin túl annak mitikus, szimbolikus szintjei is feltárultak. Nagy szakmai tudással elkészített, pontos munkát láttunk.

Ugyancsak egy ismert történet újrameselésére vállalkozott a Föregteg Színház. A fiatalokból álló lelkes csapat Árgyélus királyfi és Tündérszép Ilona történetét mesélte újra. A sztorinak már sok adaptációjával találkoztam, így bizton kijelenthetem, hogy a Föregteg Színház változata volt az egyik legjobban követhető, legpontosabban motivált variáció. De a Kaszás Villó irányította fiatalok nemcsak a pontos történetmesélésre törekedtek, hanem egyfajta rítust igyekeztek kibontani a sztoriból. Ehhez komplex színházi formát választottak, amelyben (a szépen énekelt és táncolt) népdalok és néptáncok kapnak igazán hangsúlyos szerepet. Bizonyos értelemben erősebb teátrális hatással bírnak, mint a jelenetek, amelyek nem mindig elég meggyőzőek, főleg a stilizálási módjuk miatt. Néha már-már önmagáért való mutatványnak (produkciónak) hatott egy-egy színpadi megoldás (pl. a verekedés), összességében azonban lendületes, igazi közlésvágy vezetett produkciót láttunk.

## Összművészet?

A komplex színházi formáknak, ha úgy tetszik, a művészetek teljességének a bevonása a gyerekelőadásokba ugyancsak jellemző (és támogatandó) tendenciának tűnik. Ezek közül az előadások közül a Szemlén a Harlekin Bábszínház *Gyermekeknek* című előadása szerepelt. A produkció Bartók valóban gyermekeknek szánt, gyerekdalokat és népdalokat feldolgozó, miniatűr zongoradarabjaiból indult ki. Ezekhez a rövid zenedarabokhoz az előadás kicsi etűdöket illeszt, amelyek mozgó, alakuló képeket társítanak a muzsika mellé. Ezek a vizuális fantáziára, a szabad asszociációkra épülnek. A színház itt a zene és képzőművészet között közvetít, és ehhez legfőbb eszközü az oldott játékoságot hívja. De vajon nem az összművészet-e a gyerekszínház igazi formája?

Sándor L. István



Drámapedagógia vizsga gyerekcsoportja a Jászberényi Tanítóképző Főiskolán;  
vezető tanár Kovács Andrásné. Trencsényi Imre felvétele

## Spárta

A Magyar Drámapedagógiai Társaság harmadik alkalommal rendezte meg SPÁRTA-DRÁMA elnevezésű programját. Ez a nem akkreditált, szabad képzési forma nagy népszerűségnek örvend szakmai körökben: akik tanulni akar és akik hajlandók nyáron, augusztus közepén, a legmelegebb napokban is időt-energiát szánni a drámára, színházi nevelésre, gyermekszínijátásra, azok már várják, figyelnek rá és jelentkeznek. Jelentkeznek, ugyanis a programokra az érkezés sorrendjében – a gyakorlat szerint főként elektronikus úton – lehet a részvétel lehetőségét lefoglalni. A programok létszámban felülről korlátozottak – a létszámbeli alsó korlát bevezetésére pedig nem igazán volt szükség...

Felkért tanáraink ingyen tanítottak idén is: ez a nemes gesztus, úgy tűnik, a rendezvény hagyományozódó elemei közé került. Eppen emiatt a résztvevőket ennek a támogatás hiányában is megrendezett képzésnek

*csak a közvetlen költségei terhelik: idén csekély, jelképesnek mondható térítési napidíjat fizettek csak: a „Spártának” nincs köze a „piaci árakhoz”...Köszönhető ez tanáraink mellett a Marczibányi Téri Művelődési Központnak, amely azzal támogatta a rendezvényt, hogy nem kért terembért és állta a minket kiszolgáló személyzet költségeit.*

*A képzés tanárait arra kértük, hogy adják le közlésre vázlataikat, avagy válasszanak másmilyen műfajt, amiben azzal foglalkoznának, hogy mi történt az általuk vezetett foglalkozáson, tréningen, drámaórán, előadáson stb. A kérés többek esetében meghallgatásra talált. A beérkezett írásokat közreadjuk, remélve, hogy a „Spárta” egyes foglalkozásainak tapasztalata (és élménye, öröme) tovább osztható lesz Telegdy Balázs, Tegyi Tibor, Vatai Éva, Körömi Gábor, Kis Tibor, Lukács Gabriella, Mészáros Beáta és Bethlenfalvy Ádám írásának publikálásával.*

(A szerk.)

## Tanár tervez, diák végez

– kísérleti drámapedagógiai műhely –

Telegdy Balázs

A Spárta-Dráma nem könnyen besorolható rendezvényfajta. Ez jó. Nem tudom, hogy pontosan mi köze is van az ókori városállamhoz, és hogy miben is állnának azok a bizonyos spártai körülmények, de ha egy gyors asszociációs játékot futtatok le magamban, akkor valami hasonló sor jut eszembe a két dolog kapcsolatáról: emberek, akik elhivatottak valami iránt, hajlandók áldozatokat hozni saját fejlődésük érdekében, képesek erőfeszítésekre, tudják, hogy mit keresnek, mi a céljuk, alázat van bennük, tudják, hogy együtt többre képesek, mint külön-külön. Ha hozzáteszem, hogy „szabad oktatási forma”, akkor erről az jut eszembe, hogy valamiféle közös tanulásról van szó, önkéntes alapon szerveződő, új tapasztalatokat kereső együttről. Én ezeket az összetevőket tekintem a legfontosabbnak, igyekeztem hát ebben a szellemben összeállítani a foglalkozásomat. Nagyon érdekelne, hogy mindazok, akik részt vettek benne, milyen tapasztalatokhoz jutottak, de sajnos erről nem számolhatok be, csak arról, hogy én mit tanultam.

A meglehetősen szerénytelennek tűnő (például Grotowski vagy Peter Brook kísérleti színházát megidéző) „kísérleti drámapedagógia” megnevezés magyarázatra szorul. Szemléletet és tanulási módszert értek alatta. Létező igényre egyfajta választ. Mindenféle alkotó tevékenységnek gyakran szerves része önmaga természetének megismerése. A drámapedagógia nem lezárt, kőbe véselt mesterség, hisz akkor halott lenne. Mindaz, amit tankönyvekből és mesterkurzusokon mások tapasztalataiból megtanulhatunk, fontos eredmények, köztük számos olyan megállapítással, amely alaptörvénynek tűnik. Nem vonom kétségbe, hogy vannak ilyenek, de talán kevesebb a kőbe véselt szabály, mint a felfedezésre váró terület, és kétségtelenül a legtöbb a gyakorlatban, tapasztalatok során összegyűlt elágazás és variáció. A kísérleti módszer lényege szerintem az, hogy gyűjtsünk össze minél több tudást, közös tapasztalatot, majd módszeresen tegyünk föl kérdéseket a dolog működésével kapcsolatban. Mindazt, amit tudunk, szedjük szét alkotóelemeire, és rakjuk össze újra, többször, többféleképpen –, azért, hogy megtudjunk valami újat a dolog működéséről, hátha az ismert elemek vizsgálata valamilyen új ismerethez vezet. Mindezek mellett az egymással való kísérletezésnek van egy másik haszna is. Nagyon gyakran kerülünk olyan helyzetbe, hogy a felmerülő új ötleteinket, szokatlanabb megoldásainkat nem merjük bevinni a gyerekek közé, félve attól, hogy nem működik, kicsúszik az irányítás a kezünk közül. Sokszor azt érzem, hogy mi, drámatanárok, biztonsági játékokra vagyunk kényszerítve, a jól bevált formákhoz nyúlunk, hisz a gyerekekkel nem akarunk kísérletezni – helyesen. Egy ilyen típusú műhelymunka felszabadít ez alól. Magunk vagyunk, egymás között, most a saját bőrünket vesszük vásárra.

Gondoljunk bele abba, hogy egy gyakorló drámatanár órára készül: késő este ül a papír felett, kezében toll, körülötte konvenciólista, drámás könyvek, esetleg tanfolyami jegyzetek, végül megszületik az óraterv, amely másnap „bevetésre” kerül. Akár egyedül, akár kollégákkal együtt tervezek, az a benyomásom, hogy ebben a folyamatban rengeteg a bizonytalanság. Nem a jóféle, az alkotó munkánál jellemző termékeny bizonytalanságra gondolok, hanem az utóbb fölöslegesnek tűnő kacskaringókra, tévutakra. Ez a bizonytalanság két dologból biztosan adódik: egyrészt nem tisztáztam, hogy a dráma mely területei tervezhetőek és tervezendők egyáltalán, másrészt úgy érzem, nem állnak rendelkezésünkre tervezési stratégiák. Tervezni természetesen sokféleképpen lehet, elindulhatunk szinte bárhonnan (egy erős képből, irodalmi szövegből, egy problémából stb.), de a tervező gondolkodásban kell lennie egy olyan rendszernek, amely biztosítja, hogy a megvalósuló tevékenység résztvevői valóban arról tanuljanak, amiről szeretnének.