

Színházi lecke a Marczibányi téren

a fény, a tér, a zene színházi alkalmazásának alapleckéi, műhelytitkai
2008. február 9.

I.

Ha az alternatív vagy kőszínházi körökben hasonló workshopot szerveznék, jöjjön oda akár a leghíresebb nemzetközi színházi szaktekinetly is, lasszóval kell fogni az érdeklődőket. Jó, ha nyolc-tíz embert össze lehet terelni két-három foglalkozásra. Szombat reggel háromnegyed kilenckor alig tudtam befurakodni a Marczi előterébe, oly sok érdeklődő regisztrált erre az egész napos fej- és szemlélettágító kurzusra. Sok ismerőssel is találkoztam, drámapedagógusokkal, tanítókkal, tanárokkal, akiket a Weöres Sándor Országos Gyermekszínház Találkozó elődöntőiből ismerek. Az amatőr színházi szcéna szinte minden korosztálya és rétege képviseltette magát, rendezők, színjátszók, kritikusok, zsüri- és kuratóriumi tagok, minősítést osztók és minősítést várók. Jó volt érezni, hogy mindenki fontosnak tartja ezt az együttlétet, hogy sokat várnak ettől a naptól. És aki végigülte, figyelte az előadásokat, az biztos, hogy gazdag szakmai zsákmánnyal távozott, még akkor is, ha az otthoni körülményei messze elmaradnak azoktól lehetőségtől, melyek között a színházi lecke óraadói dolgoznak. Mert a színész mellett a fény vagy annak hiánya, a tér és annak struktúrája, valamint az akusztikus elemek megválasztása minden előadás szerves komponense még akkor is, ha erre tudatosan nem gondolnak az előadás létrehozói.

A nap színházi leckeadáói pont attól voltak jók és érdekesek, hogy erre a sokszor mellékesnek kezelt kérdéskörre úgy hívták fel a figyelmet, hogy egyáltalán nem lekezelően, a profik magaslatából osztották az észet, hanem a maguk saját, mindennapi kérdéseire keresték a választ, velünk együtt. Aki odafigyelt, az a „Kikkel?” és „Mit?” mellett most már akkor is felteszi magának a „Hol?”, „Milyen megvilágításban?” és „Milyen hangzó világban?” kérdését, ha csak egy osztályteremben, neonlámpák alatt, egy CD-lejátszóval felszerelkezve csinálhat előadást. Mert lehet, hogy majd a padokból gúlát rak a tér közepére, a székeket körbe állítja, a színészek meg a nézők feje fölött beszélnek át, a neonlámpákat, mondjuk, gyertyákkal váltakozva használja, a CD-lejátszó helyett pedig zajkeltő eszközöket ad a színjátszók kezébe, hogy ezzel teremtsék meg az előadás akusztikus dramaturgiáját. A lehetőségek igen tágak, de nem végtelenek! A megszülető előadás végül szerves és logikus egységbe kell, hogy forrassza az összes hatáselemet. De a látszólag mellékesnek tűnő kérdéseket is föl kell tenni, még az olyanokat is, aminek megválaszolása a körülmények szegényessége miatt nem rejt alternatívákat. Nos, a nap legnagyobb hozadéka éppen ez a figyelemfelhívás volt, ami mindegyik leckéből erőteljes üzenetként jutott el az érdeklődők tudatába.

Az első előadás Novák Eszter rendező és Bányai Tamás fénytervező párbeszéde volt a fényről. Két fiatal színész segítségével (Kiss Fiána Magdolna és Tarjányi Tamás) a ház átlagosnál jobb lámpaparkjára építve, demonstrálták a fénydramaturgia legfontosabb elemeit, hatáskeltő megoldásait: bejövő fény a nézőknek, kezdőfény, térélmény és fényirány valamint a fényerő összefüggései, a titok, a figyelemfelkeltés hatás eszközei, az elrejtés és megmutatás kontrasztja, a színhasználat, a nappal és éjszaka, a szubjektív érzékelés segítése, a fény beadásának és elvételének ritmusa stb. Előadásukból nem csak az derült ki, hogy milyen sok időt igénylő, sziszifuszi munka tud lenni a fénytervezés, hanem az is, hogy legtöbbször mekkora technikai és emberi akadályokat kell legyőznünk ahhoz, hogy akár még az egészen egyszerű elképzeléseinket is – mondjuk egy lámpa átállítását – megvalósíthassuk. Olyan abszurd helyzetek is előfordulhatnak, hogy meghívóinknak fogalmuk sincs arról, milyenek is a saját berendezéseik. Ilyenkor nem árt, ha némi ismerettel felvértezve nézünk körül az adott helyen és próbáljuk magunk mellé állítani a mindig ellenálló műszakot. Bányai Tamás ebben sokat segített azzal, hogy bemutatta a leggyakoribb lámpatípusokat, azok felhasználási lehetőségeit, meg a színszűrők arzenálját is. Itt kell megjegyezni, hogy a Marczi technikusai és technikája kitűnően dolgoztak alá az előadók sokszor improvizatív váltásainak, kéréseinek. Dicséret érte!

A lecke második óráját Perényi Balázs és Schilling Árpád tartotta a térhasználat dramaturgiájáról. Na, ennél parttalanabb és megfoghatatlanabb téma kevés létezik a színházban! Amikor Richard Schechner *The Performance*, illetve az *Environmental Theatre* című könyveit fordítottam a nyolcvanas években, akkor kellett szembesülnöm azzal az evidenciával, hogy egy előadás tere nem csak az előadásban megjelenített, konkrét drámai történés fikatív tere, hanem – ha kifelé tágítjuk a kört – a játzók és játzók valamint a játzók és nézők térbeli viszonya is. Meg a színház architektúrája is, meg a színháznak a városon belüli elhelyezkedése is, sőt földrajzi-kulturális értelemben is számít, hogy hol zajlik a dolog. Egy no-színházi előadást egészen más Japánban megnézni, mint a Budapesti Operettszínházban.

Szerencsére Schilling és Perényi, diákszínjászó segítőikkel együtt, „házon belüli” szűkítették ezt a szerteágazó kérdéskört, azaz a drámai események belső, valamint a nézőkkel és a játéktérrel összefüggő kérdéseit boncolgatták. Ehhez Peer Krisztián Molière *Tudós nők* átiratát vették elő. A demonstráció során különböző térviszonyok közé helyeztek egy-egy jelenetet: szerelmi háromszög jelenet fönn a színpadon, rendezői balon, majd a jobbon, a szereplő entre-jának iránya, egy meglepő vagy inkább abszurd térhasználat, amikor a kanapé mögül bukkan fel, és a két női szereplő között kúszik-mászik a férfi szereplő. Aztán lejöttek közénk és bemutatták, hogy mindez hogyan működik round-in szituációban, aztán úgy, hogy a színészek a jelenet közben folyamatosan körbe mozognak előttünk, meg úgy is, hogy mögülnk szólalnak meg, a fejünk fölött lépve dialógusba a játéktér közepén akciózó színészekkel. Voltak, akik jónak láttak volna valamiféle elméleti alapvetést is ehhez a demonstrációhoz, szerintem azonban a dolog jól illeszkedett a nap gyakorlatiasabb vonalába. Igaz, a demonstrálók – a diákszínjászók – akcióereje, játékkuk pontossága, egyáltalán színházi technikája nem mindig tudott megfelelni annak a követelménynek, hogy az adott feladat, probléma plasztikusan és pontosan jelenjék meg.



A Színházi lecke nézői, a sokadik órában. Feszült figyelem. Kaposi László felvétele

Kissé már fáradtabban és némileg megfogyatkozva ültünk be Uray Péter és Kovács Márton demonstrációjára, mely a zene jelentésteremtő és -módosító szerepéről szólt. Ők is igyekeztek párbeszédese formában elővezetni mondani- hallgatni- és látnivalójukat. A karnagyként, zenepedagógusként is működő Uray Péter a színházat, s benne a színészt, minden ízében átjáró zeneiséget helyezte előadásának középpontjába, elsősorban a mozgásszínház, a zenés színház példáiból kiindulva. A Mohácsi testvérek állandó alkotó partnere, Kovács Márton, aki a színházat hangzó univerzumként éli meg és így is viszonyul a rendezőtől kapott alkalmazott zenészi feladatához, szép példákkal illusztrálta, hogy miként épül fel egy-egy előadás zenei és zörejvilága.

„A zene közvetlen kisugárzása mélyebb, mint bármi, amit kommentárként, értelmezésként hozzáfűznek.” – mondta Uray. Ez a primer és közvetlen hatás megelőzi az érzékelés és a befogadás minden más érzékhez kapcsolódó módját. Ezért is nagy felelősség, hogy milyen eszközökkel alkotjuk meg egy-egy előadás hangzó világát: lehet háttér zenét alkalmazni hangulatteremtési céllal, lehet táncolni zenére, ellenpontosítani, belső monológként használni, lehet zörejjel operálni, amit a színészek hoznak létre. Ennek szép

példáját mutatta be Kovács Márton, amikor a kaposvári *Csak egy szög* című előadás zárójelenetében valamennyi színész a díszleten, kalapáccsal szólaltatta meg az exodus ritmusát.

Az előadás hangzó világa, beleértve a beszédet, a zörejeket, a zenéket, legyenek azok előre felvett gépi vagy élő részesei a színpadi eseményeknek, szerves egységet alkot a többi színpadi hatáselemmel. Itt sem szabad a gyors, a rögtön kéznél levőnek tűnő megoldásokra hagyatkozni. A két előadó szavaiból és demonstrációiból az derült ki, hogy igenis „útja van” a zenének az előadáshoz, hogy a zene nem csak kíséret, hozzárendelt szerepet játszó valami, hanem a drámai események aktív szereplője, és ha, történetesen, egy egész zenekar kerül föl a színpadra, akkor annak – ahogy Kovács Márton fogalmazott – „története kell, hogy legyen az előadásban”. Így lett nekünk, hallgatónak is történetünk az ő előadásukban, amikor este 7 körül kasztanyettákat, rumbatököket osztottak szét közöttünk, és mi lelkesen szálltunk be a *Boci, boci tarka* kezdetű közismert klasszikus ritmizálásába, hogy egy többszólamú mestermű szülessék belőle. Sűrű és tartalmas volt ez a nap. Lehet, sokan kifáradtak a végére, de biztos, hogy jóleső fáradtság nehezedett valamennyiünkre. Arra gondoltam, akár hosszabb időt is lehetne szentelni egy-egy ilyen témának. És akkor talán több ötlet, eredetiség bukkanna fel az amatőrök előadásainak fény-, tér- és zenei megoldásaiban, ami – ahogy ezt ez a nap is sugallta – nem mindig a pénz és lehetőségek, hanem sokkal inkább a kreativitás és igényesség kérdése.

Regős János

II.

Leckét kaptunk ezen a hétvégén színházból, leckét és – jómagam legalábbis – igazolásokat is. Mindehhez napsütést. Kint és bent egyaránt szép napunk volt.

Azt gondoltam, majd úgy írok erről a szombatról, mint már több másikról, ahol sok mindent láttam, halottam –, s születik majd valamiféle összegzés is. De most azt gondolom, erről a hétvégéről nem lehet igazán jól írni, mert erről olvasni kevés, ezen részt kellett volna venni. Még több embernek. Holott, bajosan fértünk volna el többen, hiszen tele volt a ház. Aligha lett volna jó, ha többen vagyunk, mert így sem voltak igazán műhelyjellegűek, inkább afféle egyetemi előadásra hasonlítottak a demonstrációk. Mégis azt kívánom, bárcsak még többen lettünk volna, mert hasznos, ritkán hallható-látható színházi dolgokról esett szó, és hiteles, nagyszerű emberek szájából hangzott el mindez.

Mégis, mi történt itt, a Marczibányi téren, február 9-én, a Drámapedagógiai Társaság és a Művelődési Központ közös szervezésében? Három előadásra került sor, kb. 2,5-2,5 órában. (Ez akárhogy is nézzük, kített egy rendes műszakot a hallgatók számára.)

A FÉNY, a TÉR és a ZENE került középpontba, ezek színházi alkalmazásának alapleckéit, műhelytitkait ígérte a hétféle – hozzátevé, vannak eltanulható és nem tanítható, csupán elleshető titkok. Nem mondhatjuk, hogy maradéktalanul teljesült minden cél, de hogy ízelítőt, ínycsiklandó bevezetőt kapott minden résztvevő, az nem lehet kétséges.

Persze, mindenki mást várt. Volt, aki azt hitte, most aztán tuti tippeket kap, például mit kell csinálnia három lámpával. (Meg is ijedtem kissé, amikor az első interakció során elkezdődött az össznépi, szokásos, siránkozó kérdésfelvetés, nekünk csak x lámpánk van, mit tehetünk ezzel..., szerencsére, valahol gellert kaptak ezek a hangok, s útjára indulhatott az intuitívabb beszélgetés.)

S mit kaptunk? Sokat.

Először *Novák Eszter* színházrendező és *Bányai Tamás* (egyetlen magyar) világítástervező jóvoltából a **FÉNY** volt a témánk. No, nem a színházi fény teljes története, bár azt is lehetne s érdemes volna végigkísérni útján, ahogy a napfényben játszódó előadásoktól eljutottunk a mesterséges fényt alkalmazó, rafinált világítású előadásokig. Mindkét előadónk úgy fogalmazta meg a fényről való gondolatait, hogy azok közérthetőek maradtak, sőt, hasznos kiindulópontot jelenthettek a figyelők számára.

Muszáj azzal kezdenem, hogy a nap előadói többek között azért voltak nagyszerűek, mert senki nem próbált meg úgy beszélni a többségében pedagógus amatőrszínjátzó rendezőkkel, mint akikhez le kell ereszkedni, vagy akik nem érthetik teljesen a fennkölt színházművészetet – nem ritka az ilyen attitűd. Az volt a nagyszerű, hogy a beavatottak fennhéjázása helyett a színház szeretete, tisztelete dominált. (Már előre elnézést kérek, ha ezért többnyire elveszítem a higgadt szemlélő hangját, de az előadók maximálisan elnyerték szimpátiámat. Remélem, minden hallgatóét.)

Novák Eszter magával sodró egyéniség, „mániái” fontos alapvetéseket fogalmaztak meg. Ezek között az első a *fogadófény*. Előadónk szerint az előadás atmoszférája már a fogadófénynél megteremtődik, de legalábbis nagyban segíti az előadásra való ráhangolódást, a „színházban vagyok” érzetét. A színház titko-

sabb világát megerősíti, ha a fény először elsődlegesen a nézőkre irányul, s a színpadi csoda még várta magára...

(Természetesen minden alapvetést, amelyet a két előadó a fénnel kapcsolatban megfogalmazott a Marcziányi Téri Művelődési Központ színháztermének adottságaihoz mértek – de szó esett ennél szűkösebb, tágasabb lehetőségekről is. Amúgy nem voltak kíméletesek a Marczi lámpaparkját illetően, kritikusan, ám megértően nyilatkoztak a készletről.)

A fényről való gondolkodás másik alapvetése, hogy *hogyan kezdődik* el az előadás. Maximálisan igazat adok Novák Eszternek, aki erős és megkapó hangulattal szeret indítani, amelynek természetesen eleme a fény. Ő azt szereti, hogy amikor fölmeleg a függöny (vagy ha nincs, akkor feljön a fény!), a tér, a látvány, ami a néző szeme elé tárul olyan, hogy „*rögtön becsúszik a szívébe*”(N.E.). Az erre bemutatott példa ékelesen bizonyította, hogyan lehet fénnel semleges helyzetből atmoszférát teremteni. A titok egyik fontos eleme, hogy ne csupán egy pont legyen megvilágítva (a példában egy kanapén ülő párra esett fény, ezt ellensúlyozta egy zongorán álló szamovár megvilágítása.) S ha lehet, mindig legyen úgynevezett *gégen* – hátulról jövő megvilágítás – ami segít a testek, tárgyak plasztikusabbá tételében.

A varázslatos hatáshoz persze nagyon sokat kell pepecselni a pontos beállításokkal (ez a munka rendkívül időigényes); nem engedhetünk meg olyanfajta apró hibákat sem, hogy nyitva marad valahol egy ajtó, ablak – amin beszűrődik a nappali fény, vagy éppen azt sem, ami gyakori hiba, hogy például a függöny nem ér egészen a földig, és átlátszanak alatta a készülődés fényei. Romboló lehet, ha a színpad nem rendelkezik megfelelő fekete takarásokkal, vagy ha éppenséggel a színpadkeret körül műanyag borítású fal van. (Mint a Marczin.) Abszolút bebizonyítható, hogy képszerű, színházi hatást nem érhetünk el úgy, hogy az ún. általános derítést, a munkafényt alkalmazzuk. Ez szétszórja a figyelmet, s megöli a festői hatásokat. Ahogy Bányai Tamás fogalmazott – aki nyugodt szakmai elhivatottsággal beszélt – a világítás a festészettel rokon, mindkettő sokat foglalkozik a fényviszonyokkal, és a színpadon alkalmazott, fénnel festett kép is mindig jelentést hordoz, nem önmagáért való esztétikum.

Apró, ám fontos tanács a már említettekén kívül: mindig mozogjon, aki elképzelte a fényeket; ellenőrizni kell a látványt, hiszen a nézőtér más és más pontjáról nem ugyanazt a képet látjuk, s a fények nagyban befolyásolhatják a látvány egészét.

Szó esett a színpadi lámpák különböző fajtáiról, s hogy miből mennyi kéne, de ezeket inkább nem ecsetelem, hiszen ez is helyfüggő. Azt azonban nem árt tudni, hogy ha valaki lámpaparkot tervez, az ú.n. *profil lámpákra* összpontosítson, ezek a legjobban hasznosíthatóak. Megtudtuk, hogy a lámpák teljesítménye a fényérzetünk szempontjából nem mellékes, s hogy színekkel kombinálva további hatásokat érhetünk el. (A színészen lévő jelmezről is függ, mennyi fényt kell kapnia – minél világosabb ruha van rajta, annál kevesebbet.) Elleshettünk apró kis trükköket: hogyan csempésszünk a színpadi gyertyafény köré mesterséges fénykört, ami ráerősít csupán a fényére, s meghagyja a gyertyafény illúzióját; hogyan keverjünk sárgát a nappali, kéket az éjszakai jelenetekhez – soha nem feledkezve meg a *gégenről*, amitől (ahogyan már említettük is) a jelenlévők kontúrja lesz sokkal pontosabb.

Tapasztalati munkáról van szó, ha a világításról beszélünk – hangsúlyozták az előadók. Ennek a folyamatnak a része, ha megismerkedünk a fényirányok jelentőségével, a különböző elnevezésekkel. Egy tengelyhez képest a felülről jövő fényt felsőnek, vagy *dusnak* (tusnak, topnak – zuhanynak) nevezik; az előlőről jövőt *derítésnek*, a hátulról jövőt *gégennek*. Ezek együttes illetve külön-külön történő használatával a plasztikusságot, a mélységet lehet kombinálni. Megint csak fontos apró trükk: arcot gégen nélkül soha ne világítsunk meg.

Igaz, hogy a gégenek használatakor gyakran előfordul, hogy a nézők számára lelepleződik a fényforrás, ezt a *szufitákkal* lehet eltüntetni (felső takaró függöny, amelyet legjobb feketéből és egyenesre szabva feltenni, bár a rossz hagyomány, a raffolás, sajnos működik). Ahol lehet, kerülni kell, hogy ez a néző számára zavaró legyen. (Sajnos, kevés szó esett a különleges terekről – például a passzázs vagy aréna esetében történő világításokról.)

Nagyon izgalmas fényjátékokat tesz lehetővé az *utca-fények* alkalmazása. Az *utca* a színpad két oldaláról beadott fény, általában egymással szemben álló két lámpa fénye adódik össze. Különlegesen szabdalja a teret, a fénybe lépő testeket. Szerencsés, ha nem csupán egy, de több „utcat” is kialakítunk. Ha alulra helyezünk utcafényt, az eséseknek adhat különös jelentőséget, de a reflexáló padlót lehetőleg ne világítsuk meg. Ezek a hatások a tánc és mozgásszínházaknál szinte nélkülözhetetlenek. (A lámpákat itt is eltüntetjük az oldaltakarásokkal.)

Sokat lehetne még beszélni – mint előadóink is tették – a fénnel való játék lehetőségeiről, a térbe állított tükör és a fény kapcsolatáról, a díszletbe vagy zenekari árokba rejtett erős fényvetőkről, amelyek hirtelen fellobbanása nagyon erős hatás, de az egészen finoman használt fényekről szintén, amelyekkel akár a bőr színét is tompíthatjuk. (Persze, beszélni, látvány nélkül, nehéz ezekről.)

Látványnak sem megvetendő, ha lámpáinkat színezve komplementer színeket keverünk a színpadon, de a példákat most nem sorolom. Aki ott volt a Marczibányi téren, és lehetősége nyílik rá, nyilván kísérletezik majd, játszik a fények kínálta hatásokkal. S hogy mit is jelentenek tulajdonképpen a fények, azt nagyon találóan fogalmazta meg a két jelenlévő szakember; a rendező és a világítástervező. A színház sűrített kifejezésmódja a valóságnak, nem pusztán ábrázoló, és a világítás abban segít, hogy költői lényegét „*ütősebben*” fogalmazhassuk meg.

Szóba került a fényváltások, csúsztatások szerepe, ezek szintúgy jelentéshordozó tartalommal bírnak, és a rendezői koncepció részét képezik, ha például látjuk a fénymozgásokat. Természetesen a fényhez tartozó sötét időtartamának is üzenetértéke van, mikor, mennyi ideig van sötét, gyors sötét van-e, vagy szinte észrevétlen telepszik ránk. (Biztos egyébként, hogy ez esetben nem az amatőrök körében olyannyira kedvelt díszlet- vagy jelenetváltáshoz használt állandó sötétekről van szó.)

A fénnel rajzolunk, festünk a színpadon is, Ehhez persze az kell, hogy a színészek kellően megbarátkozzanak a fénnel, érzékeljék azt, tehát „*keressék meg, találják meg a fényüket*”. Am végezetül, amit mindenképpen a két remek előadó pozitívumaként értékelhetünk; e sok-sok fontos, lázas izgatottsággal sorolt dolog a fényről, mégsem tűnik a legfontosabbnak. Mert állították, a színház akkor is színház, ha nincs világítás – csak hittel játszó emberek. Ennek jegyében Novák Eszter tehetséges ifjú színész-tanítványainak (Kiss Fiána Magdolna és Tarjányi Tamás) – akik a demonstrációban a szükséges *színpadi alakok szerepét* is vállalták – kis produkcióját kaptuk végső ajándékkul.

Rövid szünet után – sorbaállítás a büfénél és a korántsem mellékes helyeken, tülekedés a könyvárúsító asztal előtt (megjegyzem, talán szerencsésebb volna más helyet találni ennek) – jött a folytatás; *Perényi Balázs* és *Schilling Árpád* (utóbbi színjátszós berkekben csak Süsü néven ismert) kettőse.

Perényi, aki tanárként, rendezőként és színikritikusként is foglalkozik a színházzal ezúttal megelégedett az animátori szerepkörrel. Partnere számomra meglepetésszerű színházi élmény volt. Schilling Árpád rendezői, színházteremtői érdemeit illik ismerni és elismerni. Szerencsémre én még azokból az időkből is emlékszem kiváló teljesítményére, amikor a média még nem kapta fel, s a Krétakör csak szárnypróbálgatásainál tartott. Úgy vélem, nem divatból tartom munkáit izgalmasnak. Am amit itt produkált, az túlszárnyalta eddig véleményemet; most egy minden ízében felnőtt, gondolkodó, letisztult színházlátású rendező mutatkozott előttünk, sallangok nélkül, védtelenül és játékosan. Védtelenül, mert nem bújt el hírneve köpenye mögé, hogy már kivívott sáncaival óvja magát az esetleges kudarcától, s játékosan, mert a váratlan helyzetekben is a tiszta játékot demonstrálta. Hosszú volt a bevezető, de mint már említettem, nehéz elfogulatlannak maradni.

A térhasználat dramaturgiája volt ennek a szakasznak az elnevezése, s az előadók valóban a Térrel játszottak. (Is.) Ahogyan S. Á. Krétakörös tapasztalataira alapozva nagyon találóan fogalmazta; gyakorta dolgoznak „*talált terekkel*”. Ismerni kell a helyszínt – ahol színházat akarunk csinálni, s alkalmazni kell azt terveinkben, vagy alkalmazkodnunk kell hozzá. S hogy mi a legfontosabb az egészben? A közönség és a játszó viszonya. Hiszen a tér határozza meg, hogy felmutatunk valamit, megmutatunk, bemutattunk-e valamit... s hogy azt hogyan tesszük; a színésznek például úgy kell éreznie, érzékelnie a teret, hogy az meghatározza hangját, hangszínét, mozgáslehetőségeit is. Természetesen itt is a térből fénnel kivágott, vagy más módon fókuszba kerített tér-darabra figyelünk elsődlegesen. S hogy mindez ne csupán beszélgetésünk alapja, de tapasztalati tárgy is lehessen, Perényi Balázs csoportja – éppen a Peer Krisztián frissítette *Tudós nő*kkel dolgoznak (*Okoskodók* címmel) – részleteket választva a munkadarabból, jelene- teket adott elő. A munkát rendező Perényi felajánlotta Schillingnek, hogy egy-egy jelenetet helyezzen el, alakítson át a most éppen rendelkezésre álló térben. Izgalmas kísérlet volt, és egészen jó pillanatok születtek így. Még az is lehet, hogy a munka folytatásához is inspirációt jelentett.

Rögtön az első jelenetnél érdekes volt megfigyelni, hogy a két játszó, ahogy „beköválygott” a hatalmas, üres színpadra – nem nagyon tudott mit kezdeni magával. Tébláboltak, felesleges gesztusokkal próbálták meg szabdalni, felosztani (kicsinyíteni) a teret. S.Á. azt tanácsolta nekik, hogy húzódjanak a tér egy kintüntetett sarkába, ahol fénnel kiemelte őket az ürességből, és megkérte, ha lehet, álljanak egy helyben. A szövegben rejlő utalásokat kihasználva (hogy ez milyen fontos! és mennyiszer elsikkad!!!), elképzeltette velük a *saját területet*, amely azáltal válik konkrétá, a néző számára is érzékelhetővé, hogy ők, a játszó pontosan tudják, merre is van, s milyen határai vannak. Izgalmas volt, ahogy a teret a bejátszott zenével és a játszó hangerejének változásával is érzékeltette... Nagyon plasztikussá vált maga a helyzet, és finomodott a két játszó közötti viszony kontúrja. (A kísérleteket, amiket most túlságosan aprólékos volna leírni, érdemes bevetni a próbák során – a nagy tér kínálta lassúságnak, a kisebb automatikusnak hitt sűrítésében mi is rejlik igazán, s hogyan lehet ellene dolgozni mindennek.)

A demonstráció hihetetlenül finommá és izgalmassá vált (még akkor is, amikor úgy látszott, hogy Süsüt is elragadja a variációk játéka, s szinte leragadt egy-egy megoldási lehetőségnél!). Nagyon, nagyon bol-

doggá tett – remélem, másokat is igazolt – az a kitétel, miszerint a *szövegre* érdemes alapvetően koncentrálni, abból kell kibontani a lehetséges cselekvéseket. A szereplők közötti viszonyok meghatározzák, mi az, amit elbírnak egy jelenet – és azt milyen térben bírja el. Ha a kísérletek közepette a játsszók el-elmentek a könnyebb ellenállás irányába, megragadva a kínálózó poénokat, a közönség kis nevetéseit, akkor Schilling Árpád finoman, de határozottan elmondta, minden vicces lehet, ha attrakciónak tekintjük a kísérleteket, ha közönségsikerre vágyva dolgozunk, ám ilyenkor kevesebb a lehetősége az igazi értékek felfedezésének, az igazi megoldásoknak.

Ha ritmusokkal, magával a térrel játszunk, sokféle elképzelés érvényesülhet. Előkerült a „*híres Székely-féle diagonál*”, amit főiskolai tanáranak térhasználati téziseivel kapcsolatban emlegetett. (Megjegyzem, én is úgy tanultam, igencsak fontos a színpadi átló használata...) Ez a térszervezési mód – amiben az átló jelentős hangsúlyt kap – az ú.n. klasszikus dobozszínházi térhasználatra jellemző. Ebben valójában mindig egy figura válik kiemeltté, s hozzá képest van helyzetben minden más, s ez esetben nem feledkezhetünk meg arról, hogy a díszlet is a tér része. Alkalmassint ezt lehet úgy használni, hogy egy biztos nézőpontból eleve megtervezettnek vesszük (körbejárva a nézőtér különböző pontjait). Más, nem meghatározott nézőpontú előadásképet konstruálva bele kell kalkulálnunk azt is, amit pl. a passzázs-színpad esetében az egyik oldal *nem* lát. Ezt leírva nehéz elképzelni, de higgyék el, Schilling Árpád meggyőzően bizonygatta (és a gyakorlatban is számtalan példa igazolja), lehetséges azzal is komponálni, amit nem lát, illetve máshogy lát egy-egy nézőtéri oldal. Ez esetben persze mindenki kicsit mást kap az előadásból, de a nem rögzített nézőpontú előadásoknál ez csak továbbgondolkodási alap. Mindez nyilvánvalóan együtt jár egy erősen stilizált játékmóddal – amit vállalni kell. Felhívta a figyelmet arra a – voltképpen alapvető – szabályra is, miszerint a játék közös; ha valaki megáll a színpadon, arra a többieknek reagálni kell. Ily módon a térhasználat is a játékszabály része. (Ha érdemes volna humorizálni, s még lennének, akik emlékeznek ilyesmire, a *ne takarj...* kezdetű mondatokra hívnám fel a figyelmet.) Alapvetés, hogy a játék során, ha működik valami, azt kell néznie, hogyan tudom *tovább* működtetni – legyen az párbeszéd, mozgássor, bármi... A játékot *blokkolni* könnyű, ám csak továbbvinni érdemes.

Döntéseinket ugyanakkor következetesen végig kell gondolni, s ha elfogadtunk valamit, annak fényében lehet csak továbblépni. (Schilling újra és újra, nagy boldogságot okozva ezzel nekem, visszatér a szöveghez, mint a forráshoz – innen indul ki, ezzel igazolja a mozgásokat, az egymástól való távolságot is akár.) Kitágítja s beszűkíti a teret, mindig az adott tágasságát bejátszva – ez az, amit meg kell tanulni *érezni*. Egészen egyszerűen nem tesz mást – instrukcióiban is *gondolkodik*. Ez az, ami lenyűgöző. (Nem is csinál úgy, mint aki tudja a tutit, el-eljátszik egy lehetőséggel. Fölöttébb nagyszerű dolog ez.) Így képes arra, hogy inspirálja a vele együtt-gondolkodni képeseket. És egyszer csak azt vesszük észre, hogy a Tér működni kezd, hogy egy oszlop is segítség lehet, hogy egy idő után a jellemábrázolást segíti, ki honnan, milyen pozícióból beszél. Mindez persze nagyon olcsóvá is válhat, ha direkt jelzésként alkalmazzunk – félreértés ne essék, ez a demonstráció kerülte az efféle csapdákat. Bebizonyosodott, hogy nincs szabályrendszer, a helyzet dönti el, hogy mit is akarunk és tudunk kifejezni a Tér plasztikus rajzaival.

Különösen szimpatikus volt, amikor (ismét a szövegközpontúság!) egy meglehetősen „*lila*” jelenetre vonatkozóan azt boncolgatta, mi a szövegbe épített „lilaság” és a „ráhúzott lilaság”; egyértelművé vált itt is, hogy a játékosnak még a „lilaság” természetrajzával is tisztában kell lenni, ha ábrázolására törekszik. És hogy a kevesebb sokszor több, s hogy ha megtörténik valami, az belülről építi, bontja ki a teret. S csak az használja igazán a teret, aki gondolkodik a Térben.

Arra kell törekedni – mondta Schilling –, hogy lássuk magunkat a térben. Ez a legizgalmasabb kérdések egyike. Különböző játéklehetőségeket is sorolt ennek gyakorlására, érzékeltetésére. Például; minden színésznek van egy kamerája (képzeltbeli), amit használva a következő dolgokat kell kifejtenie – hol vagyok a térben, hogyan nézhetek ki, tudom-e pontosan hol állok másokhoz viszonyítva stb. Vagy képeket készítenek (akár konkrétan is), létrehozunk egy képzeltbeli képet, pontosan meghatározva a képkihívást – mit kell látnia a kamerának –, majd az elkészült fotót tanulmányozzuk, ezt gondoltuk-e végeredménynek? A cél az, hogy a játékok során alakuljon ki a színjátsszók térérzete... Gondolkodni kell a térben. Ha új helyszínen kell játszani, a színjátsszó is tegyen javaslatot, hogyan reagáljunk rá... (Ne kelljen feltétlenül megmondani, mit csináljon egy megváltozott térben, érzékelje azt, és szándékai szerint alakítsa magához.)

Általánosságban úgy gondoljuk, hogy egy megnövekedett térben eleve a nagyobb hangerő szükséges. Ez nem feltétlen van így – előadásfüggő a dolog. (Ezért nem igazán jó, ha – amit gyakorta látunk – egy nagyobb térbe került gyerekszínházi előadásnál azt adjuk instrukcióként a gyerekeknek, hogy beszéljenek hangosabban. Általában rögtön süvölteni kezdenek, és minden széttörik. Persze, nekik nincs rutinjuk...)

Egy összeszokottabb és rutinosabb társulatot is meg-megzavarhat, ha változik a tér – ám némely előadásnak kifejezetten jót tesz, ha változik, hirtelen ugyanis az interakciók válnak valóságosabbá, mert nagyon

arra koncentrálni a játékos, hogy közvetítse a lényegét... Vagyis a játék belső ritmusa feltehetően megváltozik. Sziszifuszi munka erre felkészíteni a színjátszókat, de csak így lesznek képesek igazán élni a színpadon.

Schilling Árpád és Perényi Balázs, no és a tanítványok demonstrációja rendkívül hasznos volt, bár megkockáztatom, hogy – a fényről való beszélgetéshez hasonlóan – nem aknázott ki minden lehetőséget (mert még mennyi mindenről lehetett volna szó!), de túlmutatott a témamegjelölésen. Itt már egyértelműen megfogalmazódott bennem – és gondolom másokban is; lehetséges, hogy érdemes volna ezeket a diskurzusokat folytatni.

Talán a fáradtság volt az oka, talán az, hogy a „behangozott” színinövendékek nem érkeztek meg az utolsó előadásra, tény, hogy *Uray Péter* és *Kovács Márton* zenéről való elmélkedését tartottam a legkevésebbé praktikusnak. Félreértés ne essék – jó volt hallgatni őket, **a zene és a színház** kapcsolatát feszegető gondolataikat, a bemutatott példákat, de mintha a napnak ez a része lett volna a legöntörvényűbb, a legkevésbé átültethető a napi praxisba.

Uray zenészként és koreográfusként, mozgásszínházi rendezőként közelítette meg a zenehasználat kérdését, és természetesen mihelyt annak színházi alkalmazásáról beszélt térben, fényben és kompozícióban fogalmazott. Amit lényegesnek tartok, rögzítette a színpadi zenehasználat funkcióit, miszerint van *háttérzene*, *kísérőzene*, *ellenpontként* vagy *a belső gondolat erősítésére* használt alkalmazási lehetőség. A különböző funkciókban a zene különböző színházi hatások elérésére alkalmas, és egyértelműen segít az előadás atmoszférájának megalkotásában. Érdekes felvetésnek tartottam azt is, hogy a koreográfiákat más zenére kezdi el „betanítani”, kialakítani, hogy ne csépelje el az a muzsikát, amellyel majd valójában meg kell jelennie a műnek. (Laikusként nem értem teljesen tisztán, hogyan lehet komponálni nem a „valódi zenére” – de majd utána járok...)

Kovács Márton szerint a zene csupa olyan dolgot tud, ami létezik a színházban – épp ezért érzékenyen kell „hozzányúlni”, hogy a kétféle hatáselem ne gyöngítse, hanem erősítse egymást. A zenehasználat tárgykörébe sorolja a zörejeket is – többszöri hivatkozással John Cage-re – hiszen tökéletes csend nincs is... Saját zenealkotási példáiban számtalan esetet sorol, amikor a zörejeket, legyenek azok tárgyak által keltett, vagy a színészek által kiadott hangok, a zene szerves részévé tette. Talán ez a rész volt a leginspirálóbb, hiszen az élőzene használatának (zöreje, hang) szorgalmazása minden színjátszó-csoportban fontos. Nagyszerű példákat mutattak be mindketten, de az elején felvetett élő lehetőség, miszerint ha itt lettek volna a színészek, megnézhattuk volna, hogyan befolyásol egy-egy jelenetet a hozzárakott zene, hiányzott. Ám a bejátszott darabrészleteket élvezettel néztük. S noha már sötét este volt fél hét körül (s ha belegondolunk, már több mint nyolc órája tartott a demonstráció-sorozat), voltak vállalkozó szelleműek, akik maradtak még kicsit *kreatívan zörejezni*, *zenézni* Kovács Mártonnal. Kíváncsiság ide, vágyak oda – én ekkor már feladtam. Aztán persze sajnálkoztam magamban, hogy kár volt...

Sokan voltak a Marczibányi téren február kilencedikén, s azt hiszem olyan napot zártunk, ami magában hordozza a következő Színházi Lecke zsúfoltságát is.

Köszönet érte a szervezőknek és az előadóknak.

Tóth Zsuzsanna

III.

A rendszeres **Drámapedagógia hétvégék** után – amely a továbbképzésnek egy nyitottabb formáját jelenti – néhány éve elindította a Drámapedagógia Társaság és a Marczibányi Téri Művelődési Központ a *Színházi lecke* című sorozatát is, amelynek kimondott-kimondatlan célja az, hogy a drámapedagógia és a gyermekszínház területén dolgozó szakemberek elmélyültebb színházi ismeretekhez jussanak, illetve inspirációkat kapjanak a további munkájukhoz. A korábban kétnapos rendezvény már tavaly is egynaposra szűkült, amikor is a történet különböző aspektusairól esett szó. Az idei színházi napon három markáns probléma került a középpontba: a világítás, a térhasználat és a zenehasználat. A három kérdéskörrel háromszor három órás demonstrációt tartott két-két neves színházi szakember. A világításról Novák Eszter és Bányai Tamás, a térhasználatról Schilling Árpád és Perényi Balázs, a zenéről Kovács Márton és Uray Péter beszélt.

A rendezvény tanulságairól **Szűcs Mónika** és **Sándor L. István** beszélgetett.

Inspiráció a kísérletezésre

S.L.I.: Vannak mindenféle tanfolyamok, pedagógusok számára meghirdetett képzések, amelyeken színházi ismereteket is lehet szerezni. Kérdés, hogy ezek között van-e létjogosultsága egy ilyen egynapos továbbképzésnek.

Sz.M.: Persze, hogy van, hiszen ide olyan szakembereket lehetett meghívni, akikkel az említett képzéseken aligha lehet találkozni. Novák Eszter eljön egy évben egyszer egy ilyen rendezvényre, de nem lesz ott minden gyerekszínházi rendezői tanfolyamon. És nem fogja tudni magával vinni Bányai Tamás világítástervezőt, és nem fognak tudni egy egész lámpaparkot működtetni. A világítás kapcsán olyan kompakt ismeretekhez juthattak ez alatt a három óra alatt drámapedagógusok és gyermekszínházi rendezők, akik a kérdéssel csak érintőlegesen foglalkoznak, amit egyébként máshonnan nehezen tudtak volna megszerezni (ha ugyan hozzá tudtak volna jutni). Kovács Márton zeneszerző sem fog felbukkanni mindenféle tanfolyamokon, mert neki erre nincs kapacitása, hogy elmenjen ide-oda. De most olyan plasztikus példákat tudott mutatni, elsősorban a különböző Mohácsi János rendezte előadások zenehasználatával kapcsolatban, amelyeket legfeljebb azok ismernek, akik megszállott Mohácsi-rajongók, és módjuk van eljárni Kaposvárra előadásokat nézni. Az is unikum, hogy Schilling megjelent ezen a rendezvényen. Ő sem járkal már ilyen szintű tanfolyamokra.

S.L.I.: Tehát a meghívott vendégek miatt volt értelme a *Színházi leckének*?

Sz.M.: Az egyik jelentőségét a meghívott vendégek szakmai súlya adta. Ugyanakkor itt olyan lehetőségek álltak rendelkezésre a demonstrációhoz, amelyet egy hagyományos tanfolyam keretei között lehetetlen biztosítani. Csak a zenéről szóló részben találkoztunk olyan illusztrációval, amelyet egy számítógéppel és egy kivetítővel meg lehet oldani. A világításról szóló részben azonban a Marczibányi Téri Művelődési Központ egész lámpaparkja és eszközkészlete (meg egy technikus kolléga is) szerepelt. Ez azért egy normál tanfolyam hallgatóinak nem áll rendelkezésére. De még diákszínháziakat sem lehet minden foglalkozásra mozgósítani, mint ahogy az történt a térről szóló három órában.

S.L.I.: Végül is olyan szintű szakmai ismeretek kerültek szóba a lámpák fajtáitól a tér bemozgatásán át Kovács Márton műhelyitkaiig, amelyek szerintem egy tágabb körnek is szólhattak volna, nemcsak drámapedagógusoknak és gyerekszínházi rendezőknek. Kicsit sajnáltam például azt, hogy az ELLENFÉNY szerzői nincsenek jelen. Sokat tanulhattak volna ők is, és sok mindenre visszautalhattunk volna a későbbi beszélgetéseink során. Ez a rendezvény ugyanis – és ebben is eltért egy normál tanfolyamtól – nem a gyakorlatban könnyen alkalmazható szakmai ismeretekből indult ki, hanem bizonyos hangsúlyozott színházi problémákból...

Sz.M.: Hangsúlyozottan színházi problémákból, de nem a befogadó szempontjából nézve, hanem a színházi előadás létrehozójának szempontjából. Valóban lenyűgöző volt, hogy a világosításról szóló részben az összes lámpatípusnak elmondták a nevét, megmutatták a felépítését, a működésmódját, beszéltek róla, hogy mire, hogyan használhatók. De ez az alkotónak fontos, annak, aki egy adott hatást akar létrehozni. A néző szempontjából teljesen mindegy, hogy amit érzékel, azt gégennek hívják-e vagy derítésnek. A befogadói élményéhez nem ad túl sokat hozzá, ha megfigyeli, hogy honnan és milyen forrásból érkezik a fény. Arra viszont felszabadító hatással lehetett ez a három óra, aki maga is színházzal foglalkozik (még ha iskolai keretek között is), és – ahogy Novák Eszter is mondta – van már legalább két lámpája. Az most a láttak, tapasztaltak hatására elkezdhet kísérletezni. Kipróbálhatja, hogy mit is tud kezdeni a lámpáival. Nem arra adott ösztönzést ez a három óra, hogy bizonyos hatásokat konkrétan hogyan lehet kikeverni, hanem arra, hogy érdemes kísérletezni a különféle effektekkel. Ilyen szempontból a legkevésbé talán a zenéről szóló rész volt inspiráló. Mert a lámpát elég felkapcsolni, lekapcsolni, ide rakni, oda rakni, ehhez különösebb mesterségbeli tudásra nincs szükség. A tér bemozgatása meg egyébként is mindennapi feladata a gyermekszínházi rendezőknek. De a zene olyan különleges terület, amihez külön felkészültség, igazi mesterségbeli tudás kell. Az egy külön szakma.

S.L.I.: Azért az világosan kiderült, hogy a világítás is egy külön mesterség. Mert a világosítóból lett fénytervező Bányai Tamás egészen más szinten szólt hozzá a problémákhoz, mint Novák Eszter, aki színházi rendezőként mint alkalmazó viszonyult azokhoz. Mondta is, hogy a főiskolán nem tanítottak világítási alapismereteket, alapvetően neki is „autodidaktaként” kellett rájönnie a megoldásokra.

Sz.M.: A zenei részből épp ez az alkalmazói oldal hiányzott. Ott a mesterséget láttuk a működésében. Csodálatra méltó dolog volt, amit a zenészek mutattak, de nem éreztem azt, hogy nekem is kedvem támad, hogy a kezembe kapjam a hangszereket, és kipróbáljam magam a zenében.

S.L.I.: Talán azért nem, mert a legvégén már nem voltunk ott, amikor Kovács Márton mindenféle ritmus-hangszerek és egyéb talált tárgyak segítségével kreatív zenei gyakorlatokat vezetett.

Sz.M.: Lehet. Ugyanakkor az is nagyon izgalmas volt, amikor Uray Péter ugyanazon mozgásetűdök, táncjelenetek alá különböző zenéket kevert. Döbbenetesen más hatásuk volt. Ez egy nagyon érdekes játék. De azért ehhez össze kell szedni az embernek a bátorságát, hogy ilyesmit kipróbáljon. Pedig bizonyos értelemben ehhez talán kevesebb „adottság” kell, mint mondjuk egy világítási kísérlethez.



Uray Péter, a Színházi lecke egyik előadója. Kaposi László felvétele

„Szószedet” vagy személyes ars poétikák?

S.L.I.: A zenéről szóló rész elsősorban személyes ars poétikákra épült. Uray Péter is ilyen jellegű demonstrációt tartott, amelyből alapvetően egy karnagyból mozgásrendezővé lett személyiség viszonya derült ki a zenéhez. Kovács Márton is zeneszerzői működésének alappilléreit mutatta meg a zörejekhez való viszonyától kezdve a ritmusjátékokon, a készen talált és fölhasznált dallamokon át egészen a saját maga által komponált eredeti zenéig. De mindannak, amit szóba hozott, az volt az alapvető szempontja, hogy a különböző zenei megoldások hogyan kapnak funkciót egy adott előadásban. Hogy magát az előadást miképp tudják szolgálni. Szerintem ez az, ami leginkább inspiráló lehetett egy gyerekszínházi rendező számára. Mert azt az elkötelezettséget lehetett látni, hogy minden összetevőnek az előadás egészét kell szolgálnia. Egy zenész számára is ez az elsődleges, ha színházzal foglalkozik. Bizonyos értelemben a térről szóló három óra is ide futott ki, amikor Schilling Árpád felfröcsögött a konkrét problémát, egy darab különféle jeleneteit, amivel addig foglalkoztak, és egy negyvenperces beszédet tartott arról, hogy ő mit tart fontosnak a térben, az előadásban. Nem a konkrétumok, a lejegyezhető ismeretek voltak itt fontosak, hanem az, hogy egy rendező miképp gondolkodik. A legkevésbé ars poétika jellegű, inkább a mesterségbeli tudást átadni akaró rész a világitásról szóló három óra volt. Itt lehetett a legtöbbet jegyzetelni, itt lehetett a legtöbb konkrétumot tanulni. Ebből akár egy szószedetet is össze lehetett volna állítani: milyen típusú fényforrások, milyen világitási formák vannak, ezekkel milyen hatásokat lehet elérni. Itt a szakemberek arra tettek kísérletet, hogy elmondják mindazt, ami ebből a szakismeretből ilyen időkeretben átadható. Bányai Tamásék több napig készültek arra, hogy a Marczibányi téren rendelkezésre álló lámpákból mindent kihozzanak, amivel a színpadi fény természetét érzékeltetni lehet. Én épp ezeket a konkrétumokat hiányoltam a térről szóló részből. És azokat az átadható ismereteket, konkrét, megtanulható fogalmakat, amelyek ezen a területen is rendkívül fontosak.

Sz.M.: Amit hiányolsz, erről a „szószedet”-ről vagy a színházi „enciklopédia”-ról Schilling világosan elmondta, hogy őt ez nem érdekli. Nem akar foglalkozni azzal, hogy ilyen vagy olyan színpadi formák vannak, mert őt az érdekli, hogy az előadás egy adott (többnyire talált) térben hogyan tud megnyilvánulni. Ez lehet akár egy geometriai alakzat, lehet akár egy terem is, amiben oszlop és ablak van, így az is kérdés, hogy a beszüremkedő fényvel, látvánnyal, hangokkal mit lehet kezdeni. Hogy egy konkrét környezettel hogyan tud együtt lélegezni egy előadás. Erről beszélt nagyon hosszasan. Ezt demonstrálni nem lehet. Ezt az alkotói szemléletet rendkívül fontosnak tartom, mert a legtöbb gyerekekkel és diákokkal foglalkozó rendező többnyire hasonló helyzetekbe kerül. A legritkább esetben tudnak laboratóriumi körülményeket teremteni az előadások elkészítéséhez és játszásához. Mindig közbe fog jönni valami. Nincsenek olyan feltételeik, hogy mindig a pontosan rögzített kottát tudják eljátszani. Schilling egyik legérdekesebb példája a neves litván rendezőről, Nekrosiusról szól, aki teljesen összeomlott, amikor az elemek – nevezetesen egy vihar – szédülták a szabadéren felállított díszletét, így az előadás gondosan felépített rendszerét is megsemmisítették. Ezzel szemben Schilling egy olyan színpadi világot állított ellenpontként, amely önmagában, külső feltételek nélkül is hiteles és kompakt. Két olyan gondolkodásmód jelent meg itt, amely között még választania sem kell egy gyerekszínházi rendezőnek, hanem örülnie lehet, hogy ilyen színházi gondolkodásmódok léteznek.

Rejtett tanulságok

S.L.I.: Tehát neked nem hiányoztak azok a pontos, eligazító, ismertközlő mondatok, amely a világitásról szóló három órában meghatározóak voltak?

Sz.M.: Olyan alapproblémákkal szerintem már nem érdemes külön foglalkozni, amit néhány hónapos munka, illetve egy-két előadás után a gyerekekkel, diákokkal foglalkozó rendezők is tisztáznak magukban. Ugyanakkor ezeket az alapfogalmakat mindenféle könyvekből is el lehet sajátítani, mondjuk Nánay Istvánnak a rendezésről szóló munkájából¹. Nem elemi szintű ismereteket, hanem a térbeli hatás szempontjait akarta megmutatni Schilling Árpád. Nevezetesen azt, hogy egy szöveg, egy helyzet hogyan tud megszólalni a térben. Perényi Balázs ehhez kínált fel a diákjaival olyan jeleneteket, amelyekkel korábban már foglalkoztak. Egy nyilvános próbát láttunk, amelyben Schilling megpróbálta továbbgondolni azt, ameddig az iskolai munka során eljutottak a diákok. Perényi jól átgondolta, hogy előbb egy páros, majd egy hármas jelenetet kínál fel, végül pedig egy csoportos jelenetet. Ezekhez különféle színpadi formákat is társítottak, frontálisan nézhető nagyszínpadot és egy négy oldalról körbeülhető intimebb teret. (Valóban hiányzott a pást forma, ahogy Kaposi László meg is jegyezte, bár ezt viszonylag kevesen használják, és éppen ezért lehetett volna újdonságértéke.) Ezzel a munkaformával Schillingék azt érték el, hogy száraz ismeretátadás helyett a jelentés vagy a színpadi pillanat igazságának problémája került a fókuszba. Schilling olyasmit feszegetett, hogy mi történik a helyzettel, ha megmozdul a szereplő, vagy ha az adott térből kilépve szétfeszítik magát a szituációt is. Mit ad ez hozzá a jelenet értelméhez, jelentéséhez vagy jelentőségéhez (vagy mit vesz el belőle)? A világitásról szóló rész idáig nem jutott el.

S.L.I.: Mert vállalta az alapismeretek, a „szószedet” ismertetését...

Sz.M.: ...mert azon a területen az alapismeretek is hiányoznak. De ott is láttunk szemlélettágító mozzanatokat bőven. Mondok egy példát. Senki számára nem vált világossá, hogy egy érdekes térbeli kísérletet láttunk, amikor a segítségül hívott két fiatal színész (Kiss Diána Magdolna, Tarjányi Tamás) előadta a Varázsfuvola képáriáját. Most a nagyszínpadon énekelték és játszották el azt, amit egyébként eredetileg egy nagyon finom kicsi térben csinálnak meg, lényegében stúdiókörülmények között. A nagyobb térbe áttett jelenet másfajta mozgásokat hívott elő, mint ami a Merlinben látható ugyanennél a jelenetnél. Erre akár ki is térhettek volna az előadók, mert ez ragyogó példája annak, hogy a tér átalakulása milyen változásokat von maga után. De a világitás volt a „lecke”, így itt erről nem esett szó.

S.L.I.: A két fiatal színész improvizációi is többről szóltak, mint arról, hogy ugyanazt a buszmegállót hogyan lehet nappali és éjszakai fényvel megvilágítani. Ezek a jelenetek is a térhasználatról szóló második rész felé mutattak. Ebben a második három órában azonban nem a diákok, inkább Schilling Árpád improvizált. Fel volt adva neki a lecke, mert nem ismerte a *Tudós nőkből* készített Peer Krisztián-átíratot, amivel dolgoztak Perényi diákjai. Nem ismerte sem a szöveget, sem a jeleneteket, sem a játzókat. Nekem úgy tűnt, hogy nagyon sokáig kereste a fogást a feladaton. Aztán természetesen jól kivágta magát, és sok izgalmasat tudott mondani és mutatni. De ha Perényi „tanár úr” és Schilling „rendező úr” jobban egyeztetek volna, akkor talán frappánsabban tudták volna megmutatni a tudásukat.

¹ Nánay István: A színpadi rendezésről. Magyar Drámapedagógiai Társaság, Budapest, 1999, 51-61. o.

Sz.M.: Lehet, hogy frappánsabban, de érdektelenebbül. Egy pedagógus számára a keresgélést látni – hisz erről szól az egész élete – sokkal fölzsabadítóbb, mint ha megmutatják neki a tutit. Azt gondolta volna magában, hogy igen, hát ezek csak így jönnek. De ha nekem nem jönnek, akkor mit csináljak? Jó volt látni, hogy azért nem úgy születnek a jó megoldások, hogy az embernek bevillan egy csodálatos eszme, és ezután megy minden a kiteljesedés útján. Most azt láthatta, hogyan kell próbál(koz)ni, hogyan érdemes megtartani és elvetni dolgokat, hogyan kell már jónak tűnő helyzeteket még tovább vinni. A páros jelenetben volt egy olyan fázis (már nem állt egymással szemben a két szereplő, Schilling egy kicsit feloldotta őket), amikor őszintébben szólt a játszó szájából a szöveg. Sokan itt fellélegeztek volna, hogy rendben, megvan a jelenet, mehetünk tovább. Schilling meg azt mondta, hogy na jó, akkor kezdjünk el gondolkodni a szöveg egy adott pontjáról, hogy annak milyen következményei lehetnek. Nem jössz táncolni? – kérdezte a fiú. Igen, – kérdezte erre Schilling – hol is van akkor a táncmultság? És ennek milyen következményei vannak a tέρre? Mondom, a gondolkodás folyamatának efféle megmutatása szerintem érdekesebb, mint a biztos ismeretek átadása.



Diákszínjátsszók Schilling Árpád és Perényi Balázs előadásán. Kaposi László felvétele

S.L.I.: Tegyük ehhez hozzá, hogy Perényi Balázs középiskolai tanítványai is remekül állták a sarat. Egyrészt hajlandók voltak egy teli nézőtér elé odaállni és próbálni. Másrészt nem jöttek zavarba attól, hogy most nem Perényi tanár úr, hanem egy nemzetközi hírű rendező instruálta őket. Ráadásul még többször, többféleképpen is ki kellett próbálniuk ugyanazt. Erre sem görcsöltek rá.

Sz.M.: Volt még egy rejtett tanulsága is ennek a nyitott próbának. Egy diákokkal foglalkozó pedagógus-rendező nagy élvezettel követhette végig, hogy Schilling hogyan tudta rendbe rakni az egyik bohóckodó, a jelenetet túljátszó fiút, anélkül, hogy egyszer is direktben rászólt volna.

S.L.I.: Arra a fiúra gondolsz, aki a hármas jelenetben fejfelé átmászott a kanapén. És Schilling valami olyasmit mondott neki, hogy ha hülyeséget csinálsz, azt is vedd komolyan.

Sz.M.: Ilyen gyerek biztosan minden színjátszó csoportban előfordul. Ugyan nem az volt a demonstráció célja, hogy megmutassuk, hogyan kell a nehezen kezelhető színjátszókkal bánni, de erre is gyönyörű példát láthattunk. És senki nem sértődött meg, nem ment szét a próba.

S.L.I.: Olyan derekasan állták a sarat a diákok, hogy ezeket a középiskolásokat a Revizor című NKA kritikai portál felkészületlen szerzője² főiskolásoknak nézte.

Sz.M.: Ez kifejezetten dicséret nekik. Azt viszont sajnálom, hogy Perényi Balázs nem mutatkozott meg igazán, csak a moderátor szerepét vállalta magára, és csak a tanítványai magabiztos jelenlétében lehetett érzékelni, hogy milyen remek pedagógus-rendező ő is.

Folytatásért kiált

S.L.I.: Talán jobban magára vállalhatta volna az átadható tudás közvetítését.

Sz.M.: Elmondhatta volna a szöszedetet?

S.L.I.: Csak javított volna az összhatáson, ha megjegyezhető ismereteket is hallottunk volna.

Sz.M.: Nem gondolom, hogy mind a három résznek ugyanarra a sémára kellett volna felépülnie és ugyanazt a hatást kellett volna keltenie. Ugyanakkor olyan problémát feszegetsz, amely felveti annak lehetőségét, hogy fel lehetett volna fűzni a *Színházi lecke* egyes alkotórészeit egy közös gondolatmenetre. Talán kiindulópontként olyan közös alapot lehetett volna választani, amit minden előadó továbbépíthetett volna a saját tudásával.

S.L.I.: Mire gondolsz?

Sz.M.: A három színházi összetevő, a világítás, a tér és a zene elég szorosan összefügg egymással. Hasonló célokat szolgálnak, de azért a három közül a térnek mégis csak kiemelt szerepe van. A térben való elhelyezés az alap, ennek egyik eszköze a világítás, ami különböző tereket hoz létre. Ugyanakkor a térben való elhelyezés eszköze lehet a zene is. Schilling kísérletezett is ezzel, világosan bemutatta a zene tér-meghatározó funkcióját, amikor a páros jelenetet zenével, zene nélkül, halk zenével, hangos zenével helyezte el a színpadon. Azt érzékeltette, hogy a zene megszólalása, ereje milyen elképzelt helyszíneket tud teremteni, és milyen teátrális hatásokat képes eredményezni. Ez volt az egyik legérdekesebb része a demonstrációnak. Tehát igazán az lett volna a logikus sorrendje a napnak, ha először a térről esik szó, aztán következett volna a világítás és a zene (bár itt talán már tetszőleges a sorrend). Az egész napot összefoghatta volna, ha mindegyik három óra végén visszatérnek az előadók egy adott jelenethez, képhez vagy drámai szöveghez, és megmutatták volna, hogy milyen az, amikor elhelyezik a térben, ugyanazt megvilágítják és az utolsó etapban pedig zenét adnak hozzá. Tehát a nap végére összeállt volna valamiféle teátrális összefoglalója annak, ami elhangzott.

S.L.I.: Mindjárt nekem is lesznek ötleteim, hogy miképp lehetett volna másképp felépíteni a *Színházi leckét*. De ez csak azt jelenti, hogy annyira sikeres és inspiratív volt ez a háromszor három óra, hogy folytatásért kiált. És beindította a fantáziánkat is, hogy miképp lehetne a választott formát tágítani. A sikert az is jelezte, hogy tele volt a Marczibányi Téri Művelődési Központ nagyterme. Nem hittem a szememnek, amikor beléptem. Ez azért a szervezők (és főleg Juscák Zsuzsa) nagyszerű munkáját dicséri.

Sz.M.: Még délután ötkor is nagyon sokan voltak, amikor indultak vidékre a vonatok.

S.L.I.: Nekem egy nagy hiányérzetem volt a rendezvénytől kapcsolatban. Hogy minden alkotó, akit előadónak meghívtak, csak részfeladatokat kapott. Novák Eszter szépen magára vállalta a világítási alapismeretek közvetítését, de biztos vagyok benne, hogy a térről vagy a zenéről is nagyon sok mondanivalója lett volna. De Uray Péter is remekül demonstrálta volna a térhasználat vagy a világítás különböző formáit, fogásait. Mind a kettőben igazán nagyszerű eredményeket tud felmutatni. Most egy-egy alkotó személyiség munkájának, gondolkodásmódjának csak egy-egy szeletét ismerhettük meg, holott egész szemléletmódjuk érdekes lett volna. Meg az is, hogy az egyes összetevőket ők hogyan látják összefüggéseikben. És az is nagyon tanulságos lett volna, ha a munka során kiderül, hogy hárman (mondjuk Novák, Schilling,

² A portál munkatársa azt sem vette észre, hogy a Színházi lecke társrendezője a Magyar Drámapedagógiai Társaság. (A szerk.)

Uray) egészen más módon viszonyulnak ugyanazokhoz a problémákhoz, hogy gyökeresen külön utakon, teljesen eltérő módszerekkel hasonlóképp hiteles eredményekhez juthattak volna el.

Sz.M.: Három egymást követő nap kellett volna tartani a *Színházi leckét*? Én is azt hiszem, hogy ezek a témák és ezek a személyiségek nem merültek ki ebben az egy napban.

S.L.I.: Nem egy három napos rendezvényre gondolok, hanem arra, hogy a három előadó hat-hét óráig dolgozhatott volna egy-egy kisebb csoporttal, úgy hogy a maga megközelítésében a teret, a világitást és a zenét is érinti. És a nap végén a három workshop résztvevői egymásnak is megmutatták volna, hogy honnan indultak el és milyen fázisokon keresztül hova jutottak. Azt hiszem, hogy ebben a formában a résztvevők a saját személyes problémáikra is választ kaphattak volna. Mert a mostani, inkább az egyetemi előadásokat idéző formában – és így a hagyományos hallgatói szerepkörben – inkább csak általános kérdéseket vetettek fel.

Sz.M.: Ez szerintem is érdekes forma. Lehetne indítani egy három jelenetből összerakott kvázi darab olvasópróbájával, egy előadásvázlattal, ami után mind a három csoport elvonulna egy-egy jelenettel foglalkozni, dolgoznának vele térben, világitással, zenehasználattal. Ez elég komoly szervező munkát igényelne és bizonyára az egész házat igénybe venné. De talán érdemes lenne kipróbálni. Aztán a nap végén a három különbözőképpen megcsinált jelenetből összeállhatna a kvázi előadás.



Színházi Nevelési Társulatok Országos Találkozója, Dombóvár. Sereglei András felvétele

Tíz kérdés a színházi nevelésről

Golden Dániel

Az itt következő kérdéseket a Színházi Nevelési Társulatok Országos Találkozásán (Dombóvár, 2008. március 7–8.) folytatott beszélgetésre készülve fogalmaztam meg. Kérdések, és nem állítások – abban a reményben, hogy hozzájárulhatnak a műfaj jelenéről és jövőjéről zajló magyarországi gondolkodáshoz. Köszönettel tartozom a Kerekasztal Színházi Nevelési Központnak és a Káva Kulturális Műhelynek az inspirációért, amit a találkozóra való meghívás és a tőlük látott TIE-programok jelentettek számomra, illetve a bátorításért, hogy az udvariaskodást mellőzve tegyem fel az eszembe jutó kérdé-