

anyagi lehetőségek miatt: akkor harminckét csoport vett részt a fesztiválon.

A fesztivál zárásakor minden csoportnak be kellett mutatni egy tízperces produkciót, valami mást, mint a darabjuk. Mindenki különleges produkcióval rukkolt elő, de nemcsak a gyerekek, hanem a fesztivál alatt egy műhelyben dolgozó tanárok is bemutattak egy „kórusművet”, s a műhelymunkát vezető színészek közül is többen színpadra léptek. A legteljesebb produkció négy hálózásba bújó gyerek játéka volt, akik – bár nem látták ki a paplanszerű hálózásokból – mozgással (zenére) minden érzelmet kifejeztek: dühöt, szeretetet, szerelmet, unalmat, példásan együtt mozogva.

Galina Palcsik a Bajkál-tó másik oldaláról, Magistralniból hozta el Házi Színházának csoportjait. A lakásában működtet színjátszó kört a falusiak, gyerekek és felnőttek számára. Pénzt nem kér érte. A férje jól keres, mondja, megengedheti magának ezt a luxust. Harmincharmencöt ember jár rendszeresen a foglalkozásokra, az év végén bemutatókkal gazdagítják a falu kulturális életét. Képzettségét tekintve színésznő – itt, a Bajkálon csak e módon tudott kapcsolatban maradni a színházzal. Évek hosszú során rájött arra, hogy az amatőr színházi mozgalom nagyon sok olyan gyereket, felnőttet megszólít, akiknek egyébként nem lenne köze a kultúrához. Ha továbbképzést, fesztivált hirdetnek valahol, ő oda biztosan elmegy, nehogy kiessen a gyakorlatból. És persze azért, hogy lássa, hogyan csinálják a többiek. Később a műhelyfoglalkozáson is részt vesz, s lelkesen improvizál – oroszul. Franciául keveset tud, csak most kezdett el tanulni.

A Maski Fesztivál a franciául játszó fiatalok produkcióit hívta meg: jöttek Moszkvából, Tulából, Angarskból. Voltak közös programjaink és találkozási pontjaink a Szibirszkaja Rampával. Mikor megérkeztünk, a fesztivált hirdető plakátokat ragasztottunk ki a falu közösségi helyein, így vagy tíz francia turista is vendége volt az eseményeknek. A zsűriben való részvételem, ezzel együtt az előadásokat követő beszélgetések sora sok tanulsággal járt. Nagyon fontos az orosz résztvevőknek a

dicséret: mindig rituális köszönetnyilvánítással kell kezdeni. Ők maguk lelkesen dicsérik egymást, hosszú percek telnek el, míg végül egy-két kritikai húrt is meg lehet pendíteni. Minden hozzászólást megtapsolnak, minden apró megjegyzésért hálásak. A tanárok nem sértődösek, nem bántódnak meg a kritikán, hanem alázattal és köszönettel fogadják. Tanulságos volt az egyik esti program, amikor bőrig áztunk, s a Rampa rendezvénye miatt csak 23 órakor kezdhettük a 22 órára hirdetett előadást. A tizenkét tulai gyerek az elázástól elnémult hangberendezés ellenére heroikusan játszotta végig Richard Bach *Jonathan Livingston, a sirály* című elbeszéléséből készült előadást. A gyönyörű, lírai produkciót a játékos példás pontossággal és fegyelemmel mutatták be, az akrobatikus elemekkel tarkított mozdulatsorok elkápráztatták a bőrig ázott közönséget.

A fórumon megkérdeztem a tanáruktól, Olgától, hogy miért döntött úgy, hogy a gyerekeket ekkora kockázatnak teszi ki.

– *Miért nem halasztottátok el az előadást a zuhogó eső miatt, hiszen a vizes színpadon baleset is történhetett volna?*

– Régóta dolgozom velük, s ortodox szellemben neveltem őket. Gyakran megyünk kirándulni több napra, veszélyes helyekre, ahol magunkra vagyunk utalva. Sokat gyalogolunk, edzük a testünket, s ezzel együtt a lelkünket. És ez az edzett, erős lélek az ortodox nevelés lényege.

– *Igen, de ott a színház harmadik brooki komponense: a néző... aki talán kevésbé edzett.*

– Sajnálom, ha kényelmetlenséget okoztunk, de nagyon akartak játszani, nem akartam megfosztani őket ettől az örömtől.

...Mindenesetre a *Jonathan Livingston* minden létező díjat megkapott – Richard Bach novellájának a többiek megváltásáért tett, emberfeletti erőfeszítésekre kihagyott mondanivalója csodás módon találkozott az ortodox orosz lélek nagyságával: őszintén naiv, tiszta és erős színházat csináltak ezek a 12-13 éves fiatalok.

Gondolatkövetés

Telegdy Balázs könyvismertetői

Perényi Balázs: Improvizációs gyakorlatok

Kézikönyv amatőr szintársulatok részére – sorozat. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2009

Perényi Balázs könyve alpmű a színjátszó-rendezők számára, de megkockáztatom, ott a helye a profi rendezők, színészmesterséget tanító színházi szakemberek könyvespolcán is. Elsősorban azért, mert egy jelentős szakmai életszakasz összegzése, napi pedagógiai gyakorlat, végigvezetett próbák, előadás készítési folyamatok érlelték azt a tudást, amelyet most megoszt velünk a szerző. Néhány szót előzetesen erről a „jelentős”-ről. Perényi eddigi szakmai munkáinak sikerességét minden kommentár nélkül bizonyíthatják például a diákszínjátszó fesztiválokon rendre kiemelkedően szereplő és díjazott csoportjai, de említhetnénk színházkritikai munkáit is, vagy éppen kiváló színházi tréningjeit és szakmai zsűrizéseit is. Mégis inkább egy személyes élményemet szeretném ideidézni. Mai napig tisztán emlékszem arra a felismerésre, amikor az Országos Diákszínjátszó Egyesület titkáráként fesztiválokat szervezve először láttam előadásait, milyen rácsodálkozás volt számomra, hogy élvezetes, elmélyült, hiteles, egyszóval valódi színházat lát-

tam gyerekek előadásában, sőt nem egy előadásról úgy gondoltam, az évad jelentős színházi előadási között szerepelnek, a kőszínházakat és alternatív előadásokat is beleértve.

Alapmű azért is, mert a színjátszó-rendezői munkában használatos improvizációs gyakorlatoknak ennyire gazdag és céltudatos összefoglalása még eddig nem készült el. Ha nem tett volna mást a szerző, mint egy kötetbe rendezni a különböző kiadványokban a témában fellelhető játékkincset, akkor is hasznos és fontos mű lenne. De ennél lényegesen többről van szó. Egyrészt a gyakorlatok jelentős része még nem publikált, a színjátszós gyakorlatban élő, egyes tanári műhelyekben fejlesztett formák. Ilyenek például Kaposi László, Keserű Imre, Mezey Gábor, Schilling Árpád, Uray Péter és Vidovszky György egy-egy improvizációs gyakorlata. Emellett különböző színházelméleti és módszertani könyvekből idéz általa kipróbált, hasznosnak tartott formákat: nagyobb számban Robert Cohen *A színészmesterség alapjai* című munkájából, de találkozunk Sztanyiszlavszkij, Mihail Csehov és Charles Dullin inspirálta gyakorlatokkal. Másrészt a könyv másik értékét a gyakorlatok leírása után következő „megjegyzések” rovat rejti. Ezekben Perényi személyes tapasztalatait írja le, részben az egyes gyakorlatokhoz kapcsolódóan, részben el-eltávolodva általánosabb szakmai kérdések felé. Az ezzel kapcsolatos dilemmáimról valamivel később részletesebben. Nézzünk meg előtte néhány alapkérdést, amit a szerző is feltesz magának.

Először is pontosan mit tartalmaz, és mit nem tartalmaz a könyv, vagyis hogyan határozza meg a szerző munkája témáit? Az első „lehatárolás” a különböző készségfejlesztő játékoknak szól: „Improvizációs formákat ismertet, nem ír le bemelegítő, koncentrációs, önismereti, csoportépítő stb. játékokat”. Másrészt nem szól a könyv az „improvizációkból születő előadás készítésének útjáról” sem. Az első területnek meglehetősen gazdag irodalma van magyar nyelven, sőt, érzésem szerint aránytalanul sok a különböző játék és gyakorlatgyűjtemény, tanítási segédlet stb., ami önmagában persze nem lenne baj, viszont ehhez képest kevés a színjátszó-rendezőknél szóló, a szakmájuk egyéb területeivel foglalkozó elméleti és módszertani kiadvány. Éppen ezért fájó, hogy az improvizációkból születő etűdjáték, életjáték készítésének műhelytitkairól az olvasóknak le kellett mondania, főleg, ha figyelembe vesszük, hogy a gyerek-, a diák- és az amatőr színjátszás meghatározó műfajáról van szó. Feltételezném, hogy anyagi okai vannak ennek, ha nem tudnám, hogy volt anyagi forrás arra, hogy a Vajdasági Magyar Művelődési Intézet megjelentesse a sorozat másik kötetét is, Brestyánszky Boros Rozália, *Színházi alapok amatőröknek* című munkáját, ami pontosan ezt az űrt, az előadás készítés módszertanának leírását hivatott betölteni, de a realista színjátszást etalonnak véve, meglehetősen elméleti megközelítésben, ami alapvetően téves elgondolás – véleményem szerint.

A következő alapkérdések, amiket feltesz a szerző, hogy mit is értünk improvizáción, improvizációs gyakorlaton, hol a helye ezeknek a színész munkájában. Mielőtt továbbszólnék, itt, ennél a szóhasználatnál („a színész munkája”) meg kell állnunk egy pillanatra. Perényi bevezető szövegei nem adnak egyértelmű eligazítást arra vonatkozóan, hogy felnőttekkel vagy gyerekekkel végzett színházi munkához nyújt-e segítséget a könyv. Valamennyi gyakorlat leírásában szerepel viszont a „korosztály” rovat, melyek jelentős többségében minden korosztálynak ajánlják a gyakorlatokat, gyakran azzal a kiegészítéssel, hogy érdemes az adott gyakorlat témáját, a felhasznált szövegeket stb. a korosztályhoz szabni. Mindez azt sugallja, hogy univerzális formákról van szó, melyek egy része némi pedagógiai érzékenységgel akár kisebb gyerekekkel is elvégezhetőek, de a kisebbeknek szánt gyakorlatok is tartalmaznak felnőttek számára hasznos, fejlesztő elemeket, ugyancsak átalakításokkal. És valóban, ha Perényi diákszínházi előadásaira gondolok, azokban is azt a szemléletet éreztem mindig is, amiről fentebb is írtam: a színházcsinálást komolyan kell venni, korosztálytól függetlenül. Ha gyerekekkel, kamaszokkal dolgozunk, nevelési hatása éppen ebben a komolyan vett játékban van. Nem mindegy persze, hogy a csoportvezető-rendező milyen színházi szemlélettel rendelkezik, mert ez a szemlélet az a minta, modell, amivel a leginkább képes nevelni, ami fellelhető minden instrukciójában, módszertana minden elemében. Perényi színházszemlélete közel áll a drámapedagógus gondolkodásához: levegős, nyitott, tágan értelmezi a színházat; érdemes hosszabban idézni az idevonatkozó részt: „A színházi munka számomra a világra és önmagunkra kérdezés lehetősége. Keresés és felfedezés. (...) Hogyan állapodhatnánk meg az örökké változó pillanat művészetével foglalkozva? Hiszen változik a világ, különböznek az emberek, akikkel összehoz a közös munka, eltérő feltételek mellett dolgozunk, végül szakadatlan formálódunk mi magunk, csoportvezetők is. Talán hitelünket is vesztenénk régi módszereinkkel, metodikáinkkal. Ha önmagunkat unjuk, unalmasak leszünk másoknak is. Ezért sem foszthatjuk meg magunkat a kutatás, a megtalálás izgalmától és örömétől.” Még mindig az improvizáció pedagógiai hatásai után kutatva ki kell emelni azt a jelenséget, amit Perényi „az adott feltételek tapasztalata”-ként nevez meg, vagyis hogy játék közben tapasztalhatják meg a játékosok, hogy cselekedeteinket és viselkedésünket hogyan határozzák meg egy adott szituáció körülményei. A résztvevők így „megélik, hogy tetteink és mások tettei nem csupán a szándékokon múlnak”. Másrészt a színházi gondolkodás szempontjából az improvizációk segítségével felfedezhetjük az éppen játszott jelenet körülményeit (ki, hol,

mikor, miért, mit és hogyan csinál?), ami lendületbe hozza a játékot, életre kelti a jelenetet. Nélkülözhetetlen továbbá az improvizáció szerepe a színészi kifejezőeszközök fejlesztésében, segít a színészi panelektől, berögződött sztereotípiáktól megszabadulni, megtanít egymásra figyelni és reagálni, a színészi játékot „felfűtő érzetek” megteremtésére, a koncentrált színészi jelenlétre.

Kötelező körnek érzi a szerző, hogy meghatározza magának az improvizációnak a fogalmát. Szerintem ez egy gyűjteményes kézikönyvnek nem feladata, sőt... Különböző módszertani gyakorlat-gyűjtemények rendre besétálnak ebbe a csapdahelyzetbe: gyorsan, egy bevezető szűk terjedelmi keretein belül „letudni” egy-egy elméleti kérdést. Ebből általában néhány mondatos idézetgyűjtemény, „frappáns” meghatározások tárháza lesz. Sajnos ebben az esetben is ez történik: egy idézet a színházi kislexikonból, egy pedig valahonnan máshonnan, nem tudjuk, és talán nem is érdekes honnan. Szerencsére hosszan nem időz a szerző a definíciónál. Ennél lényegesen fontosabb *Az improvizáció kiindulópontja* című fejezet, melyben egy példán keresztül érzékelteti, hogy a szituáció körülményeinek, feltételeinek megadása, variálása mennyiben változtatják meg a szituációt. Ezen a példán, egy alaphelyzeten keresztül (az egyik szereplő közli a másikkal, hogy a szerelme azt üzeni, hogy szakít vele) mutatja be aztán az improvizáció hatáselemeit is: a különöséget, a feszültséget, a helyzet téjtjét, a szereplők megszólalásmódját és játékmódját.

Visszatérve a „megjegyzés” rovathoz és az ezzel kapcsolatos kérdőjelekhez, egy újabb alapkérdés vetődik fel: Mi is ez a könyv pontosan? Kiknek szól, hogyan és mire használjuk? Érdemes tehát néhány szót ejteni a könyv műfaji nehézségeiről, problémáiról. „Kézikönyv”, definiálja a szerző, „improvizációs formák, feladatok gyűjteménye”, írja a bevezetőben, másrészt „gyakorlati tapasztalatokból fakadó gondolatok, útmutatások egy-egy feladat kapcsán.” És bár mindkét műfajnak van létjogosultsága és szerepe, mégsem tudok szabadulni a gondolattól, hogy valójában két különböző könyv van összezsúfolva egy kötetbe – gondolom kényszerből. Az egyik könyv a próbára készülő tanár nagyon praktikus, a feladatokra koncentrálló, gyorsan áttekinthető kézikönyve, a másik pedig a módszertanát megújítani akaró pedagógus elmélyültebb tanulmányozásra szánt kötete. De miért lenne ez probléma, miért is nem fésülhető össze ez a két-féle szándék? Két ponton érzek „zökkenőt”. Egyrészt a praktikumra vágyó csoportvezető a gyakorlatok ismertetése utáni megjegyzés rovattól a lebonyolítás-megvalósítás módszertani segítségét várja: mire figyeljünk, mik a buktatói és mi a rejtett lényege, erősségei egy-egy feladatnak, hogyan bonthatjuk ki a gyakorlat segítségével tanítványaink fejleszteni kívánt képességeit. És ezt többnyire meg is kapjuk, de lépten-nyomon az az érzésem, mintha a szerzőnek mindez kevés lenne, többet akarna sűríteni ebbe a rovatba színházpedagógiáról, színésznevelésről – tanít, útmutatást ad. Ez természetesen nem lenne baj, sőt, önmagában értéke a könyvnek, egyszerűen csak nem itt, egy szándékosan napi használatra készült gyűjteményes könyv feladatleírásai között van a megfelelő helye. Túlnő azon, nemcsak terjedelemben (a megjegyzés rovat rendre bő féloldalas terjedelmű, de nem ritka az egy-másfél oldal sem), hanem tartalmában is helyenként inkább csak ürügynek érzem magát a gyakorlatot, hogy általánosabb érvényű színészvezetési, színházpedagógiai vagy színházelméleti kérdéseket vehessen fel a szerző. Ezzel a „kettő az egyben” jelenséggel kapcsolatban van azonban ennél súlyosabb probléma is, amit a szerző is érez, meg is fogalmaz lépten-nyomon. A személyes tapasztalatok megfogalmazása, a megjegyzések, kiegészítések és legfőképp talán a gyakorlatok lejegyzésében fellelhető időrendiség, egész pontosan a próbafolyamatbeli időrend (a gyakorlatok nehézsége) és a tematikai (a próbafolyamatban való helye) szempont tisztázatlansága miatt, a szerző határozott akarata ellenére mégiscsak kirajzolódik a „Perényi-iskola” módszertana: egy sajátos, egyéni színházpedagógusi út. És ez megint csak tulajdonképpen rendben van, és megint csak „sőt...”: izgalmas tanulási helyzet bepillantani valakinek az alkotóműhelyébe, talán az egyetlen hiteles útja a tapasztalatok átadásának. Csak tudjunk róla, hogy ennek a fajta tanulásnak megvannak a veszélyei, különösen kezdő, iskolázatlan csoportvezetők számára: túlságosan is kényelmes a már kitaposott ösvényre lépni, „kottának” tekinteni mindazt, ami le van írva, meghajolni a tekintély előtt és megkímélni magunkat a felfedezéstől, amiről Perényi Balázs olyan szépen és meggyőzően ír könyve bevezetőjében. Tudjunk arról is, hogy bár többnyire az egyszerűtől a bonyolult felé haladnak a gyakorlatok a könyvben, és minden gyakorlat besorolódik valamilyen fejlesztési terület szerint, azért ha saját csoportunknak úgy van rá szüksége, bátran meríthetünk például egy későbbi munkaszakaszban is az egyszerűbb formákból vagy fordítva, és egy-egy improvizációs gyakorlat többnyire sokoldalúan, többféle cél érdekében hasznosítható, nemcsak a könyvbéli besorolása szerint.

Végezetül pár apróbb észrevétel. Valószínűleg a szerkesztőt illeti a kritika a könyv számomra érthetetlen lábjegyzetelése miatt. Nem tudom, hogy kinek szól, miért van szükség folyamatosan minden idegen vagy idegen eredetű szót megmagyarázni: nem értem miért kerül jegyzetbe a *sztereotíp*, a *tónus*, a *milió*, az *inspiráló* és hasonló szavak. Olyan érzetet kelt ez, mintha a könyvet általános iskolásoknak szánták volna, miközben olyan szakkifejezések, mint a *mise en scène* a fogalomtárba szorulnak, lapoznom kell érte. Másrészt az említett „kettősség” miatt, a kézikönyvből rendre „kitüremkedő” mondanivaló szinte kiállt a

terjedelmesebb jegyzetelésért, amire a szerkesztőnek kellett volna felhívni a szerző figyelmét, felkínálva egy bőségebb területet a jegyzetek számára. Még jobb helye lett volna talán a kiegészítéseknek az egyes alfejezetek bevezetőjében, amelyek lehettek volna nagyobb terjedelműek (egyes esetekben a bevezető-értelmező szöveg el is maradt, így nem készült ilyen szöveg például a *Játék a térrel* vagy a *Csak egy mondat* fejezethez), itt nem akasztották volna meg a gyakorlatokat felhasználásra olvasókat sem, ráadásul azonnal tematikusan rendszerezve épülhettek volna fel.

Szintén a szerkesztő feladata lett volna gondoskodni a nyelvi korrektúráról: a könyv hemzseg a helyesírási hibáktól, feltűnően gyakran szerepel pontosvessző vessző helyett. Meg kell említenem végül, hogy helyenként pontatlan a gyakorlatok leírása nyelvi szempontból. Nehéz műfaj ez, valójában filmes megjelenítést igényelne egy ilyen gyűjtemény (DVD-melléklet formájában akár), leírva pedig nagyon pontos megfogalmazást. Különösen zavaró volt ez az utolsó, egyébként egyik legizgalmasabb fejezetnél, melyben egy próbamódszer születését illusztrálja a szerző egy kiinduló gyakorlat továbbgondolásával, de magát az alapgyakorlatot a leírás alapján nem tudtam elképzelni, nem volt világos, hogy pontosan ki és mit csinál benne.

Brestyánszki Boros Rozália: Színházi alapok amatőröknek

Kézikönyv amatőr színtársulatok részére – sorozat. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2009

Zavarban vagyok. Erről a zavarról tudok írni a könyv kapcsán. A sorozat két kötetét egymás után olvasva önkéntelenül is összehasonlítok. Nem tudok nem így tenni. És ez az összehasonlítás nem válik előnyére ennek az első kötetnek. Brestyánszki Boros Rozália¹ könyve lényegében minden szempontból ellentéte Perényi Balázs kiváló könyvének: a realista színjátszás nagyon szűk mezsgyéjén haladva, tisztán elméleti megközelítésben próbál gyakorlati segítséget adni a színházcsináláshoz amatőr társulatoknak. Így, bár két kötet után elhamarkodott lenne az egész sorozatról véleményt mondani, hullámzó minőségű sorozat-szerkesztői munkára gyanakszom. Írásomban próbálok ellenérzéseim okát árnyaltan megfogalmazni.

Rögtön az elején el voltam egy kicsit veszve. Az előszóban a szerző két csoportnak ajánlja a könyvét: egyrészt a Vajdasági Magyar Amatőr Színjátszók Találkozóján részt vevő szakmabelieknek, másrészt „mindazoknak, akiket érdekel a színház...”. Az első csoport túlságosan szűk, barátok, szakmai ismerősök köre – olvasóként talán egy kicsit kirekesztve is érzem magam –, a második pedig értelmezhetetlenül tág. Rögtön egy seregnyi kérdés tokolódik előre bennem: kinek is szól ez a könyv, milyen elvárásaink lehetnek a megfogalmazásmód és a kitűzött célok tekintetében? Ezek szerint egyforma haszonnal forgathatja laikus néző és gyakorlott színjátszó-rendező? Ide tartozó kérdés, amit már Perényi kötete kapcsán is felvetettem, hogy nem derül ki egyértelműen, hogy gyerekekkel, kamaszokkal vagy felnőttekkel dolgozó társulatvezetőknek szól-e a könyv. Az improvizációs gyakorlatok esetében könnyen meggyőztem magam arról, hogy lényegében mindegy: átalakításokkal, jó pedagógiai érzéssel a legtöbb gyakorlat végezhető gyerekekkel is és felnőttekkel is (nem mindegyik persze), de az előadás-készítés folyamatába beavatni szándékozó könyv esetében nehezebben állok kötélnek: gyerekekkel másképp, részben talán más célokkal, és nagy részben más eszközökkel hozunk létre színházi előadásokat. A szerző más véleményen van, tudhatjuk meg egy internetes lapnak tett nyilatkozatából: „Nehezen született meg bennem a kötet felépítése. Egyik problémám az volt, hogy diákszínjátszóknak vagy ún. szenioroknak írjam-e, és egyáltalán elkülönítetten kezeljem-e a kettőt. (...) Jobban belegondolva azonban úgy láttam, hogy alapjában véve a diákszínjátszóknak ugyanolyan szakmai kritériumoknak megfelelően kell előadást készíteniük, mint a már régóta működő amatőr társulatoknak.” (*Képes újság, 2010*) A bevezető második oldalát olvasva, amikor megtudom, hogy a könyv a Sztanyiszlavszkij színházelméletén alapuló realista színjátszással kíván foglalkozni, felerősödik a gyanakvásom. Nem szeretnék igazságtalan lenni a szerzővel, ezért ezt az alapállást muszáj egy kicsit részletesebben körbejárunk. Az indoklás, amiért ehhez a műfajhoz nyúl a következő: „...meggyőződésem, hogy a vajdasági amatőr társulatok előadásaiban ez a stílus gyökerezik a legmélyebben. Ez nem jelenti azt, hogy mellőzni vagy kerülni kellene azokat a színházi formákat, amelyek más szemszögből közelítik meg az adott színművet (például a groteszk, abszurd, vagy a kortárs színházakra jellemző stílusjegyeket) – azonban célom az volt, hogy fókuszáltan, egyetlen világosan követhető vonalra koncentráljak, amelynek tapasztalataira könnyedén építhetők további elképzelések.” Ezek szerint a rea-

¹ Pár szó a szerzőről. A vajdasági Zentán született 1970-ben. A Szabadkai Népszínház Magyar Társulatának dramaturgja, író, műfordító. Angol, német és szerb nyelvből fordít. 2003-ban elnyerte az Örkény István drámaírói ösztöndíjat. A feledés emlékezete című drámaantológiában jelent meg az Amikor ismét ráharapnak című darabja a zEtna kiadásában. Drámáit, novelláit, fordításait és esszéit az Üzenetben, A Hétközben, a Magyar Szóban, valamint a zEtna honlapján publikálta. Dramaturgként részt vett többek között az Equus, a Kés a tyúkban, A Gézagyerek és a Szomorú vasárnap munkálataiban. Az Equusban és a Murlin Murlóban színészként is szerepelt. (Forrás: a Jókai Színház honlapja)

lista színjátszás lenne az amatőr színjátszás etalonja, valamiféle alapvető színházcsinálási rendszer, a színházi műfajok közös eredője, amiből a későbbiekben építeni lehet más stílusokat is. Ez szintén egy olyan alapvetés, amit szeretnék megkérdőjelezni. Ennek ellentmond részben maga a szerző, aki egy nyilatkozatában (forrás: Képes újság, 2010) legalábbis részben elismeri, hogy nem kizárólagos irányról van szó a vajdasági társulatok körében sem, részben az amatőr és diákszínjátszó fesztiválok országos tapasztalata, melyekben rendre olyan „erős” és hiteles előadásokkal találkozunk a díjazottak között, melyek csak érintőlegesen, vagy még inkább egyáltalán semmilyen kapcsolatban nincsenek a realista színjátszással.

A fenti, pedagógiai szempontok szerint megkérdőjelezhető a következő alapállás is: „Írásomban rendszert a rendezőt szólítom meg, alkalmanként a színészt.”. Végigolvasva a könyvet ez valóban így van, elvétve akad csak példa rá, hogy a színészhez, játzóhoz szólna a szerző. És ha eddig voltak, ne legyenek kétségeink: kőkeményen rendezői színházról van szó. A közös alkotás, közösségi színházcsinálás munkamódszerei fájóan hiányoznak. A minta egyértelmű: a profi kőszínházak rendezői színháza, melyben a darabválasztástól az előadás végső formába öntéséig mindent a rendező határoz meg, az előadás maga lényegében nem más, mint a rendező darabértelmezésének, vízióinak megvalósítása.

Még mindig csak az előszónál járok, és újra fennakadok egy mondaton, ezúttal szerénytelensége miatt: „A könyv elméleti fejtegetéseinek felhasználása szakmailag megalapozott, pedagógiai szempontból működőképes, a közönségápolás és -nevelés tekintetében sokrétű, ugyanakkor művészi színvonalát tekintve is igényes és pontenciálisan sikeres színházi előadás vázát biztosítja.” Biztos vagyok benne, hogy a szerző megnyugtatásnak szánta ezt a mondatot, mégis ironikusan hangzik önmagáról állítva mindezt. Másrészt félrevezető ez a magabiztosság, pedagógiai szempontból legalábbis úgy érzem, biztos. Pedig a könyv szerkezeti alapötlete nagyon jó: Örkény István *Tóték* című darabjának bemutatását feltételezve az előadás készítésének teljes folyamatát mutatja be egy szintén fiktív csoporttal. Jó ötlet, mert ezzel lehetőséget teremthet arra, hogy elméleti kérdésekről játékos formában beszéljen: játékra hívja az olvasót. Az alapötlet azonban nagyobb gonddal kellett volna előkészíteni, működőképességét biztosítani: túl sok ugyanis benne a fikció. Minimálisan meg kellett volna határozni a csoportot (életkorát, összetételét – ez menet közben a szereposztásnál megtörténik, de jó lett volna az elején tudnunk –, színjátszós jártasságát), a csoport működésének körülményeit (milyen gyakran próbálnak, hol, milyen körülmények között stb.).

Ennyi előzetes kétkedés után illene végre magáról a könyv tartalmáról is írjak, de egy kicsit újra zavarban vagyok: a szerző valóban tiszteletre méltó alapossággal szedi össze egy színházi előadás valamennyi összetevőjét. Valamennyit, amiket bármelyik korábban megjelent színházelméleti kötetből megtudhatunk, például a gyakorló csoportvezetők számára talán legösszefoglalóbb munkából, az irodalomlistában is feltüntetett Nánay István *A színpadi rendezésről* című munkájából. Nem kaptuk meg viszont azt, amit a könyv ígért, és amiért valóban érdemes lett volna ilyen jellegű könyvet kiadni, az előadás készítés folyamatába való beavatódást, a színházi műhelymunka alapos elemzését. Valójában a szerző visszafelé gondolkodik, egy kész előadás ideájából indul ki, és nem abból a csodából, amit az alkotó emberek közössége képes jelenteni. Tudása, színházi műveltsége az íróé, dramaturgé, kritikusé, a színház-esztétáé, de nem a gyakorló színházcsinálóé, és főleg nem a gyakorló pedagógusé. Ez természetesen nem hibája a szerzőnek, hanem adottsága. De emiatt nem tud munkája az a hiánypótló mű lenni, ami az előadás születésének rendkívül összetett, soktényezős „misztériumába” be tudna avatni. Egész biztos vagyok benne, hogy jó szándékkal íródott ez a munka, de többet vállal, mint amit nyújtani tud.

Megosztott felelősség

– Cecily O’Neill kurzusáról –

Kucserka Fanni

Cecily O’Neill 2008-ban négynapos műhelymunkát vezetett Budapesten, most rövidebb, kétnapos tréninget tartott augusztusban, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ szervezésében. *A szerep mint híd színház és nevelés között* című kurzus során a résztvevők megismerkedhettek a folyamatdráma fogalmával, gyakorlatban való alkalmazásával, illetve tapasztalatokat szerezhetek ezen drámatípus lehetőségeiről, korlátairól, veszélyeiről. Elsősorban arra kerestük a választ, hogy mely esetekben és milyen szerepeket osszon a tanár a játzóknak, illetve ő maga milyen szerepbe lépjen, az egyes szerepek megválasztásának milyen hatása lesz a játzókra, a játzóknak a játzóstílusára, felelősségérzetére.

O’Neill találmánya, a folyamatdráma felépítésében, céljában és egész valójában más, mint a klasszikus drámaóra. A játzóknak az óra folyamán hoznak létre egy színházi történetet, egy „színházi szöveget”, amit a