

Tendenciák és problémák a gyerekszínjátszásban

Sándor L. István

A felmenő rendszerű Weöres Sándor Gyermekszínház Találkozó több bemutatóját is láttam idén. A három elődöntő, a két területi döntő és az országos döntő alapján az a benyomásom, hogy nincs rossz helyzetben a gyermekszínház. Mind a produkciók számát, mind minőségüket tekintve kedvezőbb a kép, mint más területeken, például a beszűkült bázisú, rendkívül egyenlőtlen színvonalú diákszínház vagy az újraélesztési kísérletek ellenére gyakorlatilag megszűnt amatőr (műkedvelő) színház esetében.

A gyerekszínház – az iskolai keretek következtében – továbbra is könnyen szervezhető bázissal rendelkezik. Úgy tűnik, az általános iskolás diákok könnyebben ösztönözhetők játékra, mint a középiskolások. Folyamatos a gyerekszínházzal foglalkozó pedagógusok képzése is. (Tegyük hozzá: a tanfolyamok elsősorban drámapedagógiai és nem színházi jellegűek, így némi egyoldalúság érzékelhető az előadásokban is, nem annyira színházi szemléletükben, hanem feldolgozási módjukban: a drámapedagógusok – ez nem bíráló, pusztán leíró megjegyzés – színházi rendezőként is elsősorban pedagógusok maradnak.)

Amellett, hogy a fesztiválok évről évre kirajzolják az adott színházi területen érvényesülő tendenciákat, világossá teszik azokat a problémákat is, amelyekkel az adott szférában dolgozó alkotók szüntelenül szembesülnek.

A gyerekszínház legfontosabb kérdése (és legnagyobb gondja) az, hogy mit játszanak a csoportok. Láthatóan „darabgonddal” küszködik mindenki. Híján vagyunk olyan jelenteknek, kis terjedelmű „daraboknak” – és ezeket összegyűjtő antológiáknak –, amelyekhez a gyerekcsoportokat vezető pedagógus-rendezők bátran, biztossággal fordulhatnak.

Mit játszanak hát a csoportok? Az előadások alapanyagát többnyire epikus anyag adja. Elsősorban (nép- és mű)mesék, illetve klasszikus szerzők történeteinek feldolgozásait láttuk a fesztiválon. Ez azt jelenti, hogy a rendező-pedagógusnak az előadás készítése előtt meg kell küzdenie a színpadra állítás dramaturgiai problémáival: az epikus irodalmi művet a színpad sajátos törvényei szerint működő játékká kell alakítaniuk. Mindez erős színpadismeretet igényel(ne) – még abban az esetben is (ahogy ez gyakran történik), ha a rendező-pedagógus kész „forgatókönyvből” dolgozik, átveszi egy (nyomtatásban megjelent vagy kéziratban terjedő) színpadi adaptáció megoldásait, ötleteit. Ezek ugyanis többnyire egy-egy korábbi előadás lenyomatai, konkrét csoportokhoz vagy színházi korszakhoz kötődő megoldásokat tartalmaznak, melyek éppannyira romlékonyak, mint a gesztusaink, mozdulataink, hangszályaik. Ha eltűnik mögölük a személyes hitel, a pillanat varázsa, könnyen üresnek és semmitmondónak bizonyulhat a lecsupaszodó forma. A jó „forgatókönyv” tehát kevés a jó előadáshoz, szükség van hozzá rendezői érzékre is, amely élővé, az adott csoport színházának megjelenítésében is hitelessé tudja tenni az írásban rögzített formát.

Van néhány biztos jele annak, hogy az előadás animátora rendelkezik-e kellő színpadismerettel. Ilyen jelzés például az (ha epikus anyagból indult ki), hogy használ-e narrátort. A mesefeldolgozások, illetve a klasszikusok epikájából kiinduló előadások nehezen tudják kikerülni a mesélő használatát. Egyetlen igazi ellenpéldát láttam erre idén: Várhidi Attila Lázár Ervin feldolgozását, a Bárányfelhőbodorítót, ahol némi hangsúlyeltolódással sikerült vérbeli színpadi játékká alakítani az epikus szöveget. A kiindulópontot az eredeti történetből hiányzó szituáció jelentette: mindennapjait éli az erdei rendőrőrs, a parancsnok korlátolt képességű beosztottját leckézteti, így viszonyuk, mentalitásuk már azelőtt nyilvánvalóvá válik, mielőtt megjelenének az erdőben a csavargó külsejű egyének. És eközben egyértelművé válik a színpadi forma is, érzékeljük, hogy abszurd ötleteket is

mozgósító játék részesei vagyunk. Mindez ágyaz meg a Lázár Ervintől átvett, de mindvégig szabadon kezelt mesének.

Ha nem sikerül kiiktatni a narrátort, színpadi tényezőként kell kezelni őt. A tér szélén álló, a játékba bele nem komponált mesélő(k) egyértelműen kényszermegoldást jelentenek: eligazítják ugyan a nézőt abban, hogy mi történik, de magát az előadást többnyire elakasztják. A narrátor játékon kívüli jelenléte kikökhentheti az előadást, nehezíti azt, hogy megtalálja a saját ritmusát, önálló életre keljen. Sokfajta módja van annak, hogy miként lehet a narrációt megosztani, a játékba beépíteni, a színpadi történések részévé tenni. Ha erre törekszik a rendező-pedagógus, biztosak lehetünk benne, hogy szembesült az epikai érvény és a színpadi hatás feszültségével. (Jegyezzük meg, hogy ezen a téren is gyakoriak a sematikus használt, modorosságnak ható formák a gyerekszínjátszásban. Gyakran találkozunk olyan megoldásokkal, amelyek jogosultsága ugyan vitathatatlan, de az adott előadásban mégsem tűnnek egyértelműen hitelesnek, érvényesnek. Arról beszélnek, hogy a külső minta átvétele még nem egyértelmű biztosítéka a hatásnak. Ha a személyes varázs, a kreatív energiákat felszabadító felfedezés hiányzik belőlük, inkább csak biztonságosan lebonyolított produkciókat hoznak létre. Így születnek a korrekt, de nem túlságosan izgalmas előadások.)

Nem csak az okoz problémát, hogy a legtöbbször feldolgozott anyagok epikus jellegűek, hanem az is, hogy többnyire a nyelvi réteg a legerősebb bennük. Hatásuk gyakran a szójátékokra, stilisztikai bravúrokra, nyelvi leleményekre épül. (Gondoljunk egy Arany-versre, egy Lázár Ervin- vagy Kormos István mesére!) Feldolgozásuk tehát kettős feladatot jelent: nem elég csupán a történetet kibontani belőlük, hanem nyelvi jellegzetességeiket is meg kell próbálni valahogy átmenteni. Az előadásoknak bizonyítaniuk kell azt is, hogy ezeknek a műveknek helyük van a színpadon, a színpadi feldolgozás nem fosztja meg őket a legfontosabb erényeiktől. Ez a fesztiválon látott előadások tanúsága szerint változó sikerrel történik. A békéscsabai Kölyöktúdió Kormos-előadása (Pincérfrakk utcai cicák) megpróbált ugyan játékszituációkat kapcsolni a szövegekhez, de a nyelvi lelemények érdekesebbnek tündek benne, mint a játékötletek. Hiányzott az az átgondolt keret is, mely egységbe szervezhette volna a sokféle színpadi ötletet. Arany Fülemiléjének két változatát is láttuk az országos döntőn. Mindkettő játékos idézőjelek közé helyezte a verset. Így a szöveg humorát színpadi poémokkal egészítették ki. A martonvásári Teátrum színjátszócsopott egy csábos mozdulatokkal jellemezett lányt léptett föl a „fülemile” szerepében, így egy szerelmi csábítás, illetve -versengés történetévé értelmezték át az Arany-szöveget. A kecskeméti Diridongó színjátszócsopott parodisztikusan megjelenített mai életképekkel keretezte a játékot, így az Arany-vers mai érvényét, aktualitásait hangsúlyozták. A besztercei Ficánka Színpad Bajusz-előadása egy vásári játék stílusában próbálta megjeleníteni a történetet. A játékötletek azonban halványak voltak, a kidolgozás módja vázlatos maradt, így nem kelt új életre Arany humora.

Az epikus (verbális) anyagot választó rendező azzal a feladattal is szembesül, hogy a szóközpontú alapanyagot miképp lehet színházi hatásként közvetíteni. Az igazán erős előadásokban egyszerre van jelen a játékosság és a vizualitás. Az előbbire jó példa Várhídi Attila vezette Alföld Gyerekszínpad már említett Lázár Ervin-feldolgozása. Az utóbbi törekvésekkel kapcsolatban említhetjük a szekszárdi Garay-s negyedikese Kádár Kata feldolgozását. A méltósággal átítatott, éneket mozgással ötvöző játék esztétikus színpadi képekben jelenítette meg a tragikus történetet. De említhetnénk a makói Kertvárosi Általános Iskola mesejátékát, Az okos lányt vagy a sárospataki Petőfi Sándor Általános Iskola feldolgozását, a Holle anyót is. Ezek az előadás is a gyerekek mozgásával kialakított térformákkal operáltak elsősorban. Azzal az eszközzel, ami ma – úgy tündik – evidencia a gyerekszínjátszásban. A legtöbb produkció üres térben zajlik, a helyszíneket többnyire a stilizált mozgásokból kialakuló térkompozíciók érzékeltetik. Úgy tündik, hogy a 60-as évek rituális-közösségi színjátszásának ma egyértelműen a gyerekszínjátszás az örököse. Azt a jelzések, stilizált eszköztárat, amely alig van jelen a hivatásos magyar színjátszásban, a gyerekszínjátszók használják anyanyelvükként. Nagyon gyakran találkoztam viszont olyan megoldásokkal is – különösen a válogatókon –, amikor a színpadi akciók, mozgások, játékok csak mintegy színezték az elhangzó szövegeket, nem keltek önálló életre, kis túlzással azt is mondhatnánk, bármi más történhetett volna he-

lyettük a színpadon. Mintha a rendezők éreznék, hogy valaminek történni kell, de a szereplők mozgásának nincs önálló koncepciója. a mozdulatok végiggondolatlanok hatnak, a vizuális jelzéseknek nincs önálló jelentésük. Bizonyos értelemben kényszeredett akciók zajlanak, amelyek afféle színházi dekorációval színezik pusztán a megjelenített alapanyagot. Van egy biztos próbája az előadás vizuális-szcenikai rétegének: érdemes végignézni úgy is a produkciót, hogy mit gondolnánk róla, ha egy szót sem értenénk a színpadon elhangzó szavakból. Vajon szólna-e valamiről így is az előadás? És azt mondaná-e, amiről az alkotók beszélni akartak?

Különösen érdekes ez a probléma a versösszeállítások esetében. Az utóbbi néhány évben ismét egyre gyakrabban választanak a csoportok kiindulópontul ilyen jellegű alapanyagot. Ezek többnyire tematikus szerkesztett műsorok, amelyek valamiféle asszociatív dramaturgia szerint építkeznek. A szöveg laza szerkesztettségét érdemes azonban koherens színpadi szerkezettel ellensúlyozni. Itt csak erős színházi formákkal érdemes operálni, hogy ne tűnjön esetlegesnek, véletlenszerűnek az, ami a színpadon elhangzik. Az Inárcsi Színjátzók versösszeállítása épp ezzel maradt adós. Néhol gyerekjátékokat (bizalomjátékokat) idéztek a mozgások, máskor meg kvázi szituációba helyezve hangzottak el a szövegek. Hiába volt azonban erős néhány kamaszgesztus, a műsor egésze hiányérzetet keltett. Talán azért is, mert a kamaszok nehezebben találják a helyüket a versműsorok stilizált-áttételes színpadi világában, mint a kisebbek. Igazán jó versműsorokat alsósoktól láthattunk. Erős formákkal operált a Taszári Általános Iskola elsősei által előadott Békaszerelád. Nem csak az egyszerű jelzésekből összeállított jelmezeket használták ötletesen, hanem a térbeli mozgások, a csoportalakzatok is átgondoltnak bizonyultak. A testekből formálódó képek nemcsak megerősítették, sokszor előre is jelezték a versszövegek keltette asszociációkat. Ugyanakkor bájos játékosság, gyermeki könnyedség lengte be az előadást. A balassagyarmati Cseppek is hatásos szcenikai ötletekből építkező színházi formára támaszkodtak a Csoóri-Weöres versösszeállításukban. Ez az ő esetükben azért volt különösen fontos, mert magabiztos támpontot jelentett ahhoz, hogy ne csak a versek világáról, hanem magukról a gyerekekről is szóljon az összeállítás, hogy költők szövegeit mondván is, elsősorban a személyes varázsukkal hassanak a színjátzók.

Az idei fesztivál is bizonyította, hogy az alapanyag vagy a színházi forma kérdése másodlagos. Azok voltak az igazán hiteles előadások, amelyek a gyerekek számára teremtettek megmutatkozási lehetőséget. Szerencsére a hazai gyerekszínjátzásban alig van nyoma annak a szemléletnek, amely miniatűr színészeket lát a játzóknak, arra ösztönzi őket – elsősorban amerikai kommersz mintákat követve –, hogy produkálják magukat. Ehelyett olyan játzókat láttunk a fesztiválon, amelyek őszinte érdeklődést keltett a fellépők iránt.

Mint említettük, drámai alapanyaggal – érthető okokból – alig találkoztunk. Ezért volt merészség a pápai Nem Art Színjátzó Csoport kísérlete. Ők Shakespeare Viharából készítettek 30 perces előadást. Az országos döntőn – mint minden kamaratermi bemutató – kétszer is lát-ható volt a produkció. Először erőtlennek, hatástalannak bizonyult a pápai Vihar. Másnap azonban magával ragadó játéknak lehettünk tanúi. Pedig a forma változatlan maradt: színes vásznak között zajló, erősen stilizált megoldásokkal élő jelzéses játékot láttunk. De azonosíthatatlanok voltak a figurák, erőtlennek a köztük kialakuló helyzetek. Másnap azonban –, ha gyereke esetében lehet ilyesmit mondani – személyiségeket láttunk a színpadon. Nem leendő Shakespeare-színészeket, de érdekes, sokat ígérő gyerekeket. Egyetlen képességű színjátzókat, de erős csapatot.

Hiányzik azonban a mai gyermekszínjátzásból egy műfaj, amely az önmegmutatkozásnak természetes formája lehetne. Életjátékokkal vagy ezzel rokon produkciókkal nem találkoztunk a fesztiválon (még a válogatókon sem). Egyetlen kivétel akadt, a sellyei Irodalmi Színpad előadása, az Életképek. Inkább afféle színpadi vázlatokat láttunk, amelyek minden esetlegességük vagy ügyetlenségük ellenére is erőteljesen közvetítettek egy kamaszkor életérzést, egy olyan nézőpontot, amelyből igen elkésérítőnek látszik a felnőttek világa. A nyolcadikosok előadása azt a határhelyzetet érzékeltette, ahol véget ér a gyerekszínjátzás és elkezdődhet a diákszínház.

