

Gyermekszínházak a nagyvilágban

Útibeszámolóim szubjektívek. Írásomhoz a „fogalmi bázist” Bruno Bettelheim, Karl és Emma Jung, Marie-Luise von Franz, Eric Berne és Alice Miller írásaiból merítettem. Az ő meseértelmezéseik, a gyerekkor iránti fogékonyságuk, mindenfajta felsőbb nevelési szempontot tagadó álláspontjuk volt az igazi fogódzó, mikor külföldön meg akartam érteni a mindennapos gyermekszínházi gyakorlatot, azokat a hatásokat, amelyek működtetik az előadásokat, és azt, ami képes létrehozni a gyermekszínházakat övező közmegegyezést, társadalmi megrendelést egy-egy országban.

Tisztán színházesztétikai szempontok nem magyarázzák, nem teszik érthetővé, hogy más országokban, ahol fontosnak tartják a gyerekelőadásokat, mit, hol és hogyan játszanak a gyerekeknek és az ifjúságnak az erre szakosodott hivatásos művészek. Ezekben az országokban a jó gyerekelőadások (a rosszak is) olyan szemléletet tükröznek, amilyen Magyarországon még nem tudott meggyökeresedni. Európa boldogabb felén a gyerekkor védett, a gyerek családi, iskolai szerepét nem az elnyomás, az alárendeltség határozza meg. Személyiségüket egyenrangúan, együttesen fejleszti a család, az iskola és a színház is. A másságot – legyen az szociális, faji vagy egészségügyi – nemcsak tolerálják, de együtt is élnek vele. Nem elit-iskolákban bátyázzák el a jobb képességű, anyagi háttérű gyerekeket a valóságtól, hanem, együtt nevelve a többiekkel, a leszakadókát segítik a fölzárkózásban. Ezekben az országokban jobb a diákok szövegértése, problémamegoldó-képessége, és ez az, ami a „szupertanulók” képzésében érdekelt iskolarendszerünket évről évre meglepi. Az odafigyelés és a tolerancia jelöli ki a gyermekszínházak művészi céljait is. Nálunk a családon belüli erőszakkal szemben védtelenek a gyerekek, magukra maradnak a médiumokból rájuk zúduló negatív hatásokkal, miközben szemet hunyunk a gyerekprostitúció kegyetlen valósága fölött is. Itthon ritkán lehet szülővel, pedagógussal, rendőrrel szemben egy gyerekek igaza!

Mi az, ami a magyar gyermekszínházak társadalmi környezetét, elfogadottságát alapvetően megkülönbözteti az európai gyakorlattól? A gyerek, a gyerekkor szociális és jogi megítélésében van döntő különbség, és nem az egyes előadások minőségében! Csak akkor beszélhetünk arról, jó-e a magyar gyermekszínház, jók-e a magyar gyerekdarabok, mesedramatizálási módszerek, vagy mi lenne a követendő cél, amit a műfaj magyarországi felvirágoztatása érdekében érdemes lenne kitűzni, ha tisztáztuk a viszonyunkat ehhez a kérdéshez.

Magyarországon, „a szocializmus építésének idején”, jó állami gyermekszínház és jó állami bábszínház jött létre. Értékes magyar művészek, írók és rendezők számára nyújtottak menetsvázat a nehéz években ezek a műhelyek, és eközben jelentős tehetségek első szárnypróbálgatásait is lehetővé tették. Az egalitárius szemléletnek megfeleltek a nagy nézőterek, a nevelői célzat. A szocialista embereszmény megteremtése volt a mesék színpadra alkalmazásának legfőbb célja, jól levonható tanulsággal, a szegény ember legyőzi a gazdagot, a rossz megjavul stb. – Figyelem! Nem legyőzik őket, megjavítják! Soha ennyi édes sárkányt, megjavult farkast, rókát és oroszlánt, bájos boszit mesében nem olvashattunk, mint ezekben a gyermekszínházi változatokban. Ha a tanulás miatt soványka lett volna a cselekmény, vicces jelenetekkel, új, a gyerekek számára kedvesebb szereplőkkel gazdagították a játékokat. Nem csinálták ezt Amerikában sem másként! *Walt Disney* *Grimm*-mese feldolgozásában, a „Hófehérké”-ben így lettek a főszereplők a törpék, míg a női iden-

títás-történet, a mese igazi mozgatója másodlagossá vált ebben a filmben. Az Állami Báb-színház „János vitéz”-előadásában pedig egy pulikutyta volt a gyermekeket, a gyermeki nézőpontot szimbolizáló figura, mivel az alkotók nem bíztak *Petőfi* hőseinek időszerűségében. A dramatizáló műteti beavatkozásokat mindenki elfogadta, hiszen igazi történetet, igazi színházat majd csak felnőtt korban gondoltak elfogadhatónak a gyerekek számára.

A rendszerváltáskor a magyar politikusok logikus döntése volt a gyerekszínháznak – mint a sztálini korszak csökevényének – a megszüntetése. Ma már – szóban – sokan helytelenítik ezt a döntést, de annak idején a politikusok szakmai konszenzusra támaszkodhattak az Arany János Színház bezárásakor. Jó volna ezt nem elfelejteni! Egy elitista

A rendszerváltáskor a magyar politikusok logikus döntése volt a gyerekszínháznak – mint a sztálini korszak csökevényének – a megszüntetése. Ma már – szóban – sokan helytelenítik ezt a döntést, de annak idején a politikusok szakmai konszenzusra támaszkodhattak az Arany János Színház bezárásakor. Jó volna ezt nem elfelejteni! Egy elitista színházesztétika nézőpontjából a gyerekszínház mint önálló jelenség ma sem nagyon védhető.

*Hogy a kilencvenes években a világban, különösen a vizuális művészetekben posztmodern folyamat zajlott le, a modernizmus elméletein szocializálódott művésztörténésznek fel kellett ismer-
nie, hogy ha az új jelenségekkel kapcsolatot kívánt teremteni, „fogást” akart találni rajtuk, akkor elméleti és stílári eszköz-tárat revízió alá kell vetnie, fel kell újítania – erről a magyar színházesztéták mintha keveset hallottak volna.*

színházesztétika nézőpontjából a gyerekszínház mint önálló jelenség ma sem nagyon védhető. Hogy a kilencvenes években a világban, különösen a vizuális művészetekben posztmodern folyamat zajlott le, a modernizmus elméletein szocializálódott művésztörténésznek fel kellett ismernie, hogy ha az új jelenségekkel kapcsolatot kívánt teremteni, „fogást” akart találni rajtuk, akkor elméleti és stílári eszköz-tárat revízió alá kell vetnie, fel kell újítania – erről a magyar színházesztéták mintha keveset hallottak volna. Színházi írásokban Magyarországon a posztmodern ma még az eklekticizmus, a zavarosság szinonimája, míg mások egy-egy megkésített modernista színházi törekvésben vélik felfedezni a magyar posztmodern színházi jelenségét, ezzel is teljes értetlenségükről és tájékozatlanságukról téve tanúbizonyságot. A bevett, régi elméletek és előítéletek sáncai mögül minden új jelenség érdektelenség, értelmetlenség tűnhet. A posztmodern fordulat összetevőiből leszűrhető tanulságok felülírják és átértékelik a művészetről, a színházról való gondolkodás rendíthetetlennek tűnő elemeit. Anakronisztikussá vált a romantikus-transzcendens, társadalom felett álló művész-individuum mint létforma. Tarthatatlanná vált az elvont kvalitás esztétikája, megváltozott az autonóm művészet-fogalom, háttérbe szorult a csapásban-ellencsapásban gondolkodó

avantgárd mentalitás, eltűnt a formakutatás és elsődlegességének heroizmusa, elmosódtak az elitkultúra határai a tömegkultúra és a marginalizált művészetteremtő övezetek hatásaképpen, megrendült a nyugati-fehér-maszkulin kultúra dominanciája, megjelent a másság mint szerteágazó jelentéskategória, a migráció, az emigráció és a nomadizmus problémája, a globális-lokális viszonyok újraértékelődése.

Mintha ez a felsorolás, ez a gondolkodásmód, a posztmodern segíthetne újradefiniálni a gyerekszínházat – a kabaréval, az operettel, a diák- és nemzetiségi színjátszással és más, ezekhez hasonlóan lenézett vagy félreértett színházi műfajokkal együtt. A kevesek színházértésében hívó kritikus számára a gyerekszínház mint jelenség nem megfogható, talán nem is létezik. Szerencsére – ha a mindennapi gyakorlat erre nem is cáfol rá, hiszen

kritikus megjelenése gyerekszínházi bemutaton oly ritka, mint a fehér holló – ma már legalább fesztiválokon szembesülhetnek színházelméleti szakemberek gyerekelőadásokkal. Az, hogy az ezredfordulón a gyerekszínház új, posztmodern színházi jelenség a régi, megkövesedett felnőtt színházhoz képest, ma még csak én állítom. Én is csak munkahipotézisnek merem ajánlani, hátha sikerül más színházi szakemberek figyelmét is felhívni arra az egyedüli lehetőségre, ami ennek a műfajnak a sajátja. Ha egyre többen tesznek azért, hogy a gyerekkor védelme Magyarországon is megvalósuljon, akkor a gyerekek és az ifjúság speciális igényeit értő művészek munkája is fel fog értékelődni.

Svédországban

Ha érteni akarjuk, milyen a svéd gyerekszínház, magát a szót is értelmeznünk kell! Mit takar ez a fogalom nálunk? A magyar gyerekszínházi tradíció lényegében a nagyszínházi gyerekelőadások hagyományához kötődik. A felnőttek (szülők és pedagógusok) gyerekeiket lehetőleg abba (vagy ahhoz nagyon hasonló) színházba szeretik elvinni, ahová esténként maguk is eljárnak. Ebből az értékes hagyományból eredeztethető a magyarországi gyerekelőadások folyamatos értéken aluli megítélése. Kimondott-kimondatlan cél, hogy a gyerekelőadások segítségével minél hamarabb sajátítsa el a gyerek az esti előadások megértéséhez szükséges viselkedés és ismeret minimumát. Nem egy nagyszínház néző- és előadásszámát legalább 30–40 százalékban (!) gyereknézők alkotják, a színházi fesztiválokon, szakmai elismerésekben, elemzésekben ez a szám nem tükröződik. Mivel a gyerekelőadásokat amolyan színházba szoktató segédeszköznek tekinti a szakma, ezért minden művész munkája leértékelődik, mihelyst gyerekelőadás résztvevője lesz. Van több évtizedes északi színházi hagyomány, amely szerint a színházi élet közreműködői büszkén vállalják saját országuk gyerekszínházát. Ez bizonyára nem véletlen. Ezekben az országokban meghatározták, mi a gyerekszínházak sajátos hivatása, és ennek nyomán virágzásnak indult a műfaj.

A svédeknek ma sem céljuk a „felnőtt színházra nevelés”. Ők a mai gyerekközönséghez akarnak szólani, az ő gondjaikon szeretnének enyhíteni a színház sajátos eszközeivel. Az előadások többnyire nem nyúlnak túl egy órán. Az északi gyerekszínházakban a gyerekszerepeket mindig felnőtt színészek játsszák. Magyar szemmel néha nehéz elfogadni, hogy egy kisgyerek-szerepet akár egy 50 év fölötti színész is eljátszhat, de a közmegegyezés jó ízléssel, magas művészi színvonalal párosulva működtetni ezeket az előadásokat. (A kamasz szerepével már kisebb a zavar, különösen azért, mert újabban feltűnt egy új színészgeneráció Svédországban, amelyik hitelesen tudja ábrázolni a saját koránál csak pár évvel fiatalabb figurákat is!)

A svéd gyerekszínházi stílus a '68-as diákmozgalmak női rendezőinek, íróinak szándékait tükrözi. „Elég a mesejátékokból!” – hirdették meg. Ezt a műfajt játsszák tovább a nagyszínházak, ha akarják! Az új gyerekszínházi társulások menjenek a gyerekek közé, írjanak darabot az ő éppen aktuális problémáikhoz. A Riksteater dramaturgjának, *Torbjörn Hjelm*-nek a színházában megnézhettem egy gyerekdarab próbáját. (A svédek gyermekek iránti tisztelete, érdeklődése nem csökkent. A húsz koronásról *Selma Lagerlöf* és mesehőse, Nils Holgersson néz ránk. Másik klasszikus meseírójuknak, *Astrid Lindgren*nek állandó kiállítóterme van Stockholmban, ahol mesehősei között játszhatnak a gyerekek.) 1998-ban Európa kulturális fővárosa volt Stockholm. A megnyitót követően az első hónap a gyerekeké volt. A stockholmi Királyi Dramaten Színház és valamennyi városi színház minden termében, nagyban és kicsiben egyaránt játszanak gyerekdarabot, minden színházban van székemelő párna és rámpa, ahol a tolószékes gyerekek közlekedhetnek.

Az óvodásoknak speciális kis nézőtérén 45 perces darabokat játszik a Dockteater Tittut magánszínház. Erre a kis színházra odafigyel a svéd színházi szakma, több színházi lapban is olvastam róluk. Előadásuk és az óvodások számára kialakított játszósarkok, öltözőszobák elvarázsoltak. Egy másik magánszínház, a Pantomim Teatern előadása után megrendi-

tó volt látni bliss-nyelven, hogyan „beszéli meg” a művész a nézőtérén ülő süketnémákkal a látottakat.

A stockholmi Királyi Dramaten Színházban játsszák ‚A kis herceg’-et. Az 1200-as nézőterű szecessziós nézőtérén *Csehov* és *Arthur Miller* darabjai mellett műsoron tartják Astrid Lindgren klasszikusát, a ‚Mio, édes fiam’-at is. *Staffan Göthe* gyermekszínházi szerzőként és rendezőként is jelentős. Az ő darabját próbálta a Riks Teater látogatásomkor. Az egész színházi komplexum – a mozgólépcsőkkel, vendéglőkkel és kiállítótermekkel – egy modern bevásárlóközpontra emlékeztetett. Az épület három önálló társulat otthona. A nagyteremben a ‚Hegedűs a háztetőn’-t és *Kenneth Graham* klasszikus meséjét, ‚A szél a fűzfák között’ című darabot láttam, *Alan Benneth* feldolgozásában.

Az ‚A szél a fűzfák között’ mesejátékot is este, kisgimnazistáknak játszották. Rengeg rendezői ötlet fűszerezte a játékot. A sminkes és jelmezes egysége, gazdagsága jellemezte az előadást. Az állatszerepeket játszó színészek erős karaktereket formáltak, izléselesen és sok humorral, de meg sem próbálták a főszereplő béka színészi eszköztárát utánozni. A békát játszó színész szinte mindent elkövetett a színpadon, amit „nem lehet”. *Peter Harrison* a nagy clownok bátorságával és virtuozitásával cikázott a fenyegető szülői és gyermeki viselkedési formák között, lehetőséget adva a gyereknézőknek, hogy „felnőttként” kinevethessék őt.

Az európai bábozás nagy korszakát képviseli a hetvenes évek svéd sztárja, *Michael Meschke*. A bábraktár pincéjében elevenedett meg a régi díszletek között Meschke megannyi klasszikus rendezésének egy-egy jelenete. ‚A kis herceg’, a ‚Micimackó’ és a ‚Petruska’, valamint svéd klasszikus mesék rekvizitjei a pince zegében-zugában voltak berendezve. A nézőket a színház stúdiószínpadai vezették körbe, ők játszották a jeleneteket is. Igazi élmény volt.

Az a színházi tér, amelyre már rég „fáj a fogam”, Göteborgban, *Eva Bergmann* színházában, a Bacca Teaterban várt rám. Egy régi gyárépület csarnokában tökéletes akusztikájú, technikailag tökéletesen felszerelt épületben játszották *Herming Mankell* darabját, amely igazi kuriózum. A szerző hat hónapot a mozambiki Maputóban él, hat hónapot pedig Göteborgban. Afrikai meséit egy svéd bányamérnök, egy vízkutató meséli el. A nézők vándorolnak. Az óriási térben 9 nézőtér és színpad tűnik elő, majd vész a sötétbe. A lírai mesék (minden színpadhoz egy szereplő története társul) a sajátos afrikai gondolkodásba engednek bepillantást, igazi embermeséken keresztül. A Bacca Teater kis termében, egy arénaszerű nézőtérén ‚Iphigenia’ drámája elevenedik meg. Egy mai fiú a protagonista és a kórus egy személyben. Ő értelmezi a klasszikus történetet. A szereplők egy óriási könyv lapjai közül lépnek elő. Az előadás igazi csúcspontja, amikor a gyermekük feje fölött vitatkozó Agamemnon és Klütaimnésztra svédéről angolra vált. A jól ismert „Nicht vor dem Kinder” svéd változata egyszerre nevetséges és félelmetes, klasszikus és mai.

Az Unga Klara egyik alapítója, *Gunnar Edander* zeneszerző a „leveszínház” két előadására invitált. A nézőtérén lépcsősen elhelyezett asztalok, a művészek levest szolgálnak fel, déli 12 óra, kezdődik az előadás. Nyolc éve próbálták ki ezt a színházi formát (előadások ebédidőben), azóta több színházban leutánozták. Jegyeket fél évre előre kell váltani, mert mindig teltház van.

Végül a két legnagyobb élményem. Az egyik: *Suzanne Osten* egy Down-kóros lány naplójából színpadra állított darabja. A címe: ‚Iréne új élete’. Gyerekeknek játsszák, sok humorral, szívbe markolóan rútul. Az előadás egyik csúcspontján a Down-kórosokat alakító szereplők *Frank Sinatra* ‚New York’ című dalára szinte elrepülnek, ám mikor belép egy idegen, újra visszaválnak kedves bolondokká. Fel-feltámadó és hirtelen elhaló ötletek, tréfák, erotikus játékok fűszerezik az előadást. A gyerekek nevetnek, a felnőtt nézőknek könnybe lábad a szemük. Ugyanezek a színészek este *Csehov* ‚Sirály’-át játszották.

Tromsöben

Tromsö sziget Norvégia 60 ezer lakosú legészakibb városa. Itt volt az ASSITEJ (Nemzetközi Gyerekszínházi Szövetség) Kongresszusa és Világtalálkozója 500 résztvevőjével, öt kontinens 32 delegátusával. „Elég jó gyerekszínház.” A meghatározást *Bettelheim*től kölcsönzöm. Nincs lehangoló új irányzat, de van néhány felkavaró előadás, vannak új szerzők, egy-egy kimagasló rendezői személyiség. Meglepően új a táncszínház gyerekszínházi térhódítása, és az a két, kamaszokat megszólító előadás, amely az amerikai filmnek és „Music Television”-ös szubkultúrának világát idézte sokszor durva nyelven és morborban, szédítő tempóval és felelősségteljes humanizmussal.

A gyermekszínházi nagyasszonyának, a svéd Suzanne Ostennek a bemutatóját videósnak vetítéssel láthattam, amikor egy hosszú beszélgetés után a rendező levétítette. A beszélgetés elején fotókat láttunk. Az egyik egy mai kislány (kb. 8 éves) cigarettacsikkal szájában, karjában játékmackó. A másikon félmeztelen kislány mosolygott befesült Elvis-frizurával, buja, mocsaras háttérrel. A kellemetlen asszociációkat is keltő képekről vidám, felnőtteket utánzó gyerekek néztek ránk. A századelő bájos munkásgyerekeit ábrázoló képeiről is ünneplőbe öltözött, de mezítlábas gyerekek néztek a kamerába, romantizáló zsánerképként mutatva be a szegénységet. Végül a századelő svéd szocialista vásárnapi iskolájának egyenruhába öltöztetett öntudatos gyerektömegét láttuk. Hogyan tekintünk a gyermekekre? Hogyan utánozza felnőtt világunkat a felnövekvő generáció? Ezekre az alapkérdésekre kell válaszolnia minden gyerekeknek játszó művésznek saját országában, saját művészi hitvallását megfogalmazva.

Suzanne Osten és az általa vezetett stockholmi Unga Klara Színház 30 éves tevékenysége során kényes kérdésekkel élesen szembesítő előadásaival divatot teremtett. A nagy áttörés annak idején a „Medeia gyerekei” című rendezése volt. *Euripidész* drámájában Osten meglátta jelenkorunk felbomló családjainak archetipikus őst, és a mai gyerekek rémült tekintetében a fejük fölött tornyosuló királydrámát, görög sorstragédiát. Új darabjában egy katatóniás anya és lánya (akit anyja kis királynőnek szólít, fején a kis korona meg is erősíti kapcsolatuk mesés oldalát) furcsa konfliktusaival szembesülhettünk. A lány két démonnak magyarázza édesanyja betegségét. Ez a két démon (két férfi) a legváratlannabb pillanatokban teszi tönkre a hétköznapi életet anya és lánya között. A kislány küzd édesanyjáért. A tér is segíti, hogy végig intim közegben folyjon a harc; a két démon a falakból, föld alól, bárholnan meg tud jelenni, fokozva a váratlanságot. A témák már-már kegyetlenek, az előadások mégis igazi katartikus gyerekelőadások. Nem sokkolnak, de szembesítenek a problémákkal, hogy segítsenek azok emberi feldolgozásában. Suzanne Osten egész életművével kiharcolta, hogy tervei közönség elé kerüljenek, a tanárokkal és a színházi menedzserekkel való állandó konfliktusok ellenére. A siker őt igazolja. Témáit irodalmi alapanyagokból meríti, de a próbák elején még sok a nyitott kérdés. A Down-kóros lány naplójának színpadra állítása során például (3–5 hónapos próbafolyamat alatt) kihulltak a tragikus elemek, maradt a realista, de szeretetteljes, humorral teli megközelítés. Ezen a nyelven elmesélve az elmeosztályon élők sorsa is átélhető lesz. Elfogadjuk, megszeretjük – gyerek és felnőtt nézőként egyaránt – ezeket a furcsa figurákat.

Váratlan és örömteli találkozás volt két, kamaszoknak szóló előadás. Az egyiket két ausztrál színész, a másikat egy holland társulat mutatta be. Ezek az előadások másféle próbafolyamat során készülnek el. Előbb jön az ötlet, aztán helyzetgyakorlatok során a színészek és rendező szerzőtársként elkészítik a darab vázát, majd ezután – szintén szerzőtársként – csatlakozik hozzájuk az író és a zeneszerző. Ez a munkamódszer fokozza a színészek elkötelezettségét, mély átéléssel játszanak ilyen próbafolyamat után. Immár nem is értem a tanácskozásokon felmerülő kérdést: „mit és hogyan kell játszani kamaszoknak?” Erről eddig általában úgy gondolkodtunk: „minek a kamaszoknak szóló színház, a gyerekelőadásokból már kinőttek, de ha elég érzékenyek, teljes értékű közönség-

ként bármilyen felnőtt előadást megnézhetnek már”. Ez a válasz a kérdés megkerülése csupán. Igaz, a kamaszok kinőttek már a gyerekkorból, de az is igaz, ebben az időszakban harmonikus személyiségfejlődésük érdekében a legfontosabb, hogy egymás közt keressék problémáikra a választ. A kamaszoknak szóló előadásban tehát az ő modorukban, ideáljaik, kedvenc film- és popsztárjaik stílusát vállalva kell és lehet érvényesen megszólalni.

A Realtheater ausztrál művészei egy didaktikus mesét játszanak el két fiúról, akik a történet elején épp egy gazdag, számítógépekkel jól felszerelt irodába törnek be. Céljuk egy benzines kanna megkaparintása. Ezt akarják ellopni, hogy később macskákat benzinnel lelocsolva és meggyújtva szórakozzanak. A betörés izgalmas, pergő ritmusú jelenete az akciófilmek hangulatát idézi. Az izgalom, a színészi játék fogva tart. A két színész később nyomozóként nem érti, kik és miért törtek be a gazdag irodába, ha nem vitték el semmit. A hecc folytatódik, bár a macskák elszöknek. Az unatkozó kamaszok köveket dobálnak egy tóba, majd egy sztráda fölötti hídról az autót veszik célba. A vásott játék akkor ér véget, mikor egy telibetalált autó az árokba fordul... vezetője szörnyethalt. Menekülés, majd súlyos lelkiismereti válság után az egyik srác feladja magát a rendőrségen. A két színész virtuózan változik át kihallgatótisztá. Nézőként mégsem a virtuozitásra figyelek, sodor magával a játék. A bírósági tárgyalás ügyésze összevész a közönséggel, akik a fiúk felmentésére szavaztak. Vajon akkor is felmentenék a bűnösöket, ha az ő lányuk, feleségük ült volna az autóban...?! A két színész gazdag eszköztárát akrobatika, virtuóz gitártudás és nagyszerű ritmusérzék jellemzi.

Apahiány. Erről szól a holland Theater Artemis előadása. Nehezen elmesélhető történet három fivérrel, akik apjuk egy celtire írt üzenetét értelmezik: „Gigi! Elmentem a bankba. Vigyázzatok az öcsétekre, Benjaminra!” Az erős báty, a bizonytalan középső testvér és az „apa kedvence” kisöcs egy olasz konyhában ülnek. Tisztelegnek az apa székét, versenyeznek a távollévő apa szeretetéért. *Morricone* filmzenéi adnak olaszos fazont a fiúk közötti vetélkedésnek. A „Bizon és fiai” című darab olyan gazdagsággal, kegyetlenséggel mesél a fiúk közötti konfliktusokról, amely lebilincseli a nézőt, mély emberismeretről tanúskodik. Az előadás után helyzetgyakorlatokban mutatják be, káromkodással, a zenei csatornákból kölcsönzött külsővel és modorban, milyen érzelemgazdag emberi helyzetek teremthetők ezekkel az eszközökkel.

Az elveszett apa egy német „beszélgető színházi” előadásban is főszereplő. *Stefan Küntz* tapasztalatokban gazdag dramaturg és rendező. Az általa feldolgozott norvég mesében sok-sok variációs lehetőséget teremt a gyerekekkel való beszélgetések és a dramatizált játék során, hogy megválaszolja az egyszerűnek tűnő kérdést – miért van szükség apára? Van-e olyan dolog, amit a mama nem tud egyedül is egy gyerek számára megteremteni?

A Tromsöben látott táncszínházak nagy érzelmi hőfokon szólnak a gyerekközönséghez. *Birgitta Egerblack* svéd rendezőnő közönségtalálkozóján közös improvizációval bizonyította, hogy nála a lelkiállapot mindig fizikai cselekvések következményeként jelenik meg. A mozgássorokból áradó energia hitelesíti a játékot. „A titkos szoba” című előadásában fiúk és lányok vonulnak fel s alá, mint az iskolában. Egy-egy mozgás végighömpölyög a csoporton, ha valaki abbahagyja, új játék kezdődik. Utánozzák egymást. Minden szereplő ismerős. A felnőtté válás pillanatai, a sikeres női és férfi minták első erőpróbáinak vagyunk szemtanúi. A monológok éppen aktuális érzésekről tudósítanak, a zene az érzelmi állapotot magasabb dimenzióba emeli. Furcsa mozgásszínház ez, a szöveg egyenrangúan fontos elem, de csak magyarázza, nem teremti a helyzeteket. Egy szülői veszekedés után este magára marad egy kislány. Álmodik. A veszekedésnél egymáshoz dobált, ottmaradt cipők közül felvesz egyet a mesebeli királyfi, rápróbálja a mesebeli hercegnőre: túl kicsi. Egy rút boszorkány jön. Őrá illik a cipő. Boldog-taszító egymásra találás; a szép hercegnő sír. A rút boszorka megszépül, a hercegből béka lesz, ekkor

mindkét álombeli nő undorral fordul el tőle. Összekeverednek a mesék. A csoportos jelenetek során egyéni álmokból és félelmekből magukra találó fiatalokról szól a játék. A vég szívbemarkoló. A díszlet hátsó fala lehangul; kis fülkékét látunk. Mindegyikben egy-egy szereplő. Az egyik WC-n ül, a másik számítógépezik, a harmadik zenét hallgat. Ülnek a titkos szobákban, ahol egyedül, önmaguk lehetnek. Az egész egy kicsit rémítő. Nagyon izgulunk értük, milyen felnőtt lesz belőlük.

Sok éve joggal a gyerekszínházi fesztiválok sztárja az egyszemélyes belga „esernyőszínház”. Főszereplője, *Ray Nusselein* tudja a titkot, hogyan lehet elvarázsolni a gyerekközönséget. Halkan kezd, aztán közelebb lép és még csendesebben folytatja a beszélgetést. Kezében a tárgyak átváltoznak. Gyermeki tekintete rácsodálkozik akár egy öv megkötésének csodájára is. A csomó egyik hurkából pillangó lesz, igen, a másik felét is meg kéne kötni, és íme, kész a pillangó másik szárnya is, kész a csomó. „A nyolcadik napon” című, teremtésről filozofáló játékban van még egy szereplő: ő játssza a Teremtőt. Így ketten klasszikus bohócpárost alkotnak. Ray Nusselein az előadás előtt a várakozó nézőket félreretelve a földön kutat: keresi a darab végét. A különös színházterembe lépve meglátjuk az alvó Teremtőt. Mellette Nusselein suttogva meséli el, mi történt a teremtés első hét napján. Összehordott tárgyak halmozára mutat, ez a „Káosz”. Együtt várjuk, ha felébred, mit alkot ezekből a Teremtő. Igazi gyerekszínház. Igazi bábszínház, bár nincs benne báb. Mindhárman ismerik a gyermeki tekintet átváltoztató képességet, életet adnak holt tárgyagnak, teljes művészi koncentrációval játszanak, mint egy igazi gyerek. Tromsöben senki sem akarta műfaji korlátok közé szorítani a játékot.

A klasszikus mesefeldolgozások játékeje általában túllépte az 50 perces hosszúságot, de ezek tükrözték legjobban a hétköznapi gyerekszínházi gyakorlatot. Közülük kimagaslott a brémai gyerekszínház *Katica avagy a tűzpróba* című előadása. Kleist drámájának gyerekszínházi adaptációját négy színész és egy ütőhangszeres művész játszotta. Jó példát mutatott arra, hogyan lehet klasszikus drámákat az eredeti mondanivaló sérülése nélkül közelebb vinni a gyerekközönséghez.

Eddig általában úgy gondolkodtunk: „minek a kamaszoknak szóló színház, a gyerekelőadásokból már kinőttek, de ha elég érzékenyek, teljes értékű közönségként bármilyen felnőtt előadást megnézhetnek már”. Ez a válasz a kérdés megkerülése csupán. Igaz, a kamaszok kinőttek már a gyerekkorból, de az is igaz, ebben az időszakban harmonikus személyiségfejlődésük érdekében a legfontosabb, hogy egymás közt keressék problémáikra a választ. A kamaszoknak szóló előadásban tehát az ő modorukban, ideáljait, kedvenc film- és popsztárjaik stílusát vállalva kell és lehet érvényesen megszólalni.

A vaxjöi biennálé

A svéd Biennálé Stockholmtól 500 km-nyire délre, Vaxjöben volt. Az előadásokban egyre fontosabb szerephez jut a zene. A nagydíjas előadás is gyerekoperának tekinthető. A szerzők, az író élő klasszikus, *Barbro Lindgren* („Kukacmatyi” című előadását 9 éve játsszuk nagy sikerrel a Kolibri Fészekben) és *Georg Riedel* (a legtöbb klasszikus filmes és színházi svéd mese zeneszerzője) két szentpétervári árva történetét meséli el, akik az árvaházból megszökvé Andrey édesanyjának keresésére indulnak. Az egyik szerep énekes, a másik prózai, harmadikként részt vesz az előadásban egy bábszínész is, aki varázslatos kutyafigurát kelt életre. A színpad közepén négy zenész ül, nehéz szólamokat játszva, az énekest kísérvé; nem föladva zenészi integritásukat, igazi szereplői a darabnak. Mozgásuk, reagálásaik színészileg is hitelesítik a játékot.

A szólamvezető hegedüssel, *Jan Lindell*-lel két évvel ezelőtt a ‚Titkos szoba’ című – akkor nagydíjas – táncszínházi előadás táncosaként találkoztam. Feltűnt már akkor is, milyen kitűnően hegedül, tangóharmonikázik. Tehetséges közreműködése jól jellemzi azt a generációt – és azt a színházi világot –, ahol színészek és zenészek prózai színpadokon együtt játszanak, egymás művészetét kölcsönösen megbecsülve, egymás rezdüléseit érezve, kiegészítve, már több évtizede.

A „birodalmi utazószínház”, a Riksteatern gyerekdarabjában egy vonósnégyes (rock-hangszerelésben) zenészei játsszák az epizód szerepeket. A darab nem hosszabb, mint 25 perc, mégis, ezért az előadásért épül fel az utazó körszínház nézőtér, a gyönyörű, festett körfüggöny határolta színpadi világ. A történet egy először egyedül vásárló kislány félelmeit és sikerét mutatja be két jelenetben, önmagát musicalszerűségként definiálva. Csodálatosan kidolgozott, mindvégig feszült figyelemmel kísért előadás óvodásoknak.

Az orosz vendégtársulat bábelőadása egy „igazi” operának, *Csajkovszkij* ‚Jolandá’-jának egyszereplős változata. A zenekari betétek, a férfi és női szerepek mind-mind egyetlen bábművész, *Natalia Barancsikova* önfeléd humorral és költészettel elegy előadásában szólalnak meg. A színpadképek és a bábmozgatás varázslatos, ezer ötlettel teli.

Színész és zenész együttműködésének egy még ősbibliai formáját idézte fel a rejkjaviki előadás. Az Edda-ságak alapján írt ‚Völupsa’ lényegében monodráma, egy csellista intenzív közreműködésével. Odinnak, a norvég mitológia főistenének történetét megelevenítve ott érezhettük magunkat a tűz körül, ahol költő és zenész együtt találja ki, játssza el a mesét. A kétszereplős játék négy ország összefogásával jött létre. Az izlandi színész svéd rendezővel, angol tervezővel, Amerikában tanuló csellistával szövetkezett, hogy létrehívja az előadást.

Benedek Judit svéd rendező kétszereplős zenebohócos játéka a vaxjöi hivatalos program része volt. Itt színészek zenéltek egy többféle hangszer tárolására alkalmas nagybögővel és tangóharmonikával. Gyerekdalok, kiszámolók és verses mesék eleveledtek meg az előadásban, miközben a játék a kommunikációról, két ember barátságának születéséről, az önfeláldozásról szól (‚Örültnek látszik’) költői erővel. A nagybögő hangszer és bábszínpad is egyszerre a svájci színész ‚Portofino’ című előadásában (rendező *Andreas* ‚*Paulchen*’ *Günter*). Ez az előadás a déli tájakra vágyódásról, egy kakukkos óra őrzőjének és fiának a hétköznapi egyhangúságából való kitöréséről szól. A bőgő belsejében megelevenedő bábelőadás igazi jutalomjáték. Szóló. *Eva Bergman*, a göteborgi Backa színház rendezőjének produkciója.

A 30 éve gyerekeknek játszó társulat három művész és két zenész – ők is alapító tagok, és valószínűleg már akkor world-musicot játszottak, amikor ez a fogalom még nem volt föltalálva – közös produkciója. Egy kubai táncosnő, egy sörkihordó és egy öltönyös úr versengenek a játék során – bravúros szólókkal. A várakozás kínzó perceiben születő spontán zenei játékok, ritmusgyakorlatok összehozzák őket színpadi és emberi értelemben egyaránt. Virtuóz, bravúros ujjgyakorlata ez a saját műfajában szinte egyedülálló rendezőnőnek és társulatának.

Egy családi bábszínház, a Dockteatern-verkstad előadása a Biennalé egyik fölfedezése. Két főnökétől reszkető kisember, dobozokat pakoló raktáros kezei között életre kelnek a dobozok. ‚Bunrakus” bábtechnika, báb-cirkusz, ördög és angyal vetélkedéséről szóló szívbemarkoló játék. A kallei Byteatern új bemutatója Susanne Ostennek, a svéd gyerekszínház egyik megteremtőjének ma már klasszikus darabja, a ‚Medeia gyerekei’. Kísértetiesen rímel az előadás arra a mai helyzetre, mikor a válasra készülő felnőttek veszekedését bezárt ajtókon keresztül hallgatják a kétségbeesett gyerekek.

A mai gyerekeket más konfliktusai is megjelennek a gyerekelőadásokban. Vannak, ahol iskolai fiú-lány barátságok váltanak át kamasz-szerelmi háromszöggé, majd újra visszaalakulnak barátsággá (‚Levél N.N-nek’). Van, ahol a tanár nélküli computer-szobában egy-

más ellen fordulnak a fiatalok, mindig mást pécézve ki. A kisebb-nagyobb áruházi után furcsa szájjal, felkavart lélekkel hagyjuk el a gimnazisták érzékeny figyelmétől kísért játékot („Ne akarj látni”). Az upsalai színház „Essex girls” című előadásának főszereplői is fiatalok. Lányok, akik egy disco női illemhelyén sorban állva, beszélgetve vallanak szerelmeikről, álmaikról és a nagy „Ő”-ről. A pergő ritmusú jelenet egy évvel később az egyik lány szobájában folytatódik. A lány összeverve, összetört szobájában síró gyereket hallgatva-túrva fogadja régi barátnőjét. Nehéz szembeülni a kamaszalmok és a fiatal elhagyott anya valósága közötti ellentmondással. Az előadás utolsó képe, az elsőtétülő szobában pulzáló világító szív a gyereket vállaló, magára találó lány érzéseire utal.

Dramapedagógusok riportjaiból született a házigazdák falun-i Delateatern „Him and Her and Her and Him” játéka, ahol szülők és kamaszkorú gyerekek közötti konfliktusok jeleneteiből épül az előadás. Az egyórás játék után – szcenikailag különösen érdekes a négy szekcióból álló lépcsős, forgatható nézőtér, aminek elmozgatásával új és új színpadi terek születnek a forgó-pörgő nézők szeme láttára – közös ebéd és egy-két órás beszélgetés következik színészekkel, gyerekekkel rendezői és dramapedagógusi segédlettel. A történetek megbeszélése során ki-ki saját szülő-gyerekek konfliktusát, saját problémáit is feltárhatja, közösen hamarabb jutnak el a bajok gyökeréig. Félve mondom, hogy a rendkívül szimpatikus és hatékony előadás mögött valami furcsa felnőtt büntudat húzódik meg. Az előadás tükrében a felnőttek torzképüket látva joggal riadhatnak meg: ilyennek látják őket saját gyerekeik.

Ebben a témakörben (és az ősi műfajban, a bohóc-jelenetben) igazán revelatív élmény a „Vigg, Frigg and Mr. Big” című szöveg nélküli gyerekelőadás (a Vasteras-i Sigurdteatern produkciója). Egy fehér görkorsolyás zenebohóc és két gyerek „dummer August” játéka keresztül a szülő-gyerek kapcsolat szépsége, humora és ambivalenciája jelenik meg a ráismerés örömeivel ajándékozva meg a nézőt. A fehér bohóc jelenetről jelenetre születésnap ajándékokat hoz. Az első dobozban még csak egy gyertya, az utolsón már kilenc. Az ajándékokkal magukra hagyja a két gyereket, majd hozza a következőt. Az első gyertyát megeszik, miközben a felállást, járást gyakorolják az ifjoncok. Babák, építőkövek, hangszerek, nagyító és zseblámpa után végre ők is kapnak egy görkorsolyát, amivel rövid botladozás után legyőzik a példaképet, az ideált, a fehér bohócot. (Aki addig annyiszor nevetett rajtuk csúfondárosan, most visszakapja a sértéseket.) Tőle várták az ajándékot, és rá haragudtak a büntetésekért, és mégis hozzá akarnak hasonlítani. A helyzetgyakorlatok a felnőtt-gyerek kapcsolat ezernyi konfliktusára mutatnak rá – lírával és fergeteges humorral.

Szőul, 2002

A hagyományok és a legkorszerűbb technika együtt jellemzik a Távol-Kelet gyerek-színházait. A hagyomány akkor is megjelenik, ha nem akarják. A harcművészetekkel megalapozott mozgáskultúra, a népi ütőhangszerek lüktetése a hip-hop zene divatjában, de a jól lerajzolt, a gyerekek számára tisztán olvasható mozgássorokban is megjelenik. A képzőművészet a no maszkoktól a giccses díszletekig, a hagyományos anyagoktól a sci-fi csillogásig sokféle formában közli: minden, ami technikailag lehetséges, a Távol-Kelet színházaiiban testet ölt.

Európából és Ausztráliából is érkeztek a technikát hangsúlyosan használó előadások, ilyen volt a németek Andersen-előadása, „A rendíthetetlen ólomkatona”, vagy az angolok mai család-története, „A fiú”. Az egyikben leporellós árnyjáték-technika jelenik meg, de úgy, hogy egy pillanatok alatt felfújható félgömb veszi körül a nézőteret és az előadót. Így félelmetesen térhatású lesz az árnyjáték, fizikailag és lelkileg is belekerülünk a történetbe. Az angol előadásban a videotechnika, az elektronikus zene és a projektorok nem csak külsőleg szereplők, hiszen egy több évre eltűnt, majd visszatérő fiú történetében az identitását

megkérdőjelező nyomozó és a fiára ismerő anya vitájában éppen a felvétel dönthetné el, ki nek van igaza. Bár a bizonyíték kézzelfogható, a széthullott családon ez már nem segít.

Mire használják a technikát a koreai színházak? A légkondicionálás, a kivetítő, a szinkronfordító szövegcsík, a fény- és hang- és computertechnika az alapfelszereléshez tartozik. A koreai előadások közül a világsikert a „Főzés” című attrakció jelentette, amelyet öt év alatt több, mint tízmillió néző látott. Egy multiplex nagy termében játszzák az előadást. Leginkább egy cirkuszi produkcióhoz hasonlít. A másfél órás bohóctréfák sorozatában nincs üresjárat, minden pillanat tökéletes és lenyűgöző. Egy-egy másodpercre lézer suhan, pirotechnika, projektorok, föl-le repülő világítótoronyok is feltűnnek. A húsvágó deszkákon, fazekakon, főzősipkákon, olajoskannákon eljátszott ritmuskavalkád a koreai népi dobolás virtuozitását ötvözi a 21. század hangtechnikájával. Az öt férfi és az egy nő alapszíneket, alapjellemlenveásokat testesít meg, virtuóz mozgásuk a keleti harci kultúrán alapul. A jin-jangot a szereplők színei, a buddhista-animista sámánvilágot a színpad bal oldalán felállított oltár nem engedi elfelejteni még a legvaskosabb tréfák közepette sem. Hogy miről szól az előadás? Mint minden igazi bohóctréfa, felismerhetjük benne saját csetlésünket-botlásunkat, gyengeségeinket, ugyanakkor felülemelkedhetünk a mindennapi életünket meghatározó fizikai törvényszerűségeken; felnőtként is bátran hihetünk a csodákban.

Másik világsikerük politikai pikantériája, hogy állatmesén – tíz mocsári állat sorsán – keresztül a demilitarizált zóna építésénél meghalt mártíroknak állít emléket naiv panteisztikus lírával. A „My Love DMZ” előadásában állatok és emberek – bábok és élő színészek – együtt ünneplik a felépült vasútvonalat, alagutat és a meghalt hősokeket. A koponyákkal díszített totemoszlopok a boldog finálé egyenrangú szereplői. Az előadásban a bábosok és az élő színészek együttes játéka végiggondolt, magától értetődő, modern. A színpadi anyagok kiválasztása, a bábok és a sajátos színpadtér vizualitása is tehetséges tervezőkről vall. A mocsár állatai a pocoktól a vadkacsáig, vagy az ezeknél elvontabb „vérszívó mocsári mételey”-től a gyilkos pókokig meleg hatású, a barna árnyalataival színezett bábok. Mozgatóik derékig sülyesztett színpadtérben játszanak, arcuk látható, a bábokat fejükön hordják, míg kezükkel talpakat, tappancsokat formáznak. Az élő szereplők, a falusi gazdasszony, az északi és déli katonák, munkások a színpad szélén, a padlószint magasságában, nádassal övezett ösvényeken közlekednek, egészen addig, míg elkészül a demilitarizált övezet alagútba bújtatott vasútvonala, és elfoglalja a színpad közepét, a feltöltött mocsarat. Az életben maradtak, emberek és állatok, együtt ünnepelnek és együtt emlékeznek az elesett emberekre és állatokra. Egyszerre harcosan politikus és gyengéden emberi a játék. Az előadás egyensúlyban tartja a megrendülést és humort, költészetet és drámát, igazi gyermeki szemléletű politikai színház. Nem kerüli meg a nehéz kérdéseket, de a megszemélyesített állatok sorsán keresztül átélhetővé teszi a gyerekek számára is, hogyan éreznek szüleik ebben a szétszakított országban. Ez az előadás is bizonyítja, ott, ahol a társadalom tudja, mit vár a gyerekszínháztól, ott előbb-utóbb kerülnek tehetséges emberek is, akik igazi értékeket hoznak létre ebben a műfajban.

A japánok produkciója, „A 17 éves zenedoboz” melodrámba hajló mai történet egy kamaszodó tolószékes lány családi, baráti konfliktusairól. Érezhető, hogy Keleten a hátrányos helyzetű gyerekek elfogadása, beilleszkedésük a normális életbe kényes, feldolgozatlan téma. A színház úttörő feladatot vállal, ezért néha kicsit túl didaktikus a cselekményszövés, de a főszereplő alakítása túllép ezen a didakszison, színészi bravúr. A szerepe szerinti kényszermozgásos, beszédhibás naturalista ábrázolásból többször kilép, és „normálisan” játsza el a nyomorék kislány belső monológjait, álmait. Azt álmodja, hogy meggyógyult, barátjával táncol, osztálytársaihoz hasonlóan él, de a valóság újra és újra rádöbbsenti sorsára. A szerepből való ki- és belépések könnyen lelepleznék, ha csak külsődleges lenne az átváltozás, de a színésznőnek sikerül elkerülnie a csapdát, „normálisan” és tolószékben is a szerepe szerinti lényegre figyel. A hatalmas, hipernaturális tengerparti horizonton (van vetített hullámmászás, naplemente és holdvilágos kép is) az előadás

végén egyszer csak írásjelek jelennek meg. „Köszönöm az életemet, anyám” – mondja a tolöszerű kislányt játszó nagyszerű színésznő, és a háttérfüggöny elborítja a japán betűk. A betűtenger üzenete: a sorsával megbékülő lányt környezete is elfogadja, s önmagát vállalva nyomorékként is teljes életet élhet. Átélehető a keleti írásjeleket nem ismerő számára is: másik dimenzióba került az előadás, mikor megjelentek a színpadképben a betűk, megszüntetve az addigi színpadi naturalizmust.

A kínai nagyszínházba is betört a világzene. „A boldog madár” című naiv meséjünkben tombol a full playback, amelyben *Carl Orff*tól *Bernstein*ig, amerikai countrytól a katonaindulóig minden a rockos hangzás kulturális forradalmának van alárendelve. Az előadás kilenc állami kitüntetése jelzi: fontos pillanat ez a kínai gyerekszínház történetében. A semmitmondás és a nagyotakarás együtt jellemzi a mégis figyelemreméltó előadást. A főszereplő madarat egy „rossz” madár elcsalja otthonról, változnak az évszakok, hősünk majdnem megfagy, éhen pusztul, de jön a tavasz, és madarunk újra hazatalál, a rossz madár a nézőktől elnézést kér. A hatalmas fatörzs oldalán két óriási szem ismét bárátságosan pislog, egy óriási ág daruszerűen leereszkedik főhősünket kitámasztva, majd a magasba emeli a fináléhoz. Mégis „működik” az előadás, gyerekekre, felnőttek egyaránt hat. Az előadók fontosnak érzik a játékot, nem tartják el maguktól – pedig volna rá okuk –, minden pillanatát kitöltik. Az akrobatikus gyerekszereplőktől a lengén hajladozó tánc-karon át, az éneklő beszédű kínai operában bluest éneklő főszereplőig mindenki „jelen van”, érezzük, színészi pályájuk fontos pillanata ez az előadás. Ez az előadás is bizonyítja, hogy nincs „elavult” színházi stílus, csak olyan színész (rendező), aki már nem tudja – vagy nem akarja – kitölteni a formát. A pillanat – és önmaguk – jelentőségében biztos színészek „elavult” formákat is élettel telíthetnek. A kritikusok ettől gyakran elborzadnak és a közönség igénytelenségét emlegetik, mikor azt látják, hogy olyan előadás is hat, amiről már rég kimondták: érvénytelen! Annyi kihült színházi divat után nem árt az óvatosság! Gyerekszínházban sem. Másrészt tudjuk, az ilyen stílusváltó előadásokat gyakran követi az addig elfogadott értékek teljes devalvációja. Itt és most a kínai opera és az ötvenes évek orosz gyerekszínházi kánonja ötvöződik a modern Amerikával. Van-e jogunk megkérdőjelezni egy kínai rockos gyerekszínházi előadás előadóinak örömet: „már mi is tudjuk, amit eddig csak nektek volt szabad!”?

*Brecht*ről, az elidegenítésről és a bevonásról egy Fülöp-szigeti „Krétakör”-adaptáció kapcsán érdemes újra elgondolkodni. A történet ezúttal az 1800-as években a Fülöp-szigeteken játszódik, kapcsolódik az akkori történelmi eseményekhez, személyekhez. Az előadók egy utazószínház tagjai, profik és műkedvelők vegyesen. Fellépéseik alkalmával nehéz elválasztani a felnőttet, gyereket, művészt és a közönséget. Az ilyen előadásokon előadó és néző együtt játszik, táncol, zenél. Célszerű tehát feladatokkal ellátni! Ők lesznek a lódobogás, szél, madárcsicsergés és a síró koldusok. Oroszlánként, tigrisként felülválthatnak, de közülük választják ki a krétakör jelenet főszereplőjét és egyben alanyát, a kis fiúherceget is. A gamelán-zenekar egy-egy Brecht-songot is felidéz, a mozgások beszédesen, keletiesen tipizálnak, a rozoga hídon át a menekülés bambusz rudakkal, táncokkal, akrobatikával lenyűgöző. A színészi játék egyenetlen, de a lelkesen közreműködő nézőkkel együtt teljessé, hitelessé válik a játék. A drámai csúcsponton behívják a tízéves forma szülői nézőherceget. Őt kell majd kihúzni a Krétakörből. Cseppet sincs ínyére ez a játék, véleménye van róla, nézőként és szereplőként is. Elégtétellel tölti el, mikor a játékmester a nevelőnőnek ítéli. Azt hiszem, Brecht is elégedett lenne, ha látná az átélés-elidegenedés gyerekszínházi Fülöp-szigeteki változatait.

A kamaszoknak a „Mrs Life” programban készít előadásokat Osten. Először arról beszélgetnek velük, hogyan lennének öngyilkosok. Megdöbbenő, de minden kamasznak kész terve van. A szülőkkel szembeni elfojtott agresszió szinte minden gyereket arra készíti, hogy elgondolkozzék saját öngyilkosságán. Ez az elfojtott agresszió az, ami olyan védtelenné teszi a kamaszokat a világszerte fel-feltámadó fasiszta mozgalmak

eszméivel szemben. Helyzetgyakorlataikban, jeleneteikben az Életet játszó nő arról panaszkodik, hogy fáradt, fogytán az ereje, éhes, enne valamit. A szülők elmennek, a lányok visszajönnek, egyedül maradnak a nézőkkel, hogy megbeszéljék problémáikat. Svédország-szerte az előadást követően klubok alakulnak, ahol felnőttek és gyerekek tovább folytatják az előadásban megkezdett beszélgetéseket. Alkoholisták, rabiátus szülők gyerekei nyílnak meg, kezdenek sorsokról vallani. Először a téma sokkolja a felnőtteket, de megismerve a fiatalok gondolatait, már ők is bekapcsolódnak a beszélgetésbe. Az előadás célja feloldani a feszültségeket. Hunyjuk be a szemünket, és gondoljunk egy családon kívüli személyre, akit még iskoláskorunk előtt szerettünk! Ezt a jóérzést, amit most érzünk, kell a játékban is elérni – illusztrálja a rendező. Majd a fekete pedagógiára mutat példát.

Alice Miller Hitler gyerekkorát idéző jeleneteiben Dolfit látjuk négy évesen. Nem akarja visszaadni kishúga babáját. A megálázás és erőszak süt a szülői mondatokból. Az ismerős helyzetek folytatódnak a kamaszkorig, ahol már nem az értetlen Dolfi, hanem a lassan apjához hasonló Adolf az, aki megköszöni, hogy apja veréssel óvja atától, hogy csodálja a művészeket, azokhoz akarjon hasonlítani. Azt példázzák a jelenetek, hogy az elfojtott düh hogyan nő óriási vá a gyerekekben. Az átlagos jó gyerekből az erőszakot istenítő nevelési módszer hogyan formál lépésről lépésre Hitlert. Suzanne Osten 30 éve, első nagy sikere óta ugyanarról beszél. Művelt szülők meg akarják óvni gyerekeiket a rossztól, cenzúrázzák a meséket, elhallgatják a családi konfliktusokat, valójában magukra hagyják félelmeikkel gyerekeiket. Az alkoholisták szülők, az „örült” anyák gyerekeinek is magukba kell fojtaniuk érzéseiket. A tabu-döntőgató gyerekszínház éppen ezeket a félelmeket akarja oldani, lehetőséget adva a gyerekeknek, hogy a színházi előadás ürügyén segítséget kapjanak mindennapi életünkben. Ezt szolgálta a sok sikeres gyerekdarabbal – és ezt szolgálja az új egyetemi oktatási programokkal is – Suzanne Osten. A komolyan vett, emberként ábrázolt gyerekszerep igazi

színészi feladat, ledobja a külsődleges eszközöket, teret ad az igazi tehetségnek.

Német gyerek- és ifjúsági színházak műhelynapjai Hallóban

A több, mint tíz éve afrikai egyetemeken oktató professzor, *Fiebach* saját amatőr videofelvételein mutatta be, hogy a modern városi táncrendezvényeken a színpad, a tánc-tér, a nyitott és fedett részek arányaiban miként folytatódik az ősi maszkos játékok hagyománya. Láthattuk, milyen fesztelenséggel járnak fel s alá a koncertező zenészek közé a nézők, az üres tér közepén táncoló két 5–6 éves gyerek akciója miként válik – mivel elhelyezkedésük éppen a tér szakrálisan kitüntetett pontjára esett – igazi színházi eseményé! 4–5 óra tánc után, a pihenő zenészek között két maszkos táncos jelent meg, és

egy énekes ősi dallamot recitált, majd zenészek és színészek (?) összefogva elmesélték egy házasságon alapuló apa történetét, aki az esküvőre Európából visszatérő nagy fiától komoly nászajándékra számított. A fiú szegényen tért haza, ezért az apa kiveri a házból. A színpad szélén síró fiúhoz egymás után érkeznek a nézőtérrel (?), táncparkettől adományokkal az érző szívű nézők. Kisebbség-összeget nyomnak a történetét elmesélő (táncoló, éneklő) művész kezébe. Színpad és nézőtér, színház és valóság határa egybeesik. A modern kor ruháiba öltözött emberek a színpadi eseményt valóságosan átélve cselekszenek, majd folytatódik a közös tánc. Ez a tánc ezután már csak annyiban afrikai, mint amit bárhol, egy európai diszkóban hallhatunk. Felvételtől láthattunk afrikai felvilágosító színházi akciókat is, ahol az AIDS megelőzését propagáló jelenetbe beletáncoltak, beleénekeltek a nézők, majd szót kértek, és együtt vitatkozták tovább – már szereplőként – a jelenetet. Az ápolónőt alakító színészek „vették a lapot”, partnernékként fogadták el a szerepelni vágyó nézőket. Lám, ez az Európában még a gyerekszínházakban is gyakran megdorgált interakció a mindennapi afrikai színház természetes formája.

Talán mégis van abban valami, hogy a gyerek nemcsak a rajzban és a zenei hangszerek fokozatos meghódításában, de a színházi formák elsajátításában is bejárja az emberiség addigi fejlődési fokait. Talán meg kellene bízni azokban a színházművészekben, akik ezt a gyerekszínházi formát ösztönösen érzik és előadásaikban jól alkalmazzák. Némi maliciával említette a professzor, hogy a nagy észak-európai pénzből felépített színházi arénák a mindennapi színházi működésre alig alkalmasak. Afrikában a nézők nem fogadják el a nézőteret és színpadot elválasztó képzeletbeli falat valóságosnak, ezért a játék előrehaladtával ők is a színpadon teremnek, odatáncolnak a szereplőkhöz, és később sem kíváncsiak vissza a helyükre.

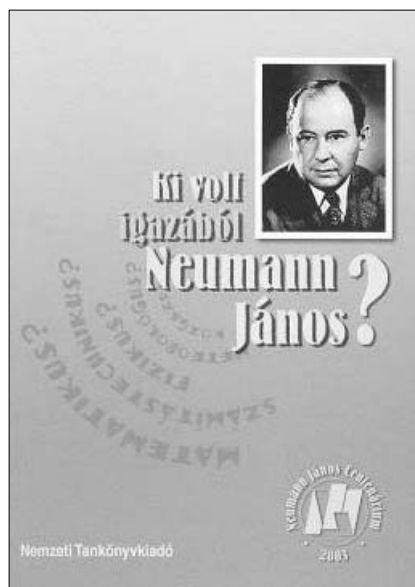
Németország – Afrikából nézve – a ló túlsó oldala. Itt hisznek a felvilágosító szó erejében. Hisznek abban, hogy a problémák kibeszélhetők. Elsődleges az intellektuális megközelítés. Az ifjúsági előadások szerves része gyakorta az előadások utáni beszélgetés, ahol a művészek őszinte érdeklődéssel válaszolnak a nézői kérdésekre akkor is, ha nincs közöttük drámapedagógus vagy más „hivatásos beszélgető”. A felvetett problémák egyszerű felsorolása a magyar fülek számára meghökkentő. Szó esik itt internetes közös öngyilkosságról, anorexiáról, tönkrement családokról, újfasizmusról és a kilencvenes évek Ruhr-vidéki munkásharcáról, tüntetésekről, vad és plátói szerelemről, iskolai harcokról, a bevándorlók, menekültek beilleszkedésének problémáiról, kényszersterilizációról, az afrikai női körülmetélés áldozatairól, modellvasúttal játszó férfiakról és Macius király gyerekköztársaságáról. Bármilyen örültnek tűnik is ez a felsorolás, ezek a darabok nem száraz tandrámák, a szerepekben igazi művészeket látunk, új, jelentős német irodalmi szövegeket hallhatunk a színpadon. Mégis van olyan kérdés, ami az afrikai és a német ifjúsági színházakban hasonló problémákat vet föl, és ez éppen a színpadi tér szakralitása vagy annak hiánya.

A hallei Thalia Színház 12 évvel ezelőtt leromlott színházterméből egy elhagyott áruház épületébe költözött. A város középkori hangulatot árasztó főterére nyíló áruház ablakából jól látható a város neves szülöttjének, *Händel*nek a szobra. Az átriumos épület földszintjén interaktív játszótér várja a belépőt. A betérő gyerekek szabadon játszhatnak egy igazi hangstúdióban, célba dobhatnak egy gyűrött családi ágyból éppen föltápáskodó apa sziluettjére, szemetet horgászhatnak egy folyóból vagy eltévedhetnek egy labirintusban.

Az igazgató irodája éppúgy helyszíne volt a nézőkkel vándorló színelőadásnak, mint a pince, a műhelyek vagy a színpad. Játszottak „Kurázi mamá”-t is, kilátással a vasútállomásra. Az Európa nagyvárosain végighömpölygő gyerekváros-projektet Halléban a színház művészei koordinálták. Ez a Münchenben kitalált játék többnyire üres kiállítócsarnokokban bonyolódik. Szponzorpenzékből valósítják meg a gyerekek ötleteit, majd miután minden elkészült, beköltöznek, alkotmányt írnak, parlamentet játszanak, megszervezik saját életüket. A színház mostani műsorában egy villamoson utaznak együtt né-

zők és szereplők keresztül a városon. A megállóban – a történet igazi helyszínein – mesélik, játsszák egy örökbefogadott cigánygyerek kényszersterilizálásának történetét a II. világháború éveiből. Az utcákon, tereken összeér a múltban játszódó történet és a jelen valósága. Mai járókelők reagálásai ellenpontozzák a játékot. Az összhatás felkavaróbb, mint amit a külsőségek alapján remélni lehetett. A színészek (hol utastársak, hol szereplők) gyerekkori háborús emlékeikkel tették még drámaibbá ezt az utazást térben és időben. Egyáltalán, az iskolában – a gyerekek munkahelyein – tartott előadások esetében lehet-e még a szó klasszikus értelmében igazi szakrális színházi térről beszélni? Ezek a kérdések joggal foglalkoztatják ma a német gyerekszínházi szakembereket. Alighanem valamennyiünket, gyermekszínházásokat a világ minden táján.

Novák János



A Nemzeti Tankönyvkiadó könyveiből