

Rend a rendetlenségben, avagy töredékek a színházi *devising* módszertanáról

JÁSZAY TAMÁS

Jess THORPE and Tashi GORE. *A Beginner's Guide to Devising Theatre*. London: Methuen Drama, 2019. 274 p.

Nem több mindez pusztán spekulációnál, de az *A Beginner's Guide to Devising Theatre* című kötet végére érve mégsem tudok szabadulni a benyomástól, hogy Jess Thorpe és Tashi Gore rendhagyó kézikönyve (a további lehetséges műfaji meghatározásokról lejjebb lesz szó) elkészítésekor a leghosszabb időt a szerzők – saját fogalmaikat használva – a „keretezéssel”, illetve a „kompozíció és struktúra” megalkotásával töltötték. Valahogy úgy, mint azokban a *devised* módszerrel készült színházi előadásokban, amelyeket a kötet kisebb-nagyobb egybefüggő részletek segítségével megidéz. Metaszinten is könnyen értelmezhető tehát a rendkívül bőséges példaanyaggal operáló, elsősorban színházcsinálókra célzó kötet, amely 2021 márciusában az Egyesült Királyságban a „Music & Drama Education Awards” keretében elnyerte az év kiemelkedő drámapedagógiai munkájának járó elismerést.

A kötet szerzői gyakorló színházi emberek, akik a Royal Conservatoire of Scotland „Theatre Practice” programján diplomáztak 2004-ben.¹ Az egyetemi barátságából szoros munkakapcsolat lett, amikor végzésük évében Glasgow-ban együtt hozták létre a „Glass Performance” nevű formációt. Előadásaikban valódi családokat, közösségeket és egyéneket hívnak színpadra, hogy azok a saját történeteiket szerkesztett formában osszák

meg a nézőkkel. Nagyszabású céljuk, hogy ezeknek a történeteknek a segítségével nézők és alkotók feltérképezzék, megértsék az őket körülvevő világot.

2005-től Thorpe és Gore a glasgow-i Tramway Theatre-ben fiataloknak szóló színházi programot indított „Junction 25” elnevezéssel. A társulatvezetők alábbiakban tárgyalt első, 2019-ben megjelent kötete ugyan mindvégig jelen időben beszél a „Junction 25”-ről mint tizenegy és tizenhét év közötti fiatalok közreműködésével jelentős hazai és nemzetközi eredményeket elérő *devised* színházról, honlapjuk azonban már múlt időben hivatkozik a csapatra, amely 2019-ben befejezte működését.² Tizenöt év alatt húsznál több eredeti munkát készített a társulat, amely többek között az Edinburgh Fringe Festivalon is komoly sikerrel szerepelt. A díjakat és fesztiválmeghívásokat, az elismerő kritikákat visszhangot a társulatvezető-szerzőpáros a közös munka kezdetén kitűzött cél megvalósulásaként értékeli: azáltal, hogy a „Junction 25” végérvényesen kilépett a helyi közösség keretei közül, csapatuk a színházi *mainstream*hez csatlakozott, méghozzá olyan produkciókkal, melyek akár néhány évvel korábban fel sem merülhettek opcióként egy fesztiválprogram összeállításakor (6).

¹ Jess THORPE and Tashi GORE, *A Beginner's Guide to Devising Theatre* (London: Methuen, 2019), 3. (A továbbiakban a hivatkozott oldalszámokat a szövegben jelölöm – J.T.)

² Hozzáférés: 2021.07.24., <https://www.glassperformance.co.uk/junction-25/> Más néven ugyan, de feltehetően részben hasonló eszközökkel már jelen van azonban a folytatás is a „Glass Performance” életében, egy vitán felül izgalmas projekt keretében: a Polmont Youth Theatre 2019 februárjában alakult meg mint az első skóti ifjúsági börtönszínház.

A fiatalok életét és problémáit tematizáló, nem csupán róluk szóló, de egyenesen velük készült, változatos esztétikával és színházi nyelveken megszólaló színháznak a fősodorhoz kapcsolása strukturális és pedagógiai szempontból egyaránt figyelemre méltó vállalás. Egyben világossá teszi már a kötet elején azt, amit aztán a sokrétű példaanyag több oldalról megtámogat: bár a *devised* színháznak nem szükségszerűen végcélja egy produkció, vagyis egy közönség előtt, pénzért játszható előadás bemutatása, a „Junction 25” a kezdetektől mégis ebben a keretrendszerben gondolkodott – meglehetősen sikerrel.

A szerzőpáros kötete sokműfajú munka, és mint ilyen, maga is reflektál a *devised* színház módszertani változatoságára és sokrétűségére. Remekül használható gyakorlati kézikönyvként életkortól és foglalkozástól függetlenül mindazok számára, akik bármilyen közösségben színházat kívánnak működtetni, legyen szó amatőr vagy diák-színházról, de akár felsőoktatásban tanuló vagy már diplomás színházi emberekről. Pedagógusoknak valóságos aranybánya a könyv, hiszen a benne foglalt, precíz lépések szerint felépülő modell, ha teljes egészében nem is alkalmazható minden csoportra, annak elemei, rész megoldásai kiemelhetők, és kisebb-nagyobb módosítással könnyen a pedagógiai munka részévé tehetők. A könyv záró fejezete más szempontból is hasznos: itt a „Junction 25” egyik előadásának, az *Anoësis* című, az állami oktatási rendszernek a fiatalokra gyakorolt hatásait számba vevő produkciónak a színpadi példányát (tehát nem egyszerűen a szövegekötetét!) is közzéteszik (247–269), biztatva a „felhasználó” olvasót, hogy a megfelelő módosítások végrehajtása után vigye színre csapatával.

Izgalmas tanulságokkal szolgál a kötet a színháztörténész számára is: a szűkebb értelemben vett jelenünkben másfél évtizeden át működött, a színháztörténet-írás szokásos érdeklődési területei felől nézve több szempontból is marginalizált alkotócsoporthoz tartozó történetét is megírták a szerzők. Kohe-

rens történeti narratíva helyett részletesen kifejtett módszert és működési formát tárnak az olvasó elé, amelybe jó dramaturgiai érzékkel (ha még működne a csoport, minden rosszindulat nélkül azt mondanám: nyilvánvaló promóciós szándékkal) beleszövik egyes előadásaik fő jellemzőit és keletkezési körülményeit. Nem kedélyes anekdotázásra kell itt gondolni, inkább nagyon is célratörő, pontosan megfogalmazott, az adott témához szorosan kapcsolódó műhelytitkok megosztására, ami azok számára is különösen izgalmas háttérinformációkkal szolgálhat, akik látták a szóban forgó előadást. Figyelemre méltó, hogy a kevésbé sikerült vagy kifejezetten kudarcos próbálkozások is elemzés tárgyává lesznek: a kötetet átható pedagógiai alapállás, ami az állandó kérdezést, illetve a reflexiót emeli középpontba, visszaköszön ezeknél az epizódoknál.

A három részből álló kötet struktúrája amellet, hogy világos és logikus, alapos átgondoltságról tanúskodik. A recenzens nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy fel ne vesse: a kötet a virtuális térben nyerhetné el ideális formáját, ahol hiperhivatkozásokkal, audiovizuális kommentárokkal és további jó gyakorlatokkal bővítve komoly hatásfokú kiindulópont lehetne bármely színházcsinálóknak. Az első rész az alapfogalmakat nagy vonalakban járja körbe, így szolgál rövid bevezetesként a fiatalokkal készült színházi *devising*hoz (1–16). Ezt követi a könyv gerincét alkotó második, leghosszabb rész, amely a Thorpe-Gore-szerzőpáros által a „Junction 25” csapatával közösen végzett munka során fejlesztett, hétlépcsős módszer részletes, példák sorával illusztrált leírását tartalmazza (17–206). A harmadik, záró fejezet öt „interjút”, valamint a már említett színpadi példányt tartalmazza (207–269). Nem valódi interjúkról lévén szó, az idézőjelet feltétlenül indokoltnak tartom: az öt német-kanadai, manchesteri, brooklyni, genti és glasgow-i *devised* színházi alkotót a szerzők megismertették a hétlépcsős módszerrel, majd megkérték őket, hogy egy-egy saját alkotást szí-

gorúan e szempontok szerint átgondolva nyilatkozzanak módszerükről, illetve a kötetben található lépések használhatóságáról.

A neves brit kritikus, Lyn Gardner előszava néhány határozott vonallal kontextualizálja a kötetet, amikor arról beszél, hogy alig három évtized alatt milyen óriásit változott a színház: felidézi, hogy akkor a British Council még elutasította a helyi közösségekkel együttműködésben készült színházi projektek finanszírozását (xvii), miközben mindenkinek lehetőséget kellene biztosítani arra, hogy megtalálja és hallassa saját hangját. A könyv nagy vonalakban éppen erről szól: olyan alkalmi vagy állandó csoportokra összpontosít, amelyek tagjaira gyakran a mai felnőtt társadalom is csak legyint, mondván „te még gyerek vagy”, „te nem tudhatod ezt”, és így tovább.

A szerzőpáros számára ennek a zavaró jelenségnek az azonosítása jelentette a legfontosabb motivációt. A színházi *devising* két és fél évtizede egyre markánsabban körvonalazódó módszertana tálcán kínálta magát, de ahogy meggyőzően bizonyítják, a választott célcsoporttal, vagyis kis- és nagykamaszokkal végzett munka speciális készségeket és eljárásokat kíván. A könyv a szerzők saját, másfél évtizede gyűlő tapasztalatainak tágas kollekciója, ami elsősorban az előadáskészítés kreatív folyamatát rögzíti (7). S a bevezetett modell alapján formalizálja is azt, ám nem az algebrapéldák szigorú következetességével. Számos ízben biztatnak a szerzők az általuk javasolt, mert kipróbált és jól működő szabályok követésére, azonnal hozzátéve, hogy egyrészt nincs, mert nem lehet általános recept a *devising* módszerére, másrészt a könyv minden esetben csak kiindulópontokat ajánl: a gyakorlat szükségszerűen eltér majd az írásban lefektetett szabályoktól.

A praxis van fókuszban, a teória vállaltan háttérbe szorul. Ám ez korántsem jelenti, hogy a szerzők ne lennének tisztában a tágabb történeti-elméleti kontextussal, egyszerűen komolyan veszik a címbe emelt „kezdőknek”

szóló kitételt, amikor néhány lapon összefoglalják mindazt, amit a *devised* színházról tudni érdemes. Szemléletes hasonlattal élnek: „a *devising* egy kicsit olyan, mint az a pillanat, amikor gyerekként egy fehér papírlapot és egy doboz színesceruzát kapsz. Teljes mértékben te döntesz arról, hogyan töltöd meg a lapot: írhatasz vagy rajzolhatsz, újra alkothatsz egy korábban már látott képet, vagy elképzelhatsz valami egészen újat. Rengeteg kreatív lehetőség áll előtted, és nem igazán lehet »elrontani.«” (9).

A *devising* módszeréből elsősorban a kollaborációt, a megosztott szerzőséget és a közös tulajdonlást, a hangadást, a dialógust, a kapcsolatot emelik ki (12): a kötet tétje a hangzatos elvek következetes lefordítása a gyakorlat nyelvére, az egymás számára ismeretlen csoporttagok bemutatkozásától egészen az elkészült előadást követő közönségtalálkozó lebonyolításának mikéntjéig. A következetesen épülő struktúrák sajátjaként az olvasónak sokszor támad az a benyomása, hogy a szerzők evidenciákat részleteznek és magyaráznak (túl). Egyrészt azonban érezhetően tisztában vannak ezzel, szelíd iróniával jelzik is mindezt az olvasónak, másrészt a kitűzött és remélt célközönség nagyon vegyes, mert kezdő színházcsinálóktól a gyakorló drámatanárokig és tovább terjedő olvasóközönség keretrendszerében aligha meghatározható, kinek mi ismert és mi nem. Ezért inkább egy tankönyvíró megrögzöttségével dolgoznak és építkeznek lépésről lépésre. A szöveg nyelvezete is illeszkedik a központi elképzeléshez: egyszerűen, világosan, tömören, mindig a praxisból kiindulva és a praktikum felé tendálva írnak, ami különösen lényeges és dicséretes az ajánlott gyakorlatok szövegezésénél.

Aki első alkalommal szembesül a *devising* hallatlan sokszínűségével, könnyen arra a következtetésre juthat, hogy módszer nélküli módszerről van szó, ám erre a kötet látványosan rácáfol. Szó sincs az *anything goes* anarchisztikus indulatáról: a közel kétszáz oldalon át részletezett, a szerzők és alkotó-

társaik által kikísérletezett és sokszor kipróbált hétlépcsős módszer bevezetésekor egyértelműen rögzítik annak fontosságát, hogy mindig kell lennie egy tervnek (19). Az ok egyszerű és logikus: a *devising* során szükségszerűen bekövetkező, bármilyen elbizonytalanodásnál, külső vagy belső okokra visszavezethető konfliktusnál vagy egyáltalán: az elhúzódnak munkafolyamat bármely pillanatában vissza lehet menni a kályhához, azaz a csoporttal közösen megrajzolt és felállított szabályrendszerhez, hogy az adott szituációt annak fényében értsük és értelmezzük.

A hét lépés körütekintően térképezi fel a *devised* módszerrel készülő színházi előadások születését a csoport első találkozásától a premier utáni pillanatokig. (S ha már praktikum: a szerzők ugyan mindent megtesznek a jól olvashatóság és követhetőség érdekében, az alfejezetek és az azokon belüli számos alfejezet egyértelmű számozása segítette volna a hatékony tájékozódást. Így sajnos csak a tipográfia orientál valamelyest, de néha a kötet amúgy gondos szerkesztőjének figyelme is lankadt a rengeteg aleggység között.) A gyakorlati fókuszú fejezetek felépítése hasonló: egy-egy téma vagy probléma laza és magabiztos elméleti felvezetése után és közben tömör definíciókat kapunk. Egy példa: az eredeti anyag előállítását taglaló fejezet „Mozgás és koreográfia” című aleggységét egy Pina Bausch-idézettel kezdik a mozdulatok szavakkal szembeni fontosságáról, majd alig egy oldalon összegyűjtik a mozgás, a tánc pozitív lelki és testi hatásait. Nem feledkeznek meg arról sem, hogy nem mindenki számára egyformán komfortosak a mozgásos gyakorlatok: adnak egy-két receptet hasonló helyzetekre, majd a rövidke bevezetőt – mint számos esetben – a saját gyakorlatukból hozott példával zárják (100–101).

Ezután keretezett szövegrészekben konkrét próba- és osztálytermi gyakorlatok leírását olvashatjuk, amik legtöbbször a „hogyan csináljuk?” kérdéssel indítanak, majd a „miért működik?” néhány soros indoklásával zá-

rulnak. Egyetlen példa: a csoportdinamikát kialakítani hivatott gyakorlatok közül az egyikben harminc másodperc alatt, szóbeli egyeztetés nélkül kell különböző szempontok szerint sorba állni a tagoknak, pl. magasság, születési hónap, kézméret, hajhossz vagy a nevek ábécérendje szerint. A „miért működik?” magyarázata szerint a gyakorlat a nonverbális kommunikáció terepét fedezi fel, miközben a csoportnak új módszereket kell találni az együttműködésre. A szemkontaktus vagy a fizikai érintés korai bevonása a feladatmegoldásba a csoportdinamikát erősíti, miközben tudatosítja a közreműködőkben, hogy csapatuk különböző egyénekből áll (26).

A sűrke háttérű szövegdobozokban a „Junction 25” praxisából vett példák illusztrálják a szóban forgó témához kapcsolódó gyakorlatok megvalósulását, kiemelve a termékeny félreértéseket (vagyis azt, ha valami nem az előzetes elképzelések szerint működött). Ilyen például az a részlet, ahol a csapat *Picnic* című, az „angolság” jelenségét értelmezni kívánó előadása próbafolyamatát idézi fel. Egy teaparti közepén az egyik játékos, Francesca a megjeleníteni kívánt normaszegés jegyében eperlekvárral kente előbb össze a kezét, majd a ruháját. Az akció szerzőjének szándéka merőben politikus volt: a diktátorok kezét beszennyező vérre és az azt kísérő társadalmi közönyre akart utalni, ám ehelyett a teljes csapat a tizennégy éves lány menstruációjára utaló jelként olvasta a részletet. A megoldás hosszas keresése után végül egy fiú vállalta a feladatot, így „helyére téve” az asszociációt (142–143).

A lábjegyzet lehetőségével egyébként nem élő kötet bővelkedik a néhány mondatos vagy legfeljebb féloldalas „megjegyzés valamiről” típusú, közbeszúrt kommentárokból: ezek hol apró fogások, trükkök, amelyek tovább lendíthetnek egy-egy holtpontról, máskor reális veszélyekre irányítják a figyelmet, van, hogy nagyon is gyakorlatias, van, hogy szigorúan elméleti szempontból. Csak néhány példa: a kellékek kiválasz-

tásánál külön megjegyzés hívja fel a figyelmet arra, hogy lehetőleg többfunkciós, illetve olyan tárgyakat keressünk, amelyekben van mit „felfedezni”, azaz titkuk van, személyes viszonyt lehet velük kialakítani stb. (127). A kontextusról és etikáról szóló megjegyzés arra int, hogy az előadásban használt szövegek tágabb környezetét is ismerni kell, ha tiszta és pontos jelentést akarunk közvetíteni (82).

A Thorpe–Gore-szerzőpáros hétlépcsős módszere a következő fázisokból áll: a csoportdinamika felépítését (21–49) követi az előadás témájának, „vizsgálati kérdésének” / fókuszkérdésének (*inquiry question*) (50–62), majd keretének megtalálása (63–72). A leghosszabb fejezet az anyag elkészítésének módszereit járja körül (73–162), részletezve a szövegírás, a mozgás és koreográfia, a színpadi képek, a színpadi akció és a zene mint előadásalkotó-elem működési lehetőségeit. Az ötödik lépés az előadás struktúrájának és kompozíciójának megtervezése (163–173), s ezt követi a reflexió fázisa (174–186). A folyamatot a munka közönséggel történő megosztása, a jórészt színházi térben zajló bemutató zárja (187–208). A szerzők többször hangsúlyozzák a modell folyamatjellegét: az egyes fázisok az ő szemükben nem hagyhatók ki, és nem cserélhetők fel. (Sőt: a lépések részletezésénél kereszthivatkozások indokolják a munka folytonosságát.) Ugyanakkor egyrészt megengedően jegyzik meg, hogy a csoportvezető mindig a tagokhoz kell, hogy alkalmazkodjon e tekintetben, másrészt a további *devised* színházi alkotókkal készült kötetzáró interjúk részleteikben és egészükben is jól mutatják, hogy az ismertett modell valóban nem az egyetlen lehetséges út.³

³ Csak néhány beszédes példa: Richard Gregory a Quarantine nevű csoport *Wallflower* című tánctáncmaratonja kapcsán a reflexió fázisánál jegyzi meg, hogy más emberek véleménye egyáltalán nem érdekli, csak az, hogy ő mennyire elégedett a produkcióval (225).

A továbbiakban az egyes fejezetek részletes bemutatása helyett csupán néhány olyan pontot ragadok ki, amelyek a Magyarországon használatos és ismert módszertanok kontextusában segítenek értelmezni a kötetben található gyakorlatokat és praktikus tanácsokat. A munka egészére jellemző, hogy a drámapedagógia metodológiájából ismerős elemek új momentumokkal bővülnek. Ilyen például a csoporttal a munkát megelőzően kötött szerződés, ami ez esetben a nem annyira a munkafeltételeket, mint inkább a csoport szándékait, motivációit és nézeteit rögzítő manifesztum (16) közös elkészítésével válik teljessé. A csoportdinamika építését célzó szabályjátékok javarészt szintén ismerősek a drámatanárok számára, hiszen az előkészítő, ismerkedést segítő, koncentrációt vagy érzékelést fejlesztő, ön- és társismeretet mélyítő, a csoportépítést szolgáló és kommunikációt segítő játékok mindenféle közös munka pilléreit kell, hogy jelentsék.⁴ A könyvben található játékok kapcsán a lehetséges variációk és kombinációk, illetve a játékok egymásra épülése érdemel igazán figyelmet: a teremben némán mozgó fiataloktól, akik kizárólag testükkel kommunikálva oldhatnak meg egyszerű térképzési feladatokat, a bizalomjátékok felhasználásával jutunk el a rövid, autobiografikus történetek egymással való megosztásáig, majd összetettebb, komoly koncentrációt követelő szabályjátékok megoldásáig (24–46).

Rachel Chavkinnek a csoportdinamika építésére vonatkozó kommentárja is érthető: TEAM nevű formációja esetében nincs értelme a bemelegítésnek, hiszen a csapattagok már tizenhárom éve együtt dolgoznak (228).

⁴ Pl. *Játékkönyv*, szerk. KAPOSZI László (Budapest: Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 2002); GABNAI Katalin, *Drámajátékok: Bevezetés a drámapedagógiába* (Budapest: Helikon, 2011); FEKETE Anikó, *Játszani jó!* (Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2015).

Olyan színházi előadás készítéséről lévén szó, amely nem létező dramatikus szövegből indul ki, hanem a játzókélményeiből, emlékeiből, fájdalmaiból és örömeiből építkezik lassan és hosszan, meghatározó jelentőséggel bír a téma megtalálása. A *devising* módszerét szokás a gyermek- és diákszínházi játzókélmények szerkesztéséhez hasonlítani,⁵ és a hétlépcsős módszer második fázisa összeolvasható ezzel, amikor a csoportvezető konkrét tanácsokat kap a kutatás, az információgyűjtés, a kérdésfeltevés lehetséges módjait illetően (53–62). A harmadik lépcsőfok szoros összefüggésben áll a témával, amikor a keretezés kérdéseit taglalja a nézők ültetésétől a színpadi látvány megtervezésének alapjáig (64–69). A szerzők (ahogy a könyv több pontján) itt is figyelmeztetnek a tiszta és koherens döntések meghozásának szükségességére: modelljük kulcsát a születő előadás elbizonytalanodás nélküli olvashatósága, illetve a folyamatot lezáró produktum létrejöttének inspiráló kényszere jelenti.

Ahogy az első három fázis érvényes keretrendszert konstruál, a negyedik valódi tartalommal tölti meg azt, hogy végül az utolsó három lépcsőfok a gyakorlatban tesztelje a rendszer működőképességét. Nem véletlen tehát, hogy a negyedik fázis minden értelemben a középpontban áll: az előadás tulajdonképpen matériája itt születik meg. A közösen megállapított kereteket érdemben megtöltő, a kötetben felsorolt anyagtípusok belső ritmusa és elrendezése is nagyfokú pedagógiai érzékenységről tanúskodik, amikor a résztvevők egymástól akár nagyon különböző kompetenciáikhoz rendeli az anyag elkészítésének lehetséges fázisait. Olvasás közben persze visszaköszönnék a drámatanári

⁵ GABNAI Katalin, „Talált lelkek: Létező személyek színpada”, *Színház* 51, 2. sz. (2018): 15–17, 16; GABNAI Katalin, „A rögtönzés és a néző: Az improvizáció szerepe a kortárs magyar színpadon”, *Színház* 51, 10. sz. (2018): 37–42, 41.

praxisból jól ismert, Jonathan Neelands nevéhez fűződő dramatikus konvenciók annak ellenére,⁶ hogy az említett okok miatt itt nem a kontextusépítő, narratív, költői jellegű, illetve reflektív funkciókban találkozunk velük. A hosszú fejezet példaanyaga – a kötet egészének krédójával összhangban – demokratikus és nyitott szemléletű, meszesemenőként tekintettel van az egyéni tanulói különbségekre. Persze mindeközben ugyanannak az éremnek a másik oldalát vizsgáljuk: ha netán valaki nem érzi magát komfortosan a szöveges konvenciók előállításában (74–100), a módszer lehetőséget ad mozgásos (102–125), vizuális (126–143), cselekvés alapú (147–153) vagy éppen zenei konvenciók (155–162) bevezetésére. A szerzők az egyes konvenciócsoportokon belül további tipológiai osztályozást javasolnak, meggyőzően sorolva újabb és újabb alfejezetekbe a hasznos előadásépítő elemeket.

Az ötödik lépcsőfok a struktúra és kompozíció elnevezést viseli: a szerzők itt valóban a dramaturgia alapkérdéseit sorolják elő, illetve mindazon színházi tevékenységeket, melyeknek köszönhetően a készülő előadásnak kirajzolódik egy – újra csak fontos szempont, hogy a néző által jól olvasható – íve (165–173). A reflexió fázisát (175–186) mindegyik lépés közül az egyik leglényegesebbként nevezik meg, ami „valójában a *tanulás megértéséről*” (175, kiemelés az eredetiben) szól. Mindennek nem mond ellent, ugyanakkor feltűnő, hogy a kötetzáró interjúban mintha épp a reflexió kérdésre adott alkotói válaszok kaparásznák csak a felszínt: ezek szerint az alkotói gyakorlat teoretizálásának kultúráját nem csak mifelénk szükséges elsajátítani. Az utolsó, hetedik fázis a tulajdonképpen bemutató praktikus előkészítéséről és levezényléséről szól;

⁶ Jonathan NEELANDS, „Konvenciók”, ford. NAGYIVÁNYI Nóra, SZAUDER Erik, in *Drámapedagógiai olvasókönyv*, szerk. KAPOSÍ László, 126–164 (Budapest: II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft., 2013).

ha az eddigi fejezetekből a gyermek- és diákszínjátások profitálhattak, ebből leginkább a pályakezdő, színházi körülmények között dolgozó színházcsinálók nyerhetnek hasznos ismereteket arról, hogy Nyugat-Európában milyen folyamatok előzik meg és kísérik egy-egy bemutató megszületését (188–206).

Az ekkorra már kellőképpen felcsigázott olvasó kifejezetten hálás az *Anoesis* című előadás színpadi példányának közzétételéért, hiszen a rengeteg ötletnek és tanácsnak mégis csak a gyakorlati kivitelezhetősége a könyv valódi tétje. A példányban a térelrendezéstől a kellékekig, a bejátszott zeneszámoktól a rögzített és improvizált jelenetek tételes leírásáig valóban minden szükséges segédlet megtalálható, de a kollaboratív módszerrel született színpadi szövegként is remekül megállja a helyét. Az alkotójátások nem egy lineáris történetet mesélnek a brit állami iskolarendszer anomáliáiról. Egyrészt a sajátélményű *storytelling* módszerével markáns emlékképeket, részben vagy egészben fiktív élményeket, sűrű dramaturgiájú, emlékezetes jeleneteket osztanak meg mozaikszerű elrendezésben a nézőkkel. Másrészt a közönségre az első pillanattól fogva szigorúan résztvevő-közreműködőként tekintenek, ami a néző azonnali bevonódását és érintettségét vonja maga után: például a belépés után azonnal a középiskolai dolgozatírás drákói szigorú szabályrendszerével sokkolják őket, hogy aztán a természetesen gyatrán sikerült beadványukat nyilvános szedhessék ízekre. Lehet, hogy elsőre nem túl rokonszenves, de egészen biztos, hogy nagyszerű módszer arra, hogy ne csak a játékosok, hanem a nézők is érintettnek érezzék magukat.

Összességében az *A Beginner's Guide to Devising Theatre* pontosan azt nyújtja, amit ígér: egy komoly gyakorlati haszonnal forgatható, rengeteg további lehetséges útitert magában foglaló bédekkert. Útikönyvet egy olyan birodalomhoz, amelynek sok ösvényét, kitérőjét, sőt zsákutcáját alaposan ismerjük már, de ehhez hasonló részletes-

séggel még valószínűleg senki nem térképezte fel a centrumba vezető egyik lehetséges utat.

Bibliográfia

- FEKETE Anikó. *Játsszani jó!* Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2015.
- GABNAI Katalin, *Drámajátékok: Bevezetés a drámapedagógiába.* Budapest: Helikon, 2011.
- GABNAI Katalin. „Talált lelkek: Létező személyek színpada”. *Színház* 51, 2. szám (2018): 15–17.
- GABNAI Katalin. „A rögtönzés és a néző: Az improvizáció szerepe a kortárs magyar színpadon”. *Színház* 51, 10. szám (2018): 37–42.
- KAPOSI László, szerk. *Játékkönyv.* Budapest: Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 2002.
- NEELANDS, Jonothan. „Konvenciók”. Fordította NAGYIVÁNYI Nóra és SZAUDER Erik. In *Drámapedagógiai olvasókönyv*, szerkesztette KAPOSI László, 126–164. Budapest: II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft., 2013.