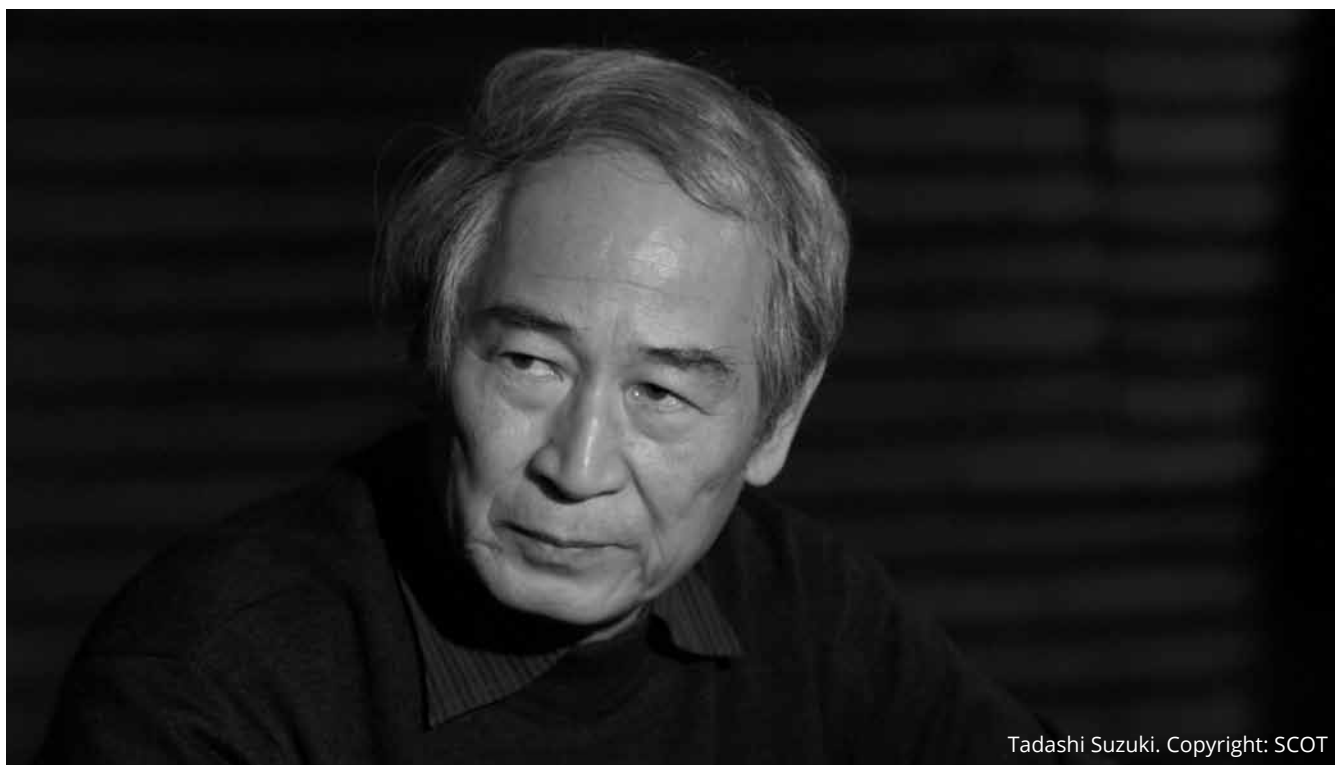


KOZMA GÁBOR VIKTOR

A RENDSZERES TRÉNINGBEN HISZEK

A rendszeres tréning jelentősége a színészképzésben, és a Suzuki-módszer



Tadashi Suzuki. Copyright: SCOT

„Egy tréningmódszer nélkül a színészek a kortárs színházban képtelenek fenntartani bármiféle folytonosságot a testük fizikai hangszerének hangolásában, ami jelentős töréseket okoz náluk”¹ – fogalmaz Suzuki Tadashi,² a XX. század egyik legjelentősebb rendezője és színészpédagógusa. 2014–2015-ben Vilniusban, a Litván Zene- és Színházművészeti Akadémián³ töltöttem kétszer három hónapot, ahol a színészképzési módszerek és tréningek olyan arzenálját ismertem meg, amellyel itthon nem találkoztam. Az Akadémián egymás mellett tanulhattuk az ún. Csehov-technikát, a Meyerhold-féle biomechanikát, Keith Jonhstone színházi improvizációs technikáját és a Suzuki-módszert – amely cikkem egyik központi témája lesz –, mindezeket a főtárgyként kezelt színészmester-

ség óra keretein kívül. Mindegyik óra jól strukturált diszciplínát ajánlott a hallgatóknak, ezáltal több lehetséges utat kínált fel a színpadi jelenlét megteremtéséhez, ami véleményem szerint valahol minden képzés közös célja. Cikkemben a rendszeres tréning gyakorlati előnyeire szeretnék rávilágítani, ami személyes hitemet tükrözi, egy konkrét példa, Suzuki Tadashi saját társulata, a SCOT⁴ bemutatásával.

A Suzuki-módszerrel 2014-ben ismerkedtem meg Litvániában, Vesta Grabštaitė⁵ irányítása alatt. 2015 nyarán részt vettem Suzuki Tadashi nyári intenzív tréningjén Japánban, majd 2016-ban és 2017-ben összesen négy hónapot töltöttem Togában,⁶

1 Suzuki Tadashi: *Culture is the Body*, New York, Theatre Communications Group, 2015, 55. Itt és a továbbiakban ahol az idézett szövegrészek mellett fordító neve nem szerepel, azokat saját fordításomban adom közre.

2 Suzuki Tadashi (1939–) japán rendező, színházi szakember, író, filozófus. A Suzuki Company of Toga és az első japán nemzetközi színházi fesztivál megalapítója, a Suzuki-módszer kidolgozója.

3 Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija (LMTA)

4 Suzuki Company of Toga

5 Koreográfus, rendező, a Suzuki-módszer nemzetközileg elismert oktatója, az LMTA osztályvezető tanára.

6 Suzuki 1976-ban Tokióból Togába, egy hegyi faluba költözött társulatával, a mai napig ott él és alkot. Azóta a kis falu jelentős művészeti központtá fejlődött (Toga Art Center), amely sok más művészeti és kulturális tevékenység mellett a Nemzetközi Nyári Tréningnek (Summer Session on the SMAT) és a Nemzetközi Fesztiválnak (SCOT Summer Season) is helyet ad.



ahol színészként működtem közre két különböző produkcióban. Először csak kívülállóként láttam a SCOT előadásaiban megjelenő hihetetlenül intenzív, sűrített alkotói energiákat, a színészek mesteri fokra fejlesztett testtudatát, megdöbbentő erejű koncentrációjukat és jelenlétüket, majd lehetőségem nyílt az alkotói folyamat aktív részeseként belülről is megfigyelni a társulat életvitelét, napi rutinját, amelynek meghatározó eleme a rendszeres és tudatos tréning. Magam is azt tapasztaltam itt-hon, a fiatal kollégákkal végzett közös munkák során, hogy ha egy tréning szerves részét képezi az alkotófolyamatnak, számos gyakorlati előnyt biztosíthat az alkotóközösségnek, és jelentősen segítheti egy előadás kibontakozását.

A Suzuki-módszer elméleti ismertetését ebben a cikkben nem tekintem célomnak, a fókuszot inkább a rendszeres tréning gyakorlati hasznainak bemutatására helyezem. A módszerben való további elmélyülés céljából javaslom, hogy az érdeklődő lapozza fel Rosner Krisztina *A színészi jelenlét és csend dramatikusan-teátrális játéka* című könyvének „Szövegkulisza: A test megélése – Dancing in My Mind” fejezetét,⁷ a szerző, a *Színház* folyóiratban korábban közölt vonatkozó cikkeit,⁸ Cortés Sebastião *A kelet/nyugat* című kiadványban⁹ megjelent írását, valamint a *Játéktér* 2016-os őszi (V. évf. 3.)

számában közzétett saját cikkemet, amely a módszer átfogóbb szemléltetésére vállalkozik.

Írásomban többször egymás mellé állítom a keleti és nyugati színházi látásmód különböző aspektusait. Ezen tipológián keresztül általános irányvonalakat, egyfajta tág keretet határozok meg, ami mint ilyen nem lehet egészen precíz, csak a tájékozódást szolgálja. A fogalmakon keresztül létező sémákra utalok, amelyek értelmében a nyugati a realista, pszichológizáló hagyományhoz kötődő színházat, míg a keleti a holisztikus látásmódot hirdető, stilizáltabb előadó-művészeteket jelöli. A XX-XXI. századi kulturális fluiditás nyomán manapság a különböző kultúrák már őrzik az egymásra hatás jegyeit.

A SCOT társulati élete

Úgy gondolom, hogy a rendszeres tréning fogalma a SCOT esetében nem merül ki a Suzuki-módszer napi gyakorlatában, értelmezhető az együttélés során felmerülő összes közös feladat precíz, csapatokra vagy egyénekre lebontott elvégzésére. A társulat kohézióját a közös munkavégzés formálja és alakítja, a rendszeres tréning tehát a társulati dinamika egyik fő szervezőeleme.

A Suzuki társulat életvitelét szigorú morál és napirend határozza meg, amelynek irányítója maga Suzuki Tadashi. A társulat tagjai maguk gondoskodnak a napi három étkezés közül kettőnek az elő- és elkészítéséről, a takarításról, a színpad körüli teendők lebonyolításáról – díszletépítés, fényállítás, hangtechnika beszerelése stb. –, emellett a szervezés gyakorlati részét, valamint a vendégek és vendég státuszban dolgozó kollegák kényelmét is ők biztosítják. A színészek így

7 Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és csend dramatikusan-teátrális játéka*, L'Harmattan, Budapest, 2012.

8 Hogyan tanítható a színészi jelenlét?, in *Színház*, 2006. február, 52–56; A járás művészete, in *Színház*, 2016. február, online: <http://szinhaz.net/2016/04/10/rosner-krisztina-a-jaras-muveszete/>

9 Cortés Sebastião: Kelet és Nyugat, középkori és modern színház metszéspontján: A színészképzés Suzuki módszere, in *kelet/nyugat*, szerk. Farkas György, Doktoranduszok Országos Szövetsége Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztály, Budapest, 2015.

nemcsak a szigorú értelemben vett művészi tevékenységgel járulnak hozzá a SCOT működéséhez, hanem a megfelelő környezet megalkotásának minden részfeladatából kivesszük a részüket. A társulat tagjának lenni életvitel, a szó minden értelmében. Az ott töltött idő alatt az volt a benyomásom, hogy az életvitel egésze a tréning részét képezi.

A közösségi szemlélet és a színpadi munka iránti morál elsajátítása szükségszerű az együttélés fenntartásért. Nyugati szemmel¹⁰ egy ilyen közösségbe való integrálódás perspektíva-váltással is jár. A Togában tapasztalt közösségi szemlélet távol áll a mi gondolkodásunktól. Felfogásunkat az egyének szubjektivitásának, sokszínű különbözőségének elismerése, az én-tudat (ego) dominanciaharcai hatják át. A pszichoanalitikus gondolkodásmód arra sarkall minket, hogy feltérképezzük, miben is vagyunk mások, mint a minket körülvevő emberek, ezáltal definiálhatjuk saját személyiségünk határvonalait. Keleten a közösségi szemlélet sokkal inkább azt keresi, hogy az egyén milyen módon integrálódhat egy közösség működésébe, tulajdonságai és értékei hogyan szolgálhatják annak közös érdekeit. Mindkét hozzáállás társadalmi és kulturális gyökerekkel rendelkezik, és nem szeretnék értékítéletet alkotni, nem tartom egyiket „jobbna” a másiknál, azt viszont vallom, hogy hasznos és jellemépítő lehet nyugati szemmel a keleti gondolkodásmód megtapasztalása, értékeink egymás mellé állítása és ütköztetése, és ez minden bizonnyal a másik oldalról is hasonlóképpen igaz.

A japán hagyományban hangsúlyos a tér tisztelete, ami a társulat életében is megfigyelhető. Zárt térbe cipővel nem lehet bemenni, a munkaöltözet része a tradicionális japán zokni: a tabi. A tabi a tréning során láthatóvá teszi a láb és lábfej finommozgásait, ami azért fontos, mert Suzuki esztétikájának egyik alappillére a színész talajjal kialakított viszonya. Emellett fontos szerepe van színészi oldalról is: az állás és a mozgásformák által nyújtott testérzet magasabb szintű megélését biztosítja. „[...] úgy hiszem, annak a tudatossá tétele, hogy a test kommunikál a talajjal, átjárót képezhet a fizikai funkciók magasabb tudatossági szinten való kezeléséhez: kiindulópontja lehet a színházi előadásnak”¹¹ – fogalmaz Suzuki. A tér tisztelete a gondolkodásmód és a viselkedési minták számos gyakorlati vonatkozásában megnyilvánul, ami arra nevel minden jelenlevőt, hogy becsülje meg a körülötte levő fizikai valóságot, amely teret ad művészetének kibontakozásához.

A próbák – alapvetően heti hét nap, a szabadnapokat, illetve a szüneteket Suzuki maga jelöli ki – napi szintű egyeztetés alapján zajlanak, a közös tréninget követően. Fontos elemnek tartom az úgynevezett önálló próbaidőt (*self-rehearsal*), amelyben a színészek egyénileg vagy közösen dolgozhatnak a kijelölt terekben aktuális darabjaik részletein. Ez az idő fontos az egyéni fejlődés szempontjából, hogy a Suzuki által vezetett próbákon egy magasabb minőségű művészi anyaggal tudjanak közösen foglalkozni az alkotók. Az önálló próbaidőt gyakran irányítják tapasztaltabb színészkollégák.

A rendszeres tréning gyakorlata és hozadékai

A társulati élet központi része a napi rendszerességű közös tréning. Suzuki így fogalmaz könyvében: „A saját munkámban, ha egy színész nem fejlesztette mesteri szintre az

alaptréninget, képtelen lesz egy művészileg magas minőségű előadás megalkotására. Nem csupán a technikáról van szó, hanem az alapvető koncentráció és képzelőerő birtoklásáról, az észlelés képességéről, és a fizikai érzékek és akciók feletti uralomról.”¹² A tréning morálja és Suzuki személyes gondolkodásmódja magában hordozza a folyamatos fejlődés igényét és szükségszerűségét. Nyáron az egyik tréning utáni megbeszélés alkalmával Suzuki így magyarázta gondolatait a tehetségről: az a tehetséges színész, aki tudja, hogyan képes alkotni akkor, ha tréningezi magát, mielőtt a színpadra lép, és hogyan, amikor nem, és nem elégedett az utóbbival. A tréningkurzuson többször hallottuk tanárainktól Suzuki filozófiájának egyik alapállítását: „Always go forward!” azaz „Mindig haladj előre!” A közös tréninget nem csak az egyéni fejlődés, hanem a társulati kohézió szempontjából is meghatározónak tartom. John Nobbs így fogalmaz az *International Symposium on the SMAT* című kiadványban: „Mátrix: 'egy olyan környezet vagy anyag, amelyben valami fejlődni képes.' Ez maga a tréning szigora (*discipline*). [...] Ha azt akarjuk, hogy egy színészt tréning gyümölcsöző legyen, elengedhetetlenül egy mátrix keretei közé kell illeszkednie, amely struktúrák közé szorítja azt, és olyan elemeket alkalmaz, amelyek minimalizálják a kontraproduktív érzelmi és pszichológiai elemeket. Ez »védelmet« biztosít, azoknak a megtévesztő és romboló szélsőségeknek a csökkentésével, amelyekre a színész személyisége hajlamos. A Suzuki-módszerben egy olyan energikus gyakorlat, mint a Dobbantás-gyakorlat, önmagában is mátrixot képez, olyan munka-gyakorlat, amely nem igényel feltétlen rendezői vagy tanári közbeavatkozást. [...] Így a technikai munka a Suzuki-módszer mátrixába ágyazódik, ezáltal szabad teret biztosít a tanárnak/trénernek (*coach*), hogy a bonyolultabb művészi szempontokra koncentrálhasson [...]”¹³

A tréning közös gondolkodásmódot határoz meg, magában hordozza a közösség értékrendjét és szabályait, így a vendégművészek az alkotói folyamatba való integrációja voltaképpen a tréning tanulásával kezdetét is veszi.

Személyes alkotói tapasztalatom része, hogy a tréning nap mint nap elkerülhetetlenül szembesített aktuális fizikai, lelki és koncentrációs állapottal, így világosan kijelölte számomra további fejlődésem fókuszpontjait. A tréning olyan dimenziókat nyitott meg saját testemmel, hangommal és belső világommal kialakított kapcsolatom terén, amilyeneket azelőtt nem tapasztaltam. Minden jól strukturált színészképzési diszciplína olyan élményt nyújt a résztvevőnek, amelynek megtapasztalásai túlmutatnak a szavak szintjén, összetettségük folytán nehezen vagy egyáltalán nem verbalizálhatóak (a szakirodalom a noetikus megismerés¹⁴ kifejezést használja erre), így jelen írásom inkább csak az érdeklődést hivatott

12 Uo., 60.

13 John Nobbs: *A Treatise on the One True Actor Training*, in *Suzuki Tadashi: International Symposium on the SMAT*, Toga Arts Park, Toyama, 2012.

14 „A noetikus megismerés (görög eredetű, noësis, noëtikos, nous, jelentése belső bölcsesség, személyes intellektus vagy megértés) közvetlen érzékek általi, vagy transzcendens, vagy 'leírhatatlan' (szavak által ki nem fejezhető) megtapasztalást jelöl; megérett/átélt tapasztalatok, és következtetésként megérett tudás, amelyek a megmagyarázhatóságon felül állnak.” Josephine Machon: *(Syn)aesthetics and Immersive Theatre: Embodied Beholding in Lundahl's & Seitl's Rotating in a Room of Images*, in Nicola Shughnessy (ed.): *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*, Bloomsbury, London–New Delhi–New York–Sydney, 2013, 277.

10 A terminust ebben az esetben a Távolság-Kelethez viszonyítva használom, így európaiként nyugatnak tekintem a magyar kultúrát is.

11 I.m., 65–66.

felkelteni, a személyes megtapasztalás élményét semmilyen magyarázat nem helyettesítheti.

Az, hogy a tréninget minden társulati tag gyakorolta, egy olyan energiabázist alapozott meg a közös munka során, amelyre az előadások szervesen rá tudtak épülni, így szolgálta a művészi alkotás kibontakozását. Meglátásom szerint bármilyen módszer ilyen, gyakorlati jellegű felhasználása segíthet a színházi közösségeket szorosabb egységbe kovácsolni, a csapatdinamikát pozitív irányba terelni, megadni a közös művészi alkotómunka kiindulópontját.

A tréning gyakorlata a nyugati kultúra tükrében

A klasszikus japán színházi formákban – mint a nó és a kabuki – a performatív ágak, az ének, a tánc és a beszéd művészete nem váltak szét, így előadásukhoz a színésznek birtokában kell lennie egy mindenre kiterjedő gyakorlati tudásnak. Ezt a hagyományt Suzuki is továbbörökíti színházi munkásságában. Ez a Keleten tapasztalt követelményrendszer párhuzamba állítható a nyugati színház performerigényével. A külföldi szakirodalomban gyakran találkozom a színész (*actor*) terminus helyett az előadóművész (*performer*) kifejezéssel. A posztmodern színházi kultúránkban, ahol a performatív törekvések hagyatéka olyan helyzetet teremt a színész számára, amelyben egy színpadi szituációban nem csak a hagyományos értelemben vett színészi feladatkörökkel találkozhat – például jelként, táncosként, énekesként, akrobataként stb. kell egy adott helyzetben aktívan részt vennie –, kiemelkedően fontosnak tartom egy olyan készenléti és koncentrációs bázis megalapozását, amelyre az alkotó támaszkodhat. A közös pont a holisztikus gondolkodásmód, amely egyre nagyobb teret hódít. „Ami a fő baj, tapasztalatom szerint legtöbb esetben, a felnőtt-fiatalok fejében és testében különválnak a testről, hangról, színészetről, elméletről tanultak jó része. Kaleidoszkóp szerűen apró darabokra hullik. Nehéz egyben látnia. Hogy ez mind

összefügg¹⁵ – fogalmaz Zsótér Sándor a budapesti Film- és Színházművészeti Egyetem osztályvezető tanára. A holisztikus gondolkodásmód hiányát magam is nagy problémának látom. Alapvető színházi és oktatási felfogásunkat tükrözi, hogy a színészet – ez alatt a realista, pszichologizáló színjátszás hagyományát értem – és a színészmesterség órák a képzési intézményekben dominanciát élveznek minden más, *készségnek* titulált alkotói terület felett. Maga az oktatási rendszer bontja *készségtárgyakra* – beszéd, ének, tánc – és *főtárgyra* – színészmesterség – a diákok oktatását; ez utóbbi dominanciáját szembetűnően tükrözi a hozzárendelt kreditpontok kiugróan magas értéke. Az oktatói gondolkodásmód sokszor ugyanezt a felfogást visszhangozza. Így a diákok a fizikai és vokális tréninget a színészetük támogató felületeként tanulják és élik meg, ezáltal elzárhatják magukat a mozgás, a tánc, a hang kiadása, a beszéd és az éneklés gesztusának alkotói potenciáljától; de ha mindezeket nem célnak, hanem kiindulópontnak tekintjük – előbb megteszünk a gesztust, és figyelünk az általa gerjesztett hatásokra –, az érzéki megtapasztalás más kreatív dimenziók kapuja lehet. A Suzuki-módszer, amely az egyre nagyobb nemzetközi szakmai figyelemnek örvendő fizikai módszerek sorába illeszkedik, a holisztikus képzés mellett foglal állást, és a fent említett készenléti állapotot (*readiness*) hivatott mesteri fokra fejleszteni. A tréningezők egyszerre dolgoznak vokális, fizikai és koncentrációs képességeik, valamint testi és lelki érzékenységük fejlesztésén, anélkül, hogy ez a munka külön gyakorlatokra vagy diszciplínákra tagolódná.

Meglátásom szerint a nyugati, és ezen belül a közép- és kelet-európai régióban a színésztársadalom különösen hajlamos az önpusztító magatartásra. Ennek okait és hagyományát hosszán lehetne vizsgálni – talán a színház a Dionüszosz-kul-

15 Zsótér Sándor: Zsírral eltömött alagútban, szakfanderecs alakok próbálnak előbbre jutni. Mert rájuk ragad a zsír, in *SZÍKE – Színészképzés, Neo-avantgárd hagyomány*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Színház- és Filmművészeti Egyetem–Balassi Kiadó, Budapest, 2013, 314.





Fotók: Kozma Gábor Viktor

tuszhoz kötődő hagyománya, a régió társadalmi, kulturális, történelmi és egzisztenciális sajátosságai, a vatesz-eszmény, amely tehetségfelfogásunkat uralja, a széleskörű módszertani ismeretek hiánya mind közrejátszik ebben –, de az általam kiemelt szempontból a jelenség maga, illetve a tréning ehhez fűződő viszonya lényegesebb. Azt tapasztaltam, hogy a rendszeres tréning gyakorlata segít visszaszorítani az önromboló megnyilvánulásokat. Arra nevel, hogy egy színésznek minden nap foglalkozni kell a testével, a hangjával, a figyelmével és koncentrációjával, és mindezeket nem csupán szinten tartani, hanem folyamatosan fejleszteni is kell. A pillanatnyi képességekkel, állapotokkal való megelégedés a fejlődés útjában áll, és később stagnálásban, a teljesítmény romlásában, az egyén művészetének leépülésében nyilvánulhat meg. A folyamatos fejlődés igénye ellenpontot képez a romboló hatású magatartásformákkal (az alkohol- és drogfogyasztással, dohányzással, érzelmi és gondolati válságokkal) szemben, így visszaszorítja azokat. Habár a művészet, és ezen belül a színházművészet a folyamatos, nyughatatlan kutatás terepe, mégsem kell, és talán nem is szabad, hogy ez a fajta nyughatatlanság felőrölje, tönkregygye magát az alkotót. Sok esetben viszont pont ezt látom művészársadalmunk legfőbb problémájának.

Az integráció

Itthon régóta hiánycikknek számít a színészképzési módszerek széles körű gyakorlati ismerete. Nehezen integrálunk külföldről érkező módszereket, tréningeket. Valószínűleg a regionális sajátosságok, a posztsovjet térség kulturális szegregációjának hagyománya, az országok gazdasági háttere és a kialakult kőszínházi struktúra egyaránt szerepet játszik ebben. Eugenio Barba tanulmányát 1965-ben az alábbi bevezé-

tővel közölték magyarul: „Ha az ember Eugenio Barba tanulmányát forgatja, már az első felületes benyomásai alapján is két önkéntelen reakció uralkodik el rajta: az első a *nevetés*, a mulatságba burkolódzó érdeklődés. Meghökkenítő példák, a hóbortost érintő, vagy éppenséggel túlszárnyaló szövegértelmezések, beállítások, nevetésre ingerlő színiképek sorozatával találkozunk, és önkéntelenül mosolyognia kell. S aztán rögtön a másik: a *bosszankodás*. Bosszankodás a logikai ugrások felett, a felületesen összefércelt teória tátongó szakadékein, a felsorolt elméleti alapok elavultságán, korszerűtlenségén, avatag levegőjén. Bosszankodás végül azon, hogy Grotowsk[i] rendező formai forradalmat hirdető színházát miként hatja át a dekoratív meghökkenítés, a ripacszkodó elmélyültség, a felületes mélység, valamint egy igen pozitív, csak nehezen észrevehető jó szándék és pozitív törekvés.”¹⁶

Habár világos, hogy az írás a cenzúra nyomása alatt született, úgy gondolom, hogy huszonhét évvel a rendszerváltás után a fenti idézet gondolati öröksége, ez a fajta elutasító vagy kételkedő szemlélet az idegen módszerek kapcsán még mindig színházi felfogásunk részét képezi. A módszertani ismeretek hiányának az a veszélye, hogy bezárhat saját kulturális és művészi gondolkodásunkba. Az integráció problémája több szinten is megfigyelhető. Oktatási rendszerünkben ritkák az olyan vendégtanárok, akik egy időszakos kurzus keretén belül jól strukturált, gyakorlatban kipróbált, kidolgozásának közegében megtapasztalt színészképzési módszereket ajánlanának a hallgatónak, hogy ezáltal tágítsák metodológiai ismereteiket. Professzionális szinten a legtöbb társulat nem fektet arra kellő hangsúlyt, hogy trénereket hívjon meg a társulatához, és a rendszertől független, nyitott kurzusok száma is elenyésző.

¹⁶ Eugenio Barba: *Kísérletek színháza*, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965, 3.

A *coach* hazai színházi viszonylatban szinte teljesen ismeretlen fogalom. A kőszínházi struktúrában dolgozó színészek legtöbbször elegendőnek tartják a színházi próbákat szaktudásuk kondíciójának fenntartásához, ami véleményem szerint alapvetően téves felfogásról árulkodik. Egy produktumorientált munkahelyzet – mint akármelyik próbafolyamat – a darab elkészítésének a végcélját hordozza magában, így az alkotóművésznek az esetek nagy többségében célirányosan efelé kell haladnia: „le kell gyártani a darabot”. A jó értelemben vett kutatómunka és kísérletező próbafolyamat felüdülést jelenthet, de a bemutató napját olyankor is nehéz figyelmen kívül hagyni. Más művészeti ágak – például a tánc és a zene – oktatási és alkotói területén nagyobb sikerrel működik a módszertani ismeretek szabadabb beáramlása, és a Nyugaton bevált workshop-rendszer is jól integrálható. Ez nyitott kurzusok által lehetővé teszi a művészek számára, hogy intézményes képzésüket követően is bővíthessék ismereteiket, gazdagíthassák művészetüket. A színházban nagy hiányát látom ennek. Hiába központi eleme a színháznak a szöveg és a beszéd, ma már a nyelvi korlátok nem jelenthetnek akadályt. A workshopok a szabad, mindenfajta eredménykényszertől mentes megtapasztalás élményét nyújthatják a résztvevőknek.

A színészképzési diszciplínák széles körű megismerésének hiányát többek között azért is látom problémának, mert így azok kevés eséllyel épülhetnek be szervesen a művészi alkotófolyamatba. Mint korábban már írtam, magam is főleg a fiatal kollégákkal való közös munkák által találkoztam itthon a tréningmódszerek gyakorlati alkalmazásának lehetőségével egy-egy próbafolyamat keretén belül. A hagyományos

kőszínházi struktúrában ez a gondolkodásmód felettebb szokatlan, és meglehetősen is. Sardar Tagirovsky kollégámmal és barátommal beszélgettünk a jelenségről. Elmondása szerint a színészek általában nyitottan, de eleinte mégis furcsállva reagálnak, ha tréningjei szerves részét képezik az alkotómunkának. Az utóbbi évek külföldi tapasztalatai számomra is arra világítanak rá, hogy számos helyen érvényes és működő útnak bizonyul a tréningközpontú alkotói gondolkodás. Vannak progresszív kezdeményezések és törekvések, de ha az összképet tekintem, sajnos még mindig az önmagába zárkózó magyar színházi kultúra képét látom magam előtt.

Zárszó

Cikkemnek az a célja, hogy megélt tapasztalataim, valamint pályakezdő rendező- és színészkollégáimmal, barátaimmal való személyes beszélgetéseim alapján alkotott észrevételeimmel tágítsam a hazai színházi perspektívát. Úgy gondolom, hogy az oktatási és színházi struktúráinkból való kitekintés hasznos kiindulópontja lehet a hazai színházművészet további gazdagításának. Az írás, ahogy azt a címe is mutatja, személyes hitemet tükrözi, egy, a hazaitól eltérő gondolkodásmódot ajánl, annak előnyeinek bemutatásával. A rendszeres tréningek – és ez alatt nem csak a Suzuki-módszert értem – a tanuló és alkotói csoportosulások közös gondolkodásmódját, kohéziós erejét, valamint egyéni és közös fejlődésüket egyaránt képesek szolgálni, így nagyban segíthetnek mindnyájunkat a színházi kihívások nyújtotta nehézségek leküzdésében.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) író, kritikus, Budapesten él
 Antal Klaudia (1990) kritikus, Budapesten él
 Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él
 Czenkli Dorka (1989) újságíró, színháztörténész, doktorandusz, Budapesten és Vácon él
 Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él
 Fuchs Livia (1947) tánc-történész és kritikus, Budapesten él
 Gadó Flóra (1989) kurátor, esztéta, Budapesten él
 Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él
 Gáspár Ildikó (1975) dramaturg, rendező, Budapesten él
 Geréb Zsófia (1990) színház- és operarendező, Berlinben és Budapesten él
 Gondos Mária Magdolna (1989) irodalomtörténész, doktorandusz, Budapesten él
 Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él
 Herczog Noémi (1986) kritikus, szerkesztő, Budapesten él
 Horeczky Krisztina (1971) újságíró-kritikus, Budapesten él
 Kolozsi László (1970) író, filmdramaturg, kritikus, Budapesten él
 Kozma Gábor Viktor (1990) színész, színészpédagógus, Budapesten él
 Molnár Zsófia (1974) fordító, kritikus, Budapesten él
 Néder Panni (1987) rendező, Berlinben és Budapesten él
 Rényi András (1953) művészettörténész, egyetemi tanár, Budapesten él
 Rosner Krisztina (1977) színházkutató, esztéta, Tokióban él
 Török Ákos (1969) újságíró, a 7óra7 szerkesztője, Budapesten él
 Schuller Gabriella (1975) színháztörténész, egyetemi oktató, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa, Budapesten él
 Szabó-Székely Ármán (1987) dramaturg, Budapesten él
 Tasnádi-Sáhy Péter (1981) újságíró, színházrendező egyetemi hallgató, Nagyváradon él
 Ungvári Zrínyi Ildikó (1959) színházesztéta, dramaturg, egyetemi tanár, Marosvásárhelyen él
 Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él