

Híres emberek

Cecily O'Neill¹

Az alábbi példa az időbeli viszonyok drámán belüli manipulációjának néhány lehetőségét villantja fel. Ebben a tizenhárom-tizennégy évesekkel végzett munkában a tanár két kérdéssel indítja a foglalkozást. E kérdéseket a körülmények sugallják, és lehetővé teszik a résztvevőknek, hogy egyénített szerepüket fokozatosan alakítsák ki.

A tanár vázolja a szerepelvárásokat. A csoport minden tagja nagyon híres ember, és szakterületükön, foglalkozásukban mindannyian a csúcson vannak. Hírnevüket saját munkájuk alapozta meg, azaz nem családjuk vagy házastársuk révén jutott osztályrészükül. Egyikük sem valóságos személy (azaz nem ma élő, ünnepezt híresség). A játékba úgy is beléphetnek a tanulók, ha kezdetben még nem tudják eldönteni, mi is tette híressé az általuk játszott figurát.

EPIZÓDOK

Egy tévé-show házigazdájának szerepében a tanár köszönti a résztvevőket, és elmondja, hogy a mai műsorban a hírnév előnyeiről és hátrányairól fognak beszélgetni. Megkéri őket, hogy egy-egy rövid mondatban mondják el, mi a legjobb abban, ha valaki híres. A válaszok sejt-hetőek: ismertség, pénz, tisztelet, szabadság, anyagi javak stb. Néhányan már ekkor meghatározzák működési területüket: „tudósként elmondhatom...”, „a zene mint üzlet...”. Amikor mindenkit meghallgatott, a műsorvezető felteszi a kérdést: „És mi a legrosszabb az Önök számára abban, hogy híressé váltak?”

A tanulók kisebb csoportokban állóképeket készítenek. Családi fényképek ezek, melyek a híres embert gyermekkorában ábrázolják. A kép valamelyik elemének a gyermek későbbi hírnevét megalapozó képességre, ismeretre vagy tulajdonságra kell utalnia. A csoport minden tagjáról készül ilyen „fénykép.”

Most, hogy a képzeletbeli világ felépítése megkezdődött (nem egy megjelenített helyzeten, hanem a tanulók által létrehozott szerepeken keresztül), a tanár **narrálja** az eseményeket. Valamilyen – szellemi, fizikai, érzelmi – krízishelyzet következtében a hírességeknek fel kell hagyniuk eddigi tevékenységükkel. A problémának valami olyanak kell lennie, melyet a hírességek nem szívesen osztanak meg a körülöttük élőkkel, a sajtó ugyanakkor nagyon szeretne kiszimatolni. A híres emberek elhatározzák, hogy az otthonuktól távol töltött időszak lezárásaképpen végleg hazatérnek. A dráma tehát a változás pillanatában kezdődik, azaz amikor a híres emberek sikereik csúcán vannak, azonban nem képesek szembenézni helyzetük megrendülésével. Ezen a ponton a tanár páros munkára kéri a tanulókat, melyben a pár egyik tagjának egy időre ki kell lépnie eddigi szerepéből.

A pár egyik tagja a híres ember, a másik pedig valamilyen közeli munkatársa: ügynöke, menedzsere vagy titkára. A híres ember felhívja telefonon a másik szereplőt, annak érdekében, hogy lemondja közeljövőben tartandó előadókörútját, koncertjét stb. anélkül, hogy magyarázatot adna döntésére. A munkatárs feladata, hogy rábeszélje a híres embert a már megkötött szerződések betartására.

DRÁMAI TARTALMAK

A tévé-show mint találkozási forma ismerős és határozott korlátokat teremt a beszélgetés számára. További korlátot jelent a két **kérdés** is. A tanár szerepe itt elsősorban az, hogy segítsen a tanulóknak a szerepek fokozatos kialakításában. Néhány kifejezést megismétel, reagál az elhangzottakra, megpróbálja elmélyíteni a válaszokat. A második kérdés már átgondoltabb válaszadást igényel a tanulóktól. A hírnév itt nyűgként, fenyegetésként jelenik meg, illetve olyan valamiként, melynek megőrzése feszültségeket kelt.

A tanulók itt izgalmas idősíkváltással találkozhatnak. Míg az első feladat a **jövőbe** nézést várta el tőlük, itt most a **múlttal** foglalkoznak. A létrehozott képeket a megjelenített személy képességei szempontjából elemezzük.

A párbeszéd alatt a tanulók egymásnak háttal ülnek, hogy a szemkontaktus ne játszhasson szerepet a beszélgetésben. A szereplés lemondásának oka rejtve kell maradjon. A helyzet a híres embert játszó tanuló viselkedése következtében **játék**-elemeket hordoz.

¹ A fordítás alapjául szolgáló szöveg: O'Neill, C.: *Drama Worlds – A Framework for Process Drama*, Heinemann, Portsmouth, NH, 1995, 104-109. old.

A tanár a páros játékban munkatársat játszó tanulókkal megbeszéli a hírességek állapotát. Felszínre kerülnek a különböző félelmek, gyanúk és aggodalmak.

Itt ér véget az első foglalkozás. Annak érdekében, hogy a második foglalkozáson felidézhetővé váljon az előző alkalommal létrehozott érzelmi állapot, a tanár a „Pruie” nevű játékkal indítja a foglalkozást.

Ebben a játékban az egyik játészó lesz „Pruie.” Ő a játék egész ideje alatt csendben marad, míg a többiek becsukják a szemüket, és járkálni kezdenek a teremben. Ha hozzáérnek valakihez, megszólítják: „Pruie?” Amennyiben a másik nem válaszol, ő Pruie. Az eddig csukott szemű játékos kinyitja a szemét, és megfogja Pruie kezét, és most már ketten sétálnak némán a teremben. A játék akkor ér véget, ha már mindenki hozzákapcsolódott a lánchoz.

A következő lépésben annak a szülővárosnak a képét kell megteremtünk, ahová a híres emberek most visszatérnek. A tanulók becsukják a szemüket, és egy-egy mondatall mindannyian hozzátesznek valamit (látványt, hangot, vagy egyéb emlékeket) a közösen kialakítandó belső képhez.

A tanár megkérdezi a résztvevőket, hogy a híres emberek szerepében szeretnék-e folytatni a munkát, vagy inkább a városka lakóit játszanák a továbbiakban. A tanulók körülbelül fele marad a hírességek szerepében; a többiek iskolatársakká, szomszédokká és egyéb ismerősökké válnak, akik már híressé válásuk előtt is ismerték a városka közismertté vált szülőtteit.

A tanulók párban dolgoznak; egy híres embert és egy ismerőst játszó kerül egy párba. Véletlenül találkoznak egymással valahol, ahol zavartalanul beszélgethetnek. A híres ember már tudatában van saját válsághelyzetének, ugyanakkor nem biztos, hogy szívesen is beszélne róla.

Az ismerősöket játészók és a tanár kiscsoportos beszélgetést folytatnak azokról a hírességekről, akikkel most találkoztak. A tanulók többsége szinte sajnálja a híres embereket, mások irigykedve nyilatkoznak volt barátjuk hírnevét illetően. Néhány beszélgetésben a hírességek megosztották problémáikat régi ismerőseikkel.

A tanár a hírességeket játészókkal hazalátogatásukról beszélget. Megadta-e nekik ez a látogatás azt a belső békét, nyugalmat, amit vártak tőle? Hogyan látják most városukat? Többen kiábrándultan és cinikusan nyilatkoznak, bár néhányan elmondják; felvillant előttük annak a képe, hogy milyen is lehetne az életük, ha otthon maradtak volna.

Ezen az éjszakán a városka lakói felidézük fiatalságukat, és egy olyan eseményt, amikor valamiben megsegítették, megmentették vagy éppen túlszárnyalták mára híressé vált ismerősüket. A tanulók kiscsoportos munkában megjelenítik ezeket a helyzeteket.

A tanár egy olyan könyv- és televíziós sorozat szerkesztőjének szerepében találkozik a városlakókkal, mely a híres és gazdag emberek életével, elsősorban a velük kapcsolatos botrányokkal foglalkozik. Hallotta, hogy a lakosok több ilyen hírességgel szoros kapcsolatban állnak, ezért szívesen ajánlana akár nagyobb összeget is egy-egy

A híres embereket játszó tanulók e megbeszélés **közönségként** vannak jelen. A folyamat során elgondolkodhatnak „saját” állapotukról, illetve helyzetük mások életére tett hatásáról.

A **játék** a kirekesztettségről és bizonytalanságról szól, a résztvevőkben pedig feszültséget kelt. A játék ugyanakkor nem kötődik magához a drámához.

A közös „tájképfestés” egy olyan kis közösség képét teremti meg, ahol az évek múlása viszonylag keveset alakít a környezeten.

Igen intenzív találkozás jön itt létre. A hírességek felidézük **múltjukat**, az ismerőssel együtt átélt **emlékeket**, melyek között lehetnek fájdalmasak is. A párok némelyikénél előfordulhat, hogy nehezen találják meg a közös hangot.

A tanulók itt reflektív jellegű tevékenységet folytatnak. A híres embereket játészók ismét **közönségként** hallgatják végig a beszélgetést, így hallhatják, hogy az általuk játszott figurát mások magányosnak, elesettnek, illetve lekezelőnek és arrogánsnak látják.

Itt a városlakók válnak **közönséggé**, és szembesülnek mindazzal, amit a hírességeket játészók róluk és városukról mondanak. Az esetek többségében a hírességek véleménye elmarasztaló, néha pedig egyenesen ellenséges.

A csoport másik fele ismét **közönségként** szembesül a jelenetekkel. A városlakók lehetőséget kapnak arra, hogy kifejezzék saját, soha be nem teljesült álmaikat és vágyaikat. A **múlt** megelevenedik.

A szerkesztő tulajdonképpen ismerőseik elárulására szólítja fel a városlakókat. A csoporttagok közül néhányan elszörnyednek az ajánlat hallatán, mások azonban szívesen megismertetnék a nagyközönséggel a híres emberek valódi arcát. A tanár nem várja el, hogy ezen a ponton döntés születessen.

„szaftos” történetét.

A hírességek még egyszer találkoznak régi ismerőseikkel, akik közül néhányan bevallják, hogy megkereste őket egy pletykaműsor szerkesztője. Mások nem szólnak erről. A híres emberek beavatják ismerősüket a jövőre vonatkozó elképzeléseikbe: némelyikük úgy határozott, hogy otthon marad, mások visszatérnek munkájukhoz.

A tanulók, kiscsoportokban dolgozva olyan újságszalagcímet és cikket készítenek, mely feltárja, hogy a híres embert vajon elárulták-e barátai, illetve visszatért-e otthonába, vagy továbbra is a munkájának él.

Az utolsó epizód, páros munkában. A híres emberek elképzeli, vajon milyen lesz, amikor pályafutásuk végén egy fiatal újságíró kérdezi őket életútjukról. A hírességek felidéznek azt a pillanatot, amikor hazatértek, hogy túljussanak életük válságos periódusán, illetve beszélnek az azóta eltelt évekről is.

Ezt a párbeszédet természetesen nagyban befolyásolja az előző epizód, ugyanakkor fontos, hogy az alapvető társadalmi normákat egyik fél se sértse meg. Itt tehát a **szerepen belüli szerepjáték** zajlik.

A híres emberek életének többféle változatát dolgoztatják itt ki a tanulók. Ez az epizód ismét a **jövő** felé tekint.

Annak ellenére, hogy ez a reflektív tevékenység a távoli **jövőbe** néz, nagyon erősen a **múltban**, az akkor átélt eseményekben gyökeredzik. A híres embereket játszók-nak a korábbi epizódokhoz hasonlóan itt is ki kell alakítaniuk a figura múltját és jelenét, ugyanakkor el kell gondolkodniuk sikereiken és kudarcaikon.

Ebben a folyamatdrámában a múlt és jövő egymásra hatásának lehetünk tanúi. A történet nem lineárisan, hanem egy sor feszültséggel teli találkozásokon keresztül halad előre. Folyamatos feszültség van jelen a híres emberek múltját és jövőjét illető kérdések tekintetében.

Ha a folyamatdráma jelentős és jelentésteremtő drámai formát akar öltetni, akkor fontos, hogy a résztvevők az egyes epizódok során érzékenyek legyenek az idő mint *szerkezeti* elem meghatározó szerepére, illetve hogy megértsék és alkalmazni tudják az idő kezelését segítő, a dráma szerkezetét alapvetően befolyásoló konvenciókat. Annak felismerése, hogy a dráma epizódokon, azaz kisebb cselekvési egységeken keresztül is szerkeszthető, a résztvevők számára a dráma időkezeléséről való tanulás döntő jelentőségű eszköze lehet. Még a legrövidebb improvizáció is hordozhat a múltbeli eseményekre és szándékokra, illetve a jövőbeni következményekre utaló mozzanatokot. Azáltal, hogy jelenetszerű szerkesztésmódot követ, azaz felvilágitja a dráma időkezelési módjaiban rejlő lehetőségeket, a drámatanár lehetőséget nyújt a résztvevők számára e mozzanatok feltárására és kifejtésére. Olyan elemeket vagy epizódokat választhat a munka tárgyául, melyeken keresztül lehetővé válik az idő egyes dimenzióinak kiaknázása, azaz a múlt, jelen vagy jövő hangsúlyozása. A folyamat epizódokra bontása ugyanakkor nem azonos a dráma széttördelésével vagy az ötletszerű ide-oda ugrásokkal. Az epizódok egymásutánosságát a résztvevők bevonódásának és távolságtartásának, a feszültség megteremtésének és megszüntetésének szándékolt ritmusa szabályozza. Egy heves érzelmet kiváltó vita vagy párbeszéd után beiktathatunk valamilyen, a múltat vizsgáló reflektív munkaformát, vagy egy olyan tervezési szakaszt, melyben a jövőbeni lehetőségekre vonatkozó elképzelések kerülnek felszínre. A múltba való visszanyúlás, illetve a jövőbe való előretekintés során a jelenetben szereplő figurák megerősíthetők, újragondolhatják vagy újrateregethetik korábbi viszonyrendszerüket.

Ez a jelenetszerű szerkesztésmód megnöveli az egyes jelenetek időtartamát, felszabadítja a résztvevőket a hosszan tartó improvizációban való jelenlét feszültségei alól, ugyanakkor a munka jelentésteremtő erejéhez elengedhetetlen ritmust és folyamatosságot teremt. A folyamatdráma epizodikus szerkezete, melyet az időkezelés mint fő szerkesztő elv vezérel, lehetővé teszi a résztvevők számára, hogy elidőzzenek a múltban, ezzel egyidejűleg azonban megteremtsek a jelent, és előrevetítsék a jövőt. Bármilyen múlandó legyen is, illetve bármennyire hagyományos vagy újszerű formát öltson is, minden színházi aktus (és így a folyamatdráma is) az állandóan megújuló átváltozásokon keresztül lesz úrrá a múlt időn.



A fordító utószava

A fenti szemelvény forrásául szolgáló új kötetében Cecily O'Neill *folyamatdráma* névvel illeti az általa ismerttetett és elemzett tevékenységet. Könyve bevezetőjében a szerző a következőképpen magyarázza szóhasználatát: „A folyamatdráma (*process drama*) megnevezés a ‘tanítási dráma’ kifejezéssel lényegében azonos tartalmúnak tekinthető. E kifejezés Ausztráliában és Észak-Amerikában az 1980-as évek vége felé terjedt el; a megnevezés használata mögött az a törekvés húzódott meg, hogy ezt a fajta dramatikus tevékenységet megkülönböztessék a kevésbé összetett vagy kisebb igénnyel fellépő improvizatív formáktól, illetve elhelyezzék azt a szélesebb drámai és színházi tevékenységformák rendszerében.” (i.m., xv. old.)

Egy új fogalom, különösen szakkifejezés felbukkanása esetén a hazai (dráma)pedagógia köreiben sajná-

latosan gyakori jelenség, hogy egyesek csak legyintenek, és sutba hajítják az átgondolásra azért talán mindenképpen érdemes új szót, mások viszont úgy kezdik használni azt, mintha máris teljes mélységében ismernék a fogalom mögött meghúzódó tartalmakat és összefüggéseket.

Sajnos, e két szélsőséges tábor malmára hajtja a vizet Cecily O'Neill idézett definíciója is. Sorait olvasva ugyanis úgy tűnhet, hogy itt valóban nincs szó semmi másról, mint a mára már végre bevezetett és elfogadottnak tűnő *tanítási dráma* szűk(?) körben alkalmazott újabb elnevezéséről. A könyv (és, szerencsémre, a szerzőnek a témát érintő előadásai) ismeretében azonban elmondhatom, hogy bár megközelítésmódjában természetesen nagyon sokban hasonlít a Dorothy Heathcote és Gavin Bolton nevével fémjelzett drámaértelmezéshez, Cecily O'Neill arra tesz kísérletet, hogy a színház és a dráma világa közti kapcsolat szálait az eddigieknél jóval szorosabbra húzza. Minderre az elméleti jelentőségű kérdéseken túl azért is volt nagy szükség, mert a brit és amerikai közoktatás konzervatív irányítói a produkciós tevékenységet a közelmúltban a tanítási drámánál jóval inkább előtérbe helyezték, illetve támogatták.

Cecily könyve tehát egyfajta bizonyíték: a két megközelítésmódot nem egymással szemben, hanem csupán egymással összhangban, sajátosságaikat és egymásra hatásaikat megértve lehet és kell szemlélnünk. (És ez az üzenet persze már nem a brit és amerikai közoktatás szereplőinek szól...)

Még egy megjegyzés ide kívánczok a szerkesztő és fordító részéről: a fenti foglalkozást nem tartom igazán jó foglalkozásnak. Mindazt, amiről a szerző a vázlatot követő rövid elemzésben szól (időkezelés, epizodikus szerkesztésmód stb.), valóban jól példázza a fenti óra, a tanár által alkalmazott konvenciók és sorrendjük ugyanakkor erőteljesen manipulált szerkezetet hoznak létre. (Bevezetőjében – igaz, csak az időkezelés tekintetében – maga Cecily O'Neill is beszél a manipulációról, a fenti vázlatban azonban szerintem ennél jóval többről van szó.) Kár.

Az órát követő gondolatokat, elveket ezzel együtt hasznosnak, megfontolásra érdemesnek tartom, és bírom benne, hogy megtermékenyítőleg hatnak drámatanári munkánkra.

Fordította és az utószót írta: Szauder Erik



Vatai Éva Párizsban készült riportjai

Roger Deldime, a brüsszeli *La Montagne Magique* színház igazgatója. Az általa vezetett intézmény kettős szerepet tölt be a belga színházi életben: előadásai gyermekeknek és fiataloknak szólnak, s jelentős részt vállalnak a tanárok színházi képzésében is. Ez évente több ezer előadást, s két éve alatt mintegy 2000 hosszú képzési időtartamban felkészített tanárt jelent.

– *Az utóbbi időben egyre nagyobb energiákat fordítotok a tanárok színházi képzésére. Mi az oka ennek?*

- Belgiumban a színház nem hivatalos iskolai tantárgy. Ha a tanárok és a diákok ezzel foglalkoznak, akkor szabadidejükben teszik. Egyébként ennek előnye is van: legalább a színház nem kap iskolai osztályzatot. Hogyan is lehetne osztályzattal mérni a kreativitást, a színházi gondolkodást? Aki képzésre jön hozzánk, önkéntes alapon teszi. Nekünk ez jó, hiszen részben ettől függ a jövőben, hogy a fiatalok látogatják-e az előadásainkat. Az iskola egy-két jól képzett pedagógus segítségével sokat tehet a színházért. És egyre inkább látják, hogy a színházat nem lehet csak úgy megkerülni, mert nem elhanyagolandó tényező a fiatalok formálásában.

– *Milyen fajta színházra gondolsz? És milyen nyelven?*

– Színház csak egy van: a színház. Ha valami cédulát ragasztunk rá, azt csak az értékesítés miatt teszi. Nézd meg pl. Québec-et, a színházat csak úgy, hogy színház nem lehet eladni. Az oktatásban is körülveszik a vizuális kultúra különféle formáival: video, képregény, informatikai ismeretek... A színház sok elemből álló kifejezésforma, külön nyelv... plurális nyelv. Az összetevői – pl. beszéd, díszlet, mozgás, világítás stb. – mind egy dolog szolgálatában állnak. Ahogy Kantor mondta, a színház az emóció és a reflexió helyszíne. Ez azt jelenti számomra, hogy a jó színház úgy hat az érzelmekre, hogy aztán rögtön kiváltja a gondolkodást is. Ehhez persze az kell, hogy a nézőnek kedve támadjon végighallgatni bennünket.

– *Tehát a néző mindig szemben ül az előadással, s ő az, akire hat az előadás.*

– Kipróbáltuk azt is, hogyan készíti őt cselekvésre.

– *Boal koncepciójából indulsz ki, mikor ezt mondd?*