

Kedves Barátaim!

Nehéz lenne néhány mondatban összefoglalni, hogy mi történt 10 év alatt a Magyar Drámapedagógiai Társaság életében. Ezért – ünnep lévén – csak arról szólnék, minek örülünk.

Például annak, hogy:

- ma már a bejegyzett tagjaink száma ezer fölött van és folyamatosan nő a taglétszám;
- a drámapedagógia a Tánc és dráma műveltségi területtel bekerült a NAT-ba;
- idén nyolcadik alkalommal rendezhettük meg az Országos Weöres Sándor Gyermekszínház Fesztivált – több mint tízezer gyerek részvételével;
- az Oktatási Minisztérium idén akkreditálta a drámajáték-vezető pedagógus továbbképzési programunkat;
- a Drámapedagógiai Magazinak megjelent 18 rendes és négy tematikus különszáma;
- önállóan vagy társkiadóval eddig hat könyvünk és egy oktatófilmünk jelent meg;
- 1008 fő vizsgázott le és kapott drámajáték-vezetői oklevelet;
- az országban húsz helyen működik drámapedagógiai műhely;
- az elnökség mellett kiválóan működik szakmai tanácsadó testületként a Drámapedagógiai Tanács;
- a minisztériumok (Oktatási Minisztérium, NKÖM), az alapítványok (NKA, Soros, KOMA) folyamatosan és rendszeresen támogatják tevékenységünket, elismerik szakmai munkánkat;
- nincs a Társaságban viszálykodás, acsarkodás, kirekesztés – még akkor sem, ha rész kérdésekben eltérők is a vélemények;
- a Thália szekerén című pályázatunkra 178 pályamű érkezett, rövidesen kötet jelenik meg a legjobbakból.

Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy országos pedagógiai és közművelődési intézmény vagyunk – intézmény nélkül. Évfordulónk alkalmából kívánok Mindannyiótoknak jó kedvet, egészséget, sikereket, örömeket, azzal a szent meggyőződéssel, hogy munkánk nem hiábavaló.

Szakall Judit

a Magyar Drámapedagógiai Társaság elnöke



A Magyar Drámapedagógiai Társaság elnökségi tagjai 1988-1999 között

1988. december 10. – alakuló közgyűlés

Elnök: Debreczeni Tibor

Elnökhelyettes: Gabnai Katalin

Elnökségi tagok: Kaposi László, Váczy Zsuzsa



1991 márciusától

Elnök: Debreczeni Tibor

Elnökhelyettes: dr. Vargáné Vészi Magdolna

Elnökségi tag: Váczy Zsuzsa



1992 novemberétől

Elnök: Debreczeni Tibor

Tiszteletbeli elnök: Hollós József

Elnökségi tagok: Gabnai Katalin, Kovács Andrásné, Szauder Erik, Székely István, Szakall Judit

Oktatási Bizottság – elnöke: Gabnai Katalin

A bizottság tagjai: Debreczeni Tibor, Előd Nóra, Kaposi László, Kovács Andrásné, Kinszki Judit, Rudolf Ottóné, Székely István, Tolnai Mária

1994 novemberétől

Elnök: Szakall Judit

Örökös tiszteletbeli elnök: Debreczeni Tibor

Alelnökök: Kaposi László, Szauder Erik

Elnökségi tagok: Rudolf Éva, Kovács Andrásné, Gabnai Katalin



1996-1998

Elnök: Szakall Judit

Alelnökök: Kaposi László, Szauder Erik

Elnökségi tagok: Fabulya Lászlóné, Józsa Kata, Keresztúri József, Kovács Andrásné, Lipták Ildikó, Püspöki Péter, Szücsné Pintér Rozália, Tolnai Mária



1998 novemberétől

Elnök: Szakall Judit

Elnökhelyettes: Kaposi László

Elnökségi tagok: Szauder Erik, Szücsné Pintér Rozália, Takács Gábor

A múltról és napjainkról...

Takács Gábor riportjai

Gabnai Katalin

– 1974-ben Mezei Éva révén kerültél kapcsolatba a drámapedagógiával. Mester és tanítvány viszony volt?

– Még egy kicsit több is. Több, mert egy rettenetesen intenzív, és félelmekkel, gyomorgörcsökkel teli kapcsolat volt. Az Éva nagyon nehéz ember volt. Kemény és nagyon következetes. Átszerelte a világot, aki tudott ment vele. Éva a fejevadászok közé tartozott, mint általában ennek a mozgalomnak a nagy öregjei. Még akkor is odafigyelt az emberekre, ha nem ugyanazt az ábécét mondták, ami neki fontos volt. Én rettegvé tiszteltem a Mezei Évát. Ő figyelte, hogy én merre megyek, megtiltotta, hogy a Színművészeti Főiskolára jelentkezsek. Azt mondta, hogy menjek egyetemre.

– A hetvenes évek közepétől te ezzel a módszerrel dolgoztál. Emlékszel azokra, akik szintén ebben az időszakban, tehát a hetvenes évek közepe-vége felé kezdték ezt?

– Igen, ezek azok voltak, akik még a legelső 1974-76-os kurzusokon részt vettek, amiket a Debreczeni Tibor szervezett. Merthogy ez a „dolog” (a drámapedagógia) két oldalról érkezett. Egyrészt eljöttek ide külföldiek, és a Tibor tőlük hallott ezekről, meg hát voltak a drámapedagógiának magyar hagyományai is. Itt van például a Rudolf Éva, aki senki külfölditől nem tanulta. Aztán voltak a híres-nevezetes makói tanfolyamok, ahol fantasztikus pedagógusok voltak, akik már azóta bele is fáradtak ebbe az egészbe. Voltak a gyakorló pedagógusok, Baranyai Gizi például Gödöllőn, Botos István, aki fantasztikus rendező volt, s két községnek vagy városkának a csoportját vezette, Csurka Krisztina, aki azóta középiskolai tanár lett, természetesen Debreczeni Tibor és felesége, Kósa Vilma, Dratsai Zsigmondné, a csodálatos Dratsai Eszter Hódmezővásárhelyről, Előd Nóra, Kováts Andrásné, Rozika és hát itt voltak azok, akik a külföldi kapcsolatokat elősegítették: természetesen Máté Lajos és Takácsy Gizella. Itt voltak az elméleti emberek: Mérei Ferenc, mindannyiunk szeretett Montágh Imréje, Buda Béla, László János, szóval ezek, akik a pszichológiai oldalon voltak. Ők voltak az induló nagy csapat.

– A hetvenes évek végétől egészen addig, amíg megalakult a Társaság, mi kötött össze benneteket?

– Mondok valami furcsát. Az kötött össze bennünket, hogy a Debreczeni ezt fontosnak tartotta, engedte és hívta, hogy legyen, és e mögött volt egy szervezeti háttér, az úttörőmozgalom. Mert az úttörőmozgalomnak minden tavasszal fesztiváljai voltak, ezekre a fesztiválokra rá tudtuk szervezni azokat a szakmai rendezvényeket, ahol el lehetett mondani, meg lehetett mutatni, hogy ehhez a produkciókészítéshez valami más is társul.

– Mik voltak azok a dolgok, amik miatt szervezetileg is meg kellett, hogy alakuljon a Társaság?

– Elsősorban kezdett fogyni a pénz. Egyre jobban lehetett érezni, hogy ennek az ügynek nincs országos gazdája. A fesztiválok színvonala romlott, nekünk pedig fontosabbá vált a nevelési része a dolognak, mint maga a produkció. Ahhoz, hogy a képzéseket rendszeresen meg lehessen szervezni, hogy az információt rendszeresen lehessen áramoltatni, ehhez volt szükség a Társaságra.

– Valamiféle munkafelosztás működött a kezdetektől. Ezen belül neked mi volt a szereped?

– Sokszor voltam elnökhelyettes, gondolom azért, mert ott dolgoztam az Intézetben egy ideig. 1988-ban lekerültem Pécsre, tehát megszakadt a kapcsolat az országos központtal. Azt hiszem, le is mondtam az elnökhelyettségéről, mert azt éreztem, hogy nem tudok kellő energiát ráfordítani. Aztán egyre jobban belekerültem az oktatásba, mindig valahol az oktatási bizottságban voltam. Annak idején az Intézetből megmaradtak a felsőbb szintű kapcsolatok, később odakerültem a minisztériumba. Egyszerűen arról volt szó, hogy ismertem a szobaszámot vagy a folyosót. Ez persze néha fontos lehet. Meg egyfajta kudarcűrő-képességre és kompromisszum-képességre is szükség volt...

– Van egy dolog, amiről, bevallom, nagyon keveset tudok. Nem is olyan régen kiléptél az elnökségből. Volt ennek konkrét oka?

– Ennek volt konkrét oka, nagyon sokat szenvedtem miatta. Nem akarok róla beszélni.

– Rendben. A magad szerepét hol és hogyan látod ma a Társaságon belül?

– Tökéletesen kívül.

– ???

– Igen.

– *Ez azt jelenti, hogy nem érdekel, ami a Társasággal történik?*

– De, érdekel. De én már megöregedtem. Csináljátok! Tényleg, minden rossz százíz nélkül mondom. Csinálni, menni kell! Éntőlem idegen az a hangnem, ami sokszor megnyilvánult a Társaságon belül, és nekem ehhez nincs erőm, hogy ezt megváltoztassam. Inkább kilépek. Nem a Társaságból, hiszen társasági tag vagyok és az is szeretnék maradni.

Azt heroikusnak tartom, amit a Szakall Judit csinál. Az valami embertelen és nagyszerű munka, mert mindannyiunkkal megpróbál szót érteni. Velem is, a Kaposi Lacival is, a Tiborral is, veled is. Emberfölötti, amit a Judit csinál, azt el kell ismerni. Az is emberfölötti, amit a Debreczeni csinált, csak azt ti nem tudjátok. Két nagyszerű ember van itt, öröklük kell beszélni. És vannak nagyon okos és munkabíró emberek.

– *Tíz év az mégiscsak egy kerek évforduló. Kicsit ünnepelni lehet.*

– Lehet ünnepelni azt, hogy egy terület szakmává vált, hogy vannak olyan emberek, akik ezt képesek a vállukra emelni. Ezt kell ünnepelni. Ez a legfontosabb, hogy vannak emberek, akik ezt ilyen hosszú időn keresztül csinálták, most is csinálják, és hogy olyasvalaminek a képviselőjére is alkalmas a Társaság, ami életfontosságú lett például a magyar iskolák életében.

Nem lehet azt várni, hogy egy módszer állandóan zseniket termeljen. És ettől vagyunk kissé csalódottak... Ugyan! Rengeteg kiváló ember van. Jó dolog ez. Egy társaság elsősorban szükséges, másodsorban lehet jó. Ritkán. De ha nem jó, akkor is csinálni kell.

– *Van mitől féltetni ma a drámát vagy a Társaságot?*

– Mindkettőt van mitől féltetni. Minden dolgot lehet a félremagyarázástól féltetni. Énnekem személy szerint az a féltésem, hogy egy technika vagy technikák válnak oltári dísszé és tárgyá, imádat tárgyává és kizárólagos célokká. Az emberekre meg menet közben nem figyelünk. Rémülten hallok olyan órákról, amikor valamit csinálnak, az óra jó, tisztességes, de nem egy bizonyos mechanizmust követ, és mindenki a szívéhez kap, hogy hol volt ez meg az, aztán elősorolják azt a három fogalmat, amit elemzési segítségül megkapunk különböző tanfolyamokon. Azt tartom elképesztőnek, hogy azt gondoljuk, hogy megtanítunk egy technikát és akkor kész, vége. És az ember mit csinál utána?

Egy magatartást kell megéreztetni, nem egy technikát kell megtanítani. És itt van az én nagy bajom. Annak a magatartásnak működni kell a hétköznapi életben is, amit mi a szakkönyvekben leírunk.

– *Vannak ennek a magatartásnak kulcsszavai?*

– Vannak: tolerancia, emberség, igazmondás. A szakmai felkészültséget tárgyalási alapnak tartom. Az ember olyan rövid időt tölt a földön, én már tudom. Mindjárt vége van ennek az egésznek. Meg kell tanulnunk örülni a másik embernek, és odanézni kellő csodálkozással.

– *Mi adja ennek a sokféle dolognak az alapját? Mi a közös?*

– Olyan választ tudnék erre adni, amin mind a ketten nevetnénk. Semmi más, technikai alapja van. A többi morál.

– *Ennek megvalósulásában mit tud segíteni a Társaság?*

– Lélegzethez enged minden irányzatot, megsegíti azokat az embereket, akik nem napi 10 órában csinálják ezt, hanem az életükért küzdenek, az anyagi és erkölcsi fennmaradásukért a végvárokon és a fronton. És ahogy a tanítványaim szokták mondani, a csöngetős moziban dolgoznak, tehát az iskolában, ahol negyvenöt perc van. Nem abból élnek, hogy színész-drámatanárok, mint ti vagytok, vagy főiskolán tanítanak, mint például én és a mániájukat élhetik ki, hanem végzik a dolgukat és még pluszba ezt is csinálják. De hát természetesen, hogy azok kezébe kerül az irányítás, akik ezt napi roboton kívül, napi szerelemből is csinálják. Csak ott vannak ők és velük is kell törődni, akik helyett vagyunk és akiket képviselünk.

– *De ez kétirányú dolog, hiszen csak annak lehet segíteni, aki maga is akarja.*

– Persze, hányan vagyunk olyan tanfolyamokon, ahová megérkeznek ezek a „hölgyek vagy urak” – mert most már divatos lett a drámapedagógia –, és az első 120 órában még nagyon kellemesen el lehet tölteni az időt, utána jönnek a cifrább dolgok, amikor meg kéne tanulni, pontosabban visszaadni valamit. A jobb tanfolyamokon meghalunk azért szép rendesen és rengeteg energiát adunk le. És amikor az ember már érzi, hogy vannak olyanok, akik csak azt várják, hogy „tesz valamit”, akkor hamar elfogy az ember kedve meg ereje.

– *Mit adott neked a Társaság és mit vársz tőle még?*

– Feladatot adott és azt várom, hogy megmarad, és hogy nem kell szégyenkezniem amiatt, hogy ide tartozom.

– *Ez most félelem vagy tapasztalat?*

– Ez egy félelem, mert rossz ügyszóhoz tartozni borzasztó érzés. Mert óriási súly, hogy akkor azon változtatni kell, és ha az ember érzi, hogy már öreg, már kevés ereje van, s ő már nem fog ezen változtatni, akkor az meglehetősen kemény órákat eredményez. Tehát csak azért tudok imádkozni, hogy azok, akik erősek és ott vannak, jól csinálják. Ez már a ti ügyetek.



Előd Nóra

– *Emlékszel pontos időpontra? Mikor volt, kik voltak ott az alakulásnál?*

– Nem igazán. 1988-ban volt először szó róla. Debreczeni Tibor volt a kezdeményező, de egy csomóan nagyon lelkesen benne voltunk. Ilyen östulkok.

– *Emlékszel nevekre?*

– Hát hogyne: Gabnai Kati, Kovács Rozika (Jászfényszaru), Kinszki Judit, Bácskai Miska bácsi Szentesről, aztán Debreczeniné Kósa Vilma, Pécsről Petkó Jenő és Vészi Magdi; Tornyai Magdi is az elsők között volt. Meg Pálffi Mari, Várnai Zsuzsa, Várhidi Attila, a két Éva a békásmegyeri Bárcziból. Szakall Judit is mint színjátszós, és biztos sokakat kihgytam, akik ma már nincsenek a Társaság közelében.

– *Szerinted a többieknek miért volt fontos, hogy a Társaság szervezetileg is megalakuljon?*

– Ezt nagyon pontosan meg tudom mondani. 1988-ban államilag kihúzták a lábunk alól a talajt. Korábban a gyermekszínházt és a belőle kinövő drámapedagógiát a Népművelési Intézetben három, erre felesküdt ember irányította. Akkoriban az volt a problémánk, hogy a drámapedagógia behatoljon a közoktatásba. Voltak olyan kemény kísérletek, amelyek során úgy éreztük, hogy végre megtörtént az áttörés az oktatásügy felé. Ez azonban végül is több, mint tíz évig nem történt meg. Viszont 1988-89-ben gyakorlatilag felszámolták a terület intézményes vezetését. Debreczeni Tibort nyugdíjazták, méghozzá egészen ocsmány módon egyik napról a másikra, előzmény és ok nélkül. Gabnai Katit kiutálták (a módjára már nem emlékszem pontosan), ő ezután kezdte a kalandozásait, amik Pécsen, a minisztériumon és a Vas utcán keresztül vezettek Zsámbékra. Máté Lajost pedig egy évvel később úgy nyugdíjazták – ha jól emlékszem –, hogy félállásban maradhatott. Egy fél ember az egész magyar ifjúsági színháztás ügyére (a drámapedagógiát ő nem képviselte). Nem maradt olyan ember, aki az ügyet állami részről menedzselte vagy vezette volna. Ekkor mondta a Tibor, hogy civil szervezetként kell folytatnunk, ha azt akarjuk, hogy a terület életben maradjon és működjön.

– *Emlékszel még, hogy mik voltak a kezdeti elvek, mi lesz a feladata ennek a társaságnak?*

– Nagyon jól emlékszem, mert ebben mind egyetértettünk. Egyrészt mindannyian nagyon hittünk a dramatikus nevelés személyiségformáló erejében és abban, hogy a társadalomban, ahol a szociális problémák egyre élesednek, nagy szükség van rá. Ez leginkább a rendszerváltás előtt volt. Egy közéleti létezésre alkalmas gyerektípus kinevelésére törekedtünk, a demokratikus légkör, a tanár-diák partnervizony megteremtésére. Egy reformpedagógiai irányzat képviselőjét láttuk a drámapedagógiában.

– *Azóta eltelt tíz év. Mennyire valósult meg ez a célkitűzés? Mennyire váltotta be a Társaság a hozzá fűzött reményeket?*

– Nem hagyott ki alkalmat, lehetőséget. Szerintem egyértelműen pozitív a szerepe. Az áttörés a közoktatásban megtörtént és ez a Társaságnak köszönhető. Több száz, több ezer gyerek kap drámapedagógiai nevelést az iskolában.

– *A jelen azért nem ennyire rózsás. A dráma körül most megintcsak jócskán gyűlnek a problémák. A kerettantervek révén az látszik erősödni, hogy nem is olyan fontos ez az egész. Szerinted mi lehet ennek a visszalépésnek az oka?*

– Egyrészt kétségtelen, hogy a közoktatás vezetésében van egy konzervatív fordulat 1998 óta, minden efelé mutat. Másrészt azonban azt hiszem, hogy természetes folyamat megy végbe. Úgy gon-

dolom, hogy telített a piac. Rengeteg olyan dolog van, amivel a gyerekeket érdemes „megkínálni”: a vizuális nevelés, a gyerekfilozófia, nem is szólva a számítógépről és a nyelvekről, ami a gyerekek jövője szempontjából talán elsődleges. A személyiségfejlesztésben is rengeteg olyan alternatív lehetőség van, ami polgárjogot kér és ami nem fér be a tantervbe. Én azt gondolom, hogy a dráma egyike ezeknek a lehetőségeknek. A piac képzett pedagógusokkal többé-kevésbé telített. Nem hiszem, hogy a magyar közoktatás ennél sokkal több drámaórát és drámatanárt el tud viselni. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy álljunk le, hanem azt, hogy a dömping, ami az utolsó négy évben a képzéseken megfigyelhető volt, szükségképpen épült le.

– *Térjünk vissza a Társaság felépítésére! Emlékszel, hogy az alakulás környékén mekkora lehetett a tagság?*

– 20 és 60 fő között lehetett.

– *Ehhez képest most vagyunk 800 körül.*

– A korai közgyűléseken 40-60 fő ült egy teremben.

– *Most is, csak talán más okból. Úgy tűnik, hogy a Társaság irányítása most, ekkora létszám mellett kicsit problematikus. Mintha kezdené kinőni a kereteit. Mit gondolsz a jelenlegi állapotban a feladatvállalásokról? Az ötfős vezetőség, a drámatanács és a tagság között mi lenne a helyes munkamegosztás?*

– Nagyon nagy változást jelent ez a létszám, de még valami fontos: a földrajzi távolság ezelőtt tíz évvel nem számított. Nem volt túl nagy áldozat felülni a vonatra az 50%-os kedvezménnyel, amit esetleg még téríteni is tudott a Társaság, bár akkoriban nem nagyon volt tőkéje. Azt gondolom, hogy nem csak a létszámnövekedés eredménye, hogy decentralizálódott és a jövőben egyre inkább decentralizálódik a Társaság, hanem ezek az anyagi és időproblémák. Nem tudnak ekkora áldozatot hozni a pedagógusok. Másfelől pedig az elmúlt években több száz drámatanár végzett. Ezek közül kinevelődtek a „képzők képzői”. Tehát megteremtődött a lehetősége annak, hogy a helyszínen, régiókban, egyes megyékben saját hazai tanfolyamok, saját műhelyek és egyesületek legyenek. Ezeknek kezd saját arculatuk lenni és az hogy a Társaság most ezekben gondolkodik, az nagyon szükségszerűnek látszik. A kérdés másik része az áldozatvállalás. Van egy borzasztó nagy ellentmondás, és korunknak ezt a jellemzőjét én borzasztóan utálok: hihetetlenül pénz- és érkentrikussá vált minden, ez pedig a drámapedagógia alapjainál is ellentmondást jelent. Egyfelől azt szeretnénk, ha gyerekeink teljes személyiséggé, kreatívva válnának a mi áldásos közreműködésünkkel, másfelől arra neveli őket a kor és a társadalom, hogy „kparj kurta”! Mi alapvetően egy közösségi szellemet képviselünk és egy közösséghez tartozás képességét, a közéletiség ideális modelljét, egy demokratikus létezés ideális formáját próbáljuk közvetíteni, miközben ez a kor nagyon nem erről szól. Hanem igenis a nyelvtanulásról, hogy az általános iskolából már egy alapfokúval, a középiskolából feltétlen egy középfokúval kell kikerülni. Az anyukák pedig oda adják a gyereket, ahol több konvertibilis tudást kap. És a dráma a társadalom szemében nem konvertibilis tudás. Ez önmagában ellentmondás.

– *Akkor most mit ünnepelünk?*

– Az a szó, hogy drámapedagógia, ma már benne van a teljes köztudatban, nem csak a közoktatásban. Tudják a gyerekek, tudják a szülők, hogy mi ez.

Van egy olyan fájdalmas pontja a közéletben való szereplésünknek, hogy magunk között évente ugyan megünnepelünk valakit, aki úgymond a Szakma Nagy Öregje, aki „letett valamit az asztalra”, de ez a visszajelzés társadalmilag, államilag még nem történt meg. A pedagógus-jutalmazások között még nem nagyon láttam olyat, hogy valakit a drámapedagógusi munkájáért tüntettek volna ki.

Azt is gondolom, hogy vannak köztünk mindenféle viták, dehát minden civil szervezetben vannak viták, meg vannak személyes rokon- és ellenszenvék is. De nem hiszem, hogy abban ne értene egyet a Magyar Drámapedagógiai Társaság közelében megfordult pedagógusok többsége, hogy nem volt fölösleges semmi, amit tettünk, és hogy az elmúlt évek eredményeket hoztak.

Azt gondolom, hogy valamennyire túl is teljesítettük az álmainkat.

Kaposi József

– *Én azt hallottam rólad, hogy „sokfunkciós” ember vagy. Mi az a „néhány” dolog, ami most együtt van az életedben?*

– A tanítás és a színház mellett – melyeket az életem elhagyhatatlan részének tekintek – a közoktatás és államigazgatás különböző területein kutatással, szakmai tanácsadással és igazgatási feladatokkal foglalkozom. Ez a gyakorlatban annyit jelent, hogy dolgozom az OKI-ban, az OKSZI-ban az OM-ben a NYAK-ban, a SZAKE-ban, a KIMI-ben, valamint a Pesti Barnabás Gimnáziumban és a JIBRAKI Szintársulatban. Ezenkívül vannak egyéb, ad hoc jellegű munkáim, például különböző bizottságokban dolgozom...

– *A Magyar Drámapedagógiai Társaság az ad hoc jellegű elfoglaltságaid közé tartozik?*

– Igen. A Magyar Drámapedagógiai Társaság tavaly beválasztott a tanácsadó testületébe. Ilyen értelemben ez ad hoc jellegű munka, miként az is, hogy a Magyar Történelmi Társulat igazgatóválasztmányában is tevékenykedem.

– *Volt idő, amikor a Drámapedagógiai Társaság nagyobb helyet kapott az életedben?*

– Igen, a kezdeteknél. Ha jól emlékszem 1989-ben Debreczeni Tibornak volt egy előadóstje: „Az öreg ácsot palira vették” címmel. Akkor én a Pesti Barnabás Középiskolában dolgoztam, mint igazgatóhelyettes. Az est után beszélgettünk a színjátszó mozgalom és az iskolai drámatanítás helyzetéről Tiborral. Később Tibor felhívott, hogy az akkor megjelent egyesületi törvény alapján lehetne csinálni egy „drámás társaságot”. Jó – mondtam –, de mit kellene tenni? Azt felelte, egyelőre semmit, csak menjek be hozzá a következő napokban, mert tíz ember aláírására van szükség, akiket fel kell sorolni alapítóként. A következő napokban bementem az akkori Népművelési Intézetbe, elolvastam és aláírtam az alapító nyilatkozatot és az alapszabály tervezetét. Egyébként ez utóbbit egy kicsit furcsáltam is, mert alig foglalkozott szakmai dolgokkal. Ennek ellenére elhoztam az alapszabály tervezetet, és ma már bevallhatom, hogy a később megalakult Szakmunkástanulók Kulturális Egyesületénél ezt a dokumentumot tekintettük kiinduló alapnak.

– *Elég furcsán hangzott ez a történet. Valószínűleg Tibornak nem véletlen juthattál eszébe...*

– Ez alapvetően arra vezethető vissza, hogy a nyolcvanas évek közepéig a drámapedagógia és a diák-színjátszás nem igazán vált el egymástól. Gyakorlatilag azért kerülhettem képbe, mert tanárként akkor már tíz éve dolgoztam a JIBRAKI-val és más-más csoportokban ugyan (Metró, Chemotox), de tulajdonképpen 1973-tól tevékenykedtem a „mozgalomban” – ahogy ezt akkor hívtuk. Erről jut eszembe, hogy az amatőr színjátszó mozgalomnak volt egy fontos szervezete, az Amatőr Színjátszók Országos Tanácsa (ASZIOT), melyet a Népművelési Intézet működtetett, ahol Debreczeni Tibor akkor dolgozott. Ennek a 80-as években én is tagja voltam. Egy évben kétszer-háromszor összehívtak minket, és az amatőr színjátszás elvi dolgairól kellett dönten. Nem tudom, hogy rajtam kívül ki volt az a kilenc ember, aki aláírta a Drámapedagógiai Társaság megalapítását kezdeményező szándéknyilatkozatot, mert úgy mentünk be a Tiborhoz, hogy ki, mikor ért rá.

– *Szerinted a drámapedagógia gyűjtőfogalom?*

– Azt gondolom, hogy a drámapedagógia egy olyan általános pedagógiai módszer, mely a nevelés területén sok irányúan felhasználható. Ennek ellenére azt hiszem, hogy a drámapedagógia, mint önálló műfaj, még nem „futotta ki” magát. Még a szakmához közel állók is összemossák a diákszínjátszással.

– *Az eltelt tíz év alatt a dráma elég sokféleképpen kerülhetett elő az életedben. Most melyik vonulata a legfontosabb?*

– Nem érzem abban a tekintetben drámapedagógusnak magam, mint ahogy névrokonom, Kaposi Laci. Ő ráállt valamire, amit szerintem nagyon jól csinál. Én közelebb érzem magamhoz a drámán belül a színházi alkotót. Ez nem biztos, hogy kizárólag csak a darab rendezését jelenti, hanem sok esetben a színházi előadás menedzselését, működtetését, esetleg mások „helyzetbe-hozását” jelenti. A drámapedagógiai módszerrel való tanítást, nem mintha nem érdekelne, de talán nem ismerem eléggé. Azt gondolom, hogy ezt igazán az tudja csinálni, aki nagyon komolyan felkészült és bedolgozta magát. Kóklerkedni nem érdemes. Egyébként mindenki mondhatja magáról, hogy drámapedagógus, mert már látott drámát, pedagógust, meg egyébként is „nagy drámái vannak az életében”, csak hát ez kissé komikus...

– *A alapfokú művészeti iskolában és a drámatagozaton folyó munka hogyan kapcsolódik a dráma szóhoz? Mi a lényege a drámatagozatnak?*

– Kezdjük az utóbbival. A középiskolai drámatagozat annyiban kapcsolódik a drámához, hogy ez egy olyan speciális kommunikációs iskola, ahol a dráma eszközeivel történik a személyiségfejlesztés. A dráma eszközeit itt érdemes tágran értelmezni, mert a dráma eszköze a zene, a mozgás is, nem csak a kimondott szöveg. A drámatagozat nem „elő-színművészeti”, hanem egy speciális személyiségfejlesztő oktatási forma, ami a gimnáziumi képzés keretében létezik.

Az alapfokú művészeti iskola olyan, mint a zenei nevelésben már régóta létező zeneiskola, melyben zongora, hegedő stb. tanszakok vannak. A Keleti István nevét viselő művészeti iskolában színjáték tanszakon oktatunk, és ez egy viszonylat új dolog. Abban a tekintetben is új, hogy a tanterve kevésbé művészi irányba megy, de ez összefügg azzal, hogy a Kaposi Laciék csinálták, és több benne a drámapedagógia, mint a többi tanszaknál. Egyébként ezt abszolút helyeslem, hiszen egy tizenéves gyermek esetében komolytalan lenne színművészeti képzésről beszélni.

– *Kicsit kanyarodjunk vissza a Társasághoz. Bármelyik munkáddal kapcsolatban – akár személy szerint is – mit vársz a Társaságtól? Valamiféle segítség akár munkában, akár képviselőben...*

– Kicsit kívülről is figyelve az egyesületet, megállapíthatom, hogy a társaság azt a lehetőséget, amit az egyesületi forma jelentett, szerintem jól kihasználta. Az egyesület benne van a köztudatban. Azt, hogy általában a munkája, színvonala révén, vagy konkrét tagjain keresztül, azt csak az egyesületben folyamatosan dolgozók tudják megítélni. Az egyesület nagy vívmányának tartom azt, hogy a NAT-ba bekeült a művészetek közé a tánc és dráma, még ha ezt a gyakorlatban – miként a felmérések bizonyítják – nagyon kevés helyen csinálják. De törekvések voltak is és vannak is rá. Az iskolákból nagyon sokan jelentkeztek különböző tanfolyamokra, végig is járták azokat, vizsgáztak is. De átütő erővel ez nem jelent meg az iskolai oktatásban. A Drámapedagógiai Társaság miben tud segíteni? Egyrészt a középiskolás diákszínjátszásban, a maga szakmai tapasztalatával, másrészt olyan anyagokkal, amelyek tovább „építik” a művészeti iskolákban a tantervet. Mert a tantervhez a tanmenet, tankönyv, tanári segédkönyv és szöveggyűjtemény is szükséges. A társaság az elmúlt évek során sok minden értékes kiadványt jelentett meg. De azon is érdemes lenne gondolkodni, hogy az alapfokú művészeti oktatás számára mely szakanyagokat lehetne kiadni. Sajnos nagy a veszélye annak, hogy a drámapedagógia, mint tanítási forma csak az általános iskolákban működik majd. A középiskolában nem sikerült komoly „hadállásokat” szerezni. A Társaságnak azon kellene gondolkodnia, hogy azokban a középiskolákban, ahol nincs drámatagozat, hogyan lehetne az oktatás részévé tenni a drámapedagógiát, mint a tanítás egyik „rég-új” módszerét.

– *Van erre kereslet a középiskolák részéről?*

– A pillanatnyi helyzetből nem szabad kiindulni, hiszen nincs komoly érdeklődés iránta. Ennek két oka van: az elit iskolák szerint a drámapedagógia csak játék, így a komoly „oktató” munka mellett nincs idejük ezzel foglalkozni. A nem elit iskolák pedig nem ismerték fel a drámapedagógiában lévő aktív nevelési lehetőséget. Pedig egyre nagyobb számban vannak nehezen kezelhető diákok. Sajnos nagy számban nő a súlyos kulturális hátránnyal érkező és nehezen szocializálható gyerekek száma a közoktatásban. Az ő nevelésük számára hatékony eszköz lehetne a drámapedagógia. Csak kevés a képzett szakember, s az iskolák sem ismerik el, illetve félreértelmezik az ott dolgozók működését. Az igazgatók nem nevelési kérdések megoldását várják az ott dolgozó drámapedagógusoktól, hanem az aktuális ünnepek megrendezését.

– *Évforduló, ünnep. Eltelt tíz év. Van mit ünnepelni?*

– Egy olyan civil szervezetnek, mint a Magyar Drámapedagógiai Társaság van jogalapja az ünneplésre. Ha tíz évet végig tudott csinálni, bizonyította a rátermettségét, mert tíz év nagyon nagy idő. Biztos vagyok benne, hogy egy csomó embernek, akik a megalakuláskor csak lelkesedéssel rendelkeztek, de szakmai felkészültséggel nem, annyi „plusszt” adott az egyesületi munka, hogy saját életükben is különbe lettek. Több egyesület alapításánál is részt vettem; őszintén megmondhatom, hogy senki sem gondolta végig, hogy mitől fog működni egy egyesület – ráadásul jobban, mint egy hivatal –, honnan lesz pénz, honnan lesz infrastruktúra és mi fogja fenntartani a tagok munkakedvét. Ezért mindenképpen a „túlélés” is önmagában ünneplésre érdemes.

Aztán még ünnepelni lehet az egyesület szakmai munkáját is. Miközben talpon maradt, aközben színvonalas tanfolyamok, kiadványok születtek a társaság kiadásában. Szerintem rendkívül sokat jelentett az

egyesületnek a Marczibányi Téri Művelődési Központ. Lett otthona és bázisa a társaságnak, melyben bizonyára nagy szerepe van az ottani igazgatónak, Szakall Juditnak is. Fontos és nagy eredmény, hogy az általános iskolákban, főleg az alsó tagozatban elindult valami. A tanfolyamokon és továbbképzéseken sokan vesznek részt. Sok a kedves, jó szándékú tanár, de az igazi teremttők, akik nem valamilyen gépezet részei, kevesen vannak. Hiányzik az igazi civil kurázi, pedig a társaság eddigi munkája ennek teremttő képességét példázza.



Peter Slade

válaszol a *Research in Drama Education* kérdéseire

A *Research in Drama Education*¹ című folyóirat 3. 2. számában *Fred Inglis* arról írt, hogy mely jellemzők határolhatnak körül egy kutatási területet:

De vajon mit nevezhetünk önálló tudományterületnek? Mikor beszélhetünk valamely kutatási terület felfedezéséről, kitalálásáról? Mindenekelőtt akkor, ha meghatároztuk kulcsfontosságú és sajátos jellemzőit. Ezt követően pedig meg kell jelölnünk azokat az elemeket, melyek e terület jegyeit magukon viselik: azokat a – hol szent, hol profán – szövegeket, a határmezsgyén állókat is, melyek tekintetünket a nagy távlatok felé vonzzák. Harmadrészt pedig létre kell hoznunk azt a történetet – mely szót most a teóriával szinonim fogalomként használnám –, melybe az egyes tapasztalati adatok belefoglalhatóak, illetve azon keresztül értelmezhetőek. Végül, de leglényegesebb összetevőként pedig ki kell alakítanunk azt az idiómát, melyet Auden „épeszű, megerősítésként szolgáló nyelvezetnek” nevez, és amely képes komolyan, ám némi humorral szólni az élet és halál dolgairól. (Inglis, 1998, p. 251.)

Mik lehetnek azok a kulcsfontosságú elemek, szövegek, elméletek és „idiómák”, melyek a mi *kutatásaink* tárgyát, a drámát meghatározzák? E kérdésekre elsőként *Peter Slade*, a drámatanítás meghatározó jelentőségű alakja válaszol.

Ha arra kérnénk, hogy határozza meg a dráma kulcsfogalmait, melyeket említené?

- A színház és a dráma különbözőségének tökéletes megértését;
- A személyes és projektált játék különbözőségének tökéletes megértését;
- Annak megfontolását, hogy amennyiben tökéletesen megértjük és irányítjuk a drámát, akkor az mindenféle nevelés alapjaként szolgálhat, a magabiztos, kifejező és egészséges személyiség egyensúlyának megteremtése érdekében. Ha rendszeren tanítják, gazdagítja az írást, olvasást, számolást is; a csecsemőkortól felnőttkorig tartó fejlesztés útját a *Child Play* (Slade, 1995) című könyvemben vázoltam.

Könnyebb lesz megérteni a fentiek pszichológiai jelentőségét és értékét, ha elfogadjuk, hogy létezik gyermek-dráma (*child drama*, v. ö.: Slade, 1954), mely önálló művészi formát teremt, hasonlóan a gyermeki képzőművészet alkotásaihoz (ld. erről Viola, Cizek, Herbert Read írásait). Meg kell értenünk, hogy az improvizált játék gyakorlását szolgáló szakasz – amennyiben komolyan vesszük – mély bevonódáshoz és hitelességhez vezet, ez pedig gazdagítja a színjátékot, és így vezet el a Színház csodálatos és civilizált formáihoz.

Kérjük, nevezze meg azokat a személyeket, akik szakterületünkre a legnagyobb hatást gyakorolták, és mondja el, miben látja jelentőségüket.

Egy kicsit zavarban vagyok, mert sokáig egyedül voltam kénytelen dolgozni; azt mondják, én voltam az első, aki professzionális gyermekszínházat hozott létre (1932-ben). Itt felnőttek játszottak gyerekeknek és a gyerekekkel. 1937 körül kezdtem viselkedési és olvasási zavarral küzdő gyerekek megsegítésére, rémálmaik feloldására használni a drámát.

Azt hiszem, 1938-ban történt, hogy a világon elsőként én beszélhettem a drámaterápiáról (*drama therapy*), méghozzá a Brit Orvostudományi Egyesület 1938/39-es ülésén. A pasztorális pszichológusok testülete rákérdezett, mit is érthetett szerintem Jung az „aktív fantázia” fogalmán – Laban egy velem készített interjúban ezt nevezte *dromenon*-nak, cselekvésnek, én pedig a *Child Drama*-ban személyes játéknak

¹ *Eredeti közlemény: Peter Slade Talks, Research in Drama Education, Vol. 4., No. 2., 1999., pp. 253-258.*

(*personal play*) neveztem el, ami – például – az álmok megjelenítése terén felnőttek között is hatékonyan bizonyult. Azt mondják, ebben az országban valószínűleg én voltam az első, aki a résztvevőkkel eljátszatta az álmaikat. Nem tudom, hogy ez igaz-e.

Montessori, természetesen, nagy érdeklődéssel fordult a játék felé. Körülbelül 1939-et írhattunk, amikor megkért, magyarázzam el neki a személyes játék használatának módját, mert ő akkor elsősorban az általam projektált játéknak (*projected play*) nevezett formát alkalmazta. (A projektált játék egyébként jóval pontosabb kifejezés, mint az 1954-es és 1995-ös könyvemben megjelenő, eléggé nyegle „projektív” szó.) Arra volt kíváncsi, hogyan lehet *aktív* játékra bátorítani a gyerekeket.

Nagyra értékelem továbbá Morenót, aki felhívta a figyelmet az improvizáció jelentőségére; Brian Way-t, aki a gyermekszínház minden válfajában dolgozott, és képviselte nézeteimet többek között Kanadában és Svédországban; Don Wetmore-t, aki (miután Lord Beaverbrook figyelmébe ajánlotta nevelésfilozófiai gondolataimat) megalapította a Kanadai gyermekszínházi társaságot; Dr. Gavin Boltont írásaiért és előadásaiért; közeli munkatársamat, Sylvia Demmery-t, aki elképzeléseimet terjesztette és továbbfejlesztette Loughborough-ban, Kanadában, Amerikában, Dániában, Izraelben és Ausztráliában; továbbá Marion Lindkvistet és Dr. Sue Jennings-t a terápia terén végzett munkájukért.

Mely könyveket tekinti a drámatanítás alapvető, eddigi történetének alakulására is döntő hatást gyakorló munkáinak?

Mivel az 1930-as években szemészeti problémáim miatt kellett visszavonulnom a BBC-től is, soha nem olvashattam annyit, amennyit szerettem volna. Csak azt tudom, hogy ma már könyvek százai foglalkoznak a drámatanítással. Nekem magamnak gyakorlatban, próbálkozások és megfigyelések sorozatán keresztül kellett kialakítanom módszeremet. Nem tartozom azok közé az okos emberek közé, akik olvasnak, az olvasottakat pedig beépítik a rendszerükbe. Nem tehetem. És mivel szenvedélyesen hiszek abban, amire rátaláltam, a saját könyveimet kell megemlítenem; részben azért, mert bizonyos dolgok csak azokban olvashatóak. Vanak, akik ezt nem értik meg, és hiúságnak vélik, amit mondok. Sajnálom. Ez az igazság. Minden egyes könyvem végén van azonban egy hosszabb-rövidebb irodalomjegyzék az általam fontosnak vélt könyvekről. A leghosszabb az *Experience of Spontaneity* (A spontaneitás élménye, 1968) végén található.

Említek még néhányat. Az iskolákban dolgozó pedagógusoktól hallottam, hogy az 1920-as években jelent egy kiadvány a drámáról az akkori Oktatási Bizottság gondozásában. Azt mondták, jó volt. A 20-as, 30-as években nyomon követtem Mary Kelly, a Falusi Drámatársaság (*Village Drama Society*) alapítójának munkásságát. Ugyancsak figyeltem Robert G. Newtont, aki fiatal és idősebb munkanélküliekkel dolgozott a nagy sztrájkok idején. A könyve, az *Acting Improvised* (Improvizált színháték), ha jól tudom, csak 1937-ben jelent meg. A *Drama and Education* (Dráma és nevelés), Coggin 1956-ban kiadott kötete akkoriban szintén nagy jelentőségűnek számított. E három szakemberrel személyesen is találkoztam: hosszan beszélgettünk Mary Kelly-vel arról, hogy hogyan lehet a falusi gyerekek tanulását segíteni; Robert Newtonnal arról, hogy milyen eljárásokat lehet alkalmazni a vidám, de nagyon megkeseredett bányászközösségekben; Philip Cogginnal pedig a drámatanítás elméleti kérdéseiről.

Emellett megemlíteném még a következőket:

- *Creative Power* (átdolgozott kiadás, Mearns Hughes, 1958)
- *Drama and Education* (Richard Courtney, 1965)
- *Development through Drama* (Brian Way, 1967)
- *HMSO Educational Survey 2, Drama*, 1968
- a *Creative Drama* és a drámatársaságok folyóiratainak számos 1964 és 1978 között megjelent írása (megtalálhatóak a manchesteri egyetem Slade Kutatóközpontjában)
- a manchesteri egyetemen dolgozó John Casson és Anthony Jackson bármely írása

Van még néhány könyv, amely nagyon fontossá válik az oktatás számára, ha a *Child Drama*-t nem, vagy nem megfelelően használják. Ezek a könyvek arról szólnak, hogy miként lehet úrrá lenni a kaoszon:

- *Drama in Therapy: Book 1, Children*, szerkesztette G. Schaffner és R. Courtney (1981) – nagyon fontos szakirodalom.
- *Drama as Therapy, Therapy as Living* (Phil Jones, 1996) – alapvető történeti munka, melyet kötelezővé kellene tenni.
- *Bring White Beads* (Marian Lindkvist, 1998)
- *Introduction to Dramatherapy: theatre and healing* (Sue Jennings, 1998)

Nekem is van egy kisebb írásom, a Pasztorális Pszichológusok Társaságánál megjelent *Dramatherapy as an aid to become a person* (Drámaterápia a személyiségalakítás érdekében, 1959), mely tudomásom szerint szintén felkeltette többek érdeklődését.

Melyek voltak Ön szerint azok a könyvek, amelyek szűken értelmezett szakmánkon kívül esnek, ám nagy hatást gyakoroltak gondolkodására?

A fentiekben említett pszichológiai témájú könyvek mindenképpen ide tartoznak, de akik jobban el szeretnének mélyülni ezekben a kérdésekben, azok haszonnal forgathatják Jung, Sztanyiszlavszkij, Moreno és Piaget pszichológiai, színházi, társadalomelméleti és neveléstudományi írásait is.

Vannak olyan „elméletek”, melyeket meghatározónak tart?

Úgyis tudja, hogy én csak egyfelét válaszolhatok erre. A saját nevelésfilozófiám az, mely nem csupán gyermekközpontról, de jövőközpontról is: a hagyományos tanítási módszereknek éppúgy teret ad, mint a fantáziának. Megtalálható benne a gyermekdráma, a vizuális művészet, a természetes táncformák, a kedvesség és jó modor, a csoportszellem, a másokról való gondoskodás, a fantázia, a beszédkészség és önbizalom fejlesztése, a kifejezőképesség, annak lehetősége, hogy „bűntelenül” tapasztalatokat szerezhessünk és kiereszthessük magunkból a gőzt, hogy a társadalmi típusú drámán keresztül civilizáltabbakká váljunk és végül, hogy elsőrangú színházat hozzunk létre.

A gyermekdrámával vagy gyermekszínházzal komolyan foglalkozó pedagógusok és más szakemberek szerintem kedvesebbé, figyelmesebbé, befogadóbbá, lelkesebbé, fantáziadúsabbá és türelmesebbé, azaz rövidebben: rendesebb emberekké válnak. Hogy miért? Talán mert az én nevelésfilozófiám az emberiség iránti objektív, nem szentimentális odaadáson alapszik, mely nélkül hitem szerint képtelenség ebben a szakmában dolgozni.

Inglis professzor arról beszél, hogy az „idiómák” minden gondolatkör számára meghatározó jelentőségűek. Elképzelhető, hogy mindazon dolgok, amelyeket az eddigiekben említett, egy ilyen idióma elemeiként szolgálnak. Van-e még valami, amit a fentiekhez hozzátenne; olyan elemek, melyek az „épeszű, megerősítésként szolgáló nyelvezethez” tartozhatnak?

Mindenekelőtt köszönetet kell mondanunk a professzornak azért, hogy világossá tette számunkra a helyzetet, amikor egy terület „felfedezéséről” beszél. Amennyiben a gondos megfigyelésre, a hosszú időn át zajló kísérletezésre és elemzésre, a felismerések körülhatárolására gondol, teljesen egyetérték velem. Egy szakterület „kitalálása” ugyanakkor azt jelenti, hogy fogalmakat keresünk a feltárt dolgok leírására, illetve az egyes helyzetek kezelését lehetővé tevő formákat kutatjuk. A dráma azonban mindig is jelen volt a világban; a sokkal egyértelműbb forma, a színház árnyékában várakozott. Nem kellett kitalálni. A kínaiak persze valószínűleg vitatkoznának velem. Talán hallotta már, hogy évezredekkel ezelőtt egy ember felment a Holdra, ahol sokféle ismeretlen és csodálatos dolgot tapasztalt, melyeket hazatérve egy körtefával teli kertben mutatott be az embereknek, ezzel pedig megteremtett egy új művészeti ágat. Ezért volt az, hogy az első olyan társulatot, melyet létrehoztam, és amelyben a játékosok külön-külön és együtt is képesek voltak gyerekekkel és gyerekeknek drámát alkotni, Körtefa Társulatnak (*Pear Tree Players*, 1945) neveztem el. Alapítottunk egy iskolát is. A táncot pedig két éven keresztül egy staffordshire-i körtefa-kertben gyakoroltuk, mielőtt közönség elé vittük volna, mert ki nem állhatom a hevenyészett mozgásformákat. Csodás időszak volt; egészen más, mint a 30-as években vezetett csoportjaimmal.

Hogy pszichológiailag pontosabban, ám kevésbé költőien fogalmazzak: az életet leképező dráma, egy jéghegy nagyobbik részéhez hasonlóan mindig is jelen volt, de csak a színházat – a jéghegy csúcsát – láttuk. A nagyobbik, tudattalan rész a felszín alatt maradt. Ez a dráma, mely nem mindig mutatható vagy mutatandó meg a közönségnek. Ez a különbség (nagyon lényeges különbség!) a színház mint civilizált forma, és a dráma mint kevésbé civilizált, ám erőteljes terápiás hatással bíró dráma, illetve a vele nagyon szoros kapcsolatban álló tudattalan között.

Az évek folyamán, különböző írásaimban, legfőképpen pedig a *Child Drama* és a *Child Play* című könyveimben megkíséreltem összefoglalni a „kulcsfontosságú és sajátos jellemzőket”. Az elsőben valami, a bensőnkben rejtőző – és gyakran figyelmen kívül hagyott – gyönyörű dologra hívtam fel a figyelmet, és kijelöltem azokat az egyértelmű határokat, melyek létezését bizonyítják. A másodikban főként fejlődéslélektani kérdésekkel foglalkoztam. Mindkettőben megjelennek azonban a viselkedésre, a cselekvésre utaló gondolatok, bár ez sokak figyelmét elkerüli.

Könyveimbe belefoglaltam a – mind az elfogadott tradíciókra vonatkozó, mind pedig a szó szorosabb értelmében vett – „szent” dolgokat is. Néha viszont „profánnak” is bélyegeztek, például akkor, amikor az And-

rew Campbell által az 1940-es években szervezett konferenciákon azzal vádoltak, hogy le akarom rombolni a brit színjátszást. Mintha ez bárkinek is szándékában vagy módjában állna! Mindezt csak azért, mert azt mondtam, hogy körben állva a gyerekek természetesen játszanak, mindaddig, amíg le nem szoktatjuk őket (a „Te ott a második sorban; előre nézz!” típusú mondatokkal), és azt állítottam, hogy ha körszínházat akarunk csinálni, tőlük kell tanulnunk. Abban az időben szentségtörésnek számított minden olyan megmozdulás, melyben nem szerepelt proscénium.

A *Child Play* fizikai elemekről szóló részében „tekintetemet a hegyek csúcsai felé emeltem” (talán túlságosan is), és másokat is erre biztattam, mondván, használniuk kellene „fantáziával gazdagított elméleti elképzeléseiket” (*imaginative theoretical concepts*) is.

A *Child Drama* és a hozzá kötődő események már önmagukban véve is „történetté” állnak össze. Tartalmaz egy elméleti rendszert, alapját pedig tények képezik, amelyekbe az „egyes tapasztalati adatok belefoglalhatóak”, illetve melyeken keresztül (reményeim szerint) „értelmezhetőek”. A történetek létrehozása és a megjelenítés mindig is alapvető feladat marad.

Nem vagyok biztos abban, mit is ért Inglis professzor „idiómán”. De ha arra gondol, hogy jelentőséggel bíró dolgokat kell leírni vagy kimondani, valamint hogy Auden kifejezésével élve „épeszű, megerősítésként szolgáló nyelvezet” szülessék – mely nem fél a megszerzett élmények és a dologba vetett hit talaján álló, egyértelmű kijelentéseket tenni (ami valószínűleg a tudattal bíró lények közti kommunikáció alapja) – akkor, számos szerző munkáinak ismeretében azt kell mondjam, hogy ebben nincs hiány. Inglis professzornak ugyanakkor azt hiszem, teljesen igaza van, amikor arról beszél, hogy még nem találtuk meg az érveink kifejtéséhez legalkalmasabb nyelvezetet.

Amikor egy könyvet vagy cikket kérnek tőlem, nem bürokratikus zsargonban akarok írni, hanem valami-féle költői egyszerűség nyelvén, hogy az általam nagyra becsült terapeuták vagy egyetemisták megérthessék, amit közölni akarok. Ha eljut hozzájuk, akkor (kétség sem férhet hozzá) ki fogják alakítani saját nyelvezetüket. Azt remélem azonban, hogy egyszer megértik az én kifejezéseimet is, melyeken hosszan dolgoztam, hogy a lehető legpontosabbak legyenek.

Gyakran nagyon magányosnak érzem magam az „épeszű, megerősítésként szolgáló nyelvezet” megteremtését célzó küzdelemben. Sokszor ütközöm nyakatekert és (merjem-e kimondani?) nagyképű neveléslélektani fejtegetésekbe, melyeket képtelenség megérteni.

Mára már szinte minden megyében, és a legtöbb városban feloszlatták a dráma-szaktanácsadói hálózatot (kivéve a Carnegie Trust által fenntartott irodákat); feloszlott a drámatanítást felügyelő minisztériumi munkacsoport, és eltűntek már a walesi és skóciai érdekképviseleti szervezetek is. A színházi nevelési csoportok még egy-két területen, nagy nehézségek közepette, és egyszerre többféle feladatot is felvállalva bátran küzdenek fennmaradásukért.

Azt gondolom, hogy nézeteinket, törekvéseinket egyszerű és közérthető formában már közzétettük. Mostanában viszont arra lenne szükség, hogy magas helyen valaki felvállalja az érdekképviseletünket, a hatalom birtokosai pedig felfogják és elismerjék azokat a pszichés hatásokat, melyekkel a dráma élni tud, és amelyek létét számtalan beszámolóval alá tudjuk támasztani. Ha nem találunk ilyen mentorokat, valószínűleg meg kell várnunk, hogy az attitűdök ingája újra ebbe az irányba lendüljön. Mire azonban ez elkövetkezik, egész generációk fognak elveszíteni valamit a ma még létező értékekből, és változnak okos, de hideg zombivá.

Mi viszont sosem adhatjuk fel. El kell sajátítanunk azt a kifinomult harcmodort és belső tartást, mellyel megnyerhetjük ezt a háborút. Gyakran lesz részünk elkeserítő kudarcban, katonáink pedig sokszor fogják magányosnak érezni magukat. Szükségünk lesz a kitartásunkra.

Szaunder Erik fordítása

Irodalom

- COGGIN, P. (1956) *Drama and Education*, London, Thames & Hudson
COURTNEY, R. (1965) *Drama and Education*, London, Cassell
HMSO (1968) *Educational Survey: 2. Drama*, London, HMSO
HUGHES, M. (1958) *Creative Power*, London, Constable
INGLIS, F. The Retort Courteous: John O'Toole and the attack on Holofernes, *Research in Drama Education* 3. 2., pp. 251-252.
JENNINGS, S. (1998) *Introduction to Dramatherapy: theatre and healing*, London, Jessica Kingsley
JONES, P. (1996) *Drama as Therapy, Theatre as Living*, London, Routledge
LINDKVIST, M. (1998) *Bring White Beads When you Call on the Healer*, New Orleans, LA, Rivendell House
NEWTON, R. (1937) *Acting Improvised*, London, Nelson
SCHAFFNER, G. – COURTNEY, R. (eds.) (1981) *Drama in Therapy*, New York, Drama Book Specialists
SLADE, P. (1995) *Child Play: its importance for human development*, London, Jessica Kingsley
SLADE, P. (1954) *Child Drama*, London, University of London Press
SLADE, P. (1968) *Experience of Spontaneity*, Harlow, Longman
WAY, B. (1967) *Development through Drama*, London, Longman

Piroska és a többiek

Püspöki Péter

„... a regényíró más emberek gondolatain keresztül szemléli az eseményeket, a drámaíró azonban lehetővé teszi, hogy az események közegén keresztül szemléljük más emberek gondolatait”.

(Eric Bentley: A dráma élete)

Május 25-28. között, az iskolaév hajrájában egy osztálynyi gyakorló (iskolában és iskolán kívül dolgozó) drámatanár gyűlt össze, hogy Jonothan Neelands vezetésével tanuljuk/gyakoroljuk „az események közegén keresztül szemlélni más emberek gondolatait”. A résztvevők képzettsége lehetővé tette, hogy túllépjünk az alaptanfolyamokon megszokott technikák gyakorlásán, és belemerüljünk a játékba. Ez persze azt is jelentette, hogy bár a négy nap során voltak elemző-megbeszélő szakaszok, a tulajdonképpeni számvetést mindannyiunknak magunknak kellett elvégeznünk. A „Mit tanultam a Neelands-kurzuson?” kérdésre így valószínűleg harmincegynéhány különböző válasz született.

Az elemző nincs könnyű helyzetben, amikor megpróbálja szétválogatni a neelandsi hatás alkotóelemeit. Játékvezetői rutinja, az alig észrevehető elegancia, amivel vállalta és befolyásolta a történetek során előálló ismeretlen helyzeteket, játészó drámatanárként próteuszi ezerarcúsága, toleranciája, mindvégig jelenlevő visszafogottsága és jelenlétének intenzitása – egyszóval személyiségének és szakmai kompetenciájának varázsa legalább olyan fontos volt a résztvevők számára, mint a szemlélet, amit a négy nap alatt közvetített.

Az események önmagukban nem drámaiak. A drámához szükség van a szemlélő figyelmére is... a dráma olyasmiről, amit meg kell pillantani... A dráma emberi dolog.

(Eric Bentley: A dráma élete)

Ha egy mondatban akarom megfogalmazni, mi volt számomra a neelandsi tanítás legfontosabb gondolata, a mondat így hangzik: A dráma (értsd: alkalmazott dráma) legfontosabb hatóeleme a színház (értsd: hitelesen megjelenített helyzet).

A négy nap alatt négy történetet építettünk. Az első arról szólt, hogy élt valahol, valamikor egy kis faluban egy özvegyasszony és a kislánya, Piroska. Egy napon a falu földesura felajánlotta az asszonynak, hogy magával viszi a kislányt, jó nevelést és gazdag környezetet biztosítva számára...

A második játék témája két falu harca volt, mottója egy mondás: „Ha igazán meghallgatod egy ember történetét, többé nem fogsz tudni ártani neki”. A játékot indító alaphelyzet az a pillanat, amikor a két falu párviadalra küldi legkiválóbb harcosát. A megállapodás szerint a viadal lezárja a háborút, a győztes mindent megnyer, a vesztes mindent elveszít. A két harcos egész álló nap harcol, majd amikor leszáll az éj, tábort ütnek a csatatéren. Éjszaka, talán hogy teljék az idő, történeteket mesélnek egymásnak a hazájukról. Aztán újra felkel a Nap, és a harcnak folytatódnia kellene...

A harmadik játék alapjául egy valóság(?) dokumentum szolgált. Neelands otthonról hozott egy hirdetést, amelyben valaki egy jegygyűrűt, a hozzátartozó kísérő gyűrűt, valamint egy esküvői ruhát kínál eladásra.

Végül az utolsó történet alapja egy novella volt, melynek témája egy magányos kisfiú próbálkozása, hogy kitörjön az elszigeteltségből és elfogadtassa magát társaival.

„A király meghalt, majd pedig a királynő is meghalt” – ez csupán sztori, de átalakul történetté, ha azt írjuk: „meghalt a király, a királynő pedig behalt a fájdalomba”.

(Eric Bentley: A dráma élete)

Szigorú „drámatanáros” szemmel nézve Neelands órái nem voltak „hibátlan” drámaórák. Piroska történetének kontextusépítő szakaszában például először egy körmesével kellett (volna) összefoglalni a történetet, majd miután ezt „szétkreativizáltuk”, a tanári narrációt illusztráló mimetikus játékkal raktuk mégis össze a sztorit.

A harcos(ok)ról szóló történet előkészítésében először a különbségek témakörre vonatkozó elvont fogalmakra kellett mozgáskoreográfiát terveznünk, majd harcos mozgásokat imitáló karateedzés-paródiát csináltunk.

Az egyetlen tisztességes kontextusépítéssel a harmadik játékban találkoztunk, de itt meg a folytatás volt meglepő. Nem egyetlen cselekményt építettünk; a négy csoport négy különböző családi drámát talált ki, amiket csak az kötött össze, hogy mindannyian ugyanazokat a – tanár által megadott – pillanatokat dolgoztuk ki a saját történetünkre vonatkozóan.

Az utolsó játék megint csak hajmeresztő pillanatokat produkált. A novella felolvasása utáni első feladat az volt, hogy kiscsoportokban, mindenféle előzetes egyeztetés nélkül improvizálnunk kellett a „Péter először találkozik az események után a többiekkel az iskolában” témára. A novella által sugallt tartalom a kiközösítés, bántás volt, a játék végét kijelölő tanári instrukció pedig úgy hangzott, hogy addig játsszunk, amíg a Pétert játszó személy azt nem érzi, hogy a többiek valóban őt (nem csupán a szerep szerinti önmagát) bántják. Ezután a tanár a számára legkifejezőbb jelenettel dolgozott tovább, a többi jelenetet pedig egyszerűen „elfelejtette”.

Szeretném pontosan leírni azt a kettősséget, amit a neelandsi drámával kapcsolatosan éreztem. Egyfelől azt gondolom, hogy a fent leírt szabálytalanságok valóban létező veszélyek, amelyek könnyen félrevihetők, megbéníthatják a foglalkozást. Ugyanakkor azt is láttam/megéltem – és a „szigorú tekintetű megjegyzések” önironiája ennek szól –, hogy a dráma ezektől függetlenül kel életre. A fenti „hiányosságokat” egyszerűen nincs értelme számon kérni a neelandsi órákon, mert ezek más rendezőelvek szerint épülnek fel. Nem valamiféle dramaturgiai vezérfonal szervezi a történetet, hanem a színházi értelemben vett jelenet, amit a tanári szerepek ereje indukál. Utólag visszagondolva, mintha Neelandset nem érdekelt volna különösebben az indítás problémája. A színházi pillanatok felé törekedett, és ezek – ha nem TIE-előadásról van szó – nem a játék elején születnek meg, hanem valahol később. És Neelands kezében minden esetben megszülettek. A történet igazzá vált, az én (a mi) történetemmé (történetünké) lett, és – visszafelé is – lényegtelennek tűnt minden külsődleges forma-machináció. A dráma írni kezdte önmagát.

Neelands számára nem a történet volt az érdekes, hanem a történet elmesélésének mikéntje. Mint ahogy a görögök is ismerték a sztorit, ezért számukra sem a cselekmény, hanem a megjelenítés módja volt a színházi élmény lényege. Az így felfogott színházban tehát nem elmesélünk valamit – nem beszélünk valamiről! – a színház eszközeivel, hanem a megjelenő helyzet(ek) megpillantása és a hozzá való viszonyunk megszületése maga a tapasztalat („a dráma olyasmi, amit meg kell pillantani” – írja Bentley). Az így megszülető dráma a tapasztalat minőségéről szól.

E felfogásból következően Neelands történetei nem valamiféle dramaturgiai vezérfonal köré szerveződtek, hanem lazán összefüggő jelenetek láncolatát alkották. A játék során használt konvenciók sem a történetépítés formai kiszolgálói voltak, hanem az egyes helyzetekben maguk voltak az adott szituáció színházilag érvényes formanyelven történő megvalósulásai. Nem az történt, hogy a cselekmény egy pontjához hozzáillesztettünk egy konvenciót, hanem úgy tűnt, az adott helyzet csak ebben a formában válhat valósággá. (Ebből persze az is következett, hogy Neelands nem használt mindenféle konvenciót. Leggyakrabban az ún. költői jellegű formákkal élt, illetve a narratív vagy reflexív formákat is színházasította.)

A konvenciók tehát a szituációk „tárgyi” megvalósulásai voltak. A neelandsi dráma alapegysége ugyanis a színházilag érvényes szituáció. Ez legerősebben a harmadik (az esküvői tárgykból kiinduló) játéknál érződött, ahol négy párhuzamos történet született ugyanarra az alaptémára. A játék elején Neelands hangsúlyozta, hogy ennek a típusú drámának az a célja, hogy a játszó megtapasztalják, hogyan épül a dráma. A tanár lényegében elvégezte a dramaturgiai munkát, amikor kijelölte azokat a pontokat, amiket a játszóknak ki kellett dolgozniuk, de nem kötötte meg a játszó fantáziáját semmilyen kerettörténettel. A játszó a tanár által kijelölt dramaturgiai csomópontokra figyelve és a tanári instrukcióknak megfelelően kénytelenek voltak sűríteni és szerkeszteni, a tanár pedig az elkészült jelenetek újrajátszásával, a megfelelő pontokon történő reflexív konvenciók beemelésével értelmezett: feltárta az egyes szituációk mögöttes jelentésrétegeit, rávilágított az egyes drámai cselekvések lehetséges motivációira, illetve a drámai jelenetek belső összefüggéseire. A hivatásos színész – vallja Neelands – tudja, hogy hogyan építsen fel egy szereplőt az első jelenettől az utolsó felé haladva, a gyerek azonban visszafelé gondolkodik. Azt tudja, amiről tapasztalata van. Először tehát meg kell néznünk, hogy mi lett, azután megvizsgáljuk az odavezető utat. Így építhetünk a sztori sorjázó eseményeiből belső összefüggéseket felmutató történetet.

Csupán arról van szó, hogy képesek vagyunk-e megtanulni azt, amiről úgy érezzük, már ismerjük, ... rájövünk-e, hogy minden tanulás tudatos vagy tudattalan Felismerés (anagnoriszis).”

„...a művészetben a megismerésnél előbbre való a felismerés: az a jó történet, amelyet már korábban hallottunk, azaz a jó elbeszélő az újramesélés, a jó drámaíró pedig az újraeljátszás hatására törekszik. Itt kapcsolódik be a rítus – maga a rítus újraeljátszás. (...) az új történeteknek, ha fogva akarnak tartani bennünket, mindig régieknek kell lenniük” – írja Bentley. Ez a felismerés mozgatta Neelands óráit. A drámát a tanításra vonatkoztatva így fogalmazott: a színház nem a nevelés eszköze, hanem maga a nevelés. Nem színházi eszközökkel érünk el egy színházon kívüli célt, hanem a tanítás tartalma maga a játék tartalma. Miközben a gyerek színházat tanul, megtanulja önmagát, megtanulja az embert, megtanulja az emberi kapcsolatok színét és fonákját, megtanul kimondani és elhallgatni, megtanulja olvasni a kimondott, leírt és elhallgatott szavakat.

Megtanul együttműködni, felelősséget vállalni és átadni; önmagáért kiállni és bízni másokban. Megtanul másokkal együtt és másoktól elszigetelten dolgozni. Megtanulja kontrollálni magát és másokat. Megtanul kritikát mondani magáról és másokról. Megtanul összefüggéseket látni események között, kiszámítani egyes események közvetlen és távolabbi következményeit, felismerni és elkülöníteni a fontosat a lényegtelenről. Megtanulja látni és alakítani a történéseket.

Ezen a ponton válik fontossá Neelands színház-definíciójának esztétikai-szociológiai kettőssége: A színház választások révén megvalósuló cselekvés. Adott időben, adott helyen a tér, idő, szerep átalakításával megvalósuló, társadalmi és szociális szabályok által befolyásolt kommunikáció néző és színész között.

A Neelands által közvetített szemlélet a Shakespeare-i mottón alapszik: Színház az egész világ. Az erre a színházi filozófiára épülő dráma (értsd: alkalmazott drámajáték) újból meg/feltalált egy olyan színházi (játék)formát, amely mindenkit bevon a játékba, mégpedig olyan módon, amilyenről Brecht csak álmodhatott. A TIR² a legnagyobb dolog, amit a dráma a XX. században a színháznak adott – mondta Neelands. A színházon kívüli civil közegben dolgozó drámajáték megtalálta azt a közeget, ahol a játékok alakítói, nézői és elemzői a játéknak. Játékok és nézők nemcsak hogy ugyanazon közösség tagjai, de személyükben is ugyanazok. Ez a kettős helyzet pedig megteremti az „itt és most velünk történik meg a dolog” rituális élményét. A tanár (pap/szertartásmester) pedig személyesen belépve ebbe a világba közvetlenül befolyásolhatja a történéseket.



A puding és a próba

(Jonathan Neelands-kurzus Budapesten)

Takács Gábor

Négy nap a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Mintegy harminc, drámát alkalmazó hazai szakember, eltérő gyakorlattal. Egy hírneves angol tanár, a továbbképzés vezetője. Egy vajúdo, helyét kereső szakma lelkes küldöttei és az (egyik) angol metódus képviselője. Eltérő nyelv, eltérő terminológia, eltérő dráma-beli hagyományok és stílus. A módszerben való hit közössége. Drámatanárok, ha drámát játszanak...

Jelentem, szorgalmas tanítvány voltam. A kurzus minden napján és foglalkozásán ott voltam. Jegyzeteltem; amit az adott pillanatban nem érttem, megkérdeztem. (Gondolom, ezért voltunk ott...) Ha kellett, vitatkoztam. A játékokat nem akartam „megúszni”, beleadtam magam. A látottakat kollégáimmal, más szakemberekkel megvitattam. A tanult receptet a magam ízlése szerint alakítottam, az ötleteket többször is kipróbáltam.

Jelentem, valami nem stimmel. Nem ízlik a puding...

Mi tagadás, el voltunk kényeztetve. Az utóbbi években a magyar drámapedagógusok meglehetősen sokszor találkozhattak tekintélyes külföldi szakemberekkel. Bár a változó intenzitású és minőségű továbbképzések – nyilván anyagi okok miatt is – az utóbbi időben megritkultak, úgy tűnik, hogy akit angolszász területről érdemes volt és el lehetett hívni, az megfordult nálunk. (David Davis, Eileen Pennington, Geoff Gillham, Gavin Bolton – néhányan a sorból).

² TIR :a Teacher in Role kifejezés (a tanár szerepben) rövidítése. (A szerk.)

Ebből a tetszetős listából eddig kimaradt J. Neelands, akinek *Dráma a tanulás szolgálatában* címmel megjelent könyve kötelező olvasmány a 120 órás képzéseken, alapmű. Eddigi tapasztalataim alapján hozzáteszem: az egyik legérthetőbb és legolvashatóbb szakirodalomról van szó. A könyv alapos feldolgozása a tanítás során persze rámutatott néhány hibára. Szembetűnő, hogy a példaként közölt óravázlatok minősége gyengébb az elméleti anyagnál. Mintha a tervek azt sugallnák, hogy létrehozójuk ügyes drámatanár, de némi „bűvészkedéssel”, felszínességgel párosul munkája (lásd: *Patikárius*, mely rendszerint csak a vázlat teljes „megkavarása”, átértelmezése révén válik igazán sikeres drámaórává).

A kurzus céljaként előzetesen a következőket adták meg a szervezők: egy egész éves drámaanyag tervezéséhez segítséget nyújtani az angol metódus megismertetésével. Mivel az első napon kiderült, hogy ez tulajdonképpen értelmezhetetlen a résztvevők többsége számára (különböző intézményekben tanítunk, eltérő életkorú gyerekekkel, fiatalokkal foglalkozunk, és időnként az is kérdés, ki van itthon olyan helyzetben, hogy egész évre tervezheti a drámafolyamatot?), ezért a program vezetője azonnal váltott. Négy nap – négy... mi is? Drámaóra? Drámaötlet? Történet? Szituációsor? Számomra nem derült ki teljesen világosan, hogy maga Neelands minek tartotta ezeket „műveket”. Többünk határozott jelzésére sem volt hajlandó a terminológiai tisztázásban segíteni. Úgy érzem, nem figyelmetlenség vagy udvariatlanság, hanem nagyon is tudatos magatartás volt ez. „Ne vesszünk el a meghatározások között, nem a definíció a fontos” – gondolhatta. Talán igaza volt, talán nem. Továbbra is úgy érzem, nekem bizony segítség lett volna, ha az alapvető fogalmak – fókusz, szerep, keret, jelenet, „árnyékszerep” – és a hangzatos elvek – „színház az egész világ”, „a dráma mozgatórugója a színház” – kapcsán megismerkedhetek azzal a pontos értelmezéssel, melyet J. N. magáénak vall. Segítséget szerettem volna magunknak. Nem tartom magam elméleti szakembernek, de látom és tapasztalom, hogy sokszor értetlenség, dühös vita és sértődés forrása a jelenlegi bizonytalan állapot: mit minek nevezünk, mik a kapcsolódó területek, mik az átfedések? Mi a közös alap, egyáltalán létezik-e ilyen? Mitől dráma a dráma? Nem megoldásokat vártam Neelandstól. A véleménye, fogalomhasználata érdekelt volna.

Az alábbiakban szeretnék néhány – a bemutatott játékok kapcsán felmerült – kérdést általános szinten megfogalmazni, illetve felvázolni az ún. „kárpit-technika” számomra kiderült problematikáját. A kurzus során a történet elemzésére szánt idő rendre kevésnek bizonyult. Magyarázatok híján maradtak a kétségek és a kérdések. Íme néhány ezek közül:

- Mi indokolja, hogy egy drámaóra fókuszában ne egy ún. megválaszolatlan kérdés, hanem esetleg egy fogalom, szereptípus stb. álljon? (*Harcos*)
- Mi az (óriási) előnye egy nagyon tág fogalom kapcsán indított vitának, megbeszélésnek a kontextusépítő szakasz elején? (*Patikárius, Harcos*)
- Mi az „árnyékszerep”? A játékban szerep szerint pontosan meg nem nevezett hatalmi státuszú tanári szerep, melynek célja a résztvevők (nem is titkolt) határozott irányítása? (*Harcos*)
- Mi indokolja a konvenciók változatosságának leszűkítését a leginkább színházi formákra? Miért kap ennyire kiemelt jelentőséget a jelenetkészítés mint munkaforma? (*Esküvő, Harcos*)
- Mekkora zavart, bizonytalanságot okoz a történet fontosságának nagy mértékű csökkentése? Mi történik, ha egyáltalán nincs fókusza, vezérfonala a drámának? (*Esküvő, Zsúr*)
- Miért kerül ki indokolatlanul sok esetben a játszók kezéből a döntés joga? (*Harcos, Piroska és a farkas*)
Mi a magyarázata annak, hogy a valódi, fontos kérdések többnyire a játékok végén kerültek elő? Tudatos szerkesztésről vagy tervezési hibáról van szó? (*Harcos, Piroska és a farkas, Zsúr*)
- Hogyan lehet egy ismert mese kapcsán durva – beépített analógiát jelentő – váltás nélkül megéreztetni a játszókkal egy szimbolikus figura félelmetességét? (*Piroska és a farkas*)

Négy nap minden bizonnyal kevés arra, hogy valaki átküldje azt az üzenetet, ami alapján dekódolni lehet dráma munkájának, technikájának minden mozgatórugóját. Négy nap minden bizonnyal elegendő arra, hogy valaki bemutassa saját módszerének működőképességét vagy eredménytelenségét.

A kurzus ideje alatt arra a következtetésre jutottam, hogy J. Neelands nagyon jó drámatanár. Fantasztikusan tud hangulatot teremteni, remekül él a tanár szerepbe lépésének alkalmazásával, jó színészi képességei vannak. Megláthattam azonban azt is, amiről személy szerint azt gondolom, hogy veszélyes eleme munkájának. Abban az esetben, ha valaki nagy hatást tud tenni a játszókra (főleg gyerekekre!) oda kell figyelnie arra az *apró* körülményre, hogy a csoport lényegében **bármit** megtesz a kedvéért. Neelands el tudja varázsolni a résztvevőket, a showman-szerep a vérében van. Így aztán a játszók sokszor észre sem veszik, mekkora és milyen típusú csöbe húzta őket – feltételezem, nem szándékosan – az óra vezető. Döntési helyzet és döntések nélkül nincs működő drámaóra. Többször volt olyan érzésem, hogy nem én és nem mi döntünk az igazán fontos pontokon, hanem a tanár. *Többször láttam őt határozottnak olyan pillanatokban, amikor a bizonytalanság többet jelentett volna.* Többször éreztem azt, hiába jelezzük játékbeli szándékunkat egy-egy irány

megváltoztatására, nem volt ehhez partner. Rendszerint kemény kézzel irányította a játékot, bármennyit mosolygott hozzá. Utasítások, lényegében rendezői instrukciók formájában kaptuk a játéklehetőségeket.

Mindezek a problémák egy nagyobb rendszer összefüggéseiben válnak vagy válhatnak érthetővé. A kurzus négy napjában az ún. kárpit-technikával ismerkedtünk. Ennek lényege, hogy a dráma (és annak története!) nem egy lineáris vonal mentén, nem is mozaikszerűen, nem is a flash-back alkalmazása révén bontakozik ki, hanem szálak, történet- vagy gondolatszálak összefűzése révén teljesedik ki. A későbbi próbálkozások tükrében mondom, van némi gond a technikával (vagy a technika alkalmazásával). Vegyük példaként a *Piroska és a farkas* című órát. Eltekintve az értelmetlen és teljesen indokolatlan bevezető szakasztól – mely a paraszti élet univerzális felidézését volt hivatva szolgálni –, az ismert történet drámabeli feldolgozása azt ígerte a játzóknak, hogy valóban a mesével foglalkoznak majd. Felidéztük – a magunk módján és szintjén – a történetet, megismerkedtünk Piroskával és édesanyjával, láttuk, éreztük az erdő félelmetességét. Első szál. Az óra közepe felé teljesen váratlanul kapcsolódott a történetbe a földesúr (tanári szerep, farkas-analógia), akiről eddig az égvilágon semmit sem tudtunk. Második szál. A földesúr szerepe hivatott arra, hogy a mesében ki nem fejtett csábítás kézzelfoghatóvá és elemezhetővé váljon a játzók számára. Horror a javából – a farkas földesúrrá változott. Innentől kezdve mese elfelejtve, elindult a konfliktus a maga útján, földesúr csábított, anya és lánya (a csoport, az én felfogásom szerint) döntöttek. Illetve döntöttek volna, ha hagyta volna a tanár. Csakhogy javaslatára szerint a fórum-színház alkalmazásán keresztül vizsgáltuk a helyzetet (az a variáció, mikor a három jelenetbe lépő szereplő maga dönt arról, hogy mit csináljon), így összesen három szereplő volt döntési helyzetben (földesúr, anya, Piroska). Ez így nem stimmel, ékes magyarsággal, szenvedő hangon szólva: figyelmen kívül van hagyva a csoport nagyobbik fele.

Ugorjunk egy kicsit vissza az átalakuláshoz, itt jelenne meg ugyanis a kárpit-technika lényege, a két történet-szál egymásba fűzése. Ebben a játékban ez éppen az elérni kívánt cél megsemmisülését hozta. Ahhoz, hogy egyik szintről a másikra váltsunk (farkasról földesúrra, meséből realitásba), kénytelen volt a tanár konkrét segítő instrukciót adni. Tehát a folyamat nem spontán, logikus módon nőtt ki az előzményekből, nem a játzók születték az analógiát, hanem az óra irányítója által született. Ahol a szálak egymáshoz kapcsolódnának, ott – a látottak alapján – csak a tanár erőteljes közreműködése révén történhet meg az összeolvasás. Ez a baj. Szerintem.

Általános szinten ezeket a problémákat szerettem volna felvetni a májusi kurzussal kapcsolatban. Biztos vagyok benne, hogy itthon sokan próbálkoztak és fognak próbálkozni a „puding elkészítésével”. Többször fogunk képzéseken, bemutatóórákon és a napi gyakorlatban találkozni azokkal az összetevőkkel, amelyekkel J. Neelands ismertette meg bennünket. Ezek alapján persze főzhet mindenki másképp. Jól, rosszul. Remélem „ehetünk” jól sikerült, hazai hozzávalókkal édesített csemegét is. A hozzávalók némelyike igazán jó alapanyag.

Azért, hogy mindenki számára kézzelfoghatóvá válhasson egy neelandsi óra, az alábbiakban – minimális változtatásokkal – közlöm a *Harcos* munkacímet viselő dráma vázlatát. Természetesen elláttam a magam jegyzeteivel, remélve, hogy ezek segíthetnek a későbbi megvalósításkor. A dráma szerkezetének megjelenítését szolgálja, hogy a vázlatot három nagyobb egységre bontottam. Ez megint csak a saját értelmezésem, az eredetinek ennyire határozott tagolása nem volt.



BALKÁNI TÖRTÉNET

Munkacím: (Balkáni) Harcos

Téma: Két falu gyűlölködése ősidők óta.

Fókusz: Ki a Harcos (az archetípus jellemzőinek vizsgálata)?

Ezeknek a rovatoknak a kitöltése meglehetősen önkényes döntés volt; azokra az elejtett információkra támaszkodtam, melyek az óra megbeszélésekor elhangzottak. Könnyen lehet, hogy valaki máshogy értelmezte ezeket. Nem derült ki világosan az sem, hogy Neelands mennyit tervezett meg az órából előre, és mi az, ami ott helyben, a kurzuson született.

1. A történet

- A két falut elválasztó folyó „megépítése”, benne papírok; a folyó egyik partján a tanár, a másikon a játzók helyezkednek el.
- Tanári narráció (a történet elmesélése).

Ez a történet egy ma már nem létező országból származik. Egy balkáni történetet fogtok hallani, amiről nem lehet tudni pontosan, hogy mikor játszódik...

Volt valaha két falu, melyeket egy folyó választott ketté. Az egyik a síkságra települt és lakói birkatenyésztéssel foglalkoztak, a másik a völgy dombos részén állt és az ott élők kecskatenyésztésből tartották fenn magukat. A két település ősidőktől fogva ellensége volt egymásnak, gyűlölték egymást az emberek. A síkságon élők falujában az anyák vigyáztak a felnövő gyermekekre és a nagyanyák mesélték a régi-régi történeteket, míg a kecskatenyésztőknél az apák vigyáztak a gyerekekre és a nagyapák meséltek. A két falu egyvalamiben ugyanúgy viselkedett: szigorú szabály tiltotta a másik falu ételének fogyasztását, a síkságon élőknek tilos volt kecskehúst fogyasztaniuk, a dombokon élők sohasem ehettek birkahúst.

A gyűlölködés odáig fajult, hogy mindkét falu lakói azt gondolták, csakis a harc oldhatja meg a problémákat. Azért azonban, hogy ki ne pusztuljanak mindannyian, kijelöltek egy-egy harcost, hogy a folyónál küzdjenek meg egymással a két falu nevében.

A két harcos lement a folyóhoz, felvették a harci öltözetet és vívtak, küzdöttek egymással egy egész álló nap. Sebeket kaptak és sebeket osztottak. Mikor besötétedett, letelepedtek a folyó két partján, mindketten tábor tüzet gyújtottak és nézték egymást sokáig. Hallgattak. Egy idő után azonban egyikőjük elkezdett történeteket mesélni a saját falujának életéből és történelméből. Amikor kifogyott a szóból, a másik folytatta a saját történeteivel. Így ment ez egész éjjel, mígnem mindkét harcos elmesélte az összes történetet, amit ismert.

Hajnaltalban felkeltek a tűz mellől, felöltötték újra a harci ruhát, felvették a fegyvereket és megálltak egymással szemben. Akkor azt kérdezte az első harcos:

- Te miért harcolsz?
- Én a családomért és a gyerekeimért harcolok. És te, te miért harcolsz? – kérdezett vissza.
- Én a még meg nem született gyerekeimért harcolok.

Álltak egymással szemben teljes fegyverzetben és akkor az első harcos óvatosan kivette az övéből a birkahúst és megkínálta vele a másik harcost. Nézték egymásra, majd a második harcos elővette a kecskehúst és átnyújtotta az ellenfelének. Elvették egymástól az ételt, ettek belőle, majd hátat fordítottak egymásnak és mindketten visszaindultak a saját falujukba.

Tanulság: ha jól megfigyeled a másik történetét, akkor már nem tudsz neki ártani.

Ezen a kurzuson tulajdonképpen minden játék azzal kezdődött, hogy a résztvevők megismerkedtek azzal a történettel, amivel később a gyakorlatban is foglalkoztak. Emögött az a régi színházi gyakorlat áll, hogy a néző ismeri a történetet, amit a színházban lát, a „hogyan mutatják meg” kérdése izgatja. Némi problémát jelent, hogy ez a technika „bezárja” a játékost abban az értelemben, hogy zárt kimenetelű eseménysorral kell foglalkoznia, és ha közben felfedez egy új irányt, akkor a tanár nem biztos, hogy el akar majd térni az előre kijelölt úttól.

A történet elmesélésekor fontos, hogy olyan atmoszférát teremtsen a tanár, ami érdekfeszítővé, izgalmasá teszi ezt az epikus részt.

Nem világos, hogy ez egy szójhagyomány útján terjedő igaz történet vagy kitaláció-e, talán mindegy is. Ízlés kérdése, hogy valakinek ez felér-e egy legendával, mondával.

2. Első spirál

- a) Az emberek közti különbségek összegyűjtése – a papírlapokra egyenként olyan fogalmakat írunk, amelyek elválaszthatnak embereket..
- b) Csoportalakítás azonos fogalom köré – rövid egyeztető megbeszélés.

Tipikus angol módszer, hogy a játék elején valami nagyon tág fogalom meghatározása, értelmezése a játékosok feladata. Jó lehet, ha sikerül szépen, fokozatosan fókuszálni egy központi problémára, de ugyanakkor veszélyes is, mivel széttartóvá, szétfolyóvá teheti a bevezető szakaszt. Itt nem volt fontos, hogy hány fős csoportok alakulnak, egyedül ne legyen senki. Talán érdemes kérni a csoportoktól, hogy egy érdeklődő példán keresztül (tabló, tabló sor, rövid jelenet segítségével) mutassák be a választott fogalmat a többieknek. Gondot jelent, hogy ez a forma mindenképpen azt ígéri, hogy a választott fogalom jelentőségét fog kapni a következőkben, azzal foglalkozhat a játékos, amit a maga számára értelmezett. A későbbiekben nem ez történik, ehhez a ponthoz már nem térünk vissza.

- c) „Örvényeink” – tánc, mozgásgyakorlat, elvont fogalom megélése érzéki szinten.
- d) Harci mozdulatok kitalálása egész csoportban – gyakorlás; gyakorlás folyamatként, egyenként, de egyszerre („küzd át magad a termen!”).

- e) A harc öt pillanata – 5 fős csoportokban a harc fázisainak megfogalmazása öt egyéni állóképben (az utolsó pillanat az éjszakai szembenézés); fázisonként nézzük meg, egész csoportban.

Örvényeink úgy kapcsolódnak a folyóhoz, hogy a tanár számára ezek összetartoznak. Arra kéri a játzókat, hogy mozgásban fogalmazzák meg az örvényt. Minden csoport egyszerre jeleníti meg, nem egymás munkájának megtekintése a fontos. Ez a három játék „A”-típusú dramatikus tevékenység, vagyis gyakorlat, azt hivatott szolgálni, hogy a témában rejlő fizikalitás minél konkrétabb formát öltjön. Tény, hogy nagyon messziről indul az óra, a játzók lelkesen, de belső összefüggések nélkül dolgoznak.

- f) Miért harcolunk? – páros improvizáció a csoport előtt (tanár + gyerek). (A hajnali pillanat – hogyan zajlott le az elválás?)

Ez a történet központi pillanata, ehhez térünk többször is vissza. A tanár találomra, maga választ partnert a jelenet eljátszásához. Szöveggel is dúsitják a hús átadásának, a kiegészítésnek a mozdulatait. Miután egy változatot láttunk, talán érdemes megbeszélni a látottakat a résztvevőkkel, el tudják-e ezt fogadni, illetve van-e olyan variáció, amit szívesen bemutatnának vagy elmondának. Közös változatot kellene elfogadni.

3. Második spirál

- a) Történetalkotás és elbeszélés – az előző kiscsoportokban kitaláljuk egy harcos múltját és egy igazi hőstettét, amitől harcosná vált.
- b) Tablóképben megfogalmazzuk a hőstettet – a csoportbeli narrátor elmeséli a harcos élettörténetét (egy más után megnézzük és meghallgatjuk a csoportokat).

A játzók fejében természetes módon összezsúsznak olyan fogalmak, mint HARCOS és HŐS. Ennél a játéknál érdemes előre megegyezni, hogy milyen formában jelenhet meg a túlzás vagy a humor, illetve, hogy mesészerű, csodálatos dolgok bekerülhetnek-e a történetbe. Jelentőséget kell adni annak, hogy a létrehozott szerep azért fontos, mert eséllyel indul a későbbi választáson, ahol a falu eldönti, ki képviselje a harcban az itt élőket. Nincs eldöntve, melyik falu lakóival, harcosaival foglalkozunk. Ebből a vázlatból kihúztam azt a játékot, mely azt szolgálta (volna), hogy a két falut különbségeivel együtt megjelenítsük. Úgy gondolom, jobban járunk, ha csak egy falura koncentrálunk.

- c) Közös improvizáció a harcosok és a falu öregje (tanítómester; nem dönthet önállóan; bölcs ember) részvételével. Helyszín: a folyópart, téma: az öreg köszönti a harcosokat a nagy megmérettetés előtt.
- d) Gondolatkövetés (az előző jelenet összes szereplőjére).

Igazi feladata nincs az öregnek, inkább a későbbi gyűlésen lehet szabályozó, fegyelmező szerepe. Olyan játékos kell erre a szerepre, aki megfelelő súlyt tud adni neki figurának. A jelöltek között nincs lényeges, látható vagy tudható különbség, felkészültségük egyforma. Az improvizációt érdemes valamivel dúsitani (segítség a tanártól), mert önmagában elég „sovány” a helyzet, ráadásul gondban lehetnek a játzók a megfelelő nyelvhasználattal.

- e) Falugyűlés – kit válasszunk? Csoportos szerepjáték. Harcosok a falu lakói előtt – kérdezni lehet őket és az öreget is. El kell döntenünk, hogy ki legyen az az egy, aki a nevünkben fog harcolni.

Egy nagyon fontos elágazási pontnál vagyunk, itt irányt és fordulatot is vehet a dráma. Elrejtve (de az eredetiben kibontatlanul) szerepel egy nagyon fontos kérdés: ki az, akire rábízhatjuk az életünket? Ennek kidolgozása valószínűleg felemésztené a játék hátralévő idejét. Nagy kérdés, hogy a jelöltek meghallgatásakor el tudnak-e vonatkoztatni a játzók attól a meglehetősen önző (de teljesen érthető) szemponttól, hogy ők kit készítettek fel. Hagyják-e hatni magukra másik jelöltet? Érdemes boncolgatni, miért fogadjuk el valakit és miért nem egy másikat. Ennek a döntésnek nagy szerepe abban rejlik, hogy később, miikor a harcos nem úgy cselekszik, mint ahogy azt elvártuk tőle, akkor mekkora toleranciával fogadjuk, mennyire akarjuk meghallani azt, amit mond.

Nem működik a játék, ha a falusiak semmit sem tudnak magukról. Érdemes fontolóra venni játékok beillesztését a falusiak szerepének kidolgozására. Tudnunk kell valamit a lakosok és a jelöltek hétköznapi viszonyáról is.

Másik probléma a döntés technikai kivitelezése. A kurzuson a játékvezető egy ún. „árnyékszerep” beiktatásával (hatalmi státusz) befolyásolta a játzókat a sorshúzás irányába. Ez egyértelműen az igazi kérdés megkerülése (szerintem).

- f) A falubeliek véleménye, búcsúja (érintés egyénileg); a Harcos fontos mondatai
- g) A Harcosok elválásának felidézése (a folyónál) némajátékkal és tanári narrációval (tanár + Harcos); a falusiak hangjai (akik messziről csak a mozdulatokat látják – tisztázni kell, melyik szereplő a „mi fiunk”) – hangosan kimondott gondolatok
- h) Belső hangok ösvénye (a Harcos hazafelé tart)
- i) A Harcos a falugyűlés előtt – egész csoportos szerepjáték

Újabb elágazási pontnál tartunk. A fentiekben megjelenő probléma ugyancsak állhatna a drámaóra középpontjában: mit kezdünk azzal, aki nem teljesítette a rábízott feladatot? Mi lesz azzal, aki sokak szemében gyáván viselkedett? Az a játékos nagyon nehéz helyzetben van, aki a Harcos visszatérésekor játsza ezt a szerepet. A kurzuson is, a későbbi kipróbálások alkalmával is két részre szakadt a társaság, de az esetek nagyobbik felében (főleg gyerekeknél) a számonkérők és vádaskodók kerültek túlsúlyba. Többször meg lehet állítani az improvizációt, beiktatható akár mesterségesen is védelmező szerep (pl.: a Harcos menyasszonya). Úgy gondolom, megint a folytatás, a további elemzés lehetne érdekes, nem pedig a továbblépés. Mi történik azzal az emberrel, akit kijelöltünk, aki minket képviselt a harcban és valami mást cselekedett, mint amit vártunk? Számúzi a falu? Meggyilkolják? Megértik és elfogadják az érveit? Melyiknek mi a következménye?

4. Harmadik spirál

- a) A csata legvéresebb pillanata állóképben megfogalmazva (két csoport dolgozik egy-egy figurán). Az első kép mellett felépül még egy kép: azt jeleníti meg, amiért harcolnak. A harcosok tanári instrukcióra helyet cserélnek, majd a tanár szemkontaktusok irányításával kiemeli a pillanat jelentőségét.

Enyhén szentimentális forma, mely elsősorban a képen szereplők számára válhat fontossá.

- b) Hat év múlva a harcosok gyerekeinek találkozása a folyónál.
- c) Az öregek történetei – két csoportban állóképek segítségével, rövid snettek alkalmazásával összerakunk egy-egy régi történetet, majd egy csoportbeli narrátor közreműködésével, montázstechnikával összefűzzük a két történetet. (Mi lehetett a probléma gyökere?)

Az első játék szinte önmagától válik giccsé és szentimentális sziruppá. Talán ha a játszók párokban dolgozhatnak ki variációkat, nagyobb eredményre jutunk. Az utolsó játék kiváltható egy lezáró beszélgetéssel, többet is érünk el vele, mert a montázstechnika és a történetalkotás így, a játék végén túl fárasztó és unalmas a résztvevők számára.

Végezetül szeretném közreadni néhány gyakorlatnak a leírását. Ezeket a játékokat először a kurzuson láttam, de lehet, hogy vannak hazai variációik. Az ismertetésnél a Játékkönyv³ rovatait alkalmaztam.



GYAKORLATOK

CÁPA

(névtanulás, memóriafejlesztés)

Életkor: Nagyobb létszámú csoportoknál 8-9 év felett.

Körülmények: A csoport körben áll, így mindenki láthatja a másikat.

Nehézségi fokozat: Ismerkedő csoportnál bőven elég a keresztnév.

Leírás: Önként jelentkezéses alapon valaki beáll a kör közepére, ő lesz a CÁPA. Kinéz magának valakit, majd elindul felé, hogy „elkapja”. A leendő áldozat gyorsan rámutat valakire, akiről úgy véli, hogy tudja az ő (vagyis a kiszemelt áldozat) nevét. Ha időben hallatszik a név, akkor a „cápa” visszamegy középre és új áldozatot keres, ha nem, akkor a véltlen áldozat lesz a cápa.

Megjegyzés: Pergővé és humorossá kell tenni a játékok (pl. az uszonyt kéztartással jelezni, az elkapásnál vadul vicсорogni), különben unalmas lesz. Ügyeljünk arra, hogy a „cápa” visszamenjen középre, mert különben összezavarodik a játék.

Variációk: 1. Nem az áldozat, hanem a hibázó játékos áll be cápának. 2. A „cápa” a tanár, az egész csoport együtt mondja a kiszemelt nevét.

³ Kaposi L.: *Játékkönyv*, Marczibányi Téri Művelődési Központ – Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Bp. 1993

BOMBA/PÁNCÉL

(mozgáskoncentráció)

Életkor: Bármely korosztállyal játszható.

Körülmények: Akkora terem, ahol a játékosok kényelmesen mozoghatnak.

Nehézségi fokozat, veszély: A játék izgalma felgyorsítja a mozgást, ügyelni kell az ütközések, elesések kikerülésére.

Leírás: A csoport szétszóródik a teremben, majd adott jelre mindenki kényelmes tempóban sétálni kezd, a másikat kikerülve, össze-vissza haladva. Játékvezetői instrukcióra a játékosok (egyénenként) gondolatban kiválasztanak valakit a csoportból, aki nekik a „bombát” fogja jelképezni, s akitől éppen ezért a lehető legtávolabb kell kerülni. (Természetesen senki sem árulja el, hogy kit választott.) Elindul a kavarodás, majd újabb instrukcióra „páncélt” kell választani, akihez viszont értelemszerűen nagyon is közel kell kerülni, hogy védelmet tudjon adni.

Megjegyzés: A tanárnak időben észre kell vennie, hogy mikor „fújt ki” a játék. Balesetveszélyes!

ZIP-ZAP

(koncentráció)

Körülmények: A csoport körben áll.

Leírás: A csoportnak három jelet kell megtanulnia, melyekhez egy-egy szó is kapcsolódik. Mindháromat a játékvezető mutatja meg a játék elején. 1.: ZIP – melyhez a jobb vagy bal kéz lendítése tartozik, mellyel mintegy a szomszédnak adjuk át a mozdulatot; 2.: BOING – melyhez a két kar felemelése tartozik (mint ha ütközőként megállítaná a kapott hangot és mozdulatot) és visszafordítja ellentétes irányba a kapott jelet; 3.: ZAP – melyhez a két kar lendítésével átdobjuk a kör túoldalára a jelet. A játék a tanártól indul jobb vagy bal oldali irányba. A játékosok folyamatosan adogatják az ismert jeleket.

Megjegyzés: Ennek a játéknak is a lendület a titka, hamar meg kell találni a megfelelő ritmust.

Variáció: Mindhárom hang kiváltható más hangutánzó szavakkal (pl.: kocsihangok)

NYÚLVADÁSZAT

(feszültségoldás)

Körülmények: A játék nagy teret igényel (12-16 játékosal).

Nehézségi fokozat: Ügyességi fogójátékról van szó, a gyors szerepcseré miatt egészen kicsiknek nem ajánlott.

Leírás: A csoport párokra bomlik. Minden páros a kezek laza, testmelletti összekulcsolásával „üreg” alkot. Kell egy fogó, akit *rókának* nevezünk és egy menekülő, aki a *nyúl* szerepét veszi fel. Ha a menekülő nyúl bebújik egy páros kezei közé (a nyúlüregbe), akkor az válik nyúllá, akinek éppen neki háttal van a pároson belül. A hajsza folytatódik az új nyúllal. Ha a róka megfogja a menekülő nyulat, akkor azonnali szerepcserével ő lesz a menekülő nyúl és a másik a róka.

Megjegyzés: Mindenképpen érdemes akár több próbajátékot is tartani, mert a játékosok eleinte rendszeresen összekeverik a szereplőket. Nagy létszámú csoportban nem érdemes játszani, mert sokat kell ácsorogni. Ügyeljünk a balesetveszélyre!

Variáció: A bebújás után a menekülő játékos nem nyúl, hanem rögtön róka lesz, a másik pedig attól a pillanattól kezdve nyúl.

MARADHATOK VELED?

(társválasztás, mozgáskoncentráció)

Körülmények: A csoport körben áll.

Leírás: Valaki (önként jelentkező) körbejár, majd egy játékos előtt kb. fél méterrel megállva ezt kérdezi: maradhatok veled? A válasz mindig az, hogy nem! A kör közepén lévő újra megszólít valakit. Eközben a körben állók egymásra kacsintanak és akik így módon kiválasztották egymást, helyet cserélnek. A kérdező megpróbál egy üresedő helyre beállni. Akinek nincs helye, az lesz az új kérdező.

CSATA

(mozgáskoncentráció, ügyesség)

Életkor: 9-10 év felett.

Körülmények: Nagy teret igénylő játék.

Nehézségi fokozat, veszély: Kicsiknél és agresszív csoportoknál elfajulhat; a sérülésveszély miatt sorolhatjuk a nehezebb játékok közé.

Leírás: Párokban állunk. Minden játékos egyik keze nyitott tenyérrel nyugszik hátul a derekán, ez jelképezi a pajzsot. A másik kéz előrenyújtott mutató-ujjal lesz a kard. Vívás közben meg kell érinteni a másik játékos pajzsát. Mindenkinek három élete van. Mielőtt a csata indul, közös csatakiáltást hallatunk.

Megjegyzés: Párcserével, illetve négyes viadalokkal bővíthető.

ZEN-GYÜMÖLCS

(„önismereti” játék)

Életkor: Felnöttekkel.

Körülmények: Körben állunk.

Nehézségi fokozat: Nehéz, mert nehéz megérteni, hogy semmi értelme és célja.

Leírás: A játékvezető gyümölcsneveket mond. Amelyik valakinek megtetszik, helyet cserél a többi sorstársával (azonos reinkarnációs-körből való társával). Gyümölcskosár felszólításra mindenki szédeleg és új helyet talál.

Megjegyzés: Rendkívül megnyugtató játék.

HESS, VEREBEK!

(társválasztás, mozgáskoncentráció, ügyesség)

Életkor: Némely korosztálynál az egymás ölében való ülés problémát jelenthet.

Körülmények: A teremben körben annyi szék, hogy párosával ülve rajtuk – egy játékos kivételével – elférjünk.

Leírás: A játékvezető „Hess, verebek!” felszólítására mindenki felpattan és új párt, új helyet keres magának. A kimaradó ember lesz az új játékvezető.

WEST SIDE STORY

(interakció)

Életkor: 8-9 év felett.

Nehézségi fokozat: A csoporton belüli összhang gyors kialakítása miatt lehet nehéz.

Leírás: A-B párokban – a távolság kb. fél méter – állunk fel egymással szemben, két vonalban. Az egyik vonal egy játékos erőteljes, könnyen utánozható és ismételtető hangot ad, és gyorsan párosít hozzá egy mozdulatot is. Ezt a kombinációt a saját csapata rögtön átveszi, majd ütemesen ismételve hátrálásra „kényszeríti” a másik csapatot. A terem végében fordul a kocka, a másik csapat egyik játékos új hanggal és új mozdulattal indít.

Megjegyzés: Biztassuk őket, hogy minél több játékos legyen kezdeményező. Ügyelni kell az összhangra, csak akkor induljon el a csapat, mikor már tudja az adott jelkombinációt.

TRÓPUSI ESŐ

(koncentráció, hallásérzékelés)

Körülmények: Székeken ülünk körben.

Leírás: A számfuttatás nevű gyakorlat mintájára játszunk. Csukott szemmel ülünk a körben, csak a baloldali társunk által kiadott hangra kell figyelni és azt továbbadni. Négy hangot indít a játékvezető (folyamatosan, de fokozatosan). 1.: tenyørsúrlódás, 2.: csettintések, 3.: tenyérütögetés a combon, 4.: dobogás a lábbal.

Megjegyzés: Ha jól csináljuk, szimulálhatunk egy trópusi vihart, majd annak elcsendesedését.



Örködés

drámaóra-tervezet

Wenczel Imre

Csoport: 13-15 éves, 15-20 fős (fél) osztály.

Az óra eredetileg a győri Révai Miklós Gimnázium 9. F osztályának készült. Ez a drámajátékban már nem járatlan csoport tananyagként foglalkozott a görög mitológiával, olvasta Szophoklész Antigoné című tragédiáját, tanítási drámaórákon is játszhatott az olümposzi istenekről, Orpheusz és Eurüdikéről, a trójai és a thébai mondakörről.

Tér: A drámajátékra alkalmas osztályterem kellő nagyságú üres térrel.

Idő: Kb. kétszer 45 perc.

Eszközök: Falra (táblára) rögzíthető karton, vastag filc (vagy iskolai tábla és kréta); egyszerű rajz (térkép „Thébai városáról”; egy rongybaba és egy akkora szürke lepel, amekkora azt eltakarhatja; a hangulatok kialakításában fények, zenei aláfestés, illetve zenei háttér segíthet (pl. az Amadinda ütőegyüttes valamelyik produkciójának részletei).

Tanítási terület: A thébai mondakör, Szophoklész Antigoné c. drámája, munkahely és magánélet konfliktusai, az állásunkból fakadó kényszertevékenység, erkölcsi dilemmák.

Cél: A gyerekek saját élettapasztalatainak mozgósítása és a sztereotípiák felülvizsgálata az adott témával kapcsolatban.

Téma: A város ellen lázadó Polüneikészt Kreón (a város ura) szigorú parancsa ellenére eltemeti Antigoné. Az **ÖR** az állásával – sőt, talán az életével – játszik, amikor azon tűnődik: elfogja-e Antigonét, vagy futni hagyja.

Fókusz:

1. Mi befolyásolja az Ört a döntésében, amikor elfogja Antigonét, és átadja a testvérét eltemető lányt az igazságszolgáltatásnak (ezzel a halálba taszítja)?
2. Milyen következményei lettek volna annak, ha másképp dönt az Ör (pl. futni hagyja Antigonét)?



A történet

Előzmények (részben ismert, részben egyeztetendő a gyerekekkel): Thébai városállamban néhány napja fejeződött be csupán az a szörnyű háború, amelyben egy testvérpár (Polüneikész és Eteoklész) harcolt egymással a trónért. Ők egymás kezétől estek el, Kreón most a király, aki minden áron rendet akar tartani a városállamban. Halállal bünteti azokat, akik rendeleteinek nem engedelmeskednek. A város immár a béke képét mutatja, az emberek élnek hétköznapi életüket. Egyetlen szörnyűségről keringenek a pletykák: Polüneikész ott fekszik temetetlenül a város kapuja mellett, Kreón megtiltotta az eltemetését; a már oszladozó hullát dögevők marcangolják. A büzlő tetemet emiatt is őriztetni kell, de az a hír is járja, hogy Antigoné Kreón szigorú parancsa ellenére titokban el akarja temetni a testvérét.

A háború után egyébként sok család éhezik, többeknek nincs lakása. Azoknak persze nem kell keseregniük, akik végig Kreónnal, az új királlyal együtt harcoltak a háborúban, és most is hívei. Főleg a testőrség tagjainak és azok családjainak van mit aprítani a tejbe.

A játékban lezajló történet: Részben tisztelik (többen szeretik), részben rettegik a városban Kreón kedvencét, az 1. számú őrség parancsnokát. (Mindenki csak „a Parancsnok”-ként ismeri.) A parancsnok állandó konfliktushelyzetben él, mert intézkedéseivel, melyekkel Kreónt szolgálja, legtöbbször nem értenek egyet. (Családjá szemrehányásokkal illeti, barátai hidegen fogadják a közös sörözgetéseken, néha még a saját beosztottjai is lázonganak ellene, többször rémálmai vannak.)

A pletyka – miszerint Kreón rokona, Antigoné el akarja temetni Polüneikészt – egyre jobban idegesíti a parancsnokot, különösen, mert őt és csoportját bizta meg Kreón a büzlő halott őrzésével.

Elérkezik a pillanat, amikor döntenie kell: elfogja és ezzel a halálba taszítja az ártatlan Antigonét, vagy fellázad Kreón ellen, esetleg kilép a szolgálatból, netán szemet huny Antigoné tette fölött, és úgy tesz, mintha nem látta volna, ki temette el Polüneikészt...

Az óra másképp indul és szerveződik akkor, ha a gyerekek nem ismerik a történetet. Esetünkben olvasták Szophoklész Antigonéját.



I. Kontextusépítő szakasz

TANÁRI NARRÁCIÓ (a fenti Előzmények rovatban írtaknak megfelelően)

Nagy szerep jutott a király katonáinak, főleg az őrségnek abban az ókori görög városban, amelyben a rendet és békét Kreón katonái és őrei biztosították hatalmas harcok után.

A Thébai nevű városállamban néhány napja fejeződött be csupán az a szörnyű háború (a városállam stilizált képe – térképe – a falon), amelyben egy testvérpár (Polüneikész és Eteoklész) harcolt egymással a trónért. Mint tudjuk, ők egymás kezétől estek el, Kreón lett a király, aki mindenképpen rendet akart csinálni és azt fönntartani a városállamban. Halállal bünteti azokat, akik rendeleteinek nem engedelmességeknek.

Azt is tudjuk, hogy az immár halott fiúk két lánytestvére is ebben a városban él, az egyiküket Antigonének hívják, a másikat Iszménének. Kreón, az új uralkodó kihirdette, hogy a város ellen támadó Polüneikész holttestét nem temetheti el senki. Ő tehát most is ott fekszik temetetlenül, dögmadarak és rovarok táplálékként. Ezért is őrizni kell, de amiatt is, mert – a városi pletykák szerint – Antigoné elhatározta, hogy akár az élete árán is eltemeti Polüneikészt. Ebben talán még cinkostársai is akadnak.

A háború után egyébként sok család éhezik, többeknek nincs lakása. Azoknak persze nem kell keseregniük, akik végig Kreóonnal, az új királlyal együtt harcoltak a háborúban. Főleg a testőrség tagjainak és azok családjainak van mit aprítani a tejbe.

A tanár elindítja a játékot, bevonja a gyerekeket egy szituációba, melynek közösen meghatározzák a terét, az időpontját, a lehetséges szerepeket.

Amit a tanár a játszóknak mond, azt idézőjelbe tettük. A konvenciókat és a hozzá tartozó információt KIEMELTÜK.

TÉRMEGHATÁROZÁS

„Legyen ez a terület Thébai város főtere! Hogy a városban hol helyezkedik el, látható a rajzon.”

TÉRKÉP A FALON

(A város képe fikció; a térképet az órát megelőzően a tanár készítette el.)

ÁLLÓKÉP 1.

„Tegyük fel, hogy Thébai város főterén vagyunk kereskedők, járókelők, rabszolgák, gazdagok és szegények, katonák... Kik lehettek még a téren egy hétköznap délutánján? Ha elhatároztátok, hogy kik lesztek, helyezkedjétek el a téren, és álljatok be valamilyen általatos elképzelt szituációba állóképben!

Mit mondanál az adott pillanatban és szerepben?”

ÁLLÓKÉP 2.

„Szolgálaton kívül, civilként arra jön az 1-es számú őrség parancsnoka, Kreón kedvence, aki két dologról híres: 1. akkor is teljesíti Kreón parancsát, ha nem ért vele egyet; 2. vagyona sem kímélve segít az embereknek, amikor csak teheti. Hogyan változik az előbbi állókép a főterre érkezésekor?”

GONDOLATKÖVETÉS

„Mit gondolsz most az adott szerepben és szituációban?”

ÁLLÓKÉP 3.

„Elment a parancsnok. Mit mondanál a beszélgetőtársadnak?”

A TELJES CSOPORTOT MEGMOZGATÓ SZEREPJÁTÉK – a bonyodalom bevezetése

„Mozdítsuk meg ezt az állóképet, és miközben élitek az adott szerepben az életeteket, pletykáljatok arról, ami a városban jelenleg a legérdekesebb vagy legfontosabb téma lehet!”



II. Narratív szakasz (a krízishez vezető folyamat)

NARRÁCIÓ

Azt az őrpáncsnokot, akit mindenki csak „a Parancsnok” néven emleget, nagyon kedveli Kreón, mert intelligens, erős akaratú, jó harcos, és mindig számíthat a király arra, hogy teljesíti a parancsát. Ugyanakkor az ŐR szeretné, ha az emberek is megbecsülnék és szeretnék a városban, ezért akár a vagyonát sem kímélve igyekszik segíteni, ahol tud.

KISCSOPORTOS IMPROVIZÁCIÓ

(Kérdés: Hogyan szembesül a Parancsnok a munkahelyi és a civil létéből adódó konfliktusokkal?)

„Készítetek négy csoportban egy-egy jelenetet a Parancsnok életének néhány percéről!”

1. csoport

„Játsszunk el egy jelenetet arról, hogy a Parancsnok nem ért egyet a kiadott parancssal, a társai is nagyon húzódoznak a parancs teljesítésétől, de ő meggyőzi őket róla, hogy mégis teljesíteni kell a parancsot.”

2. csoport

„Játsszunk el egy jelenetet arról, hogy a Parancsnoknak magyarázkodnia kell otthon, a családja körében, mert olyan parancsot teljesített, amellyel sem ő, sem a családja nem értett egyet! Milyen érvei vannak?”

3. csoport

„Játsszunk el egy jelenetet arról, hogy barátai, katonatársai között fagyos léghő fogadja, amikor megérkezik a közös sörözésre. Egy idő után magyarázatot kér a barátaitól a fogadtatás miatt.”

4. csoport

„Játsszunk el egy jelenetet arról, amikor a különlegesen nehéz feladat teljesítéséért magas jutalomban részesül a Parancsnok, ezt Kreón maga adja át.”



III. A fő probléma (krízishelyzet)

TANÁRI NARRÁCIÓ, egyeztetések, SZORÍTÓ KÖRÜLMÉNYEK

„A jelenetekből látható, hogy az Őrnek egyre tarthatatlanabb a helyzete. Kreón teljesíthetetlen parancsai és magánéleti problémái között vergődik. Ugyanakkor fontos az állása, mert csak így biztosíthatja családjának és magának az anyagi jólétet.

A Parancsnok azt a feladatot kapja Kreóntól, hogy szervezze meg Polüneikész 24 órás, folyamatos őrzését!”

Hogyan reagálhat erre a Parancsnok?

(Beszélgetés, riportkészítés, esetleg maszkok használata; készíthetők jelenetek is, vagy naplórészleteket írhatunk.)

Lehetőségek:

1. Megszervezi az őrséget. (Hogyan?)
2. Megpróbálja meggyőzni Kreónt, hogy nem jó ez így.
3. Beadja lemondását, és kilép a szolgálatból.
4. Milyen lehetősége van még?

FÓRUM-SZÍNHÁZ

Vagy:

1. a tanár szerepben: Kreón, a gyerekek által felkészített szereplő: a Parancsnok;
2. két csoport készít fel egy-egy szereplőt: Kreónt és a „Parancsnokot”.

„Tegyük fel, hogy a szorító körülmények hatására kétségbeesett lépésre szánja el magát a parancsnok: Megpróbálja meggyőzni Kreónt, hogy nem szabad ilyen parancsot kiadnia, mert szörnyű következményei lehetnek.”

A vita lehetséges végeredménye:

1. Ha a tanár Kreón, semmiképpen nem enged, addig szorítja az őrt, amíg bele nem egyezik, hogy őrzi Polüneikészt, annak esetleges eltemetőjét elve elfogja és bekíséri.
2. Ha a gyerekek készítik fel mindkét szereplőt, más eredménye is lehet a vitának: pl. felmond az Őr; Kreón belátja tévedését, stb. Ha felmond az Őr, annak (anyagi, és egyéb) következményei vannak a családjára és önmagára nézve, ezután érdemes arról játszani.

Az új kérdés így az lehet: **Milyen következményei lehetnek annak, ha az Őr megpróbál kilépni az állásából?** Ez azt is jelenti, hogy itt megváltozhat az óra második fókusza.

Az első változatot figyelembe véve a következőképpen folytatódhat a játék:

JÁTÉKOS SZIMULÁCIÓ

„A pletykák és eddigi tapasztalatai nyomán az ŐR arra számít, hogy valószínűleg többen is el akarják majd temetni Polüneikészt. Tegyük fel, hogy abban a játékban, amelyet kínálok, ölhet is az ŐR! Játsszuk el így az örködést! Itt ez a bábu.” (A tanár a terem egyik sarkába helyezi.) „Le kellene takarni ezzel a lepellettel, mintha Polüneikész tetemét takarná be valaki földdel. Mindannyian álljatok a teremnek az ellentétes sarkába, és próbáljatok meg eljutni a bábuig! Kézről kézre adogathatjátok a leplet, ha valaki elbukott a próbálkozásával, akkor átveheti tőle más a leplet. Ne felejtsetek el, hogy közben ott az Őr, aki nagyon jól hall, és minden mozgást észre vesz. Ha a legkisebb hangot is meghallja felőled, odafordul, ahol te vagy, rád mutat, ezzel »megöl«. Akit mozgás közben lát, azt is »megöli«. Tehát: ha az ŐR rád néz, ne mozogj, ha nem néz rád, akkor pedig ne üss zajt!”

ŐR-játék

Lezajlik az ŐR-JÁTÉK ebben a formában.



IV. Reflektív szakasz

AZ IGAZSÁG PILLANATA

„Képzeld el, hogy az a Parancsnok, aki most éppen őrségben van, nem ölhet, mert Kreón megtiltotta neki. Csupán rácsaphat a Polüneikészt eltemető emberre – akárki is az –, elfoghatja, bekísérheti, de nem ölheti meg! Azt nem tudhatja, hogy hányan vannak a »merénylők«. Ismerjük a lelkiállapotát. Mit tesz és mit mond, amikor meglátja Antigonét, aki éppen beszórja porral a fivérét, és áldozati virágokat dob rá?”

Hangsúlyozzuk a gyerekeknek, hogy átírhatják a darabot, ha szükségesnek vélik, de bármilyen változtatás is tesznek a Szophoklész-drámán, gondolják végig a következményeit!

Lehetőségek: Vagy elfogja az Őr Antigonét, vagy futni hagyja. Tettének mindenképpen súlyos következményei vannak:

JELENETEK ÉS NAPLÓÍRÁS

- Ha futni hagyja az Őr Antigonét, akkor a következőket kérjük a gyerekektől:

Négy csoportban improvizáljunk jeleneteket rövid felkészüléssel, és írjunk napló-részleteket!

1. Játsszuk el, milyen rémálmai vannak az Őrnek ezek után!
2. Mit mond Kreónnak, AKI MÁR MINDENT TUD?
3. Hogyan magyarázza el a cellatársának Kreón börtönében, hogy miért engedte futni Antigonét?
4. Mit ír a naplójába aznap?

- Ha nem engedi futni Antigonét, akkor „az Őrnek Kreón bukása után, néhány héttel később válaszolnia kell az ÖTSZÁZAK TANÁCSA által feltett vádló kérdésekre, mely kérdésekkel arról akar megbizonyosodni a TANÁCS, hogy az ŐR is bűnös Antigoné, Haimón (Kreón fia, Antigoné szerelme) és Eurüdiké (Kreón felesége) halálában. Ha ez bebizonyosodik, természetesen teljes vagyonelkobzással és halállal kell bünhődnie.”

FÓRUM-SZÍNHÁZ

Az ÖTSZÁZAK TANÁCSÁNAK vezetője, aki kérdez, itt a tanár lehet. A gyerekek legyenek védők, készítsék fel a védekezésre a „bűnös” Őrt!

Játszhatjuk azt a változatot is, hogy a tanár ül az ŐR szerepében „FORRÓ SZÉKBEN”, a gyerekek az ÖTSZÁZAK TANÁCSA szerepét játszhatják ebben az esetben, és „kellemetlen” kérdéseket tehetnek fel az Őrnek.



„Elég jó gyerekszínház”

– 10 nap, 18 előadás Tromsøben, ahol két hónapig nem megy le a nap –

Novák János⁴

Tromsø sziget, Norvégia 60 ezer lakosú legészakibb városa. Innét indult el Nansen és Amundsen az Északi-sarkra. Itt szállt fel a legnagyobb norvég léghajó, és három évvel ezelőtt itt esett a legtöbb hó; több mint 2 és fél méter, ez a világcúcs.

Június elején az alacsonyabb pontokon elolvad a hó és a természet szédítő sebességre kapcsol. Egyszerre zöldül és virágzik minden, hiszen nincs sok idő, augusztus végén újra havazik. Ilyenkor javítgatják, festegetik a faházakat, és fesztiválokat rendeznek városszerte. Az ASSITEJ (Nemzetközi Gyerekszínházi Szövetség) Kongresszus és Világtalálkozó 500 résztvevőjével, öt kontinens 32 delegátusával (köztük a magyar küldöttel, Meczner Jánossal) csak egy volt a sok közül.

Újraavasztották az elnökséget, elnököt és elnökhelyettest, eldöntötték, hogy három év múlva hol legyen a következő kongresszus és világtalálkozó. (A két versenyző ország, Kanada és Dél-Korea közül az utóbbi győzött.) Közben a világ minden részéről összesereglett társulatok bemutathatták, mit tud, mit tart fontosnak ma a színházi szakmának azon része, amely büszkén és tudatosan játszik gyerekeknek.

„Elég jó gyerekszínház” – a meghatározást Bettelheimtől kölcsönzöm. Az *Elég jó szülő*-ben írja: „Olyan, hogy jó szülő, nincs, de mindenkiből lehet elég jó szülő”, ami valami olyasmit jelent, viszonylag kevés hibát vét, de sok öröme lesz a gyereknevelésben annak, aki nem tűz ki lehetetlen célokat. Megtekintve a mustrát, vallom, nincs lehangoló új irányzat, de 3-4 felkavaró előadás, új szerzők, egy-egy kimagasló rendezői személyiséggel való találkozás mégis bőséges kárpótlás azért, hogy tíz napon át kénytelen voltam nélkülözni – az örökös napsütés miatt – az éjszakát, a minden művész számára legkedvesebb napszakot.

Szinte minden típusban ismerős, jó előadásokat láttam. Meglepően új a táncszínház gyerekszínházi térhódítása, és az a két, kamaszokat megszólító előadás, ami az amerikai filmnek és „Music Television-os” szubkultúrának világát idézte sokszor durva nyelven és modorban, szédítő tempóval és felelősségteljes humanizmussal.

A negyedik legerősebb előadás lehetett volna a gyermekszínházi nagyasszonyának, a svéd Suzanne Ostennek új bemutatója, de ezt csak videós vetítésen láthattam, amikor egy hosszú beszélgetés után a rendező levetítette az érdeklődőknek.

A beszélgetés elején fotókat láttunk. Az egyik egy mai kislány (kb. 8 éves) cigarettacsikkal szájában, karjában játékmackó. A másikon félmeztelen kisfiú mosolygott befésült Elvis-frizurával, buja, mozaras háttérrel. A kellemetlen asszociációkat is keltő képekről vidám, felnőttet utánozó gyerekek néztek ránk.

A századelő bájos munkásgyerekeit ábrázoló képeiről is ünneplőbe öltözött, de mezítlábas gyerekek néztek a kamerába, romanticizáló zsánerképként mutatva be a szegénységet. Végül a századelő svéd szocialista vasárnapi 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 művésznak 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.

(Azóta olvastam a hollandok – Theater Artemis – saját átiratában is ezt a drámát és úgy gondolom, fájdalmasan hiányzik a magyar „Medeia gyerekei”, a magyar szerzőtől magyar sorsokhoz igazított szembenézés az elvált szülők gyerekeinek problémájával.)

Tavaly Stockholmban egy Dawn-kóros lány naplóját megjelenítő, bohóctréfákkal tarkított realista játékot láttam, idén pedig egy *katatóniás anya és lánya* (akit anyja kis királynőnek szólít, fején a kis korona meg is erősíti kapcsolatuk mesés oldalát) furcsa konfliktusaival szembesülhettünk.

⁴ A szerző a Kolibri Színház igazgatója. (A szerk.)

A lány két démonnal magyarázza édesanyja betegségét. Ez a két démon (két férfi) a legváratlanabb 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. Témaválasztásait mindig irodalmi alapanyagokból meríti, de a próbák elején még sok a nyitott kérdés. A Dawn-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 a két kamaszoknak szóló előadás. Az egyiket két ausztrál színész, a másikat egy holland társulat mutatta be. Itt 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 egy ilyen próbafolyamat után.

Az előadások láttán már 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 közönségként bármilyen felnőtt előadást megnézhetnek már.”

Ma már tudom, ez a válasz a kérdés megkerülése csupán. Igaz, a kamaszok kinőttek már a gyerekkorból, de az is igaz, ebben az időszakban harmonikus személyiségfejlődésük érdekében 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 vittek el semmit. A hecc folytatódik, bár a macskák elszöknek. A 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... Menekülés, majd súlyos lelkiismereti válság után az egyik srác feladja magát a rendőrségen. A telibe talált autó utasa nem sérült meg, az összetört autóért a biztosító fizetett, de megkezdődik a kihallgatás.

A két színész virtuózan változik át kihallgatótisztté. Nézőként mégsem a virtuozitásra figyelek, sodor magával a játék. A bírósági tárgyalás ügyésze összevész az ott ülő 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.

Feltették-e Magyarországon már ilyen drámaian a kérdést kamaszoknak, mint a *Kövek* című ausztrál előadásban?! Mikor ér véget a vásott gyerekcsíny és mikor jön el a pillanat, amikor a tettek következményeiért vállalni kell a felelősséget. Pedig a statisztikák szerint nálunk is több ilyen halálos végű baleset van évente.

Apahiány. Erről szól a holland Theater Artemis előadása. Nehezen elmesélhető történet három fivér-ről, akik apjuk egy cetlire írt üzenetét értelmezik: „Gigi! Elmentem a bankba. Vigyázzatok az öcsétekre, Benjaminra!” A helyzet a *Godot-ra várva* alaphelyzete. Az erős báty, a bizonytalan középső testvér és az „apa kedvence” kisöcs egy olasz konyhában ülnek. Tisztelik az apa székét, versenyeznek a távollévő apa szeretetéért. Morricone filmzenéi adnak olaszos fazont a fiúk közötti vetélkedőnek. A *Bizon és fiai* című darab olyan gazdagsággal, kegyetlenséggel mesél a fiúk közötti konfliktusokról, amely lebilincseli a nézőt, és mély emberismeretről tanúskodik. (A rendezőnőnek öt bátyja volt.) Az előadás után helyzetgyakorlatokban mutatták be, káromkodással, a zenei csatornákból kölcsönzött külsővel és modorban,

milyen érzelemgazdag emberi helyzetek teremthetők ezekkel az eszközökkel. Művészi felelősségüket jellemzi, hogy kegyetlen pontossággal általános emberi kérdésekre keresik a választ.

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

A Tromsøben látott *táncszínházak* kevesebb szóval, mégis nagy érzelmi hőfokon szólnak a gyerekközönséghez.

Birgitta Egerblack svéd rendező 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, utánozzák a felnőtteket. Tánciskola. 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 teremt 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. Órá 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 lehull: kis fülkéket látunk. Mindegyikben egy-egy szereplő. Az egyik vécnél 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? Talán jobbak, mint mi?

Norvég és kanadai mozgásszínházak is színvonalas és érdekes előadásokkal jelentkeztek. Előbbiben három színész helyzetgyakorlatait láthattam levegőről, levegővel, a másikkban egy bölény és egy kolibri történetét játszották el. Ebben az előadásban is fontos szerepet játszik a szöveg, de igazán a sok humorról és emberismeretről tanúskodó mozgás jellemzi a szereplőket.

Nem titkolom, a kolibri láttán (egy filigrán balerina játszotta a szerepet) megdobbant a szívem, mert eszembe juttatta, hogy pesti rokona, a Kolibri Színház is a siker reményében szerepelhetett volna ezen a találkozón...

Sok éve a gyerekszínházi fesztiválok megérdemelt sztárja az egyszemélyes belga „esernyő-színház”. Főszereplője, Ray Nusselein tudja a titkot, hogyan lehet elvarázsolni a gyerekközönséget. Furcsa módon lefelé építkezik. 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 félretolva 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 halmozására mutat, ez a „Káosz”. Együtt várjuk, ha felébred, mit alkot ezekből a Teremtő. *Igazi gyerekszínház. Igazi bábszínház*, bár nincs benne báb, de a tárgyakhoz való viszonya a Kolibri Színház előadásai-ból Bodnár Zoltánt (A boldog hercegenben) vagy Bán Jánost (a Kukacmatyiban) juttatja eszembe. Mindhárman ismerik a gyermeki tekintet átváltoztató képességet, életet adnak holt tárgyaknak, teljes művészi koncentrációval játszanak, mint egy igazi gyerek. Tromsøben senki sem akarja műfaji korlátok közé szorítani a játékot, senki nem vitatkozik a magyar kritikusok számára még ma is alapvető kérdésen, mi az, amit látunk: igazi gyerekszínház vagy igazi bábszínház?

Természetesen nem hiányozhattak a *klasszikus mesefeldolgozások* sem. Ezek játékidője általában túllépte a fesztiválok ma már elvárt 50 perces hosszúságot, de ezek tükrözték legjobban a hétköznapi gyerekszínházi gyakorlatot.

Ezek közül kimagaslott a brémai gyerekszínház *Katica avagy a tűzpróba* című előadása. Heinrich von 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. Úgy gondolom, a magyar gyerekszínháznak nincs mit szégyenkeznie, de van mit tanulnia a látottakból.



Kép nappal a konferencia után Bécsben, a német nyelvterület és a kelet-európai gyerekszínházak fesztiválján végre nekünk is módunkban állt bemutatni tudásunkat. Bán János a *Kukacmatyi* című előadásban remekelt. Minden érzékszerve reagált a közönségre, miközben lefegyverző virtuozitással játszotta a mesét a magányos öregúr és Kukacmatyi barátságáról. A nézők, a gyerekek és a színházi szakemberek felállva ünnepelték. Nem értették, miért nem szerepelt a darab Tromsø-ben, ahol szerintük a legjobbak között lett volna a helye.

Talán majd legközelebb. Dél-Koreában.



Egy magyar marslakó színházi sétái Svédországban

Novák János

A kifejezést Eric Berne-től kölcsönöztem. Az ő marslakója nyelvtudás és előképzettség nélkül is érti a szülői veszekedések igazi üzenetét. Mivel svédországi tanulmányutamra az ő *Sorskönyv*-ét vittem magammal, adódik az összehasonlítás, magyar marslakóként, előzetes felkészülés és nyelvtudás nélkül is boldog részese lehettem *Stockholm* és *Göteborg* színházi hétköznapijainak. A január 11-25. között látott 20 előadás, próbák és beszélgetések nélkülözték ugyan a fesztiválokra jellemző exkluzivitást, de az Operában a prózai, zenés, gyerek és táncszínházi előadásokon, kabarén és „levesszínházi” pódium műsorokon – a gazdasági nehézségeket épphogy csak megsejtő – virágzó, jeles társulatokat, kitűnő alakításokat és a magas jegyárak ellenére a telt házakat mutató „hétköznapi” előadásokat láthattam.

Január lévén még az előző félév nagy sikereit játszották. Nagy bánatomra a Kalmar-i Byteatern és a több gyerekelőadást is országszerte turnéztató Riksteater (svéd birodalmi színház) épp szünetelt, de hála a Riksteater dramaturgjának, Torbjörn Hjelmnek, színházában megnézhettem egy gyerekdarab próbáját és magammal hoztam vagy 10 gyerekelőadás szövegekönyvét. Ezzel részben teljesítettem eredeti küldetésem, hiszen tanulmányutam során elsősorban a *svéd gyerekszínházakra* voltam kíváncsi.

12 évvel ezelőtt Pogány Jutkával és Korcsmáros Gyurival hármásban beutaztuk Svédországot és a gyerekelőadások olyan sokszínű, változatos, vezető művészek által írt, játszott és rendezett gazdag kínálatát láthattuk, ami már akkor is irigylésre méltó volt.

Pár év múlva a Kolibri Színház megalakulásakor a svéd példa nyomán hoztuk létre gyerekszobaszínházunkat a Kolibri Fészket, és egy svéd darab bemutatójával, a *Kukacmatyi*-val alapoztuk meg az itteni repertoárt.

Úgy gondoltam, ennyi év után izgalmas lehet megnézni, ma vajon mit csinálnak a példaképek.

A svédkek gyermekek iránti tisztelete, érdeklődése azóta sem csökkent.

A húsz koronásról Selma Lagerlöf és mesehőse, Nils Holgersson néz ránk. Másik klasszikus meseírójuknak, Astrid Lindgrennek állandó kiállítóterme van Stockholmban (Junibacken), ahol mesehősei között játszhatnak a gyerekek.

Idén Európa kulturális fővárosa Stockholm. Az 1998. január 17-i megnyitót követően (külön szerencse, hogy ezen is jelen lehettem) az első hónap a gyerekeké volt. Kiállításnyitók, kiadványok és se-regnyi új svéd mesekönyv jelzi, nem tartalmatlan gesztusról van szó.

A stockholmi Királyi Dramaten Színház és valamennyi városi színház minden termében, nagyban és kicsiben egyaránt játszanak gyerekdarabot, minden színházban van székelő párna és van rámpa, ahol a tolószékes gyerekek közlekedhetnek. Az óvodásoknak speciális kis nézőtéren 45 perces darabokat játszik a Dockteater Tittut magánszínház. Az egyszerű mesében csodák, élő és bábszínházi elemek, dalok fűszerezik a játékot. Erre a kis színházra odafigyel a svéd színházi szakma, több színházi lapban is olvastam róluk. Előadásuk és az óvodások számára kialakított játszószobák elvarázsolnak. Egy másik magánszínház a Pantomim Teatern előadása után megrendítő volt látni, hogyan „beszéli meg” bliss-nyelven a művész a nézőtéren ülő süketnémákkal a látottakat.

A magánszínházban nincs „fölösleges” ember. Négyen, hatan eresztik be a nézőket, működtetik a technikai berendezéseket és játsszák az előadásokat. Sok, ma már állami színház sikerét erős gyerek-színházi indulás alapozta meg. A Kalmar-i Bábszínház a Göteborgi Bacca Teater (Eva Bergman színháza) vagy a stockholmi Unga Klara a világhírű Suzanne Osten vezetésével ma már városi színházként működik, állami költségvetéssel és erős, nem csak gyermekszínházi repertoárral.

A stockholmi királyi Dramaten Színház egyik termében játsszák *A kis herceg*-et, felváltva más gyerekdarabokkal, de nagyobb termeiben is játszik mesedarabokat.

Az 1200-as nézőterű, gyönyörű – a budapesti Zeneakadémia nagytermének díszítő motívumait idéző – szecessziós nézőtéren Csehov és Arthur Miller darabjai mellett műsoron tartják Astrid Lindgren klasszikusát, a *Mio, édes fiam*-at is.

Az itt látott *Cseresznyés kert* egy dán rendező, Cars Kleberg munkája, jelentős színészekkel, „fölstilizált” díszletben és zenével. Az előadás izlésben legjobban elcsúszott jelenetében, a táncmulatságnál az ólomkristály csillárok alatt a szoba lilává, a folyosók vörössé változtak, a betáncoló szereplők között break-dance-os fiatalok pörögtek a hátukon, klasszicizáló muzsikát játszó vonósnégyes hangjaira. Az előadás máskülönben a tradicionális Csehov-előadások hangján fogalmazott. Firsz szerepében mintha a nemrég elhunyt Benkő Gyulát láttam volna a színpadon. Erland Josephson alakítása szívbemarkoló volt.

Rég várt találkozásra készültem egy másik nézőtéren a színháznak (Elverket Dramatern). Robert Wilson, Tom Waits, William S. Burroughs zenés darabját, a *Black Rider*-t, sok színház szerette volna bemutatni, de tudtommal először más rendezésében a Göteborgi Drámai Színház kapta meg az előadás-hoz a szerzőktől a jogot.

Az 1000 fős nézőtér, a fogadóhelyiségek, az étterem a pompakedvelő magyar izléshez képest puritán volt, de a színház technikai felszereltsége minden igényt kielégített. Mégis elmaradt a várt hatás. A lejtős színpad áttetsző eresztékein beszivárgó füst, a vetített hátterek, a tökéletes hangtechnika csak halvány visszfényt adtak a Bob Wilson rendezte előadásnak. Az énektechnikai tökéletesség helyetti viccelődés, a lenyűgöző látványosság helyett kevésbé meggyőző jelzések jellemezték a játékot. A várt nagy élmény elmaradt, de az ördögöt játszó Staffan Göthe démoni figurája megmutatta, lehetne ezt a darabot másképp is játszani.

Staffan Göthe gyermekszínházi szerzőként és rendezőként is jelentős. Épp az ő darabját próbálta a Riksteater látogatásomkor.

Még a Dramaternnél – Bergman egykori és jelenlegi színházánál – időzve meg kell említenem: volt egy előadás, Arthur Miller *Édes fiam* című darabja, ami igazán hatott rám, pedig a darabot nem ismerem („marslakó”) és az első öt percben vetített filmes látványosságtól eltekintve a szereplők az előfüggöny sikkjában álltak vagy ültek és beszéltek. Mégis a nézőtér feszült figyelméből éreztem az előadás jelentőségét, a színészek erejét. Ulf Friberg, az egyik fiút játszó művész, minden külsődleges eszköz nélkül építette fel a végső tragédiáig ívelő szerepét. Ezen az erősen verbalitásra épülő előadáson és ezután még sok ott töltött estén gondoltam arra, hogy nálunk a nagy prózai előadások egyre kisebb termekbe szorulnak vissza – kár.

Úgy tudom, a Magyar Nemzeti Színház nézőtere sem lesz 1200 néző befogadására alkalmas, pedig lehet, hogy pár év múlva a gazdasági fellendülés hullámai feltámasztják az igényt – ez most még csak a multiplex mozikban tapasztalható – a nagy nézőterek iránt.

Stockholmban, a modern üvegfalú városi színházban is legalább három nagy terem és több kamarszínház szolgálja a nézők kényelmét. Az egész színházi komplexum – a mozgólépcsőkkel, vendéglőkkel és kiállítótermekkel – leginkább egy modern bevásárlóközpontra emlékeztetett. Az épület három önálló

társulat otthona. A nagyteremben a *Hegedűs a háztetőn*-t és egy Kenneth Graham klasszikus mesét, *A szél a fűzfák között* láttam, Alan Benneth feldolgozásában.

A *Hegedűs a háztetőn* az egyik legpontosabban értelmezett előadás volt a látottak közül. A mellékszereplők és statiszták egyaránt „jelen voltak”. A főszereplő ízlésesen, erőteljesen, de heroikus pózoktól mentesen játszott. A díszlet legfőbb eleme három, lécekből összerakott háztető volt, melyek alá néha begurították a helyszíneket, máskülönben vészjósló madárként lebegtek, átalakultak, mindig funkcionálisan. Nem nagyzenekar, de nem is klezmer-band kísérte az előadást. Az énekteljesítmények egyenletesen magas színvonalúak voltak. A nézőtéren többségben fiatalok és nagyszülők ültek.

Az *A szél a fűzfák között* cmű mesejátékot is este, kisgimnazistáknak játszották. A prózai játék jól működött az 1200-as nézőtéren. Rengeteg rendezői ötlet fűszerezte a játékot. A sminkes és jelmezek ritkán látható egysége, gazdagsága jellemezte az előadást. Az állatszerepeket játszó színészek erős karaktereket formáltak, ízlésesen 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 (lásd ismét Eric Bernet) lehetőséget adva a gyereknézőknek, hogy „felnőttként” kinevezhessék őt.

Fábri Péter három éve ajánlgatja nekünk ezt a darabot. Ha hallgatok rá, már rég a Kolibri Színház sikerdarabja lenne ez a mese is.

Itt szólok egy felfedezésemről: miért nincs Svédországban vastaps, még a legnagyobb siker esetén sem? Megfigyelésem szerint a svédek triolákban tapsolnak, hármanként lehet felfedezni némi hangsúlyt, ebből pedig sohasem lesz vastaps. (Kérem, mások is ellenőrizzék felfedezésem!) A főszereplő azt a pimaszságot is megengedte magának, hogy leintse, majd újra bevezényelje a tapsot. Ezzel együtt a negyedik közös meghajlás után véget ért a tapsorkán.

A városi színház egyik oldaltermében kis társulattal működik egy bábszínház, a magánszínházakhoz hasonló kis nézőterrel, de állandó társulattal. *Csodabonbon* című előadásuk főszereplője egy modern, mai boszorkány, aki a reklámok mindenhatóságában bízva úgy gondolja, örökké fog élni. A fogságba esett kislányt két fiú megmenti és a csodabonbon segítségével bevarázsolják a boszorkányt a televízióba, ahol a reklámfilmek örökkévalóságában boldogan szerepel tovább. Bár virtuóz volt a bábmozgatás, esztétikus a díszlet és báb, átélt és szép előadás, a darab zavarosnak tűnt.

Az európai bábozás nagy korszakát képviseli a 70-es évek svéd sztárja, Michael Meschke. Marionett színházában ma már a főszerepet 5000 bábból álló gyűjteménye játssza. Kiállítótermében Tadeus Kantor *Halott osztály*-ának képeit és rekvizitjeit lehetett megtekinteni. A bábszínházban épp egy marionett *Faust* előadást játszottak felnőtteknek: gyönyörű bábokkal, de nem hibátlan mozgatással, és a 70-es évek kissé poros dramaturgiájával, *Kasperl*-lel felvizezve, elviccelve játszotta a történetet. Az előadás prózai részei magnóról szóltak. Érdekesebb volt az a mesejáték, amit klasszikus, nagy sikereinek részleteiből állított össze a gyerekeknek. 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 más svéd klasszikus mesék rekvizitjei a pince zegében-zugában voltak berendezve. A nézőket a színház stúdiósai vezették körbe, ők játszották a jeleneteket is. Igazi élmény volt.

Az a színházi tér, amire már rég „fáj a fogam”, Göteborgban, Eva Bergmann színházában, a Bacca Teaterban várt rám. Egy régi gyárépület csarnokában tökéletes akkusztikájú, technikailag tökéletesen felszerelt épületben játszották Herming Mankell darabját, amely igazi kuriózum. A szerző hat hónapot a Mozambiki Maputóban él, és 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 nézőtéren *Iphigeneia* 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 Klytaimnéztra svéd-ről angolra vált. A jól ismert „Nicht vor dem Kindern” svéd változata egyszerre nevetséges és félelmetes, klasszikus és mai.

Miközben a Bacca Színház nagy sikerrel játszik gyerekeknek, a svéd színházi szakma egy göteborgi botránytól hangos. A város csökkentette a Stadtteater költségvetését, városi biztost nevezett ki, aki a társulat feloszlását, az épület átépítését javasolta. A társulat elérte, hogy újra kiírják az igazgatói állást,

de nem akadt rá jelentkező. Senki sem vállalta, hogy ebben a zavaros helyzetben a társulat élére álljon. Göteborgban, a Folkteaterben látott esti felnőtt előadáson a F. G. Lorca műveiből írt *Barracca*-ban először láttam félházat ott tartózkodásom alatt. A társulat egyik zeneszerzője és rendezője, Lars-Eric Brossner mesélte, a Stadtteater körüli botrány elvette a felnőtt nézők kedvét a színházba járástól. Milyen szomorú, és milyen ismerős történet!

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

Az egyik előadás, Strindberg életéből vett jelenetekkel és dalokkal, jól éneklő magyar színészért kiált – szívesen bemutatnám a Kolibri Pincében (levest is főznék hozzá).

Végül a két legnagyobb élményem. Az egyik: Suzanne Osten egy Dawn-kóros lány naplójából színpadra állított darabja. A címe: *Iréne új élete*. Gyerekeknek játsszák, sok humorral, szívbe markolóan rúdul. Az előadás egyik csúcspontja a Down-kórosokat alakító szereplők Frank Sinatra *New York* című dalára szinte elrepülnek, ám mikor belép egy idegen, újra visszaváltoznak kedves bolondokká. Felfeltámadó és hirtelen elhaló ötletek, tréfák, szexuális játékok fűszerezik az előadást. A gyerekek nevetnek, a felnőtt nézőknek könnybe lábad a szemük. Ugyanezek a színészek este Csehov *Sirályát* játszották – egyszerűen, modernül, szívbe markolóan.

Kívánhat-e magának ennél többet egy marslakó?!



Társasági kronológia (avagy melyik dátumot ünnepeljük idén...)

- Az alakuló közgyűlés időpontja: 1988. december 10.
- Az alakuló közgyűlésen megválasztott vezetőség: elnök: Debreczeni Tibor; elnökhelyettes: Gabnai Katalin; elnökségi tagok: Kaposi László (belső ellenőr), Váczy Zsuzsa (gazdasági vezető).
- A Magyar Drámapedagógiai Társaság a Művelődési Minisztérium központi nyilvántartásába bejegyeztette 1989. január 13-án (122. folyószám alatt).
- Mivel a társadalmi szervezetekre vonatkozó törvény csak 1989 februárjában lépett hatályba, a törvény szerinti bejegyzés 1990. április 18-án történt meg a Fővárosi Bíróságon (1745. nyilvántartási szám alatt).
- *Jelentős jogi változás több kisebb alapszabály-módosítások után: 1999. április 20-tól kiemelten közhasznú szervezetté minősült a Magyar Drámapedagógiai Társaság.*

Improvizáció

– a drámajáték a tanulás szolgálatában –
Írta: David W. Booth és Charles J. Lundy
Fordította: Szentmiklósi Tamás
Szerkesztette: Kaposi László

A szerzőpáros könyvéből idézünk újabb játékokat, gyakorlatokat.

A szerkesztőnek be kell vallania, hogy – bár egy időben meglehetősen sokat foglalkozott a játékok gyűjtésével, feldolgozásával – az alábbiak közül némelyik újat jelentett számára. Másutt pedig a variációk, az egyes játékok „másként is játszható” volta miatt volt érdekes olvasmány az Improvizáció című, jobbára a tanulókat megszólító, vagyis tankönyv-jellegű kiadvány magyar fordítása.

Szobrok

Alkossunk 8-10 fős csoportokat! A gyakorlatot mindig csak az egyik csoport végzi majd, miközben a többiek a közönség szerepét töltik be (nekik is van feladatuk!). Az első csoportból két „szobrász” szobrot mintáz a csoport többi tagjából. A közönség ezután ötleteket ad, hogy a

szobrok kik, mik és hol lehetnének, ha élnének, s mi történhetne velük a jövőben. A szoborcsoport tagjai próbálnak megjeleníteni minél több ötletet. A szobrok ábrázolhatnak eseményt, érzelmi állapotot, de akár helyszínt is. Ha a csoport elakad, a közönség segíthet (pl. egy óriás járja dübörögve a vidéket; nagyon lehül az idő; az emberek éhesek stb.). Formázhatunk olyan szobrot is, ami

megváltoztatja a helyzetet, s majd kiderül, hogy ettől miként változik meg az egész szoborcsoport jelentése. Szavak lehetőleg ne hangozzanak el! A szoborcsoport tagjai próbálják csukva tartani a szemüket! A szobrászok előállíthatnak és használhatnak hangeffektusokat is. Amikor az egyik csoport végzett, egy másik kezdje el a gyakorlatot. A játékot kettőnél több csoport is játszhatja, mivel nagyon sokat lehet tanulni mások megfigyeléséből.

Némafilm

Alkossunk kisebb csoportokat! Mindegyik csoportból valaki elkezd egy mozdulatsort. A második játékos magában eldönti az első játékos mozdulatsorának helyét, idejét és mibenlétét, s aztán ő is bekapcsolódik. A csoport minden tagja hozzátesz valamit a jelenethez, amíg az teljessé nem válik. Például: az egyik játékos eszik, a másik leül az asztalhoz, a harmadik a pincér, a negyedik a főpincér. Amikor már mindenki bekapcsolódott, ügyeljetek arra, hogy mindenki emlékezzen a maga mozdulataira és a többiekhez fűződő viszonyára, hogy az egész csoport meg tudja ismételni a jelenetet. A gyakorlatot szavak nélkül végezzük, s csak utána beszéljük meg!

Összefagyva

Alkossunk kisebb csoportokat! Az egyik játékos vegyen fel egy testhelyzetet és „dermedjen meg”! (Kerüljük a megerőltető testhelyzeteket!) Egy másik játékos, mozdulatok és hangok segítségével, valahogyan felhasználja az első játékos testhelyzetét, s aztán mind a ketten „megdermednek” az újonnan kialakult testhelyzetben. A harmadik játékos már kettejük testhelyzetére építhet, aztán mindhárman „megfagynak”. A játék végére mindenkinek „meg kell fagynia”!

A szobrok életre kelnek!

Az egyik játékos szobrot formáz a testéből, vagyis felvesz egy pózt. Amikor készen van, akkor a párja a közelében keres egy helyet, s az első játékos testhelyzetéből kiindulva – anélkül, hogy hozzáérne – felvesz egy pózt. Így egy szoborpáros jött létre. Amikor ez megtörtént (lehetőleg szavak nélkül!), az első játékos keres egy új helyet (és új pózt) a második játékos környékén. Több fordulóban is alakíthatjuk szoborpárosunkat. A vezető jeladására mindkét játékos „dermedjen meg”! Mozdulatok, s ha kell, akkor szavak segítségével játsszatok le egy a szoborpárosból kiinduló helyzetet! Ha nem ugyanarra gondoltok, akkor játsszatok le ki mindkét variánst! Több játékosal is érdemes kipróbálni a gyakorlatot.

Ha már elég gyakorlottak vagytok, dolgozhattok hármas vagy négyes csoportokban is. Kísérletezhetek a feszültség szint váltakoztatásával. Végezzétek az egyik gyakorlatot csekély, a másikat nagyobb intenzitással. Próbáljatok szó nélkül dolgozni! Utána beszéljétek meg a problémákat, az újszerű ötleteket és a leggyakoribb reakciókat!

Képek

Alkossunk két csoportot! Mindkét csoport álljon körbe, s a játékosok nézzenek a kör közepe felé! Mind a két csoportból egy-egy játékos álljon középre, s dermedjen meg egy valamilyen munkát, például házépítést vagy útjavítást

végző személy pózában! A többiek (csendben) gondolkodják végig, hogy miként illeszkedhetnének a képhez, s amikor eldöntötték, egyenként menjenek középre, s egészítsék ki a képet! Amikor már mindenki szerepel a képen, várakozzunk egy kicsit „fagyott állapotunkban”! Aztán „olvadjunk ki”, s beszélgessünk el: ki mit gondolt a képről, ki mit alakított rajta!

Lassított film

Alkossunk 6-8 fős csoportokat! Válasszunk ki egy tevékenységet, amit lassú mozdulatokkal el lehet játszani! Ilyen tevékenység lehet például egy futballmérkőzés vagy a hógolyózás. Beszéljük meg röviden, hogy mi fog történni a játék során, aztán lássunk munkához!

Ha a mozdulataink és gesztusaink szélesek, lazák, időnként pedig már-már túlhangsúlyozottak, akkor mozgásunk olybá hat, mint a *lassított film*. Fontos az is, hogy érzékeljük és átvegyük a csoport tempóját.

Lassítva kiválóan lehet bemutatni olyan agresszív tevékenységeket, mint például a verekedés. A legkülönbözőbb támadó, védő és kitérő mozdulatokkal – ütés, félreugrás, megtántorodás, esés – próbálkozhatunk, persze a mozdulatok legyenek mindig lassítottak, és soha ne érijünk ténylegesen egymáshoz! Még érdekesebb lehet lassított csatákat vívni olyan (képzelt) nehéz terepeken, mint pl. vizesárok, mocsár. Tetszőleges zenei témára is improvizálhatjuk a lassított mozgást (például bankrablási jelenetet, vagy egy régimódi melodramát, eltúlzott mozdulatokkal és gesztusokkal).

Gyorsított film

6-8 fős csoportokban adjunk elő különböző jeleneteket (pl. rendőrök üldözzenek gengsztereket, vagy tömegverekedés tör ki egy vadnyugati kocsmában) – ezúttal azonban az átlagosnál gyorsabbak legyenek mozdulataink és gesztusaink. A háttérzene ebben a változatban is még szórakoztatóbbá teszi a játékot.

A szavakon túl

Az itt következő rövid gyakorlatok a kommunikációs csatornáinkat teszik vizsgálat tárgyává. Válasszunk párt magunknak, a párok egyik tagja lesz „A”, a másik „B” (a drámatanár pedig a játék vezetője).

1. A párok tagjai üljenek egymással szemben! „A” magyarázza el egy képzeletbeli gép működését „B”-nek, aki szükség esetén kérdéseket tehet fel „A”-nak. Némi idő múltán a vezető a „Válts!” utasítást adja. „A” és „B” erre (mintha mi sem történt volna) halandzsanyelven folytatja a beszélgetést. Amikor elhangzik a következő utasítás, „A” és „B” ismét értelmes nyelven kezd beszélgetni, és így tovább.

2. Üljetek háttal a partnereknek! Beszélgetsetek el bármilyen témáról anélkül, hogy megfordulnátok, s látnátok egymást!

3. A párok üljenek egymással szemben, becsukott szemmel, s folytassák a beszélgetést.

4. Szemben ülve, beszéd és hangok nélkül játszunk: „B”-nek van valamilyen gondja (pl. szüksége van valamire), amit kizárólag mimikával próbál megértetni „A”-val, aki igyekszik segíteni neki.

5. Üljetek szemben egymással! „A” egy részlegesen halláskárosult fiatalember, aki csomagot akar feladni egy forgalmas postahivatalban, de nem ismeri ki magát az űrlapokon. „B” hivatalnok vagy (szintén) ügyfél lehet. Mi történik?

6. A párok tagjai egymással szemben ülnek, s megfogják egymás kezét. „B” szavak nélkül próbálja meg kifejezni valamilyen igényét, szándékát, amire „A” reagál.

Ezek a gyakorlatok a nonverbális kommunikáció megértése és gyakorlása miatt fontosak. Minden játék után beszéljük meg partnerünkkel a gyakorlat közben keletkezett érzéseinket: Melyik volt a legnehezebb gyakorlat? Hol akadt el a kommunikáció? Melyik kommunikációs csatornán tudtuk a legtöbbet közölni? stb.

Mesemondó

Alkossunk 10 fős csoportokat! Mindegyik csoport válasszon egy „Mesemondót”. Mesemondónk született mesélő: ha megkérdeznéd tőle az időt, valószínűleg elmondaná, a télen olyan hideg volt, hogy az órák befagytak, s ezért mind a mai napig három hónapot késnek.

A Mesemondó lesz a narrátor ebben a játékban – a csoport többi tagja az ő képzeletében él. Mesemondónk (szókása szerint) egy történetbe kezd, amelyet a csoport a hallottak szerint játszik el (emberi alakokon kívül eljátszhatók állatok, fák, sziklák, de akár a hófúvás is).

Természetesen időnként a szereplők (is) megszólalhatnak a saját figurájuk nevében, vagyis a Mesemondót (a narrátort) időnként felváltják a „színészek”.

A Mesemondók először (próbaképpen) valamilyen közismert történetet mondjon el (pl. a Piroska és a farkast). Jó, ha a történet befejezése nyitott, ugyanúgy függ attól, amit a játsszók tesznek, mint attól, amit Mesemondó mond. Ne feledjük, hogy nem egy megtervezett jelenet előadása a cél, hanem a rögtönzés!

Az alábbi tizenhárom gyakorlatot kisebb csoportokban, önállóan is végezhetjük. Nem szükséges hozzá más, mint egy valaki, aki vezetőként ismerteti az utasításokat. (Ezek a gyakorlatok egyéni munkára is alkalmasak.)

Transzformációk

1. Kezeiddel formázz egy felfújható strandlabdát. Nagy erőfeszítéssel, lassan szorítsd össze, hogy akkora legyen, mint egy focilabda! Érezd a keziddel a méret és a forma változását! Az egész tested érzékelje és érzékeltesse az erő kifejtését – az arckifejezéseden is látható legyen!

Nyújtással alakítsd át a focit egy hosszú hengerré! Feszíts és húzd szét a henger két végét! Görgesd a hengert a kezeid között, hogy egyre szűkebb legyen a szája, mígnem nudlivá alakul át. Forgasd a nudlit! Húzogasd a két végénél, gyúrd össze, majd simítsd ki lapos koronggá! Hajítsd el mint egy frizbit! Hajtsd félbe a korongot, megint félbe, és így tovább, egészen addig, amíg porszemnyi nagyságú lesz a tenyeredben. Fújd el!

2. Ismételd meg a fenti gyakorlatokat, de most hirtelen erőfeszítésekkel! Túlozd el minden egyes erő kifejtés kezdetét és végét! Próbáld meg három fázisban eljutni a felfújható strandlabdától a focilabdáig!

Légyapapír

Ütközz bele valakibe vagy valamibe úgy, mintha ragadós lenne! Az érintkezési ponton (sajnos) odatapadtál – tested többi részével rúgkapálózva próbáld kiszabadulni!

Repülés

Egyik lábadon egyensúlyozva próbáld minden irányban mozgatni a tested! Mozgassd a fejed, a vállad, a csípőd, a térded! Hajolj, hintázz, cseréld a lábat, használd mind a két lábfejed! Oldalra kinyújtott karjaiddal végezz siklórepülést!

Kötéltánc

Araszolj előre egy képzeletbeli kötélre, s közben térded megfeszítésével érzékeltessd a kötélt rugózását! Testsúlyodat óvatosan helyezd át egyik lábadról a másikra! Próbáld még jobban behajlítani a térded! Próbáld hátrafelé menni!

Lepke

Egyik keziddel formázz lepkét! Ujjaidat tartsd egyenesen, miközben rezegteted őket; le-fel és körkörösön is mozgassd a kezéd a levegőben! Ahogy a lepke leszáll (megpihen az ujjadon, a válladon vagy valakinek az orrán), ujjaid nem rezegnek tovább, hanem lassú ritmusban hullámoznak. Amikor a lepke elszáll, vedd észre (egy kis fejmozdulat), majd tekinteteddel kövesd a körkörös repülést!

Kígyóbúvóló

Hullámozz karod a kígyó. Először rejtse el a hátad mögé! Aztán a kígyó szép lassan tekeredve váljék láthatóvá! Kezed – a kígyó feje – sziszegéskor megremeg.

Hasonmások

Először légy alacsony! Fordulj balra és nézz fel egy képzeletbeli magas személy arcára! Lassan fordulj vissza jobbra! Ahogy fordulsz, megnősz! Immár magas emberként nézz lefelé, hogy lásd annak az alacsony embernek az arcát, aki voltál! Átalakulás közben mindig ugyanarra a pontra nézz fel vagy le! Most pedig úgy változz át, hogy teljesen megfordulsz! Kísérletezz alapvető ellentétpárokkal – boldog és szomorú, fenyegető és riadt, dühös és bocsánatkérő.

Élve eltemetve

Alkoss meg két karaktert! Az egyik, aki gyenge és tehetetlen, a föld alá szorult. A másik, aki erős és tetterre kész, a segítségére érkezik. Séta közben segélykérő kiáltást hall. Vajon honnan érkezik? Fülel, figyel, keres, kutat.

A gyengébb egy lyukban kuporogva kiáltozik segítségért, hátha valaki meghallja. Az erős a fülét a földhöz tapasztja, majd dühödten ázni kezd. A gyenge kinyújtja a kezét; az erős csak ás és ás.

Valahányszor karaktert váltasz, fordulj egyet, hogy egyértelműen jelezd a váltást!

A megmenekülés pillanata: az erős lenyúl, s kezét ugyanott tartva, megfordul: a gyenge karakterre alakul át, akit (éppen) kihúznak a mélyből.

Az ajándék

Alkoss meg két karaktert! Az egyik az ajándékozó, a másik az ajándékozott. Kezdj ajándékozóként: találj ki egy tárgyat! Fordulj jobbra, és kínáld fel a tárgyat a képzeletbeli ajándékozottnak! Fordulj tovább, közben változtasd meg a kéztartásod és az arckifejezésed, hogy átalakulhassál az ajándékozottá! Ügyelj arra, hogy a felkínált tárgyat vedd át, ugyanabból az irányból!

Álarcos mulatság

Képzeld el, hogy öt álarc fekszik előtted egy asztalon: Meglepetés, Harag, Arrogancia, Tragédia, Komédia. Emeld fel Meglepetést, s nézz át rajta! Vedd fel Meglepetést úgy, hogy a kezdeddel közben eltakarod az arcod! Vedd el a kezded, hogy a maszk látható váljék! Feszítsd meg az arcod, hogy amikor a fejed jobbra és balra mozdítod, ne változzék az arckifejezésed! Vedd le Meglepetést – a kezded mögött az arcod újra közömbössé válik –, s menj vissza az asztalhoz! Válaszd ki Haragot, s vedd fel! Menj vissza és próbáld ki Arroganciát, aztán felváltva Tragédiát és Komédiát! Vajon milyen gyorsan tudod kicserélni őket? Az egyik maszk tapadjon az arcodra! Az ujjaidat bedugva a maszk széle alá próbáld lefeszíteni az álarcot! A fejed és a kezded maradjon egy helyben, a válladat és a karodat előre, a mellkasod hátrafelé mozgass, miközben erőlködsz!

Arcrajzolás

1. Közömbösség üljön ki az arcodra! A kezded emeld az arcodhoz, egészen közel, de ne érh hozzá! Lassan húzd végig a kezded az arcodon (arcod előtt!), üljön ki rá a félelem! A tekinteted egyenesen előre meredjen, ne érzékelje mozgó kezded! Lassan visszafelé húzva a kezded töröld le a félelmet, légy újra közömbös!

2. Ismételd meg a gyakorlatot úgy, hogy most mindig másféle érzélem üljön ki arcodra! Az átalakulások legyenek teljesek és pontosok! Milyen gyorsan tudod megalakítani és letörölni arcodat?

3. Próbáld ki a gyakorlatot egy társsal! Kezded lassan húzd végig közömbös arcán, hogy azon valamilyen másféle érzélem jelenjen meg!

Guberáló

Végy fel egy kis dobozt! Fordítsd el a kombinációs zárat, vagy pattintsd fel a lakatot! Van benne valami? Tedd a dobozt a zsákba, amiben a guberált javaidat hurcolászod! Emelj ki egy széles szájú üvegedényt, aminek teteje is van! Az óramutató járásával ellentétes irányban próbáld lecsavarni a tetejét, nagy erővel de óvatosan, nehogy az edény megsérüljön! Na végre! Pfuj, micsoda bűz! Az óramutató járásával megegyező irányban csavard vissza gyorsan a tetőt, s hajítsd el az edényt!

Emelj ki egy palackot! Még mindig van benne folyadék. Nagy erővel húzd ki a dugót! A halomból vegyél ki egy poharat, fújd le róla a port (köhögés), és tölts! Töltés közben tartsd a poharat egy kicsit lejjebb. Csettintés, amikor megtelt. Igyál!

Húzzál ki egy átázott takarót! Tekerd össze és csavard ki! A takaró most már sokkal könnyebb. Hajtsd össze és rakd a zsákodba!

Folytasd a kincskeresést, amíg a zsákod színültig meg nem telik, aztán vedd a válladra, s cipeld el a bűvölyedre!

Kombináció/transzformáció

Mozdulatokkal jeleníts meg egy élettelen tárgyat – nem egy tárggyal szembekerülő karaktert, hanem magát a tárgyat. Válassz ki két vagy három, egymástól teljesen független tárgyat, és mozdulatokkal játssz el egy helyzetet, amelyben egy karakter *logikus módon* találkozik velük. Válassz két, egymástól teljesen független tevékenységet, eseményt vagy helyzetet, és adj elő olyan mozdulatokat, amelyek logikus módon összekapcsolják a kettőt egy összefüggő cselekménnyé.

Válassz egy karaktert, tárgyat és állatot. Mozdulatokkal játssz el egy jelenetet, amelyben mind a három logikus módon fonódik össze.

Az alábbi gyakorlatokat kiscsoportokban célszerű végezni.

Varázsdoboz

A csoport alkosson meg egy nagy dobozt! Álljatok a doboz köré! Egyikőtök nyissa ki, s vegyen ki belőle egy tárgyat! A tárgyat írja le kezeivel, majd használja! Aztán adja oda valaki másnak a körből! Az átvevő nyújtás, préselés vagy húzás útján változtassa meg az ajándék formáját, hogy abból egy másik tárgy legyen! Így lehet a teleszkópból nádpálca, a nádpálcából trombon, a trombonból tangóharmonika. Mindenki adja tovább az átalakított ajándékot valaki másnak! Ha akarjátok, vissza is tehetitek az ajándékot a varázsdobozba, hogy egy másik tárgyat vegyetek ki a további játék céljából.

Láda

Az első játékos kezdi ezt a gyakorlatot, aki aztán segítséget kérve fokozatosan bevonja a csoport összes tagját. „Alkoss meg” egy hatalmas ládát, majd próbáld odébb tolni! Üss az oldalára, nyomkodd és taszigáld! A kezdedet a láda oldalán tartva egyenesítsd ki a könyököd, s lökd el a vállad és a mellkasod a doboztól! A fenébe! Meg sem moccan!

Lökd meg a válladdal! Szorítsd a karod válltól könyökig a ládához! Ahogy a karod és felsőt tested a láda felé nyomul, a csipőd távolodik tőle! Ezúttal sem jártál szerencsével.

Nyomd a fenekeddel. A láda még mindig nem mozdult meg. Hívj (szavak nélkül) segítségül másokat!

Most már mindenki nekifeszül a doboznak. A csoport tagjai a legkülönbözőbb módokon próbálkoznak, s közben figyelik egymást, nehogy „szem elől tévesszék” a ládát. Na, most mindenki! Egy... kettő... három! Hórukk! A láda lassan elmozdul, s veled együtt ti is mindnyájan.

Ki vagyok?

Válassz egy társat! Döntsd el magadban, hogy ki leszel (mondjuk a Mikulás), s ki lesz a társad (mondjuk a Mikulás segédje)! Ezután kezdj el beszélgetni társaddal az általad választott szerepben és viszonyban, amit, persze, nem társz fel előtte (pl.: „Minden elkészült ma estére?”) Partnered legjobb „tudása” szerint válaszol. A játék akkor

ér véget, amikor partnered kitalálja, kinek a szerepét játszod.

Híres emberek

1. Mindenki leírja egy-egy híres – valóságos (Jeanne d'Arc) vagy fiktív (Superman) – ember nevét egy papírra. Rakjátok az összes nevet egy kalapba vagy dobozba, s kérjétek meg tanárotokat, hogy tűzzön vagy ragasszon egy-egy cédulát mindenki hátára! A teremben sétálva próbáljátok meg kitalálni neveteket úgy, hogy igen-nem kérdéseket tesztek fel társaitoknak! Ha kitaláltad, hogy ki vagy, tűzd a papírt a melledre, és segíts a többieknek!

2. Játsszátok el a játékot újra, de ezúttal próbáljátok meg szavak nélkül!

3. Játsszátok el a játékot harmadszor is: most mindenki csak kijelentéseket tehet arról, hogy szerinte ki ő. Kijelentheted például, hogy „Nő vagyok.”, de nem teheted fel a kérdést: „Nő vagyok?” A többiek csak igen-nem válaszokat adhatnak.

Boldog családok

Négy fős csoportokban írjatok kártyákra családi neveket és pozíciókat. Minden családnak négy tagja (és négy kártyája) van, például: „Johnson, apa”, „Johnson, anya”, „Johnson, leánygyermek” és „Johnson, fiúgyermek”. (Ha az osztály létszáma nem többszöröse a négynek, lehetnek nagyszülők is.) Keverjétek össze a kártyákat, s kérjétek meg tanárotok, hogy ossza ki őket (mindenki egy kártyát kapjon)! Tanárotok jelzésére kezdjétek fel s alá sétálni a teremben, közben cseréljétek kártyákat egymással. A tanár újabb jelzésére a családtagoknak meg kell találniuk egymást, majd le kell ülniük családonként egy-egy székre. Az a család esik ki, amelyik utoljára ül le. A kommunikáció lehet akár verbális, akár nonverbális.

Én ez és ez vagyok

A játéknak az a célja, hogy előbb mindenki találja ki a maga szerepét, majd egy közös történetet kidolgozva hozzatok az összes szerepet kapcsolatba egymással! Választott szereped lehet bármelyik nemű, idősebb vagy fiatalabb nálad, történelmi, fiktív, filmből vagy tévéműsorból vett, ismert vagy általad kitalált.

Négyes vagy hatos csoportot alkotva üljétek le körben. (Ne beszéljétek meg előre, hogy ki milyen szerepet válasszon, vagy hogy mi legyen a történet.) Mindenki mondja el, hogy milyen szerepet alakít, beszéljen a figura külsejéről, életkoráról, egészségi állapotáról, munkájáról és bármiről, amit szükségesnek tart. A többiek feltehetnek kérdéseket a szerep pontosítása végett.

Menjétek végig a csoporton, hogy mindenkinek tisztázdjék a szerepe. A szerepek részint összefügghetnek, nyugodtan vállalhatsz például rokoni viszonyt a korábban bejelentett szerepek bármelyikével. Lehetsz például bárki másnak, akár történelmi, akár fiktív alaknak a nagynénje, unokatestvére vagy nagyszülője; kijelentheted, hogy barát vagy szomszéd vagy; természetesen az is lehetséges, hogy senkit nem „ismersz” a többi játékos közül.

Lehet jelentkezéses alapon mesélni a történetet, de mehettek körbe is. (Általában jobb, ha mindenki az általa választott ponton kapcsolódik be a történetbe.) Az első

játékos bárhogyan kezdhet (pl. felkelhet, reggelizhet, és a helyi busszal elmehet munkába).

Mindenki találjon valami összekötő kapcsot egy vagy több más játékosal, és segítsen a történet továbbgördítésében. Próbáld „feladni a labdát” másoknak, hogy belép-hessenek a történetbe.

A történetnek nem kell feltétlenül kereknek lennie. A játék akkor válik teljessé, ha már mindenki a történet részese lett, s valamilyen módon előrevitte. Mihelyt világosan kirajzolódik egy történet vagy helyzet, döntsétek el, hogy rögtönöztök egy lezárást, vagy abbahagyjátok és megbeszélitek a játékot.

Váróterem

Alkossatok négyes vagy ötös csoportokat. Mindenki képviseljen el magának valamilyen sztereotip szerepet – csavargó, üzletember, vásárló stb. – és valamilyen okot, amiért valahol várakoznia kell – mondjuk a fogorvosnál, egy vonat érkezésére, egy csecsemő megszületésére, egy kutyával vagy macskával az állatorvosi rendelőben, autójavításra vagy -mosásra és így tovább. Ezután gondold azt, hogy a csoport minden tagja ugyanazért várakozik, mint te! Kérdéseket tehetsz fel a többieknek, s tetszés szerint reagálhatsz arra, amit mondanak. A cél az, hogy ne nevesd el magad, valakit viszont megnevetessél anélkül, hogy elárulnád pontosan, miért várakozol.

Rábeszélés

Válassz egy társat, akivel feldolgozzátok az alábbi helyzetek mindegyikét! A helyzeteket játsszátok el fordított szereposztásban is!

- Beszélj rá édesapádat/édesanyádat, hogy kapcsolja át a tévét arra a műsorra, amit te akarsz nézni!
- Beszélj rá testvéred, hogy adja kölcsön a legdrágább, legféltettebb kincsét!
- Beszélj rá édesapádat, hogy az inflációhoz igazítsa a zsebpénzed!
- Beszélj rá a pultost a cukrászdában, hogy nagyon nagy adagot adjon a kedvenc pudingodból!
- Beszélj rá a nálatok élő nagymamádat/nagypapádat, hogy hétvégére, amikor szüleid távol lesznek, menjen el hazulról, mert bulit akarsz rendezni!
- Beszélj rá a buszvezetőt, hogy jegy nélkül utazhass haza, mert nincs pénzed!

Egy nap XY életében

Válassz egy társat! Ezekben a gyakorlatokban egyikőtök mindig ugyanazt, a másik pedig minden esetben más-más szerepet játszik. Minden egyes gyakorlatot ismételjétek meg fordított szereposztásban! A cél az, hogy az állandó szerepben következetes legyél, a mindig változó szerepekben pedig rugalmas.

Diák

- az egyik szülővel reggeli közben
- a testvérével, aki kölcsön akarja kérni valamelyik ruhadarabját
- a tanárával, aki beszélni akar vele az iskolai munkájáról
- barátjával, akivel megbeszéltek, hogy mit csinálnak aznap este
- az iskolaigazgatóval, aki behívta az irodájába sorozatos kéréséi miatt

Anya

- fiával/lányával reggelizés közben
- egy bolti eladóval, aki többet számított fel
- egy munkatárssal munka közben
- egy ritka látogatóval (pl. vallási vezető, nem kedvelt rokon)
- férjével vacsora közben
- a barátnőjével, aki beugrott hozzá

Apa

- feleségével reggeli közben
- munkatársával munka közben
- főnökével, akit szívességre kér
- legjobb barátjával, akinek ugyanaz a hobbi
- gyermekének tanárával a fogadónapon
- későn haza érkező fiával/lányával

Más cipőjében

1. Alkossatok négyes csoportokat, s vegyétek fel az „A”, „B”, „C”, „D” neveket. „A” interjúolja meg „B”-t, „C” pedig „D”-t. Az interjú legyen elég mély, s tartson legalább 10 percig. Témája ölelje fel a családi körülményeket, az életrajzot, a világnézetet, az érdeklődési kört stb.

2. A következő részt könnyebb eljátszani, mint elmagyarázni! Te, „A”, miután meginterjúvoltad „B”-t, azt fogod képzelni, hogy „B” vagy, „C” pedig ugyanezt teszi „D”-vel. Most „D” fogja meginterjúvolni „A”-t (aki úgy tesz, mintha „B” lenne), „B” pedig „C”-t (aki úgy tesz, mintha „D” lenne). Csak olyat mondhatsz képzeletbeli „B”-ként és „D”-ként, amit hallottál, vagy amit szerinted „B” és „D” mondana. Nemcsak a gondolkodásmód és az információk fontosak, de a nonverbális kommunikáció is – ahogyan „B” vagy „D” ülne, gesztikulálna, amilyen kifejezések megjelenének az arcán. Az összegyűjtött végszavak és támpontok alapján próbáld a lehető legjobban eljátszani a másik személyt. Amikor a tanár jelzi, hogy lejárt az idő, „A” és „C” visszamegy eredeti partneréhez, hogy megállapítsa, kitalált válaszaitok milyen közel jártak a valósághoz. Játsszátok el a gyakorlatot úgy is, hogy „B” és „D” készíti az első interjúkat.

Konfliktus

Válassz egy társat, s aztán döntsétek el, hogy ki melyik szerepet játssza az alábbiak közül! Kezdjétek a párbeszédet a megadott módon, majd addig folytassátok, amíg a konfliktust meg nem oldottátok (a fizikai erőszak nem tartozik a lehetséges megoldások közé)!

Fiú- vagy leánygyermek: Mama/Papa, elvihetem a kocsit ma este? Nagyon fontos.

Szülő: Szükségem van a kocsira ma este.

Fiú: Ragaszkodom hozzá, hogy közösen álljunk a vacsora-számlát.

Lány: Hadd fizessenek. Végül is én többet keresek.

Főnök: Ma este túlóráznia kell. Rendkívüli helyzet adódott.

Beosztott: Haza kell mennem. Ma van a lányom születésnapja.

Háztulajdonos: Fizesse ki a laktórt! Már két hónappal el van maradva.

Bérlő: Amíg nem javíttatja meg a mosogatót, nem fizetek.

Vásárló: Kérem vissza a pénzem! Ez a kenyérpírtó nem működik.

Eladó: Le kell vásárolnia. Mi nem váltunk vissza semmit.

Diák: Nem tudom megírni a dolgozatot. Kosármeccsem volt.

Tanár: Meg kell írnod. Van, ami fontosabb a kosárlabdánál.

Gyárigazgató: Ha tovább sztrájkolnak, be kell zárnom a gyárat örökre.

Szakszervezeti vezető: Az alkalmazottak nem tudnak megélni a mostani bérükből.

Kedélyállapot-változások

1. Válassz egy társat – egyikőtök lesz „A”, a másik „B”. A magára ölt valamilyen hangulatot – vidám, szomorú, ingerült, dühös, szívélyes, unott –, és elképzeli, hogy mi váltotta ki kedélyállapotát. „B” átveszi „A” kedélyállapotát, s ugyanúgy viselkedik, tehát „B” is szomorú, vidám stb. lesz.

2. Most „B” választ magának kedélyállapotot. „A” megpróbálja kideríteni, mi az, s aztán az ellentétes hangulatot ölti magára.

3. „A” valamilyen erős érzésre – félelem, bátorság, hűség, odaadás, gyűlölet, gyengédség, öröm stb. – gondol, s elképzeli, hogy valamilyen problémája támadt „B”-vel. „A” minden tőle telhetőt elkövet, hogy az érzést átadja „B”-nek, hogy tehát „B” legyen ijedt, bátor, hűséges és így tovább.

4. „B” kitalál magának valamilyen kisebb gyakorlati problémát (valamije elromlott, valami fontosat elveszített, valamije elszakadt, megvágta a kezét stb.), s azért, hogy segítséget kapjon, dicséret és „körüludvarolja” „A”-t. „A”-nak elege van ebből, s csak ímmel-ámmal segít.

A helyzetgyakorlatok végeztével érzéseidet beszélj meg partnereddel!

Fonák szerepek

1. Ezek a gyakorlatok lehetnek csak szórakoztatóak, de az is előfordulhat, hogy mélyebb, komolyabb interakciókhoz vezetnek. Az alábbi helyzetekben az a különös, hogy az adott szerepben mindig van valami szokatlan, „nem odaillő”.

Válassz partnert és dolgozzátok fel a helyzeteket úgy, hogy arányosan osztjátok el a „fonák” szerepeket:

- apa/anya, aki kénytelen pénzt kérni fiától/lányától;
- tanár, akiről kiderül, hogy puskázott egy nyilvános vizsgán;
- rendőr, aki összeomlik és sírva fakad, amikor letartóztat valakit;
- hajóskapitány, aki tengeribeteg lesz;
- bíró, akit áruházi lopáson érnek;
- katona, aki nem hajlandó harcolni;
- orvos, aki folyton panaszkodik, hogy valami baja van;
- diák, aki sokkal többet tud tanáránál.

2. Kiscsoportokban dolgozzátok fel a helyzeteket úgy, hogy további szereplőkkel bővítek a jeleneteket!

A szimbólikus játék

Blaskovich Edit
(1934)

Először azt a lélektani tesztet ismertetem, mely a gyermekből kiválandó belső tartalomnak keretét adja.

Olyan szimbólikus jelentésű ismert mesét, vagy mithoszt⁵ választunk, mely alkalmat ad a gyermeknek arra, hogy elmondja belső mondanivalóját.

A feladat megválasztása és kitűzése kettős irányú tájékozottságot igényel:

1. Ismerni kell azoknak a szimbólikus igazságoknak feloldási módját, melyek a mesékben, mondákban a történelem hagyományaként ránk maradtak.

2. Ismerni kell a gyermek feltaláló képességének határait, megnyilatkozásának sajátos irányát ebben a korban.

A kísérlet menete a következő:

a) A mesét vagy mondát szemléletesen exponáljuk, elhelyezve az önálló akció megindítását előirányzó lélektani rúgókat.

b) Kérdések útján a gyermekek kollektív együtteséből kiemeljük a mese magvát alkotó belső értelmezést.

c) Miután erre a gyermek hallatlanul erős intuícióval rátalál, megalkotja játékát, úgy, hogy maga alkotja meg: a személyeket, a jelenetek egymásutánját, a párbeszédet, mindezt nagyszerű organizmusban, egyenes vonalban, egy általa választott belső cél felé sietően!

Hogy teljesen felszínre kerüljön a pubertás korának egyik kiemelkedő jellegzetessége, „a teremtő fantázia első virágzása”, mint ahogy Ribot mondja, bizonyos dolgokat kell leszögeznünk a kísérlet végrehajtására vonatkozólag. Ezeket szintén Ribot „A teremtő képzelet” című művéből veszem.

Az első tudnivaló az, hogy a szülők és tanítók racionális nevelő hatása alatt ebben a korban a gyermek természetes hajlamaival ellenkező irányban dolgozik.

Másodszor: tisztában kell lennünk az egység elvével.

Minden feltalálás és teremtés organikus egész, mely nem vizsgálható az analitikus lélektan részekre tagoló eszközeivel. A gyermeknek organikus alkotásra kell módot adnunk, ha felszínre akarjuk hozni a benne hatalmas belső világokat építő invenciót.

Harmadszor: megfelelően kell történnie a gyermekcsoport kiválasztásának.

„Nem minden gyermek vonható bele a kísérletbe. El kell választanunk a képzelő (imaginatív) típust a többitől. A kísérlet csak a képzelő erővel rendelkező gyermekcsoportban hajtható végre.”

A játék megalkotása a következő munkamegosztással történik. – A mese exponálásánál jelen van az egész gyermekcsoport. Az ú. n. belső felfedező munkát a képzelő típusú gyermekcsoport végzi, magát a játékot a „créateur”-ök formálják meg. A képzelők, az egész gyermekcsoport kb. 50%-a, nagyobb kollektív egységet alkotnak, a teremtők ezek sorából kerülnek ki.

A gyermekek csoportosulása esetről-esetre változik. Néha együttesen előre megbeszélik a mese menetét, a személyeknek tulajdonítandó szerepet, s két-három gyermek választ egy-egy jelenetet kidolgozásra. A színező hajlamú „kitaláló” egy külső változatosságban gazdag jelenetet, a morális hajlamú egy belső küzdelmet illusztrálót. Néha többen írják meg ugyanazt a szavazás útján döntenek el, melyik érdemes az eljátszásra. Van eset, hogy egynek az auktoritása oly erős, hogy megkéri, dolgozza át egységesen az egész játékot. Nagyon finom és érdekes a munkacsoportok alakulása, mely teljesen ösztönösen követi a kompenzáció elvét az együttesben!

A gyermeki alkotás, amit bemutatok, egy ismert monda, tavaszmithosz, a föld teremtő erejének viszatérését ünnepli. 14 éves gyermekek írták.

Persephone érkezése.

Első jelenet.

Színhelye az Olimposz, az istenek csarnoka.

Igen jellemző kezdet! A pubertás szívesen üti meg a fenség hangját. Játékaiban legkevésbé tudja a mindennapot ábrázolni. A szélsőségek, nagy kontrasztok világa vonzza: mélység vagy magasság, fény vagy árny, depresszió vagy elragadtatás, sohasem az egyensúlyozott, mindennapi jelen. Említettük, hogy *kompenzációt* keres; nem maga az élet érdekli, hanem az élet rejtélye!

Hírnök: Im, keletről feljő a nap s aranyözönét az Olympus fényes csarnokára szórja! Istenek, egy percre álljon üritetlenül a drága nektár, hisz a fény jött el, a fény,

⁵ Új rovatumk idézett szövegeiben nem változtattunk a korabeli írásmódon – ott sem, ahol a mai nyelvtani szabályok mást írnának elő számunkra... (A szerk.)

mely körülragyogja e csarnokot s elúzi messze, messze a gondot...

Főisten: Fényes Nap, lelkünk ujjongva vár s te eljöttél, mert fény követi a homályt. Hozsánna neked, lángszerű Isten, hozsánna neked, tavasz teremtője!

Istenek kara: Hozsánna neked, lángszekerű Isten, hozsánna neked, tavasz teremtője!

Demeter: Ti dicsőítitek a napot, mely fénnel szórja be éltetek; imádjátok a fényt, mely átjárja szívetek. De vajjon, az öröm, a fény eljutott-e a földre is? Nézzétek! Alant minden kopár és dermedt. A föld várja-várja a termékenyítő és melegítő fényt!

A termékenység anyja vagyok én, megyek, hogy megáldjam a földet, megáldjam a munkát! Megyek, mert hív az ősi rög, hív a lüktető talaj!

Istenek kara: Légy áldott, légy áldott termékenység anyja, ki a dermedt földnek az életet adja!....

Második jelenet.

Legjellegzetesebb része a jelenetnek Persephone felébresztése Demeter anya által. Amit mond neki, nagyon pubertáskori, nagyon jellemző! Megmondja neki, hogy az élet öt próba elé állítja! Erején múlik, hogy fogja a próbát megállani.

A próba gondolata, mely egyik változatban az ú. n. *válaszút* probléma, nagyon gyakran merül fel a pubertáskori gyermek feldolgozásaiban. A gyermek, megkezdve az élet próbáját, feszülten keresi minden tényben, eseményben, életsorsban a kimenetelt. Milyen eredménnyel zárul az életpróba? Ahogy a hős sorsát előttünk feldolgozásaiban megoldja, abból világosan kitűnik, hogy azt milyen kimenetelben látja maga előtt.

Demeter: A föld még dermedten, ködösen alszik. De én vagyok a Munka, kinek szavára felébred az ugar! Hegyek, völgyek! Erdők, mezők! Fák, virágok, ébredjetek! Te nagy mindenség, tárd fel szépségedet! Te ősi föld, lüktess újra fel. Emberek, jöjjetek, vessétek be az áldott magot és gyümölcsöt fog adni! Munkáljátok a szent anyaföldet és búza fog teremni. Éreztétek a munka alkotó tűzét, szeressétek a fekete rögöt, hisz felétek tárja szívét, hisz ez az élet!!

Első ember: A tavaszi szellő halkán susog a patak hullámaival, vajon honnan jött?

Második ember: A gyümölcsök lehúzzák a fák ágait, a napsugár ragyog. Ki az, aki fényt varázsol a földre, érzést a szívekbe?

Harmadik ember: Ki vagy te, hogy a földet felébresztetted? Mily varázshatalommal bírsz, hogy láttodra élni, szabadon dolgozva, élni akarunk?

Demeter: Én vagyok a Szent Megújulás! Nektek adom és megáldom a földet, öröklön-örökké! Elhagyom a földet, de életrekeltem a ti örömtökre a virágokat, a zöld pázsitszőnyeg tarka mintáit. (*Liliomhoz:*) – Dobogjon fel szíved, liliom. Légy tiszta és nemes!

Színed mutassa a lélek fehérségét, az igazi élet útját. Légy szent és igaz!

Liliom: Köszöntelek, szép tavasz! Leszek a tisztaság s az ártatlanság s az istenek áldása fog lebegni rajtam! Leszek az erény, mely mint egy fényes csillag tündököl az égben.

Demeter (*Persephonéhoz*): Kelj életre te is, Persephone! Légy szent és páratlan! De nem önmagadért! A Te hivatásod megismerni az életet, az élet árnyait! Nagy feladat! De fényt, szeretetet csak árny és szenvedés után lehet hirdetni. Vigyázz, élet legszebb virága, a próba nehéz, a hivatás örök! (*Demeter el.*)

Persephone: De szép ez a vidám élet! Ébredjetek, kis virágok! A tavaszi napfény símogat titeket! De milyen virág vagy itt ebben a pompás köntösben?

Nárcisz: Én vagyok a nárcisz. Fehér köntösömnek nincsen párja. Ez alatt rejtőznek az álmok! A hiú, a varázsos, az elérhetetlen álmok! Én örökké élek, mert míg az arany csörög, az én palástom után liheg az ember. Én örökké fiatal vagyok, mert engem a büszkeség és a nagyravágyás táplál. Tetszem neked? Ha leszakítod virágom, elárulom az élet titkát. (*Persephone letépi, ott teremnek az alvilág szellemei.*)

Nárcisz: Az élet titka az, hogy aki nem bír nekem ellenállni, azt én boldogtalanná teszem.

Szellemek: Eljöttünk mi, az alvilág szellemei, lidérces fényünk messze világít. Hadesz küldött minket érted, vörös tűzruhánk lebeg a szélben!

Első: Én vagyok a forgószelel, Persephone, ugye félsz / Gyere velem táncolni, zenét majd a szél süvít!

Második: ugyan, nem ismert reám, én vagyok a tűzki-
rály / Persephone, szeress ám, lángtövis a koronám!

Harmadik: Persephone, úgy nézz rám, én vagyok a
jégkirály / Ha a tüzet szereted, én bizony megdermesztlek!

Negyedik: Persephone idenezz, Hadesz hírnöke
vagyok én, / Hoztam egy tűzszekeret, gyere velem, ülj bele!

Ötödik: Persephone, ne félj semmit, nem bánt téged
itten senki / Beszélt hozzád az alvilág szíve, mely hol
égetően meleg, / hol dermesztően hideg!

Szellemek kara: Jer, Persephone, hív az alvilág szíve,
mely hol égetően meleg, hol dermesztően hideg.

Harmadik jelenet.

A pubertáskori gyermek le akar szállni a rejtélyek legtitkosabb zúgába. A fényből egyszerre az árnyba zuhanunk. A rejtély titkának megoldása Hadesz birodalmában tárul fel. – Amikor ezt játszották, fojtott hangon beszéltek, feketébe öltöztek, s a karok szava dübörgőn visszatérő ritmusban sújtott le.

Persphone: Leszakítottam a vágyódás virágát s fehér szirmaiból fontam koszorút. De a kelyhében méreg volt elrejtve, eltűnt a mező s lángszeker ragadt el. A tűzparipák száguldtak velem Hadesz birodalmáig. S most itt vagyok a dermedtség sűrű ködében. A mély csend, mint a viharfelhő borul szívemben a fényre. A fullasztó, nehéz köd szívet, lelket öl. A halál folyóján az evező-ütések úgy hallatszanak, mint a lelkek bilincszörgése. Ki üzte el innen a dalt, a fényt, a szeretetet?

Árnyak I.: Eljöttünk az alvilág zugaiból, rejtett alagutaiból, mi, sötét útmutatók, a fekete örök! Kérdésed,

mint a pörölyütés sújtott a ködbe és előhívott minket, akiknek mindegy, hogy a földön a béke áldása, vagy háború átka lebeg!

II.: Nézd a csupasz fákat! Levelük elszáradt, gyümölcsük nem termett, pedig egykor őket is az élet oltotta be.

III.: Mindegyik fa egy-egy lélek, mely megdermedt, elfásult és rossz útra tévedt.

IV.: Nincs itt tavasz, nem süt a napsugár, az azúrkék ég bárányszőlője nem suhannak tova felettünk, az ég lámpái nem ragyognak ide, a rózsza bimbója nem fakad ki, az aranyos vetés közt a pipacs nem piroslik.

Árnyak kara: Csendes, nagyon csendes Hádesz birodalma, hová nem hallatszik a csalogány dala, hová nem hallatszik a forrás zúgása és az anyaföld forró, szent imája!

Hádesz: Eljöttél az alvilágba, el a dermesztő homályba. Az én országom, Persephone, a szenvedések országa, a nagy küzdelmek néma birodalma. Ahol te voltál, fény honol. A te földed kínálja a könnyűt, a csábítót, az enyém adja a nehezet, a fárasztót. S mégis, Tavasz leánya, az élet nálam táruul fel. Persephone, nézz, nézz a homályba, fürd szemed merőn a sötétbe. Nézd a ködöt! Az élet bontakozik ki belőle. Látod az árnyakat? Ezeket nem ismered, hisz ezek az élet árnyai. Közelednek erre. Ez itt a bűn, az önzés, a kincs, a gond, a szenvedés, az álom, s ez itt a hiú vágy! (*Elvonulnak.*) Ezeket kell leküzdened, hogy a virágos tavaszi mező után kiérj a tövises életmezőre. Ezekkel kell nehéz harcot vívni, hogy megértsd a szenvedők könnyét, meghalld a hajótöröttek jajkiáltását, megérezd a távoli segélykérést, s hogy egyszer, ha ezt megtetted, megláthasd azt a fehér galambot, mely lelkeddel az istenek fényes templomába száll!

Persephone: A homály s kétség birodalmában ismerem meg az életet! Az életet, melyben az árnyék azért van, hogy küzdjünk a fényért, a fény azért, hogy eloszlassa a sötétséget, az élet reménytelenségét! Az érzésen, a megismerésen keresztül felvillan a sugár, mely tavaszt hoz a küzdelem birodalmába s küzdelmet visz a tavasz földjére! S én haladok a világosság nyomdokában, hogy elérjem a földet, s hogy az emberek szívébe oltsam annak a küzdelemnek a magvát, hol a mások szenvedéséből font töviskoszorú a jutalom.

Negyedik jelenet

A földön újra ébred az élet, Persephone visszatér virágai közé. Felfedezi előttük az élet értelmét. El-

mondja, hogy sötét küzdelmeken keresztül hogyan győz mégis a *Szent Világosság!*

Első virág: Nézzétek, a hajnal piros fátylával átszöve az eget, keleten fény támadt, a tavasz közeleg!

Persephone: Ébredjétek, kis virágaim, az álom elröppen és csalfa, az élet örök és igaz!

Második virág: Visszatértél újra, Persephone! Fogsz nekünk mesélni a virágos mezőkről, az azúrkék ég bárányszőlőiről, a pacsirta daláról és a tüzes égi szekerekről?

Persephone: Kis virágaim, nem a virágos mezőkről, nem a tüzes égi szekerekről fog szólni mesém. Most igazat mesélek az életről, hol a lemondás szekeren haladunk, hogy felvegyük rá a csüggedteket, a fáradtakat. De ne hajsátok le fejeteiket, kis virágok, a mese vége nem szomorú, mert mikor a lemondás szekere megáll, elérte az örök fény földjét!

Liliom: Te szent Világosság, légy áldva, légy áldva örökkön-örökké, életeddel győzött a dal, a fény a szeretet!

Virágok kara: Életeddel győzött a dal, a fény a szeretet!

Lélektani és pedagógiai tanulságok.

Mi jellemző ebben a feldolgozásban a pubertás korára?

Először is a szimbolizáló hajlam. Maga a téma nem általunk önkényesen választott. A kísérletet hosszas tapogatózó keresgélés előzte meg. Éveken keresztül gyűjtöttük a gyermekek teljesen spontán felmerülő megjegyzéseit, meséit, kollektív játékaikat s azt találtuk, hogy a szimbolizáló tendencia a pubertás kezdőkorának egyik kimagasló jellegzetessége. Hogy miért, a kornak strukturális minőségéből következik, minek teljes magyarázata a későbbiekből fog egészen kitűnni.

Másodszor a felvetett probléma. Mit fogott meg a pubertáskori gyermek Persephone történetéből? „Mi az élet belső értelme, rejtélye?” Irodalmi és történelmi spontán feldolgoásaiban is állandóan ez a kérdés foglalkoztatja. Ezt keresi olvasmányjaiban s a maga vajúdásaiban. Jó-e, vagy rossz az ember? Egyáltalában mi a jó és mi a rossz? Hogyan zajlik le az ellentétek harca s milyen a kimenetele?



Színjátszás a családi iskolában

Nemesné Müller Márta

1937

A gyermekszíndarabok rendezése sok gyermekismeretet, izlést és nem utolsó sorban tapintatot követel. Nemcsak a szülők hiúságánál fogva, de azért is, mert a szereplés a gyermekek lelki életére nagy befolyást gyakorol, építhet és rombolhat, mint kevés más eszközünk. Erre még vizsgatérünk.

Forduljunk először is afelé a kérdés felé, hogy amennyiben felnőttektől írt színdarabokat játszatunk, milyen színdarabokat válasszunk s hol vegyük a megfelelő szövegeket?

Menjünk csak végig az egyes osztályok sajátos szempontjain.

Az I. osztályban ne adassunk még elő igazi színdarabot. A játék összerendezettsége még nehéz feladat és a sok próbázás időben, energiában (már akkor nagy a baj, ha idegekben is!) nem ér fel az elérhető eredménnyel. Helyesebb, egy kis műsoros előadás *összeállítása*. Ezen belül játszhatnak a jóképességük egy kis jelenetet, mások dialogizált verset, mókát, körjátékokat, zenés tornagyakorlatokat adhatnak elő.

A színdarab megválasztásában a II. osztályban vezető helyen áll az egyszerű népmese. Ezeket vagy a tanító maga írja át színdarabbá, vagy a gyermekek rögtönzése szerint addig játszatja őket, amíg maguktól mennek. Utóbbi, különösen a jól ismert népmesék váratlanul jól szoktak sikerülni. Ilyen a legkegyetlenebb részeitől megfosztott Hófehérke, Piroska.

Nagyon jól sikerülnek a tréfás népmesék is, mint pl. a jól ismert „Szerencsés János”, „Az aranyszőrű bárány” és hasonlók.

Tudom, a népmese ellen sok ma a kifogás. Ugy mondják, sok bennük a kegyetlenség, túlburjánzik a képzelet, továbbá, hogy a gyermekeknek nincs közük ahhoz a „holtomiglan-holtodiglan” kibonyolódáshoz, mely a legtöbb népmese megoldása. De az én több évtizedes tapasztalatom ellene szól ezeknek az aggodalmaknak. Anélkül, hogy ennek a kérdésnek annyira a mélyére mennék, mint azt a kisgyermek pedagógiája tulajdonképpen megkívánná (de könnyen megduplázódnék ez a könyv, ha minden fontos kérdést megvitátnék!), csak azokat a szempontokat emelem ki, amelyek nélkül ez a műfaj-választás egyesek szemében teljesen megokolatlannak látszanék.

Dehogy is nincs a gyermeknek a mesék tartalmához köze! Bizony nagyon is kell neki, hogy ebben a leegyszerűsödött és mágikus lelki életéhez közel álló formában kapja meg az élet sorsdöntő eseményeinek első benyomását. Ne feledjük azt se, hogy a fent kiragadott mozzanat sem a revue-színházak olcsó erotikája, mely sajnos nem egy nagyvárosi gyermekelőadásba is megtalálja a maga útját, hanem az emberi létsorsnak a felnőttélet és a rom-

lott nagyvárosi élet kilengéseitől mentes, népies-gyermekies leszűrődése.

S hogy a gyermeknek a népmese kell, azt a tények bizonyítják. Hisz úgy bele tudják élni magukat a népmesékbe, mint a maguk választotta ösztönteremtette játékaikba.

Természetesen csak akkor, ha a népmese színrehozása közben nem vesztett túlságosan eredeti egyszerűségéből.

A III. és IV. osztályban is nagyon jól sikerül az átalakított mese, de a gyermekek (talán csak a nagyvárosiak) jobban szeretnek olyan darabokat játszani, amelyek színtük „nagyosabbak.”

Az iskolánkban különösen jól sikerült darabok közül felemlíték egyet-egyét, hogy azzal példázzam a megfelelő darabok jellegét. Hasonló értelemben, mint a népmesék, betanítva vagy improvizálva és játékosan begyakorolva, elsőrangúak és színre kitűnően alkalmazhatók a Mátyás adomák.

Nagy sikerrel kerültek nálunk színre Petőfi „János vitéze”, (konferenz olvasta a verses szöveget s ezt követték a jelenetek), valamint Molnár Ferentől a „Pál-utcai fiúk” és Jókai-tól a „Melyiket a kilenc közül?”

„Igazi darabok közül” valóságos hamupipőkemunka ennek a korosztálynak megfelelő kikeresni. Itt-ott mégis akad egy, mint pl. némi átalakítással P. Ábrahám Ernő Rozmarinja. (Ifjúsági színjátékok, Légrády testvérek kiadása.)

Az olvasó talán csodálkozik azon, hogy mesét, mondát, verses elbeszélést, történetet ajánlok átalakításra, felnőtteknek írt színdarabot eljátszásra s csak a gyermekeknek írt színdarabokra nem akarok rátérni.

Tény és igaz – ezektől nagyon félek. A legtöbb művészietlen, olcsó, vaskos moralizálással vél hatni vagy mesterkélten gyermekes. Esetleg gyermekes tárgya ellenére túl nehéz, mert rejtett jelképei felnőtteknek szólnak. Másrészt nem sikerülnek a legkedvesebb színdarabok sem akkor, ha nagyon bonyolultak, mint pl. Benedek Elek kedves Többsincs Királyfi-ja. S ha egyébként megfelelő darab akad, – mint pl. Balázs Béla bájos mesejátéka: A halász és a hold ezüstje – rendszeren túl kevés benne a szereplő, ami szintén számottevő szempont. Ilyenkor vagy úgy segítünk magunkon, hogy tánc és éneketéteket tudunk be a darabba, vagy több kisebb darabot adjunk elő. Utóbbi megoldás azonban a „mise en scène”-nel járó gondjainkat növeli.

A kész ifjúsági, vagy felnőtteknél e célra átalakított színjátékot messze felülmúlja pedagógiai értékben az a darab, melyet a tanulók maguk írnak, s amelynél maguk küzködnek a „kevés díszlet-kevés változás” kérdésének megoldásával. Vagyis: ahol az osztály képviseli az író, a rendezőt, a díszlettervezőt, a szintársulatot.