

dpm

drámapedagógiai magazin

a Magyar
Drámapedagógiai
Társaság periodikája

DPM/44
2012/2. szám

ISSN 1216-1071

Megjelenik évente négyszer.

A szerkesztőség címe:

1022 Budapest, Marczibányi tér
5/a; telefon és fax: (1)3361361;
honlap: www.drama.hu;
e-mail: drama@drama.hu

**FELELŐS SZERKESZTŐ:
Kaposi László**

telefon és fax: (28) 788714
e-mail: kaposi@drama.hu

**Felelős kiadó:
az MDPT elnöke**

Borító: Hevesi Andrea

Támogató:

A Drámapedagógiai Magazin
megjelenését 2012. január 1-
december 31. között a Nemzeti
Kulturális Alap támogatja



Nemzeti
Kulturális
Alap

Számlaszámunk, amelyre az
érdeklődők befizethetik az éves
tagdíjat és a DPM megrendelési
összegét: 11701004-20065946

TARTALOM

| | |
|--|----|
| Szemléletbeli különbségek és azonosságok – gyerekelőadás és gyerekelőadás között <i>Novák János</i> | 2 |
| Színházpedagógiai jegyzetek(1) <i>Kaposi László</i> | 12 |
| E. F. látogatása egy kisbolygón: kérdések, amelyeket egy színdarabhoz intézhetünk <i>Elinor Fusch</i> | 17 |
| Semmi – gondolatok egy regény és belőle készült előadások kapcsán a gyermekszínházról <i>Tóth Zsuzsanna</i> | 20 |
| „Tanuljunk ünnepelni!” <i>Dölmány Mária</i> | 23 |
| Dramaturgiai játékok – legyünk drámaírók! <i>Vatai Éva</i> | 27 |
| Női formák <i>Féder Márta</i> | 32 |
| Ami történt a drámapedagógia területén... – <i>Szakall Judittal beszélget Kaposi László</i> | 36 |



Szemléletbeli különbségek és azonosságok

– gyerekelőadás és gyerekelőadás között

Novák János

...csakis művészi érték való a gyermeknek! Minden más árt neki. A csecsemő táplálékát is jobban megválogatják, mint a felnőttét. „Vitamindús” zenei táplálék kell a gyermeknek. Enélkül nem szűnik meg az egész magyar társadalom krónikus és immár gyógyíthatatlan „avitaminózis”-a. (1929)

De a nagyobb és kisebb mesterek idevágó művei is ritkán érik el azt a célt, hogy valóban gyermekeknek szóló zenévé váljanak... Más művek viszont azzal ijesztik őket vissza, hogy a gyermek hanghordozását, beszédhibáit stb. utánozó némely felnőtt módjára, úgy közelednek a gyermekhez, mintha azok furcsa kis állatok volnának.

Bartók emberhez illően szól hozzájuk, mégis úgy, hogy megértsék: az ő nyelvüket használja. Bartóknál azonban ez nem álarc, mert egyúttal saját nyelve is – egyike a maga kifejezési módjainak... A gyermekek azonban hamar megérzik azt, ami a lelkükkel rokon. Megérzik, hogy itt valaki alakoskodás nélkül közeledik hozzájuk, és igazi örömet találnak e darabokban, hacsak egy-egy aggályoskodó pedagógus nem zárja el azokat előlük. (1921)

Ha gyermeknek akarunk írni, előbb meg kell tanulnunk a nyelvükön. (1966)

Van-e szebb hivatás, mint újkertbe az első jó magot vetni? (1941)

Bizonyára hallották már Hugo von Hoffmannstahl nevét... egy sorára mindmáig emlékszem: „Kinder wachsen auf mit tiefen Augen” (A gyerekek tágra nyílt szemmel nőnek fel.) A német „tief” (mély) itt olyan tekintetet jelent, melyből a ragyogó jövő és a boldog jelen ígérete sugárzik. Olyan tekintet, melyet nem lehet egykönnyen elfelejteni...

Minden tanár találkozott már tanítványainak tágra nyílt szemével – minden szónál szebb köszönet ez fáradtságos, nehéz munkájukért. (1966)

(Idézetek Kodály Zoltán írásaiból)

Szövegemet vitaanyagának szánom, állításaimat és a saját előadásokból vett példákat nem mások ellen írtam, csupán a szemléletbeli különbségek megragadására törekedtem. Nem teljes körű, és sok helyen az egyes állítások alátámasztásával is adós maradok. (N.J.)

Mitől más?

Évtizedek óta a gyerekszínházat művelő, arról író, azokat elemző magyar szakemberek országos fesztivál programját nézve közösen hümmögnek, udvariasan hímeznek-hámoznak látva a nagyobb színházak gyerekelőadásait. Kerülgetik, mint a forró kását, miért nem jobb a nagyszínházi gyerekelőadások, mért elavultak akkor is, ha fiatalok az alkotók, egyáltalán, mi a baj velük? Mi az oka a változatlanságuknak? Hiányoznak az új szerzők, fiatal, tehetséges rendezők? Nem hiányoznak, de az ő darabjaik is felveszik azokat a jellemzőket, melyeket az ebben a körben megkövesedett elvárások diktálnak.

Ezek az elvárások egyfelől eredeztethetőek a játszóhelyek közötti méretkülönbségekből: könnyebb kisebb térben emberi hangon szólni a kisebbekhez; a nagyobb terekbe terelt sokféle korosztályt csak a direkt, felnagyított színházi hatásokkal lehet megszólítani.

Maradvány elvvel szokás magyarázni, hogy a vidéki nagyszínházak gyerekelőadásai a többi bemutatóval ellentétben miért készülnek maradék pénzből, más darabban alig foglalkoztatható színészekkel, rövid próbaidő alatt. A szereplők ezekben a darabokban nyilvánvalóan a túlélésre játszanak: hangosak, közönségesek, ki-ki a saját legbiztosabbnak gondolt színészi közhelyeiből építkezik.

Ha az évtizedes elvárások évtizedekkel ezelőtti játékestilust konzerválnak, akkor a játékban tükröződő egységes

ízlés sem üdvözölhető. Az előadás hossza limitált, általában nem lehet több mint 75 perc – azért, hogy a délelőtti próba és az esti előadás közé beférjen a játék.

A díszlet is az esti előadás már bekészített díszlete elé épülhet csak. Az előszínpadra szorul akkor is a játék, ha az erkélyekről már nem láthatják a gyerekek.

Általában tájkötelezettségek is terhelik a gyerekelőadásokat. Tájon még az amúgy sem igényesen kialakított szcenikai elemek sem rekonstruálhatóak maradéktalanul.

„Nekik az is jó lesz!” A lényeg, hogy nyugton üljenek, ne nyomják a rágógumit az ülésekre, ne okozzanak és ne szenvedjenek el balesetet, amíg a színházban vannak.

A korszerű hangosítási eszközök garantálják az előadások biztonságos lefolyását. A hangerősítők a gyerektömeg ricsaja fölé fókuszálják a hangerőt, esélyt sem adva az emberi hangnak – sem a színpadon, sem a nézőtérben.

Marad a semmit mondó konklúzió: a nagyszínházi gyerekelőadások között nehéz jót találni; lehet, hogy a kisebb terek jobban kedveznek az értékes előadásoknak, kedvezőbbek a korszerűbb tartalmak megjelenítésére, mint a nagyszínházak.

Ez a gondolkodás, alig egy évtizeddel ezelőtt még a felnőtt színházak számára adott felmentést: a nagy terekre bízta a kommersz repertoárt, a kisebbekbe menekítette a művészi törekvéseket. De igaz-e a nagy rossz/kicsi jó dichotómia a színházakban? Természetesen nem!

Fogalmi tisztázással a felnőtt színházak is adósak. Nem is használatos megkülönböztető jelző a felnőtt, ha szín-

házzól beszélünk. Akik felnőtteknek játszanak, kivétel nélkül joggal vallhatják magukat színháznak, bármilyen műfajt is képviseljenek. Még attól is óvakodunk, hogy megkülönböztessük egymástól a kommersz és a támogatott színházak körét. Akire a kommersz bélyeget rásütik, védekezésre kényszerül: szerintük az a tény, hogy sokan nézik őket, éppen az bizonyítja, hogy milyen jók az előadásai. A bírálókat ez a jelenség ellenkező előjelű következtetésre sarkallja: sokan nézik őket, tehát silány, vacak, tucatáru az előadás, ami jövedelmet termel.

Amennyire gyorsan végbement nálunk az ipar magánosítása, a színházakkal sem a politikusok, sem a művészek nem vállaltak kockázatot, pedig ma már nálunk is megvannak azok a professzionális szakemberek, az alkalmas műfajok és társulatok, akik anyagi haszon reményében, koncessziós formában működhetnének, új bemutatóik létrehozásához használhatnák a bankok, vagy az állam pénzét abban a reményben, hogy a bevételből törleszteni tudják a kölcsönöket. (Sokféle életképes konstrukció elképzelhető még. Svédországban például azzal támogatja az állam a független színházakat, hogy a kész előadások utaztatásának szállítási és utaztatási költségeit, valamint a vendégjátékok tiszteletdíját fedezik. A darabok létrehozására, épületfenntartásra külön kell pályázniuk.)

A politikusok attól félnek, hogy siker esetén túl sok pénzt rakna a saját zsebébe egy-egy színházi szakember. A művészek személyes egzisztenciájukat féltik: tönkre mennek, ha megbukik egy bemutató. Mindenkinek a jelenlegi helyzet a jobb. Csak kultúrpolitikai érvet nehéz találni arra, miért kell támogatni azt, ami anyagi hasznot termel, vagy ha ez a támogatás előfeltétele, miért kell támogatni azokat a színházi formációkat, melyek nem tudják önmagukat eltartani?

A művészet és a zsenikultusz a romantika óta jegyben járnak. Szeretjük a sportolókhöz, nagy tudósokhoz, felfedezők teljesítményéhez hasonlóan a művészeti alkotásokban is felismerni az átlagtól eltérőt, az ember feletti teljesítményt. A műelemzők, kritikusok is a zseni keze nyomát keresik, magyarázzák. Munkájukkal a legjobbnak, legfontosabbnak tartott művek jobb megértését, az emberfeletti értékek elemzését, megismertetését, széles körű elterjedését szolgálják. Szabad-e csodálkozni azon, ha csak ritkán kerül látóterükbe felnőtt ember „alatti” korosztályok számára készült műalkotás? (Csodálkozni nem, de elgondolkodni a dolog eleve elrendeltségén azért szabad.)

Nálunk elképzelhetetlen, ami pár hete Stockholmban a svéd színházakat reprezentáló show-case műsorát látva olyan természetesnek és magától értetődőnek tűnt számomra: együtt szerkesztette a műsort a svéd ASSITEJ és ITI, s így a felnőtteknek szóló utaztatható előadások a csecsemőknek és gyerekeknek szóló darabokkal együtt reprezentálhatták az ország színházi életét. Abban a közegeben a művészeti teljesítmények megítélésénél is elsődleges szempont a hasznosság. Ha az előadások értékelésénél a színházak munkájának társadalmi hasznát is figyelembe vesszük, a magyar színházi élet állapotát sem lehet fölmérni, megítélni az ifjúsági korosztályokat célzottan megszólító darabok nélkül.

A gyermekszínház fogalmi zűrzavara már az elnevezéssel kezdődik. Kiskorú színház? Gyerekek játszanak gyerekeknek? Netán gyerekek játszanak felnőtteknek? Vagy – ami az elnevezéséből egyáltalán nem következik logikusan – esetünkben hivatásos felnőtt művészek játszanak a színpadon, gyerekkorú nézők előtt.

Európában a hatvanas évek végén végbement fogalmi tisztázást segítette, hogy a nagyobb színházakban bemutatott, a felnőtt repertoár mellett játszott egy-két gyerek-előadást a színházi szakemberek és a színházakat támogató politikusok elnevezték karácsonyi gyerekszínháznak. Felnőtt színházak Európa szerte gyerekdarabokkal kedveskednek felnőtt nézőiknek karácsony környékén, akik ilyenkor a kisebbeket is elvihetik magukkal kedvenc színházukba. Ebből a szokásból eredeztethető az elnevezés. Nem tekintik magukat gyerekszínháznak akkor sem, ha sikeres gyerekelőadásokat tartanak. Nem várnak ezért külön támogatást, hiszen ezek a gyerekelőadások a felnőtt előadásokhoz hasonló anyagi hasznot termelnek; biztos bevételt jelentenek a színházaknak. Klasszikus mesefeldolgozások, hollywoodi sikerek, csillogás, zene, sztárok a színpadon – ennyi elég a biztos sikerhez.

Magyarországon a városi támogatást élvező vidéki nagyszínházak a fenntartók óhajának engedve igen alacsony jegyárakkal játszanak a gyerekeknek. Esetükben nem a bevétel nagysága, hanem a városi támogatás indokolja, hogy színházakban gyerekelőadást is tartsanak. A karácsonyi gyerekszínház, mint kategória, jól illik a magyar nagyszínházak gyerekelőadásaira. Azonban nem csak a vidékiekre. Karácsonyi gyerekszínház az is, ha a Víg, a Madách, vagy a Katona játszik gyerekeknek.

Mi a közös bennük és mi különbözteti meg őket a gyerekszínházaktól? Nem a színvonal. Itt sem segít „a karácsonyi gyerekszínház rossz”/„az igazi gyerekszínház jó” kategorizálás. Mindkettő termel értéket és silány, vacak produkciókat is. Ennek ellenére miért érdemes mégis nálunk is bevezetni ezt a kategóriát, ha nem szolgálja az előítéletes ítélkezést? Mert segít az eligazodásban. Segíthet abban, hogy megértsük, milyen cél vezérli a művészeket, ha gyerekek számára készítenek előadást; mi-ben különböznek a felnőtt színházak és a gyerek- és ifjúsági színházak, a bábszínházak; milyen szempontok és determináció vezet a különböző ethoszú előadásokat. Ha megértjük a szemléletbeli különbséget, közelebb kerülünk a gyerekszínházak hivatásának megértéséhez!

Gyerekszínházak a felnőtt színházak jövőjének megalapozásáért

Évekig, ha érvet kerestek művészek és politikusok arra, hogy a kommunizmust hirdető, tudatformálást, új embertípus megteremtését célzó évtizedek gyerekelőadásai után miért érdemes továbbra is gyerekeknek színházi előadásokat tartani, szinte gondolkodás nélkül jött a válasz: „Azért, hogy felneveljük a jövő színházba járó közönségét!”

Ilyenkor ki-ki a saját színházára gondolt. A művész színház, a táncszínház, a bábszínház, a rock-színház, az operett és az opera művészei és vezetői kiöregedő nézőiket képzelték maguk elé, és félve gondoltak arra, mi lesz velük a jövőben, ha elfeledkeznek róluk a következő generációk.

A politikusok számára is nyilvánvaló előnyt jelentettek a növekvő nézőszámok, mert megteremtették a lehetőségét annak, hogy megmagyarázzák a színházakra fordított szubvenciók hasznosságát. A színházak jövője azt diktálta, neveljük föl közös akarattal a jelenlegi színházi struktúrát életben tartó nézőket, s ennek érdekében, ha kell, legyenek ezután is gyerekelőadások. Lehet ezt vitatni? Nem. Ezzel az állítással látszólag mindenki egyetértett: „Jó, hát akkor játsszunk mi is a gyerekeknek!” – szakadt ki a beletörődő sóhaj a sokféle intézményt vezető színházigazgatókból.

Mit vár el egy felnőtt a gyerekektől, ha beereszti őket kedvenc színházába?

Hogy úgy viselkedjenek, mint a felnőttek. Maradjanak csendben és figyeljék szótlanul az előadást. Mint a felnőttek. Ne mocorogjanak, ne nézelődjenek, ne tegyenek föl kérdéseket, ne ijedjenek meg a sötétől, az erős effektusoktól. (Mint a felnőttek?) Ne piszkálják egymást és ne verekedjenek.

Legyen két részes az előadás, úgy ahogy azt esténként a szülei megszokták. Fogyasszanak a szünetben, mint a felnőttek, de ne vigyék be az élelmet a színházterembe, hiszen az nem mozi. Vigyázzanak a falakra, szőnyegek-re és az ülésekre! Ne viselkedjenek gyerekesen, ne szólítsák meg a szereplőket! Ne szórjanak le szemetet az erkélyekről a földszinti ülésekre, ne integessenek és ne kiabáljanak egymásnak a nézőtéren! Ne felejtse el a szünetben pisilni, hogy ne kelljen később ki-be járkalni a nézőtérről!

Van mire figyelni! Könnyű megérteni némely, a gyerekeket felügyelő pedagógus kétségbeesését, nehogy éppen az órá bízott gyerekek valljanak kudarcot a színházi fegyelmező versenyen. Csoda, ha ők és a rájuk bízottak nem tudnak az előadásra figyelni? Pisszegnek, ugrálnak, utasítgatnak, rettegve várják, hogy az órákat az iskolában is gyakorta megzavaró fegyelmezetlenkedők mikor ismerik fel a színház kínálta különleges szereplési lehetőséget. Leültetnek, szét- és átültetnek, mint az iskolában. Hogy ezzel szétverik a figyelmet, sebj; lényeg a rend!

A kicsi felnőtteknek tekintett gyerekek a felnőttek által megszabott keretek közé szorítva felnőtt színházra nevelődnek. A lényeg, hogy ne árulják el az érzéseiket, ne vallják be, ha nem értik, ami történik, mert elég, ha a viselkedést szokják, tanulják. Később talán érteni is fogják, amit látnak, ha akkor lesz még kedvük színházba menni.

A kép persze nem ilyen sötét. A saját műfajában, saját színházában mindenki tévedhetetlen mestere a hatáskeltesnek.

A művészek pontosan tudják, hogyan lehet felkelteni és fenntartani a figyelmet. Erre törekednek, ki-ki a saját eszközeivel. Ha a művészszínház, az operett és a musical színház saját legjobb erőit veti latba, akkor a nézőtérre ülő gyerekek is elvarázsolódnak. Akkor is, ha ezek az előadások a felnőtt ízlést szolgálják, ha elsődleges céljuk, hogy fölemeljék, színházukra, az ott éppen működő és elfogadott jelrendszer megértésére szoktassák a hozzájuk irányított kicsiket.

„Nőjenek fel, akkor majd megértik, miért nagyszerű, amit látnak!” „A koravének már ma is értik!” A többieknek pedig elég, ha elvarázsolódnak, csendben figyelnek, vagy nevetnek a gyakorta felnőtt ízlést szolgáló poénokon, a gyerekekhez lebutított tartalmakon és tálaláson.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a humort, akár ha elméleti okból is, száműzni kellene a gyerekelőadásokból! Etnográfusok leírják, hogy Dél-Afrikában szívesen nézik a helyi törzsek az Európából jött vándortársulatok előadásait. Három dolog kell ahhoz, hogy végig ottmaradjanak az előadásokon: ritmikus zene, tánc és humor. Ha bármelyik hiányzik, nem méltatlankodnak, nem zajonganak, nem füttyölnek, csak csendben eloldalognak az előadástól. Ha tetszik a játék, akkor a guckkasten színpadra is fölmennek: nem köti őket a konvenció, boldogan együtt táncolnak a nekik tetsző szereplőkkel.

A gyerekek hasonlóan éreznek, mint a bennszülöttek, de hátrányban vannak velük szemben, hiszen nem oldalognak el észrevétlenül az unalmas előadásokról, és csak kivételes esetekben mehetnek fel a színpadra, ha előnti őket a lelkesedés. Maradásra kényszerítve, magukat kezdik szórakoztatni a színházteremben.

Nevetni akkor is jó, ha nem mindig értjük, hogy min nevetünk, mert oldja a szorongást. A visszafojtott félelem a nevetésben oldódik fel: a hétköznapiól eltérő beszédmódokon eleinte nevetnek, mert érdekes; később azonban már unják, ha nem értik; a kiszolgáltatott testhelyzetekben (fenékre esés, maszatolás, átverések, megalázások) pedig saját szorongásaikra, megalázó helyzetektől való félelmeikre ismernek. A jó bohóctréfákban tiszták a szerepek, a Fehér bohóc a felnőtt felsőbbrendűséget, a felettes ént képviseli, míg Dummer Augustban saját magukra ismerhetnek a gyerekek. Ha kinevetik a kegyetlen tréfákat elszenvető figurát, saját kiszolgáltatottságuk terhétől szabadulhatnak meg ilyenkor a nevetéssel.

Van olyan is, amikor azért nevetnek, hogy eltávolítsák maguktól azt a konfliktust, amit már nem tudnak befogadni. A művészek számára ez a nevetés a leggyilkosabb, hiszen a legkomolyabbnak gondolt jeleneteket teheti tönkre ez az eltávolító nevetés. Szerencsés esetben abbamarad, amikor megértik és elfogadják a tragikus pillanat értelmét, átérzik jelentőségét, magukkal ragadja őket az előadás.

A legrosszabb, amikor a gyereknézők a saját vicceiken nevetnek, kitöltve az űrt, amit a nézőkről elfeledkezett előadás üresjáratai teremtenek...

Kárhoztatható-e a gyerekszínházi szerepekbe kontraszektált felnőtt színész, ha úgy érzi, hogy némi színpadi viccelődéssel, hülyüléssel, „komolytalankodással”, gügyögéssel vagy erőszakos hangoskodással – ki-ki választhat kedve és a rendező óhaja szerint a biztosnak gondolt, direkt színészi eszközök arzenáljából – mindent elkövet azért, hogy számára is túlélhető legyen egy gyerekelőadás? Igen, kárhoztatható. És az a nézőtérre ülő felnőtt is, aki a gondatlan szórakozás leple alatt a gyerekek feje fölött cinkosan összenevet a színpadon önmagukról megfeledkezett színészekkel.

A felnőtt-színházi gyerekelőadásokon a felnőttek igazságát, igazságtalanságát, kultúráját, vagy kulturálatlanságát, ízlését, vagy ízléstelenségeit, és az ezekre az elemekre épülő értékrendet szállítják le a gyerekek méreté-

hez illeszkedő alacsonyabb szintre. Ezzel fordított arányban pedig felszórólják a hatásokat: legyen minden még erőteljesebb, még szélsőségesebb, még közönsége-sebb, mint szokásos, hogy lekösse a gyerekeket, akiket lenéznek, s akiktől ugyanakkor rettegnek is az alkotók. Győzni kell mindenáron!

Az ilyen gyerekelőadásokkal kapcsolatban azt vallják a szereplők, hogy azért jó ezekben játszani, mert itt minden meg lehet csinálni, amit a felnőtt előadásokon már nem! Pedig a felszóróltság épp úgy egysíkúvá vezet, mint a kényszeredett viccelődés, amit unásig ismételtgetnek a színpadon.

Biztosan célba érnek a klasszikus mesék átdolgozásaival?

Nem azért tűzik műsorra, hogy a gyerek magára, saját konfliktusaira ismerjen, sokkal inkább azért, hogy a felnőtteket megnyugtassák. Ráismerve a címre elégedetten hátradőlhetnek: itt nincs rizikó, mert a klasszikus mese biztosan a gyerekeknek szól. A felnőttek fejében a cím és egy-két Disney-adaptáció foszlányos emléke alapozza meg az előzetes ítéletet. Fel sem merül bennük, hogy a klasszikus mesét idéző cím olyan előadást takar, amiben a mese alig felismerhető, eredeti tartalmi elhalványultak, hogy csak a szereplők nevéből lehet majd visszakovetkeztetni a népszerű történetre. Akkor is mesejátéknak hirdetik, ha amerikai divatot másol, és akkor is, ha divatos magyar szerző jegyzi – a lényeg, hogy „klasszikus” a történet: gyerekeknek való, abból baj nem lehet!

A népmeséknek nincs színházi tradíciója. A ma legősibbnek tartott gyerekszínházi forma, a bábszínház a felnőtt szórakoztatás műfajából alakult át, süllyedt le a gyerekekhez. A bábjátékos hagyomány a vásári bábjátékban, vagy az udvari marionett színház hagyományai-ban gyökerezik, virágkorukban sem mesefeldolgozásokat játszottak, a felnőtt nézők igényeihez szabták reper-toárjukat.

A mesejáték ugyanakkor jelent meg bábszínpadokon, mint a színházakban. A feldolgozások mindig a kor színházi nyelvére állították színpadra a klasszikus meséket, mindig adaptáltak, soha nem törekedtek az „eredeti” mese megszólaltatására, az újrafogalmazás alapfeltétele volt és maradt a mesék mindenkor színpadi megjelenítésének.

A hagyományosnak mondott gyerekelőadások nem mentek, nem is mehettek át azon a szűrőn, mint a népmesék, melyeket kezdetben még felnőttek meséltek felnőtteknek, s a századokon átívelő színházi hagyomány, a mesélés során nyerték el végső alakjukat. Kiforrott változatokban kerültek lejegyzésre, kipróbált, „bevizsgált” formájukban találkozhatnak velük ma a gyerekek. A gyerekszínházi formák nem kiforrottak, nem teremtettek önálló stílust a mesejátékok sem, csak visszatükrözték saját koruk pedagógiai törekvéseit, művészi divatját, korizlését, felnőtt elvárásait.

Miért romlanak el a mesék a színpadokon?

A mesék évszázados, változatlan sikerüket annak köszönhetik, hogy egyaránt örömet okoznak a mesélő felnőttnek és a mesét hallgató gyerekeknek. Aki olvassa, és aki hallgatja, azonosulni tud a mese hőseivel, sorsfordulókat átélve közelebb kerül saját konfliktusainak megér-

téséhez, megoldásához. Minden mesében közös a biztatás, a jövőbe, a szegények, a legkisebbek igazságába vetett hit: azt ígérik hallgatóiknak, érdemes felnőni, érdemes kiküzdeni az önállóságot. A legnagyobb nehézségek is legyőzhetők, a legkilátástalanabb helyzetből is van kiút, melyet megtalálva, felnőtt emberként, pártjára lelve, győztesként ki-kijátékát életének kovácsa, királya, királynője lesz. Ami ezután jön, a felnőtt korral járó élethelyzetek, problémák, már nem tárgya a történeteknek: „Boldogan éltek, míg meg nem haltak.” Így érnek véget a mesék. A felnőttet és gyereket összekapcsoló, közösen átélhető haszonnak köszönhető, hogy gyűjteményekben, regényekben és átiratokban évszázadokon keresztül szinte változatlan formában maradt ránk a mesék.

Színpadon viszontlátva mégis csak ritkán érezhetjük, hogy az előadások a mesék eredeti üzenetét tolmácsolják. Minden esetben alkalmazkodnak a megrendelő színház művészi arculatához, abban a köntösben jelennek meg, ami a színház esztétikai igényét, vagy igénytelenségét tükrözi, olyan tartalommal, amiről a színház vezetése úgy érzi: ez az, ami a mi gyerekeinknek való! Pedagógussal vagy gyerekpszichológussal nem konzultálnak erről, hiszen ennek eldöntése színházban a művészek privilégiuma.

A fordított helyzet sem vonzó. Norvégiában a nem kevés gyerekszínházakra fordítható pénz elosztásában a pedagógusok szava a döntő. Az ottani művészek éppen ezért hallani sem akarnak pedagógiai szempontokról, szabadságukért, a művészi szempontok elsődlegességéért küzdenek. Ha a gyerekszínházak emancipációjában hiszünk, nem gondolhatjuk, hogy pedagógiai dogmákat kéne követnünk előadásainkban, de az alól sem kapunk felmentést, hogy végiggondoljuk milyen hatást gyakorolunk a megcélzott korosztályra. Vállalni kell a felelősséget azokért a fiatalokért, akiknek előadásainkat szánjuk.

A karácsonyi gyerekszínház csak ritkán azonosul hőseivel, a kisfiúval, vagy kislánnyal. Ha nem gyerekekkel játszatja el szerepüket, akkor is eljelentékteleníti őket. A gyerekszereplők a gyerekek korát hitelesen, de szándékaikat legtöbbször erőltetve tolmácsolják a színpadon. Nem tehetségükön és nem is a hangerőn múlik ez a féloldalasság, hanem a szándék az árulkodó, ami munkába állítja őket, ami felelőtlen módon visszaél játékos kedvükkel, tehetségükkel, ami a felnőtt művészvilág teljes egyetértésével, büntetlenül gyerekmunkára kényszeríti őket. Érdemes tudni, hogy több európai országban csak külön miniszteri engedéllyel, pedagógus, vagy pszichológus kíséretében engedélyezik a gyerekmunkát a professzionális színházi előadásokban. (Ezekben az országokban az állatok produkcióit sem engedélyezik már a cirkuszokban.)

Akárhogy is, tény: a kisebbek könnyen elfogadják, ha felnőtt játssza a gyerekszerepet. Nem kell görbíteni a hátat, hogy alacsonyabbnak tűnjön a felnőtt színész; nem kell selypegni, gázsulálnia, helyeskednie azért, hogy gyerekek látsszon. Elég, ha komolyan veszi a gyerekszerepet, diktálta helyzeteket, és valódi emberi helyzeteként hitelesen éli meg, úgy is ábrázolja a színpadon: akkor azonosulni fognak vele a gyereknézők, miközben ő is épül a szerep megformálásával, emberi és művészi értelemben egyaránt.

A felnőtt-színházban gyerekelőadáson jelen lévő felnőtt néző cukrosságra, gondtalan és gondolatlan mulatságra vágyik, ha elkíséri az előadásra a kisebbeket. Nem kíváncsi a gyerekek igazságára, nem is akarja viszontlátni a színpadon, hogy egy gyerek mitől fél, miért szorong, de az sem foglalkoztatja, hogy egy gyerek hogyan győzheti le a félelmeit, hogy küzdelmeiben, konfliktusaiban segítséget, megerősítést vár a felnőttektől. Mindezekről a gondoktól és a világ fenyegetéseitől – valójában az igazi konfliktusokkal való őszinte szembenézésétől – inkább meg akarja kímélni magát és csemetéit a felnőtt, szórakozni vágyó néző. Eltolja magától a gyerekek konfliktusait. („Ne törődj ezzel!” „Nem való ez még neked!”) Mindebből a gyerek csak annyit érzékel, hogy jobb, ha eltitkolja, ha bajban van, mert úgy sem veszik őt komolyan, a felnőttektől nem számíthat segítségre.

Fiatal jogászok rémültek meg ifjúsági előadásunk kallódó angol fiataljainak történetét látva, és ijedt okoskodással azt javasolták, hogy a krimibe hajló történetet csak bűnözőkkel nézessük meg, nehogy a „normális” gyerekeket rossz útra terelje. Rossz rágondolni, kiknek javasolnák a *III. Richárd*, a *Macbeth* vagy az *Oidipusz király* megtekintését, ha egyszer találkozni fognak velük fiatal jogászaink. Száműzhetetlen, évtizedek óta virágzó pedagógiai tévedésükben sokan osztoznak, akik szerint a gyerekeknek csak jót és szépet szabad mutatni, mert a rosszat, ha színpadon látják, leutánozzák. Kedves pedagógusok, biztos, ha a rosszal szembesülünk, olyan vonzónak találjuk a példájukat, hogy ész nélkül követni akarjuk? Ennyire gyengének és eszköztelennek érezzük érveinket, mikor szembe akarunk szállni a gonosszal?

Mennyi félreértés! Milyen elementáris félelmet takar ez az álláspont! A valóságban a hatás pont fordított. Aki gyerekkorában megtanulja, hogy szembenézhet a veszélyekkel, annak ahhoz is lesz később bátorsága, hogy legyőzze azokat.

Az önmaguktól is féltő pedagógusok a valódi problémák elkendőzését, tagadását javasolják még ma is orvosságként. Az őszinte szembenézéshez, a gondok megoldásához bátorság és tapasztalat szükséges. Mindkettő megélésére lelkiileg védett körülmények között teremt lehetőséget a jó gyermek- és ifjúsági színházi előadás. Kulcsot ad önmagunk és gyermekeink jobb megismeréséhez, megértéséhez. És ami még ennél is fontosabb, segít megtapasztalni az őszinte beszéd örömét, felszabadító, boldogító érzését.

Ha a nézőket nem köti le az előadás, ennek legtöbbször az az oka, hogy nem találtak olyan szereplőt, akivel együtt éreznek; vagy ami szintén gyakran előfordul elő: van ilyen szereplő, de előadás közben elfeledkeznek róla az írók, az alkotók.

Jó példa erre, ahogy a klasszikusnak hirdetett meseadaptációkban keresztény erkölcsiséggel, tanító üzenettel terhelik meg az ősbibb állapotokhoz és erkölcsiséghez tapadó meséket is. Mindezzel csak azt érik el, hogy a jó nagyon jóvá, ezért egysíkúvá, érdektelenné, a rossz pedig nagyon rosszá, eredeti jelentőségénél sokkal fontosabbá válik.

Amennyivel fakul a hősök és hősnők érdekessége, annyival nő a negatív szereplők varázsa. Ezek az elő-

adásokon megannyi izgalmas, érdekes figura kínál játszánivalót, a gonoszokat, boszorkákat, varázslót vagy sárkányt alakító színészeknek. Talán éppen az erkölcs és siker egyensúlyba hozását célozták meg azok a modernnek nevezett meseadaptációk (Óh, azok a „boldog” hatvanas-hetvenes évek!), ahol a rosszról eleve azt hirdetik, hogy jó. Jó sárkány, jó boszorkány, jó varázsló. Ilyenkor a főhősök lesznek hendikepesek, bandzsák, félszegek, csak hogy valami játszánivalót kínáljanak a színészeknek, és némi érdekességet és izgalmat a gyereknézőknek.

Általánosságban elmondható, hogy a gyerekelőadások nézője kiválasztja az előadásból azt a szereplőt, azt a fiút, lányt, vagy figurát, akivel azonosulni tud, akivel együtt éli át a történet konfliktusait, együtt szorong vele, ha bajba kerül, és együtt örül a sikerének, ha legyőzi a nehézségeket. Nagy hiba, ha egy gyerekelőadás alkotói megfélemedeznek erről! Hiszen az identitásvállalás lehetősége nélkül magára maradt nézőnek, aki motivációját elveszítve unni kezdi a játékot, elkalandozik figyelme – és kezdetét veszi a rosszalkodás.

Minden „rosszalkodásnak” véget vet a nézőtér, ha az előadás érdekesebb annál, mint amit a maguk szórakoztatására kitaláltak a gyerekek. A rosszalkodás – igen ritka kivételtől eltekintve – azt jelzi, valami nem jól működik az előadásban. A fegyelmezésnél hatékonyabb fegyver a gyerekek színházra nevelésében a jó előadás, ami leköti a nézőket!

Gyakori hiba, hogy gyerekelőadás lévén, hol kisebbeket, hol pedig nagyobbakat terelnek a nézőtérre, mint akiknek a játék szól. Ilyenkor a színész és a gyerek is szenved. Egyikük sem tehet róla, ha rosszul érzi magát! A fegyelmezés ilyenkor is csak ront a helyzeten, bár nehezen kárhóztatható stratégia, hiszen a legjobb indulattal mindenki igyekszik menteni, ami menthető.

Tudatos szervezéssel, jó tájékoztatással azonban mégis orientálhatóak a jegyeket vásárló szülők és nevelők. Azok, akik számára tényleg fontos, hogy gyerekeik igazi színházi élménnyel gazdagodjanak, egyre komolyabban veszik a színházak korosztályos megjelölését.

Ha a jó sárkánnyal azonosulni tud a néző, és a sárkány is a felnőttek világával kerül konfliktusba, mint az életben a gyerekek, akkor nincs baj: a mese igazsága működik. Megtörténhet, hogy egy *János vitéz* előadásban semmi sem jut eszébe az alkotóknak a főhősökről, nem gondolják, hogy gyerekek számára is élvezhető a halált kereső hős abszurd kalandozása, a túlvilágon beteljesülő szerelem – ezért a főhős kiskutyája lesz a főszereplő, vele legalább azonosulhatnak a kisebbek is. Ez tisztességes a gyerekekkel szemben, mert legalább gondol rájuk az alkotó; azonban nem tisztességes a szerzővel, hiszen nem bízik az eredeti történet erejében. Rosszabb a helyzet, ha egy *Százegy kiskutya* előadásban Szörnyella szórakoztatja ádázul a felnőtt nézőket, miközben az alkotók elfeledkeznek a kigyerekekről, akik a kiskutyák sorsáért drukkolnak, velük azonosulnak a mese során.

Nagyobb baj, amikor már egy „ép” szereplő sem lelhető fel a színpadi történetben; amikor mindenki örült és kicsavart, mert az alkotók semmi érdekes, emberi motivációval magyarázható vonást nem feltételeznek szereplőikről. Felcsavart hang- és kifejezőerővel, felnőtt viccek-

kel, testi hibákkal, idétlenségekkel és korszerűnek hirdett zenével turbózzák fel ilyenkor a játékot. A megannyi ötlet ürességet takar. Ilyenkor sem a szerző, sem a színház nem veszi komolyan a közönségét, csak az előadásra szánt időt akarják szórakoztatónak gondolt effektusokkal baj nélkül túlélni.

Árulkodó jelzők egy interaktív gyerekelőadást beharangozó riportból:

Aranyos *kis* táncokat, *dalocskákat* tanulunk a gyerekekkel (amikor ő énekel, gyönyörű dalokról beszél), *apróságoknak* mókázunk, nagyon sok *hasznos dologra* tanítjuk őket, *szeretnivaló mesefigurákat* játszunk. *Melegszívű, vidám mamóka* a főszereplő, egy Szuper-nagyi, akinek a gyerekek *amolyan* játékpartnerei. Ő és *kis csapata, varázsszavakat* mormolnak a *gyermekseregnek*. Játék és vidámság, nagyon kedves szerep, közös mókázás, nem kell végig csendben lenni, viselkedni, egyenrangú partnerként *kezeljük, játszattuk* nézőinket...

Ők a kicsik, a nézőink, akikhez lehajolunk mi, nagyok, és hozzájuk kicsinyedünk! Mi is olyan édesek leszünk, mint ők. Hát nem cuki? A kicsinyítő jelzőkkel, mintha még lejjebb nyomnánk nézőinket, lejjebb, mint amennyivel tényleg kisebbek. Ezzel mentegetjük magunkat, hogy a felnőttek is jól értsék: „Mi máskülönben normális művészek vagyunk, csak most a gyerekeknek játszunk, ezért látszunk átmenetileg idiotáknak.”

Kárhoztatható egy színész, ha a felnőtt nézők kegyét keresi egy gyerekelőadásban? Persze, hogy nem. Jó ösztönrel csak azt teszi, amit a környezete diktál. Alkalmazkodik ahhoz a szemlélethez, ami a felnőtt-színházban létrehozta a gyerekelőadást. A gyerekek azonban az igazat akarják.

A korszerű gyerekszínház korosztályos

Koronként, korszakokként más és más lelki és testi fejlettséghez, szociális helyzethez kapcsolódó gondja van egy háromévesnek és egy kiskamasznak, egy kislánynak és egy kisfiúnak. A korszerű gyerekszínház ezért nem általában a gyerekekhez szól, hanem a csecsemőkhöz, óvodásokhoz, kis- és nagy iskolához, kamaszokhoz, ifjakhoz, a szülőkhöz és a nevelőkhöz. A vidéki nagyszínházak is elhatározhatnák, hogy a jövőben úgy tesznek eleget a fenntartók elvárásának, hogy nem nagyszínházba beterveelve, „általában” játszanak minden óvadás és iskoláskorúknak, de kisebb terekben a korosztályos igényeknek megfelelően választanak darabot. (A jelenlegi egyre szigorodó költség-haszon kényszer azonban leszűkíti a mozgásterüket, nem inspirálja őket arra, hogy a gyermekek szempontjaihoz igazítsák művészeti programjukat: maradnak a hagyományos megoldásoknál.)

A korszerű kereskedelmi csatornák, reklámcégek már rég felismerték ezt a törvényszerűséget. Az anyagi nyereség biztos tudatában külön csatornákon, specializálódva láncolják a képernyők elé a különféle korosztályokat. Csak a szórakoztató gyerekszínház és az állami médiumok gyermekműsorai hirdetik magukat ma is kortalanak, családi gyerekszínház, családi gyerekprogramok megjelöléssel takargatva céltalanságukat. Valójában nem a gyerekekhez szólnak, inkább a gyerekek szüleit, a

felnőtt kísérők kedvét keresik, őket nyugtatják meg semmit mondással, nevelési szentenciákkal, nekik üzennek, velük kacsinanak össze az értetlen és unatkozó gyerekek feje fölött. Azokhoz a felnőttekhez szólnak, akik rendszabályozással, a felnőtt színházra való nevelés szándékával viszik el kis felnőtteknek tekintett gyerekeiket a gyerekelőadásokra. „Legyetek már végre felnőttek és viselkedjétek rendesen!”

Mindenről lehet beszélni!

És ha ettől nem is oldódik meg egy csapásra minden gondunk, legalább felnőttek és ifjak együtt élhetjük át, hogy az őszinte szótól nem dől össze a világ; jobban megismerve a másik felet, emberként nézhetünk egymásra, tiszteletben tartva egymás – olykor nem is annyira – eltérő véleményét.

A korszerű gyerekszínház komolyan veszi a gyerekek gondjait, nem ismer tabut, de még az előadáson belül feloldja a szorongást. Beleérezve, megértéssel segít csökkenteni a feszültséget, a lelki, a fizikai nyomást, a hátrányból, eltérő szociális helyzetből fakadó konfliktusokat. És nem csak a szegényeket kell megérteni! A gazdag családok lelkielhanyagolt fiataljai éppen úgy megértésre, segítségre várnak, mint a szociális okokból halmozottan hátrányos helyzetűek.

Változtasd meg életed!

Erre int minket R. M. Rilke Archaikus Apolló-torzójának minden porcikája, így hat ránk minden tökéletes műalkotás. Felnőttként mégis gyakran elfordulunk Apollótól. Életünk örökös változásai, a küzdelmekről, a bizonytalanságtól való félelem diktálja, ha művészekről azt várjuk, hogy hazudjanak, varázsoljanak a színpadra derűs állandóságot, kíméljenek meg minket a váratlan meglepetésektől, kínáljanak gondtalan kikapcsolódást, tiszta örömet, amit nem felhőznek gondok, gondolatok.

Gyerekkorban nem ezt akarjuk. Akkor még mindnyájan arra vágyunk, hogy megváltoztassuk életünk, napról napra, és évről évre érezzük testünk-lelkünk folyamatos átalakulását, minden előre hajt, fel akarunk nőni, minden titkok nyomára jutni, mindent megismerni, egész emberre válni. Ezért szomorú, ha a gyerekek igazságvágyát letörtik, lekötmi, érzékeiket leláncolni, elandalítani akarják őket a szent szórakoztatás nevében.

A gyerek számára az igazság megismerése, önmaga és a világ felfedezése öröm, a jó gyerekszínház ezt a célt szolgálja. Ez persze nem azt jelenti, hogy bármilyen súllyal megterhelhetjük őket. Ez a mi felelőségünk, hogy tudjuk hol a határ, ameddig elmehetünk. A válasznak mindig igazodni kell a kérdéseikhez, lelki fejlettségükhöz. De mindig őszintén kell nekik felelni, a közmegegyezéssel emelt tabuk, a félelmeinkből épült falak, előbb utóbb ledőlnek. Nem mindegy milyen áron.

Az igazság a színházban sem azonos a változó pedagógiai szempontok szerint hasznosnak gondolt szentenciák felmondásával, ismételtetésével. A jó gyerekelőadások a gyerekek, a fiatalok igazságát akarják színpadra állítani. A jó gyerekelőadás ma hat, ezzel szolgálja a jövőt, a felnövekvő generációk egész emberré válását.

Komolyzene gyerekeknek

Ha klasszikusokat szeretnénk megszerettetni a gyerekekkel, az egyszerűsítések eredményeképpen gyakran veszni hagyjuk a klasszikus művek eredeti mondanivalóját, ethoszát. A *Wagner für Kinder* operaadaptációk divatja úgy akarja közelebb vinni a gyerekekhez a művet, hogy a történetek viccesített változatai mögé rakja a zenei vezérmotívumokat, melodráává degradálva ezzel a zenedrámákat. Ennek ellenére a groteszk, felfokozott színpadi játék, mely oldja az operaénekesek hangjának idegenségét, a gazdag díszletek és jelmezek, a germán mítoszokat feldolgozó meseoperák népszerűek lettek gyerekek és szülei körében, és hamar divatot teremtettek Európa szerte. Divatos lett gyerekeket vinni ezekre az opera-keresztmetszetekre. A divat lehetőséget teremtett arra is, hogy olyan operaadaptációk is létrejöhesse- nek, amiben nem a történet elmesélését tekintik a leg- főbb célnak.

A zene az emberiség legősibb kultúrahordozó közege. Már az édesanya pocakjában is érik zenei hatások a magzatot. Ezek a hatások gyerekkorukig elkísérik az új- szülötteket. A zenében megjelenő gesztusok: nyitás- zárás, diszsonancia-konzonancia, feszültségteremtés és -oldás, szívritmust szabályozó megnyugtató-izgató lük- tetések, ritmusok, hangrendszerek, dallamívek – mintha agyunk tükrö-neuronjait aktivizálnák: átélhetővé teszik a zenében tükröződő mozdulatokat anélkül, hogy magunk is részt vennénk ezekben a cselekvésekben. Ezt az anya- giasságot alátámasztják a zenei szak kifejezések is, melyek legtöbbször a tapintáshoz kötődik: éles hang; puha, lágy dallam; csúszós-, érdes-, szúrós-, hegyes-, pattogó-, sima hang stb.

A zene textúrájához tapadó színpadi játék segítheti a gyerekeket, hogy figyelmüket a zenei történésekre foku- szálják, a zenei eseményekhez kötődjön az élmény, ami megragadja őket, ne csupán a történet megértéséhez kapcsolódjon a színpadi játék. A rossz és jó relativizá- lása helyett érdemes komolyan venni a zeneszerzők szándékát és úgy tolmácsolni azokat a gyerekeknek, hogy ne forgassuk ki azokat eredeti jelentésükből. Mér- tékadó színházi szakemberek salzburgi, bayreuthi kalan- dozásaik során rendre rácsodálkoznak a gyerekek szá- mára létrehozott operaadaptációk sikerén. Összehasonlí- tásra nincs módjuk, mert nem ismerik a magyar eredmé- nyeket. Sem a MűPás, sem a Kolibris előadások nem ke- rültek még látókörükbe. A gyerekek számára létrehozott Kolibris opera sorozatunk (Mozart: *Szöktetés a szeráj- ból*, Haydn: *Aki hűtlen, porul jár*, a ma is műsoron tar- tott Mendelssohn-Shakespeare: *Szentivánéji álom*, Ko- dály: *Háry János*, Csajkovszkij: *Diótörő*) sokféle ösze- hasonlításra adna lehetőséget, mivel az interaktivitástól a báb-balettig többféle megoldást is kipróbáltunk. A kö- zönségreakciók, a több éven át műsoron tartott program nem a bevált kliséket ismétli, új utakat kínál, nemzetközi porondon is megállja a helyét.

Ahogy hiba volt, amikor a múlt század nevelői a Grimm mesékből is kigyomlázták a „nem gyerekeknek való” részeket, úgy zenébe álmódott mesék esetében is vétek a narratíva eredeti szándékainak meghamisítása. A jó szándékú változtatások akkor sem menthetők, ha fel- ismerhetetlenné teszik a mesét, hiszen ellentmondanak a

zene ethoszának. A mesék a maguk teljességében szol- gálják leginkább felnövekvő gyermekeink egész ember- ré válását. A felnőttek számára borzalmasnak érzett je- lenetek, mondatok, képek más jelentéssel telítődnek, ha a kisebbek hallgatják. Éppen ezek a drámai mozzanatok azok, amelyek leginkább segítik őket abban, hogy meg- nevezhetetlen szorongásaiktól, félelmeiktől megszaba- duljanak. Ők nem vetítik bele azt a tudást, amivel a fel- nőtték rendelkeznek, s amitől a felnőttek félnek, amikor ezeket a sorokat olvassák. Az operák történeteivel sincs ez másképp. Ott is illik komolyan venni, ki a rossz és ki a jó. A mese felhabosításával a zenei történések is ér- telmüket veszítik.

A jó gyerekelőadásban is fontos a gyerekekkel együtt érző, a színpadi eseményekkel együttélő felnőttek jelen- léte. Átmenetileg, az előadás idejére fölértékelődnek a gyereknézők, hiszen most az ő kedvüket keresi minden felnőtt, azok is, akik elhozták őket a színházba, és azok is, akik a színpadon nekik játszanak. A jó gyerekelőadá- son a felnőtt is nézővé változik, a színész emberi sorso- kat ábrázol, mert embernek tekint a gyereket. A felnőtt néző saját figyelmével és viselkedésével nevel figyelem- re és viselkedésre a színházban, de közben figyel, érzi a társaságában lévő gyerekeket, együtt érez velük, hason- lóan, de másképpen is, mint a felnőttekkel szokott egy felnőtt előadáson. Ami többletet jelent a felnőtt nézőnek, az abból a felnőtt előadásokkal össze nem hasonlítható élményből fakad, hogy osztozhat a gyereknézők öröme- ben, az ő szemükön keresztül is láthatja, amit átélnek. Ha osztozni tud a gyerekek örömeiben, megsokszorozó- dik számára a színházi élmény.

A gyerekek is érdeklődéssel figyelik, mire és hogyan re- agálnak a felnőttek. Új emberi vonásokkal, egymásról szerzett új tapasztalatokkal gazdagodik gyermek és fel- nőtt a hétköznapiól eltérő színházi rituális térben. Ez a gazdagodás, visszatérve a hétköznapi életbe megmarad, később is felidézhetővé válik, még évtizedek múlva is érzékelhető egy jó előadás emberformáló hatása, lélek- gyógyító ereje.

Miért írnak, miért nem írnak az írók jó gyerekdara- bokot?

(Gondolatok egy drámapályázat zsűrijének naplójából. Zsűriként meglepődtem azon, hogy a pályázók jó része mintha mit sem tudna az elmúlt években, évtizedekben született új mesedarabokról, mintha nem ismernék Bagossy László, Békés Pál, Fábri Péter, Gabnai Katalin, Háry János, Horváth Péter, Német Ákos, Tasnádi István, Tömöry Márta, Vörös István, Zalán Tibor, vagy a fiata- labbak, Gémesi Dóra, Kolozsi Angéla stb. munkásságát. Indulatos soraimat a pályaművek elolvasása után érzett megdöbbenés miatt vettem papírra.)

Miért a színházra, miért nem a színházban ülő gyerekek- re, ifjakra gondolnak az írók, ha leülnek a gép elé, hogy hozzáállassanak az íráshoz? (Mert a színházaktól kapják a pénzt és nem a gyerekektől.) A színházak hagyományos struktúrához kötődő elvárása, szemlélete ráragad arra a munkára, amit megrendelésre, versenyekre írnak a szer- zők.

Amennyiben az így készült darabok közös jellemzőit ke- ressük, meglepődve tapasztalhatjuk, hogy a negatívu-

mok vannak többségben. Ami furcsa, s egyben figyelemre méltó, hogy ezek a negatívumok mennyi közös vonást hordoznak. Általában tisztázatlan, hogy a szerzők mit gondolnak a nézőikről, mit akarnak mondani a gyerekeknek, egyáltalán mért írnak gyerekdarabot? Milyen gyereket látnak maguk előtt, mikor kitalálják a történetet? (Az óvatos, ámde tökéletesen tehetségtelen, következtelen szerzők instrukcióit komolyan véve csak rosszul kivitelezhető kísérletek születnek az interaktivitásra, ne tévesszenek meg senkit!) A katarzis fájó hiányát üres, tartalmatlan moralizálás pótolja legtöbbször. A leggyakoribb a mesetoposzok hatvanas évek divatját idéző felborogatása, kifogatása.

Nem szabad ilyen mesedarabot írni? De igen, ha a gyereknéző talál olyan figurát, akivel azonosulni tud, akiben fiúként, lányként magára ismer, aki erőt ad neki gyermekélete igazi emberi problémáinak elviselésében, megértésében, megoldásában, akkor ezek a „modernkedő” mesék is utat találhatnak a gyerekekhez. Ott, ahol mindenki vicces, ahol senki sincs komolyan véve, ott elfeledkeznek a gyerekről, az ő igényeit veszik legkevésbé figyelembe, hiszen gyerek.

Úgy gondolják, egy-két „mai kiszólással” le lehet őket kenyerezni, és akkor valahogy elviselhető lesz számukra és az írók számára is a legtöbbször ujjgyakorlatnak tekintett gyermekszínházasdi. Komputer-kifejezések és karaoke-számok szerepeltetése mellett a fiatalosnak szánt szleng a darabok legósdibb, legelavultabb rétege. Általában is jellemző a darabokra a nyelvi pongyolaság; ritkán lehet ráismerni valódi emberek valódi mondataira. Csak úgy röpködnek a „hülyék”, a népiesnek gondolt durvaságok s mellettük a finomkodás, elviselhetetlen, kifacsart mértékben és mennyiségben. (A huncutságok, csínyek, csintalankodások, rosszalkodások, fricskák stb.) Meglepő lehet a tény, miszerint a fiataloknak, iskolásoknak szánt darabok a fenék szinonimáinak gazdag tárházát kínálják. A fenékre esés, mint humorforrás szinte kötelező minden esetben. A szexuális tartalmú szövegekben sincs hiány. Elharapott négybetűsök, félrehallható malackodások fontos művészi eszközei a nézőtérben ülő felnőttek szórakoztatásának. Gyakran próbálkoznak politikailag korrektnek gondolt divatos tanulságok, szentenciák megfogalmazásával, miközben észre sem veszik, milyen durván előítéletesek.

Gyakran van mentség a gyerekek pofozására, meglegyintésére, megalázására, a gyerekek előtti dohányzásra is a színpadon. A nőekkel szembeni előítéletes viselkedés is döbbenetesen általános. Egyik oldalt a finomkodó udvariaskodás, másik oldalon a degradáló közhelyek felhánytorgatása. A nők hiúk, szeretik, ha dicsérik őket, hízelgéssel lehet elérni náluk mindent, nem szeretik, ha a korukra céloz valaki, egyébként is öregem olyanok, mint a szipirtók. A jelzők a legáruklodóbbak. Egyszer szótárból kikeresett különbségek, egyszer durvaságok, másszor biedermeier csipkék. Többnyire következtelenül és egymás mellett. Mintha írónk még sosem hallottak volna élő gyereket beszélni: ki-ki a saját múltjában ragadt, nyelvi emlékeiből és médiaközhelyekből építkezik.

További jellemző a mai írásokra a fellengzős kulturálatlanság: zenei sznobság, a klasszikusokra (legtöbbször

Mozart van beidézve) írt klapanciák; az előadók – önmaguk, a színpadon lévő kollégák és a beavatott felnőttek szórakoztatására kitalált – atelier humora, a Shakespeare-idézetek, az írók szerepeltetése, mind, mind ezt takarják.

Fontos tanulság, hogy ha a szerző nem tisztázza a viszonyát a megcélzott korosztállyal, csak divatos külsőségekre hagyatkozhat. Lehet divatosan korszerű, divatosan nevelő célzatú, divatosan szórakoztató, de bármennyire is ügyes, a trükkök, melyek az ürességet és az őszinte szándékok hiányát hivatottak elfedni, lelepleződnek.

A nagyszínházak, ha szeretnék valódi művészi tartalmakkal megtölteni gyerekelőadásait, nem spórolhatják meg, hogy elgondolkodjanak azon, miért játszanak a gyerekeknek. Amint ezt megteszik, könnyebben válaszolnak arra a kérdésre is, hogy mit kellene nekik játszani. A válasz ritkán érkezik kívülről, szemléletváltozás nélkül nem is várható változás. Az íróktól is csak akkor várhatunk segítséget, ha meg tudjuk fogalmazni számukra is elfogadható módon, miért játszunk gyerekdarabot. A szemléletváltozáshoz, az új tartalmak iránti nyitott szemlélet kialakulásához nem elég új darabokat írni; előfeltétel, hogy a megrendelő színházak és fenntartóik tisztázzák viszonyukat a gyerekközönséghez!

A hagyományos 5-12 év közötti gyerekszínházi közönség mesefogyasztó

Az új gyerekszínházi szemlélet leghamarabb ott gyökeresedhetett meg, legjobban azokban a korosztályokban nyert teret, melyeknél még nem, vagy már nem a mesék köré szövődik a narratíva, a színpadi cselekmény.

Sem a csecsemők, sem az ifjak számára létrehozott előadásokat nem kötik hagyományos gyerekszínházi konvenciók, ezért esetükben hamarabb gyökeresedett meg a tudomány legújabb felfedezésein, agykutatók, pszichológusok kutatásain alapuló új kép a gyermek közönségről. Azzal, hogy elfogadjuk a korukból, nemi identitásukból, eltérő szociális helyzetükből fakadó különbözőségeket, sajátos világlátásukat, közelebb kerülünk ahhoz, hogy ezen tulajdonságaikkal együtt lássuk őket teljes értékű embereknek.

Ha a legkisebbeknek készítünk előadást, az fölér egy színházi hatásokat tanulmányozó alapkutatóval. Közelebb kerülünk annak megértéséhez, hogyan hat ránk egy színházi előadás, milyen általános emberi vonások tesznek minket alkalmassá arra, hogy színházi élmények hatása alá kerüljünk.

Mondhatjuk, hogy a legkisebbek pár év alatt végigjárják az emberi evolúció lépcsőfokait. Az epizodikus szakaszban az őket körülvevő eseményekkel egységben, kontextushoz kötötten látják a világot. Társaságukban a felnőttekre is átragad ez az érzékenység, melynek hatására a színházi eseményeket önmaguk értékén tudjuk figyelni. Nem azt vizsgáljuk, milyen a viszonyuk a narratívához, a meséhez, csak azt, hogy hogyan hat ránk. Ez a színházi szemlélet a performatív színházi törekvésekkel rokonítja a csecsemőszínházi előadásokat.

A mimetikus szakaszban mozdulatsorokkal, hangjelekkel jelölnek egy-egy eseményt, akár a bábszínházban, táncszínházi vagy balettelőadásokban. A testbeszédhez, mozdulatokhoz kötődő kommunikáció a beszéd előtti

legősibb nyelve az emberiségnek. A testbeszéd a legmélyebb lelki tartalmainkat aktivizálja, szöveges előadásoknak is külön-külön értelmezhető kommunikációs síkját képezi – minden gyerek- (és felnőtt) előadás alapvető színpadi nyelve tehát a mozgás.

A narratív szakaszban jutnak el a legkisebbek annak a képességnek a birtokába, hogy jelentéseket cseréljenek, önéletrajzi emlékeket idézzenek fel a nyelv segítségével. Csecsemőszínházi darabok elemzésénél nem érdemes vizsgálni a játék szöveg-megfelelését. Nem tudjuk hatékonyan használni a rekonstrukciós analízis módszerét, mert kérdéseinkre nem kapunk értékelhető választ. Sokkal hatékonyabb, ha a riport analízis megközelítést választjuk, és azt vizsgáljuk, hogy milyen hatások érnek minket az előadás során. Az ezzel kapcsolatos kérdések segítenek választ találni arra, milyen hatásokkal él, hogyan hat ránk és a legkisebbekre a játék.

Az érzelm kifejezésének lépcsőfokait is végigjárják a legkisebbek. Eleinte kevésbé differenciált, mikor miért sírnak, nevetnek – egyetlen viszonyítási pontjuk az anya mint kizárólagos visszacsatolási pont, mint tükör, aki megerősíti őket saját érzelmeik kifejezésében. Éppen ezért a legkisebbek számára a színészek egyértelmű arc-kifejezése segíti leginkább az események érzelmi feldolgozását.

A félelem korszakai is jól behatárolhatók: mitől, hány hónapos kortól kezdenek félni, és mikor csökkennek félelmeik az átlagos, elfogadható szintre. A színpadi sötét, vagy a maszkok használata, hirtelen túl erős effektusok, ezért nem ajánlottak ebben a korban.

A legkisebbek, akárcsak a felnőttek, két dologtól teszik függővé, hogy hogyan viszonyulnak egy előadáshoz. Fontos, hogy találjanak olyan elemeket, melyek ismerős, hétköznapi cselekvésekhez, tárgyakkal kötődnek és fontos, hogy legyen a játékban meglepetés. Ezek aránya dönti el, hogy a kis (és nagy) nézők hogyan fogadják az előadást. Ha csak ismerős elem van, unalmas; ha csak ismeretlen, ijesztővé válik a játék.

Kutatások igazolják ma már, hogy azok a csecsemők, akik színházi előadást nézhetnek, hamarabb tanulnak meg beszélni, nagyobb szókinccsel rendelkeznek, mint társaik. A színház sűrített valósága felidézhetővé teszi a színházi élményt abban a korban, amikor még a történeteket nem tudják személyes narratívaként átélni, amikor a séma-össze-nem-illés okán nem alakult még ki az a mátrix, ami 4 éves korukra már lehetővé teszi az emlékek felidézését, felidéződését.

(A tudományos hivatkozások nagyobb részét Dr. Király Ildikó agykutató *Glitterbird – művészet a legkisebbeknek* Európai Unió program felkérésére írt dolgozatának megállapításaira alapoztam.)

Az ifjak sem tekinthetők kis felnőtteknek. 9 éves korban a hormonok elindítják a felnőtté válás folyamatát, és nemcsak a nemi érés, de az agy felnőtté válása is kezdetét veszti. Legelőször az agy hátsó felében indul el az érzelmi élet felnőtté válása; aztán a folyamat előbbre halad az agyban. Legkésőbb, úgy 23 éves korra, a homloklebeny, a problémák felismerésének és megoldásának központja kezd úgy működni, mint a felnőtteké. Ebben az átmeneti szakaszban a fiatalok segítségre szorulnak a problémák felismerésében, megoldásában.

A jó ifjúsági darab egy problémára fókuszál, ennek megértését segíti; előadások után a feldolgozások is ezt a célt szolgálják. Az ifjúsági színházi előadások óriási haszna, hogy ezeket a gondokat eltávolítja a konkrét személyektől, így védett helyzetben ki-ki ösztönösen mer megnyilatkozni gondjairól, ezáltal kerül közelebb a megoldásukhoz.

Jó és rossz gyerekszínház?

Érvelhetünk, okoskodhatunk bármennyit, a legrosszabbnak gondolt előadást is emlékeztetéssé teheti egy tehetséges színész emberi, művészi kisugárzása. A vele való találkozás öröme fölülríthat minden más hatást, életre szólóan elkísérheti azokat, akik jelen lehettek az előadáson. Máskor meg legjobb szándékkal és minden hatást előre jól megfontolva is csapnivaló lehet a végeredmény. Főlegesen lenne gondolkodni és elemezni a munkánkat? Természetesen nem. De a szabályok, amiket megállapítunk, bármikor fölülríthatóak, ha egy tehetséges ember új utakat keres. Egy dolgot még az útkeresőknek is el kell fogadni, ha gyerek-, vagy ifjúsági előadásokat készítenek: felelősséget kell vállalniuk a gyerekközöniséget megszólító színpadi hatásokért és soha nem feledkezhetnek el nézőikről. Ha ösztönösen érzik, az is jó, ha tudatosan keresik a legjobb megoldásokat, az is teremthet édes gyümölcsöket.



Milyenek látnak minket? Az utóbbi hetekben hoztunk érkezett levelek példák lehetnek arra, hogy milyen a jó gyerekszínház a felnőtt néző szemével:

(János vitéz a Kolibriben)

„10 éves ikreimmel iskolai szervezésben néztük meg a János vitézt. Kérem, engedje meg, hogy gratuláljak rendezéséhez!!! Nem kevés előadást láttam a gyerekekkel az elmúlt évekkel, és sajnos zömük esztétikai értelemben igen olcsó vacak volt. Valamiért néhány pályatársa a gyermekeket lebutított felnőttnek tekinti, akik elé valamiféle színes-szagos bazárt kell teríteni. (A mélypont tavaly év végén a RAM Colosseum Diótörője volt, mely nemcsak Csajkovszkij zenéjét herélte ki, de a kis nézőket is debilnek nézte. Nem kicsit volt kínos cucc, na!) Félttem is a János vitéz miatt. Ennek ellenére már az első percek elvarázsoltak. Korszerű, szórakoztató és nagyon értékes előadás volt. Innovatív és invenciózus. Szellemes rendezői ötletekkel teli. A rablótanya ötletes és igen szuggesztívre sikeredett elhamvadása, a huszárló, a griffszárnyakká záródó tenger, az óriások bábként (és tengeren átkelő lábként), a banyák gyönyörűen világitott tánca a paraván előtt, és a »beeeee« mind-mind élmény volt. Gyermekeim nevében is köszönöm: stb.”

(Klamm tanár úr a Corvinus Egyetemen)

„2012. október 17-én iskolánkat (CKIK) harmadszor látogatta meg a Kolibri Színház, most épp a Klamm háborúja című osztályterem-előadással. Nem mindennapos, hogy egy színházi előadást láthassunk a saját osztálytermünkben – bár a Krétakör már a Kolibri előtt járt nálunk a hamlet.ws-sel –, a Kolibri Színház vállalta, vállalja, hogy kifejezetten diákok számára állít színré-

problémafelvető produkciókat, ezek sajátossága, hogy a nézők is szereplővé válhatnak.

Kissé félve léptünk be az osztályterembe, ugyanis láttuk, hogy minden egyes padra ceruzák vannak kikészítve, az előadás közepe felé értettük meg a ceruzák funkcióját, ugyanis élénk rakott Klamm tanár úr egy-egy dolgozatot, „természetesen” mi nem írtunk semmit erre a dolgozatra, pont, ahogy a történetben tette az osztály. A képzletbeli diákok ellenállásának előzménye, hogy egy tanár nem adott megfelelő jegyet egyik diákja dolgozatára, mert az a dolgozat nem érte el az adott szintet, a tanuló végül – több rossz jegy következtében – nem érettségizhetett, majd öngyilkos lett. Az osztály a tanárt hibáztatja, de vajon Klamm tanár úr tehet az öngyilkosságról? Ha megadja a jobb jegyet, akkor diákja nem lesz öngyilkos? A történet nemcsak Klamm tanár úr és az osztály „háborúja”, hanem a tanár saját magával folytatott küzdelme is. Klamm tanár urat felőrli az adott helyzet, ennek a tépelődésnek a csúcspontja, amikor fanatikusan felírja, mondja, kiáltja, hogy „Minden tanár gyilkos.”, majd egy önmarcangoló, önfelmentő, reményvesztett monológ után ő is öngyilkos lesz. Ezt a kétségbeejtő történetet végigkövetve, mégis sokat nevetettünk, és ezt Scherer Péter tökéletes játéka tette lehetővé. Mivel élethűen ábrázolta a tépelődő, meghasonlott, olykor hisztérikus tanárt, így mi is elhittük, hogy mi vagyunk az a bizonyos osztály. Scherer Péter a padok között járkált, néha megszólítva egy-egy diákot, felült a padokra, és úgy beszélt hozzánk.

A 70 perces előadást egy 60 perces drámaóra követte, amit Végvári Viktória drámapedagógus tartott. Itt megbeszélhetjük és feldolgozhattuk az egész történetet. Viktória a mi véleményünkre volt kíváncsi, arra, hogy szerezteink mennyire volt hibás Klamm tanár úr, mennyire volt igazságos az osztály reakciója. Melyik résznél változtathatja meg az osztály Klamm döntését, hogyan kerülhető el Klamm tanár úr öngyilkossága. Mi két jelentett választottunk, és ezeket újrajátszhattuk, számomra ez volt a legizgalmasabb, azaz az, hogy mennyire befolyásolja sorsunkat egy-egy választás.

Scherer Péter közvetlensége, tehetsége magával ragadta a társaságot – igyekeztünk újr gondolni a történeteket, ebben nagyon sokat segített a drámafoglalkozás. A tragédiát humorral, iróniával és a közös játékkal oldotta Scherer Péter, és így nem csupán a nyomasztó gondolatok, hanem az örömteli játék élménye is megmaradt.”

A Platform 11+ záró előadásának: a *Black Stone* (társrendező: Vidovszky György, közreműködő kolibris színész: Alexics Rita; közreműködő írók: Horváth Péter, Tasnádi István; zene: Novák János) londoni visszhangja „Rövid jelentés Londonból: nagyon jól éreztük magunkat, a közönség hihetetlenül fogékony és csodálatos volt. A legszebb momentumok: a beválogatott diákok lelkesedése és öröme, hogy részesei lehettek az előadásnak; a kora reggeli próba a segítségre szoruló diákokkal, akik a legjobb közönség voltak, akiket csak kívánhattunk: elragadtatással, feszülten figyelték a színpadi történéseket; az EEA (Emergency Exit Arts Színház) áldozatos munkája (külön köszönet Sidnek és Chloénak!!); a felnőtt közönség visszajelzései, akik lenyűgözve látták,

hogy az amúgy szigorú renchez szokott George Green Gimnázium diákjai mennyire oldottan viselkedtek, közönségként csak úgy, mint a színpadon.

Úgy gondolom, külön jól tett, hogy Annina korábban érkezett, és hamarabb el tudta kezdeni a munkát a diákokkal, mint a korábbi előadásoknál. Igazi workshop kerekedett a próbából, ahol a tapasztalatcsere során a gyerekeket és egymást is jobban megismerhettük.

Üdv stb.



Eva Bal (a belga Kopergietyery Ghent alapítója és vezetője) **2011-es Gyermekszínházi Világnapi üzenete**

„Gyerekek... Színház... Gyermekszínház...

De miről szól a gyermekszínház?

A te legjobb ötleteidről,

melyek úgy ragyognak, mint a reggeli napfény.

A gyermekszínház a tiéd.

Együtt érez, ha szomorú vagy,

felvidít, kalandokra csábít, ismerős és meglepő,

sokféle örömet kínál.

Megmutatja, hogyan lehet a leghajmeresztőbb terveket megvalósítani.

Megmutatja a tétovázást és a rémálmokat,

átélheted a fullasztó félelmet

és a szorongást attól, hogy valami nem sikerül,

ha kell, segítségül hívja a véletlen szerencsét, hogy végül minden jóra forduljon.

A jó gyermekszínház a magányos sétákról szól,

és a kihívásról, hogy hagyd el a járt utakat,

lépésről lépésre kerülsz közelebb ahhoz az úthoz, ami csak a tiéd,

ahol még senki se járt.

A sikerről szól,

ami sosem lehet az egyedüli cél.

Arról szól, hogy ne riadj meg a zürzavartól,

bátran és örömmel vedd bele magad,

mert tudod, hogy győzni fogsz,

a sok új élmény megerősít,

segít abban, hogy előbbre juss.

Arról szól, hogy nem titkolódzunk tovább, őszinték leszünk a gyerekekkel.

A figyelemről szól, arról, hogy figyeljünk oda a gyerekekre,

aki a kezével, a tekintetével

és nem a szavaival mondja el a történetét.

Arról szól, hogy egyre csak nézed

az embereket a buszmegállóban, a vízparton, a kórházban...

Arról szól, hogy egy kicsit megállítod a világot

és megteremtéd az örökkévalóság pillanatát,

mikor észreveszel egy gyereket,

aki ott áll a semmi közepén, és megszólítod.

A barátságról és az érintésről szól.

Arról, hogy valakinek átöleled a vállát, vagy belekarolsz.

A jó gyermekszínház rólad szól,

mert hangosan és érthetően

kimondod a nevedet,

és tudod, hogy lesz valaki, aki meghallja,

aki kíváncsi rád,

aki együtt érez veled,

akinek fontos vagy.”

Színházpedagógiai jegyzetek(1)

Kaposi László

A 2011 májusában a Marczibányi téren megrendezett Színházpedagógia Magyarországon című fórum hazánkban az első nagyobb rendezvény volt ezen a szakterületen. Az éppen esedékes Gyerekszínházi Szemle (hatodik volt a sorban – és könnyen lehet, hogy az utolsó, a hírek szerint 21013-ban anyagiak miatt elmarad) kísérőprogramjaként megrendezett találkozót bizonyította, hogy nagy az érdeklődés a színházzal és neveléssel való együttes foglalkozás iránt – ezen sem elfogadott névvel, sem mindenki által ismert jelentéstartalommal nem bír, és valljuk be, valóban nem is könnyen néven nevezhető valami iránt (jelen írás szerzője sem akar most névadót, és kerítések állításába sem hajlandó belemenni).

Hasonlóképpen nagy érdeklődést váltott ki a 2011-ben első alkalommal, majd a jelen esztendőben ismét megrendezett Tantermi Színházi Szemle is. Az első nekifutásra vagy 200, idén pedig 130 körüli csoport jelentkezett erre a pályázatra és rendezvényre. (A csökkenés akár jelentősnek is mondható, de feltehető oka az, hogy sokan rájöttek, ez is egy szakma, legalább egy kicsit érteni kellene hozzá, és ráadásul itt is dolgozni kell. Az idei év számaival nincs probléma: az a létező gyakorlathoz viszonyítva továbbra is magas, inkább az előző esztendőben volt indokolatlan a felfutás. Ott lehetett mögötte az általános pénztelenség is: mindenki minden nyilvános pályázatra jelentkezik.)

Közben 20 éves lett a magyarországi színházi nevelés – két évtizede jött létre az első, hivatásosként a színházi nevelés módszereinek magyarországi adaptálásával, alkalmazásával foglalkozó társulat, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ –, erről is lehet hallani napjainkban, bár a jelentőségénél jóval kevesebbet és kevesebbszer. Csak ennek az egy társulatnak a foglalkozásain nyolcvanezer felé járhat a résztvevők száma, ami mennyiségi mutatóként sem jelentéktelen – a fenti adatok is szemléltetik, hogy szó nincs marginális vagy periférián lévő tevékenységekről.

Miről is van itt szó? Mi is ez a „szakterület”?

A színház nem ér véget az előadással, sőt, sokak szerint nem is azzal kezdődik, lévén napjaink gyermek-és/vagy ifjú (fiatal) nézőjének szüksége van arra, hogy felkészítsék a színházi előadásra. És arra is, hogy a hatás, az élmény feldolgozásához segítséget kapjon. Kérdés, hogy mindez igaz-e, és ha igaz (ebben az írásban ezt feltételezzük), akkor a gyerek vagy a színház változott-e nagyot: melyik az oka annak, hogy minderre – *előkészítésre, feldolgozásra* – szükség van.

Ha már ezen kettős iránt érdeklődést mutatunk, akkor talán még azon is elgondolkodhatunk, hogy egyáltalán együtt kell-e beszélni e kettőről, avagy lehet-e választani is közülük? Felvetődhet az is, akár csak logikai alapon, hogy mindenképpen ezekben a merev szakaszhatároknak kell-e gondolkodni (előkészítő program – előadás – feldolgozó program), nincs-e itt valami olyasmi, ami a „harmadik utat” nyitja meg, ami együtt kezeli a funkciókban egyébként behatárolható, szétválaszthatót. (És nem véletlenül áll itt ezt a kérdés: aki már látott jó színházi nevelési programot, és mint tudjuk, sokan vannak ilyenek – azok éppen a merev szakaszolást furcsállhatják.)

Nem keresve most negyedik és további utat, nézzük az iménti két kérdést! Melyik változott akkorát, hogy ezekre a tevékenységekre szükség lett: a gyerek, vagy a színház? Mert mintha a nem is olyan távoli múltban ilyesmire nem lett volna szükség. Vagy volt, csak nem tudták, hogy mi hiányzik? Avagy a hiányról tudtak, akár sokat is, de eleink nem tudták azt, hogy van más is? Azt, hogy lehet másképp? Meglehet, olyan kérdések ezek, mint az, hogy hiányzott-e a zongora a zeneszerzőknek a zongora feltalálása előtt... És legalább pár gondolat erejéig ne zárjuk ki majd annak a lehetőségét, hogy sem a gyerek, sem a színház nem változott olyan jelentősen, de vannak korjelenségek és kordivatok, művészetben, pedagógiában egyaránt, esetleg egy ilyennek hódoltunk be, vagy lehet, hogy ez az egész csak egy művészetpedagógiai lobbieredményes önreklámjának része, illetve hatása.

Kevesbé alkalmasak korunk gyermekei, ifjai a színházi kommunikáció befogadására? Avagy nem a gyermeki és ifjú késségeikkel van itt baj, hanem a színház maga vált sokkal összetettebbé? Másfajta nyelvet, bonyolultabb jelrendszert használ, én ennek megértéséhez, az ezen a nyelven küldött üzenetek értelmezéséhez, befogadásához eleve nagyobb rákészülés szükséges-e? Ezért már bemenni sem lehet úgy a színházba, hogy ne lenne valami elő-, fel-, rákészítés?

Lehet, hogy nem képességekről és képtelenségekről van itt szó, nem a nyelv változásáról, bonyolultabbá válásáról, hanem csak arról, hogy a színház mint művészi kommunikációt nem ismerik a gyerekek? Míg

nem is távoli múltban nem tudták elkerülni a gyerekek ezt a művészeti ágat, és nézőként apránként megtanulták a nyelvét, ma ebben a *színházat elkerülő hadműveletben* teljesen sikeresek? Úgy nőnek fel, hogy a színházzal nincs érvényes találkozásuk? Hogy nem ez a művészet jut el hozzájuk, hanem más –, mondjuk a film, vagy csak a tévé? Hogy nincs meg a természetes *hozzáérési* folyamat –, nincsenek erős, érvényes színházi leckék már apró gyerekkortól? Nem ismerem, mert nem ismerhettem meg, mert nem vitt el senki, sem az óvoda, sem az iskola, a szüleim sem, hát akkor most tessék rá felkészíteni?!

És ha eljutottak a színházba, és még ismerik is annak kommunikációs sajátosságait, akkor persze mindig ott a kérdés, hogy milyen színházat kapnak, látnak a gyerekek/fiatalok. Ha gyerekeink valóban jó színházat látnak, akkor olyat, ami a gyerek/fiatal néző számára érvényes problémákat vet fel, számukra érthető módon, egyben magas művészi minőséggel. És ha már felvetette a problémákat, ami egyébként értelmezésünkben azt jelenti, hogy valamilyen élvezetes módon (az élmény erejével) eljuttatta azokat a címzetekhez, akkor nem fogja azokat megoldani helyettük. A színház irányokat mutathat, de nem adhat *egyetlen* jó megközelítést, megoldást meg végképp nem – az nem színház lenne, hanem propaganda és/vagy hittérítés. Legfeljebb akkor tesz ilyesmit a színház, ha ezzel provokálni kíván. Ha éppen a dühöt akarja kiváltani belőlünk, hogy felháborodottan tiltakozzunk a *reklámozott* megoldás ellen.

Nos, ha megtalálta a gyerekeket/fiatalokat legalább egy probléma (gyakran nem egy, hanem egy rakás probléma – napjainkban erre nagy az esély, társadalmi szinten éljük úgy az életünket, hogy mást sem látunk magunk körül, csak problémát), és mivel a színház nem oldhatja meg helyettük, akkor szükségük lehet segítségre is, valami olyasmire, amivel együtt könnyebben tudják feldolgozni a látottakat. Például olyan közösségi alkalmakra, amikor a felvetett problémákra együttesen kereshetik a válaszokat. Olyan közösségi terekre és eseményekre, ahol a saját válaszaikat kereshetik, egyben tesztelhetik azokat a mások válaszáinak tükrében és függvényében.

Mindezen igényeknek az egyes elemek eredendő összetettsége miatt sokféleképpen lehet megfelelni. Meg lehet felelni, igen! Vannak érvényes, a gyakorlatban bizonyított, igazolt megfeleléseink, válaszaink! Ennek köszönhető többek között a már említett *fogalmi sokszínűség*, ami a külső megfigyelőnek akár kaotikus is lehet, de még a „berken belül” lévőknek is időnként zavaró (pedig nem ártana, ha ezt a zavart, az azzal járó bizonytalanságot el tudnánk viselni, mert rosszabbul járunk, ha egy hatalomból/pozícióból indító barbár „kivasalja” a dolgokat, és bevezet valami kötelező „esztétikát”).

A fogalmi sokszínűség mellett az előkészítés folyamatának szerteágazó lehetőségei, a feldolgozás rengeteg módja, és mindezek mint a központi elem, a színházi előadás függvényei, nos, ezeknek, így, együtt köszönhető a *gyakorlat sokszínűsége* is – amit minden további töprengés nélkül jónak, hasznosnak gondolhatunk. Kivételnek számít, aki valamelyik irányzat képviselőjeként kirekesztő. És a személyes- vagy csoportérdek mentén is lehet kárhóztatni a gyakorlat sokszínűségét – értékmentes érdekképviselet volt/van/lesz: sajnos öröknek tűnik.)

Sokkal több kérdésünk van, mint válaszunk

Ezek a kérdések az „egyszer használatos”, vagyis „egy alkalommal mindenképpen tisztázandóktól” a „minden nap újra és újra fel kell tenni” jellegű kérdésekig tartanak: sokfélék. Kérdéseink időnként egybevágnak a laikus kérdéseivel, néha viszont jelentősen eltérnek azoktól. Nézzük azokat a kérdéseket, amelyekre még nincsenek konzerv-válaszok! Vagy amelyekre sok előre gyártott válasz van, éppen ezért mindennap fel kell tenni a kérdéseket, keresve a pillanatnak megfelelő, aktuálisan érvényes válaszokat:

- Valóban szükség van-e a színház élvezetéhez vagy megértéséhez előkészítésre? Vannak-e erre bizonyítékok? Vannak-e, lehetnek-e egyáltalán érvényes mérések?
- Van-e lényegi különbség az egyes, a felszínen jelentősen különbözőnek látszó színházi nevelési vagy színházpedagógiai módszerek között? Ha igen, akkor miben is jelenik meg, illetve miben érvényesül a különbség?
- Ha arra a megállapításra jutunk, hogy a színházpedagógia jelentősen különböző módszerek gyűjtőneve, akkor melyik módszer mire jó, mikor és kinek ajánlható?
- Mi tartozik egyáltalán a színházpedagógiai tevékenység körébe? És mi nem? Vannak-e értelmesen felrakható, meghúzható határok? (Kellenek-e?)
- A módszerek között mennyiben lehetséges a rokonítás, csoportosítás? Hogy viszonyulnak ezek az irányzatok egymáshoz?

- Ezek a módszerek hogyan és milyen kapcsolatban állnak azzal a pedagógiai módszerrel, ami néha szembe tünően, néha pedig meghúzódva a háttérben, de jelen van, bármelyik színházpedagógiai módszerrel is beszéljünk? Vagyis hogy állnak ezek az új (vagy újnak tűnő?) „tartalmak” a drámapedagógiával, ami mindannyiunknál jóval régebben, már vagy négy évtizede jelen van Magyarországon?
- És ha ez a kérdés feltehető, akkor az is, hogy miként kapcsolódnak ezek a színházpedagógiai módszerek ahhoz, ami már a négy évtizedes hazai múlt mellett 17 éve hivatalosan is része a magyar közoktatásnak, azóta benne van a Nemzeti alaptantervben: milyen viszonyban vannak ezek a tartalmak a *dráma és tánc* műveltségi területtel? (Ezt a kérdést időnként a drámapedagógia is felteheti magának. Meg az oktatás- vagy művészetpolitikusok is.)
- Könnyebb lett-e a színház helyzete úgy, hogy a diákok kötelezően kell, hogy találkozzanak, iskolai keretek között a színház nyelvén beszélő, de a gyermek vagy a fiatal életkori sajátosságait is figyelembe vevő nevelési módszerrel, a drámapedagógiával? Érezhető-e ma már valamilyen változás, hiszen felnőtt egy generáció, amelyik az iskolában – elődeiktől eltérően – már kellett, hogy találkozzon a dramatikus módszerek alkalmazásával?
- (Avagy, ha nincs ilyen irányú haszna a dramatikus nevelésnek, akkor miért nincs? Akkor mire jó az, mire nem?)
- Lehet, hogy ez egy öngerjesztő igény? A gyerekek találkoznak az iskolai életükben azzal, hogy dramatikus formák alkalmasak problémák (igen, a világ) vizsgálatára, annak során a személyes részvételre, és ezt már elvárják a színházakban is? (Azt azért még kérdésként sem vehetjük komolyan, hogy az iskolai dramatikus nevelés hatása kontraproduktív lenne, és éppen emiatt válik szükségessé, emiatt kellene nagyobb figyelmet fordítani a színház előkészítésére, feldolgozására.)
- Mit eredményez az, hogy a színházi előadás és a néző közé áll facilitátori szándékokkal egy ember (avagy egy társulat, egy munkaközösség)? A közvetítő személye mit és hogyan módosít a majdani élményen? Jó-e ez a színházi előadásnak?
- Veszélyes-e, ha a színház felvetette problémákkal ott hagyjuk a gyereket/fiatalt?

És a perifériáról beemelve néhány kérdés, ezeket éppen csak felmutatjuk, jelen alkalommal mint kérdéseket sem bontjuk ki (szándékaink szerint később visszatérünk majd ide):

- Belefér-e a magyar kőszínházi keretekbe az a színház, amelyik nemcsak az előadás erejéig nyitott, hanem amelyik az agóra szerepkört is felvállalja? Avagy ez csak és kizárólag alternatív, független sajátosság lehet?
- Valóban színházi nézővé nevel-e, vagy csak a nevelés intézményeinek számát növeli a színházi hálózattal a színházpedagógia?
- Jót tesz-e a színháznak, ha az oktatás-nevelést a művészet közelébe engedi? Stb.

Kérdésből bőségesen juttattunk magunknak – mindez hosszabb időszakra elegendő, szakemberek csoportjainak is. Az is kérdés, hogy válaszokból mennyit kap majd az olvasó. Nemcsak képességeink vagy lehetőségeink, hanem szándékaink szerint is: hagyunk másoknak. Ezzel együtt: kezdjünk bele!

A színház mindig is az elit művészete volt. Még akkor is, amikor azt mondták rá, hogy népszínház. Akkor is lehetett panaszkodni, hogy a pórnép, a köz csak sörözik és bőfög a nézőtéren, és csak bizonyos dolgokra vevő, aminek a művészethez nem sok köze van. A közvélekedés szerint ahhoz, hogy a színház élvezhető legyen, nem árt néhány lecke a jellemzőiből, sajátosságaiból. A jobb esetekben ezeket megkapja a gyermek, mindent a maga idejében, szépen fokozatosan. Nagy élvezettel fogja „tanulni” ezeket a leckéket. Játssza például a mindennapok mintha-játékát. A játék mindenkor örömeivel teszi ezt. Aztán megnézi az esedékes bábszínházi előadásokat, majd élő színészeket is lát, nem bábok mögött, majd megy színházba a saját családjával, és nem tömegben beterelve, iskolai kötelezvényként. És szépen, lassacskán teljesen természetes lesz számára ez a jelenidejű művészet. Nélkülözhetetlen is, akár.

Persze a fent leírt a kivételes eset.

Talán játszani még hagyják a gyerekeket, bár ez sem biztos. Ha elfordul az óvó néni, akkor egy ideig biztosan teszik is a gyerekek, úgy hogy ezt a részét nehéz teljesen elrontani. De ha a játékra alkalmas idő jelentős részét lefedik korai idegennyelv-tanulással, informatikával, kötött koreográfiájú táncoltatással, például néptáncoltatással, vagy éppen rossz, betanulós színjátszós-produkciós *munkával*, akkor még ezt is lehet akadályozni. Aztán a többi végképp azon múlik, hogy hova született a gyerek: jön-e a bábszínház, és ha jön, akkor milyen, a legelvadultabb hakni, vagy minőségi színház. A kérdés hasonló lehet az „emberszínháznál”: ha egyáltalán elviszik, akkor beterelik-e a tömeg elemeként egy nagy nézőtérre, ahol az-

tán megtanítták kiabálni („merre ment a farkas”), vagy olyan előadást kap, amely elvarázsolja, ami után majd nagyon szeretne ismét színházba menni. Aztán nyilván ott a nagy kérdés, hogy elviszik-e a szülei színházba, amikor megtanulja, hogy a felnőttek életének is fontos, vagy éppen ünnepi része a színház. És követi a modellt, ahogy oly sok minden másban is teszi.

A második Tantermi Színházi Szemle már a jelentkezési lapján döntésre készítette az érdeklődőket: azzal a feladattal ütköztette őket, hogy határozzák meg saját maguk: az adatlapon szereplő, körül nem írt, nem definiált fogalmak közül melyikhez érzik közel állónak – a legközelebb állónak – a saját már létező, vagy tervezett foglalkozásukat. A szervezőknek elég volt az első esztendő: menet közben ismerkedtek a szakterülettel. Rá kellett jönniük, hogy a sokszínűségben – az összehasonlíthatóság miatt – valahogyan rendet kellene tenni. Általánosan elfogadott és mindenki által használt fogalmi készlet nem állt rendelkezésre. Az ilyesmi nem valamiféle pillanatnyi elhatározásnak, „felvilágosult abszolutista” szándéknak megfelelően születik. A fogalmakat megpróbálhatja valamilyen tudományos (vagy annak gondolt) dolgozat körülírni, de csak a tanítás-tanulás folyamata révén, a gyakorlat által szentesítve válnak általánosan elfogadottá. Ezért az említett szemle kiírásában, illetve az adatlapon szereplő fogalmak alatt mindenki azt értett, amit éppen akart, és a bíráló bizottság is élt ezzel a joggal: használta a (kifelé nem egyeztetett) saját értelmezését. (Ez a fajta csúszás a fogalmak értelmezésében a pályázati hagyományoknak megfelelően nem kap magyarázatot... A tudatlan pályázó a legnagyobb jó szándékkal gondolhatja azt, hogy az általa meghívott pszichológus vezetésével zajló beszélgetés kiváló feldolgozó program, aminek említésére mások (mondjuk egy-két évtizedes ilyen irányú szakmai tapasztalat alapján) vehemensen tiltakoznak, jogosan mondván, nem kellene a színházi előadást tönkre vágni kiselőadással, avagy a csoportot nem ismerő szakember vezette egyszeri és megismételhetetlen – mert nem folyamatba ágyazott – önismereti foglalkozással. De említhettük volna a drámapedagógia terén dilettáns színész vezette feldolgozó dramatikus játékot – és akkor eggyel kevesebb szakma haragszik meg ránk...) A javítás lehetősége persze adott: ha lesz újabb Tantermi Színházi Szemle (jó lenne!), teret kaphat a felvilágosult abszolutizmus, és a kiírásban máris lehet javítani, például fogalmi meghatározásokkal élni, és lehet feltenni mindenki számára elérhető szakanyagokat szakmai fórumokra, lehet videókat is feltölteni ismert portálokra, és miért is ne tennénk ezt. (Mint említettük már, ettől nem lesz elfogadott egy fogalomrendszer. Csak elérhető.)

A módszerbeli sokszínűség talán egyetlen választóvonalat jelöl ki, de azt markánsan. Ennek mentén kétválasztható a Vörös-tenger. Nevezetesen: valódi aktivitási teret biztosítanak-e az előkészítő, és főként a feldolgozó foglalkozások létrehozói a résztvevőknek, vagy sem? Mit *nem* értek a valódi aktivitási tér alatt? A különféle *képességfejlesztő gyakorlatokban* való részvétel, illetve a fizikai aktivitás kizárólagossága, de még ezek ravasz együttese sem téveszthetők össze azzal, amikor a képzeletbeli világon belül fontos szerepeket kapnak a gyerekek, amikor ezekbe a szerepekbe bevonódnak, majd azokból érvényes döntések, választások (de minimum a szükségszerű véleményformálás!) elé kerülnek. Ez a fenti különbségtétel természetesen nem feltétlenül érték mentén történik (magamban persze azt gondolom, hogy többnyire értéket is jelez az, hogy mit kínálnak fel, mit engednek meg a gyerekeknek, és mit nem), de „helyből” senki nem állíthatja azt, hogy valamelyik választási lehetőség önmagában értékesebb, mint a másik. Ezzel és a zárójeles megjegyzéssel együtt ez a különbségtétel nyilván nem jelent teljes értéknélküliséget sem. Eltérő, mondhatni egészen más eredményeket érhet el az, aki koncentrációs vagy interakciós szabályjátékokkal foglalkoztatja a gyerekeket, és ezzel erősíti, mondjuk, az egymás iránti figyelmet, mint az, aki a dráma központi kérdését adja fel a színházi előadásával analóg kontextusban, és ezzel (a példa kedvéért) a problémák mélyebb megértéséhez és a résztvevők jelentős attitűdváltozásához járul hozzá. Bizony, egészen más várható a két különböző tevékenység-halmaz eredményeként.

Mint ahogy a múlt század kilencvenes éveiben, a magyarországi drámapedagógia nagy átalakulása közepe, a tanítási dráma módszereinek hazai megjelenése idején az újat tanulás megkerülése végett egyesek megalkották a védő terminológiát, miszerint létezik „angol út”, és létezik, ezzel szembe állítva „magyar út” – nos, hasonló helyzet van napjainkban is, ha nem is a nemzeti szétválás jegyében. Miközben mindenki ismeri és használja a szabályjátékokat, mert példának okáért a saját színészképzésének is része volt, mást nem is ismervén ezt használja az általa vezetett színjátszó csoportok munkájában is, hát akkor ezt fogja használni a színházpedagógiai programjában is. Nem mindenki hajlandó többet és mást is megtanulni a drámapedagógiából. Nem mindenki szán erre időt, avagy nem mindenkinek áll módjában az, hogy investáljon ezen a területen is, miközben pedig a próbálkozók-kísérletezők egyértelműen érzik annak fontosságát. Nem mindenki hajlandó a pár nap alatt elsajátítható szabályjáték-halmaznál (valóban

elég hozzá egy hosszú hétvége!), az azzal történő improvizálásnál többet tanulni és továbblépni – ezzel elindulni a dráma nem teljesen simára taposott ösvényein...

És akkor jó lenne gyorsan kijelölni a közös pontokat vagy pontot is: a cselekedtetve tanítás valahol megjelenik, mindegyik módszer mögötteseként fellelhető. A „nemcsak beszélünk róla, hanem csináljuk”, a „ki is próbálhatjuk”, vagy mint a fentiekben már olvasható volt (persze különböző fokon és mértékben), „részesévé válhatunk”, nos, ez mintha kritérium lenne.

Funkciójában is jelentős mértékben különbözik egymástól a színházpedagógiai programok előkészítő és feldolgozó szakasza. A munkaközösségek, társulatok akkor is idegen gyerekekkel/fiatalokkal találkoznak, ha az adott iskolai közösség mondjuk egy évvel ezelőtt már részt vett egy programban. Az eltelt idő alatt nagyon sokat változik egy csoport, és éppen ezért minden közös munka ismerkedéssel indul: nemcsak elindulni kell rajta, hanem vágatában végig is kell járni azt az utat, aminek a végén a csoport elfogadja az idegent, ami alatt olyan kapcsolati szintre jutnak, hogy nem lehetetlen az együttgondolkodás, aminek hatására megnyílnak azok előtt, akiket fél vagy egy órával azelőtt nem is ismertek. Ebben a színházi elemek és a játék tud a legtöbbet segíteni. Fontos megemlíteni, hogy ez a gyors kapcsolatteremtés gyakran az idősebb testvér (bizalmas) szerepébe helyezi a színházpedagógusokat. Ezért is gondolom azt, hogy a színházpedagógia terén végzett munka, mint sok más művészeti tevékenység, ha nem is teljesen, de valamelyest életkorhoz kötött: amikor már nem megy a testvér szerepe, akkor még megmaradhat az apuka-anyuka szerepe stb. – ezek sajnos már nem minden korcsoportnál eredményesek; a leválás gondjaival küzdő kamaszoknál például biztosan nem. Az előkészítő foglalkozást vezetőket azonosítják a színházzal, mégpedig jó esetben a következőképpen: ha a színház olyan, mint ők, akkor hurrá, akkor arra kíváncsiak vagyunk. Ez az az attitűd, amit – a legjobb esetben – el lehet érni. És persze ott vannak a tartalmi elemek is: ha azzal és úgy foglalkozik majd az előadás, amivel mi, itt és most, akkor az érdekes lesz – megyünk. Nyilván ennek az ellentéte is elképzelhető, de azért nem érdemes kimenni az iskolába...

A színházpedagógia tevékenység során a feldolgozó programok jelentik azt a szakaszt, ahol a legtöbb lehetőség adódik arra, hogy elmélyült drámamunka jöjjön létre, hogy a program részesei túllépjenek a funkcionálisan szükséges (lásd például az említett ismerkedést!), avagy a felszíni tevékenységek során. A programok ezen szakasza igényli leginkább a módszertanilag kiválóan felkészített szakembert: a színházi- és drámapedagógiai is megalapozott munka ezt szükségessé teszi.

Sajnos sokféle tévhit él a feldolgozó programok lehetőségei kapcsán. Csak néhányat említünk: a színházi előadás megcsinálja, avagy megcsinálhatja a feldolgozó programhoz, a drámamunkához a kontextust: nem kell nulláról kezdeni, a színház felépíti a képzeletbeli világot, aminek részesei lehetünk. Vagy: a színházi előadásból figurákat és helyzeteket vehetünk ki, az előadás történeti elemek sokaságát szolgáltatja. Ezek némelyike kétségtelenül igaz lehet néha, de van egy olyan drámapedagógiai alapvetés, amit nem szabad elfelejteni: *semmilyen műalkotás nem teremti meg a csoport helyett a drámamunka kontextusát*. És ebben a tekintetben teljesen mindegy az, hogy maga a műalkotás milyen művészeti ághoz, illetve azon belül milyen műfajhoz tartozik. A kontextus közös alkotás kell, hogy legyen: abba a mindenkori résztvevőknek is bele kell tenniük a magukét. Hiába olvastak fel nekünk egy regényt, annyi regény lesz, ahányan hallottuk a felolvasást. Egyeztetnünk kell az elképzeléseinket, a „regényeinket”, és azokból valami közöset létrehozni. Továbbá soha nem lesz az övék, a játékoské a képzeletbeli világ, ha készen kapják azt. Soha nem fognak beköltözni, legfeljebb csak mímelik azt.

A legtöbb, ami biztosan állítható, hogy maga a színházi előadás a gyerekekkel/fiatalokkal végzett munka során közösen használt hivatkozási alapot nyújt majd. A közös élmény, még akkor is, ha azt nagyon-nagyon különböző szinteken éljük meg, ha pillanatokra is, de összeköt: résztvevőt és a folyamatot vezetőt is beemeli ugyanabba az erőterbe.

A leginkább időigényes része is ez a programnak, amely jó esetben a színház felvetette problémák valamelyikének feldolgozásával foglalkozik (rosszabb esetben pedig nem azzal: hanem valami olyasmivel, amit beleerőszakoltak a foglalkozásba). És ha egy színház fontos dolgokról beszél (mi más lenne a dolga!?), akkor a kiválasztott probléma feldolgozására időt is kell szánnia: hiszen az nem egy egyszerű kérdés. Sokkal inkább valami olyasmi, amire válaszok sokasága adható. És nem könnyű megtalálni ezek között az abban a pillanatban legjobbnak tűnőt, a legtöbbünknek elfogadhatót. Természetesen nem lehet mit kezdeni azzal a színházzal, amelyik minden problémát maga akar megoldani. Érintettük már, itt csak megerősítjük: az a színház, ami megmond mindent helyettünk, az feltehetőleg nem is igazán jó színház. Az utóbbi kérdéseket vet fel, többféle választ sorol, és hagy vagy (még jobb, ha) kényszerít bennünket választani.

Természetesen felvetődik az a kérdés, elsősorban *nem* művészeti megközelítésből, hogy szabad-e, és ha igen, akkor milyen mértékben és fokon felvállalni a diákok lelkének megbolygatását. A színház és a hozzá kötődő feldolgozó program erős problémákat vet fel, azok kijátszása és az érzékeny lelkek találkozása együtt járhat sírással-nevetéssel, majd ezek után a színházpedagógusok munkaközössége – érzékelve saját hatásosságát – elégedetten elmegy, és otthagyja a felvetődő problémákat a pedagógusok számára. Vagy csak maguknak (ez talán a még rosszabb eset, bár nem biztos) a foglalkozáson résztvevő gyerekeknek/ fiataloknak. Szabad-e felvállalni ezt? Hosszan írtuk mindezt, miközben álkérdésnek érezzük: csak ennek van értelme, vagyis olyan problémákat felvetni, amelyek megmozgatják a lelkünket. És itt mindegy, hogy gyerekről vagy fiatalról, vagy akár felnőttéről van szó. Nyilván fontos a tartalmi kérdések és a kérdésfelvetés mindenkor módja is: életkornak megfelelő kell, hogy legyen. De ezen túl pontosan az a dolgunk, az a cél, hogy hassunk.

(folytatjuk)

...hol, milyen formában és milyen gyakorisággal közzétéve kételyeket és eredményeket, újabb kérdéseket és válaszokat, az bizonytalan...

E. F. látogatása egy kisbolygón: kérdések, amelyeket egy színdarabhoz intézhetünk

Elinor Fuchs

Elinor Fuchs a kortárs észak-amerikai színház- és drámaelmélet meghatározó alakja: a Yale Egyetem drámaprogramjának professzora, kritikusként és drámaíróként is dolgozik. A *The Death of a Character: Reflections on Theater After Modernism (A karakter halála: Elmékedések a színházról a modernitás után)* című, angolul 1996-ban megjelent könyve mellett *A Jelenlét és az írás bosszúja: A színház újragondolása Derrida nyomán* című, magyarul is olvasható tanulmánya vált széles körben ismertté.

Az *E. F. látogatása egy kisbolygón: Kérdések, amelyeket egy színdarabhoz intézhetünk* című rövid esszéje 2004-ben jelent meg először nyomtatásban.¹ Fuchs csillagászati metaforára épülő kérdéssora nem annyira a „szigorú tudomány” egyik példája, mint inkább bevezetés a színháznézés/drámaolvasás módszerébe. Nem léteznek univerzális eszközök: ez az esszé sem nyújt (szerencsére) mindenható megoldást a dráma befogadására, ám segít kitérni a dramatikus világokról alkotott észlelésünket. A tapasztalatok alapján Fuchs kérdéssora nagyon hasznosnak bizonyul az oktatásban: a tanári munkában olyan segédanyagként működhet, amely segít a diákok számára közelebb hozni a drámaolvasás különleges (és gyakran nehéz) folyamatát, a diákok pedig „navigációs eszközként” alkalmazhatják a dramatikus galaxisokban tett kirándulások során. *Fantázia-edzés*: idősebbek is elkezdhetik.

Rosner Krisztina

Az alábbi, a dramatikus szerkezeten át tett séta oktatási célokat szolgáló eszköz, amelyet az elmúlt évek során a Yale School of Drama dramaturg mesterszakának „Színházolvasás” című, bevezető szintű kritikaíró kurzusán használtam.

A „Kérdések” részben azért jöttek létre, hogy elébe vágjanak a dramatikus kritika többségére jellemző, a karakterhez és a normatív pszichológiához való azonnali (és bénító) ugrásnak. E helyesbítő irányultsága mellett ez a megközelítés nem „rendszer”, amely a drámaelemzés egyéb megközelítéseit helyettesíti; gyakran Arisztotelész páratlan, a cselekmény szerkezetére vonatkozó nézeteivel együtt használom. Leginkább a kritikai képzelőerő mintasablonjaként tekinthető.

Az „igazi előadás-kritika” természetét Philip E. Larson fogalmazta meg egyik, a *Hedda Gabler*-ről szóló remek cikkében. Ha a kritika „nem akar megelégedni pusztán a mulandó dolgok számbavételével,” – írja, „akkor meg kell kísérelnie, hogy egy lehetséges tárgyat írjon le, olyasvalamit, amelyet eddig sem a drámaíró, sem a kritikus, sem az olvasó nem látott, vagy nem fog látni.”² Szándékom szerint ezek a „Kérdé-

¹ Elinor Fuchs: EF's Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play, *Theater*, 2004/34, 5-9.

² Philip E. Larson, „French Farce Conventions and the Mythic Story Pattern in Hedda Gabler: A Performance Criticism,” In *Contemporary Approaches to Ibsen* (Oslo:Universitetsforlaget AS, 1985), 202.

sek” fényt vetnek a dramatikus világokban jelenlévő sötét anyagra, rávilágítanak a Larson által jelzett lehetőségekre. Mindegy, milyen válaszokat adunk: már maga a kérdés aktusa is lényegileg hozzájárul a kritika vállalkozásához.

Elinor Fuchs

Abból a feltételezésből kell kiindulnunk, hogy a dráma világában nincsenek véletlenek. Semmi sem történik „véletlenül”, még a véletlen sem. Ebben az esetben pedig semmi sincs jelentőség nélkül a drámában. Ennek megfelelően a színdarab azt kéri tőlünk, hogy a maga teljességében tekintsünk rá, figyelmünket és kíváncsiságunkat a szelektív értelmezés, „jó ízlés”, vagy „helyes forma” cenzúrája nélkül fordítsuk felé. Mielőtt ítéletet alkotunk, kérdeznünk kell. Ez a legmélyebb jelentése annak a sokszor idézett, ám alig értett elképzelésnek, amely szerint a művészet tanulmányozása megmutatja, hogyan kell élni.

I. A dráma világa: kezdjük az elején

A színdarab nem pusztán irodalmi műalkotás, nem egy másik világ költői leírása, hanem önmagában egy másik világ, amely időben és térben változóként jelenik meg előtted. A nyelv csupán egyik eleme ennek a világnak. Nehézségei támadnak egy darab olvasásakor azoknak, akik túl kizárólagosan ragaszkodnak a nyelvhez. Csak azután ismerheted meg a nyelv szerepét az adott világban, amikor már „látod” ezt a másik világot, amikor megtapasztalod annak idő- és térdinamikáját, architektonikáját.

Ha megnehezíti az olvasást, hogy túlságosan a nyelvre összpontosítunk, akkor a karakterre irányuló túl szűk fókusz éppen az ellenkező hatást éri el: túlságosan könnyűvé teszi az olvasást. Ha szorosan a karakterekre koncentrálva tekintünk a dramatikus struktúrára, azzal azt kockáztatjuk, hogy ez a furcsa világ problémamentesen belezuhan a mi saját világunkba. A színpadi világ soha nem ugyanazoknak a szabályoknak engedelmeskedik, mint a miénk, mert abban a világban semmi sem lehetséges azon kívül, ami ott van: senki más nem él abban; nincs más földrajz; nem lehet másként cselekedni.

Hogy ezt a teljes világot megláthasd, tedd szó szerint ezt: gyúrd a drámát egy közepes méretű gömbbé, helyezd el magaddal szemben, közepes távolságban, és hunyoríts! Legyen a gömb elég kicsi ahhoz, hogy láthasd a teljes bolygót, ne annyira kicsi, hogy szem elől veszítsd a részleteket, de ne is annyira nagy, hogy a részletek elhomályosítsák az egészet!

Előtted van a „darab világa”. Még mindig hunyorítva, kérdezz rá a térre! Milyen a tér ezen a bolygón? Belső vagy külső, épített vagy természetes? Zárt vagy szélesre tárt? Hosszú átjárót látsz, sok „állomásal”? Hegyes-völgyes tájat? Tengert és szárazföldet? Szigeten vagyunk? Barlangban? Sivatagban vagy őserdőben? Országúton?

Most kérdezz rá az időre! Hogyan viselkedik az idő ezen a bolygón? „Egy helyben áll”? Őrjöngő és *staccato* az idő ezen a bolygón? Ráérő, kényelmes idő? Hogyan jelzik az időt ezen a bolygón? Órával? A nap járásával? A léptek hangjával? Milyen időben vagyunk? Ciklikus időben? Végtelen időben? Egyenes vonalú időben? Milyen vonalú? Egy nap? Egy élet?

Kérdezz rá az éghajlatra! Vannak viharok? Nap- és holdfogyatkozás? Szélsőséges hőség? Bénító hideg? A környezet buja és gazdag, fonnyadt és élettágadó, levegőtlen és fullasztó? Milyen évszak „éreződik” ezen a bolygón? Őszi? Télies?

Milyen a hangulat ezen a bolygón? Derűs? Komoly? Szomorú? Ironikus? Temetői? A hangulat nemcsak a cselekmény kérdése (a vígjáték „víg” stb.), a „tónus” is hozzájárul a hangulathoz. Milyen e bolygó tónusa? Finom vagy durva? Intellektuális vagy szenvedélyes? Visszafojtott vagy erőszakos? Hogyan teremődik meg a hangulat és tónus ezen a bolygón? Zenén keresztül? Fényen, hangon, színen, formán át? Milyen formán? Íveken? Szögeken át?

Ne felejtse, nem mondhatod egy bolygóra, hogy az télies vagy sötét, csak azért, mert úgy gondolsz, érdekesebben nézne ki hóban vagy szmogban – legalábbis még nem. Bizonyosodj meg róla, hogy azt figyeled, ami ott van; tényleges bizonyítékának kell lenni a bolygón annak, amit állítasz.

Még nem végeztél. A legtöbb dramatikus világban vannak rejtett, vagy legalábbis nem látható terek. Ezekre is kérdezz rá! Milyen jellemzőik vannak a teret, időt, tónust és hangulatot illetően? Milyen viszonyban állnak a megjelenített világgal, azzal, amit látsz?

Végül, miközben nézed ezt a bolygót, hallgassd a „zenéjét”! Minden dramatikus világnak jellegzetes hangja van, vagy sugall ilyeneket – a gyász, ünneplés, gyerektípegés, ráolvasás hangjait. Változtatja az emberhez és a tájhoz tartozó hangokat, vagy a hangot és csendet. Hallgassd a hang mintázatát!

II. A darab társadalmi világa: közelebbi pillantás

Még most sem állsz készen arra, hogy a bolygót benépesítő lényeket tanulmányozd. Mielőtt egyéni jellegzetességeiket és motivációikat vizsgálod, más dolgokat kell megtudnod.

Hunyoríts tovább a bolygóra! Nyilvános vagy privát világot látsz? Milyen szabályai vannak a társadalmi rendnek? Arisztokratikus? Népi? Vegyes?

Milyen típusú rendbe rendezik magukat a bolygón élő figurák? Csoportokat, elszigetelt egyéneket látsz cselekedni, vagy mindkettőt? Van egy központi alak, csoporttal körülvéve? Egymással ellentétben álló párokba rendeződött figurákat? Egymásba kapcsolódó háromszögek feszültségét látod (és érzed)?

Hogyan jelennek meg a figurák ezen a bolygón? Belső (befeledé fordulók) vagy kétdimenziósak? Aprólékos kidolgozású? Eltúlzottak? Bábhoz hasonló? Bohócszerűek? Olyanok, mint te? (Biztos vagy benne?)

Hogyan öltöznek az alakok ezen a bolygón? Rongyokba, köntösbe, kartonpapírból kivágott darabokba? Úgy, mint mi? (Biztos vagy benne?)

Hogyan hatnak egymásra ezek a figurák? Küzdelemmel? Értelmes vitákkal?

Kinek van hatalma ezen a bolygón? Hogyan szerezte? Kik felett gyakorolja azt? Milyen határig gyakorolja?

Melyek a nyelvi szokások ezen a bolygón? Bizonyára vers vagy próza, párbeszéd vagy monológ. De ezen kívül: a nyelv milyen fajtája dominál – a gondolatoké vagy az érzelmeké? Milyen érzelmeké? Színes vagy egysíkú ez a nyelv, összevágott vagy áramló, metaforikus vagy logikus? Terjengős vagy megfontolt? Mi van a csöndekkel?

III. Mi változik?

Lett egy érzeted erről a világról. Most nézz rá dinamikusán, mert ez a világ mozog az időben! Működésének „szabályain” belül semmi sem marad ugyanaz. Mi változik ebben a világban?

Nézd meg az első képet! Most nézd meg az utolsót! Majd helyezz el néhány meghökkentő képet a darab közepe környékén (jó példa az üres doboz Kyd *Spanyol tragédiájában*)! Járd körül ezt a három jelzést, hogy számot vethess a végzettel ezen a bolygón. Miért volt szükséges áthaladni a központi kép kapuján annak érdekében, hogy eljuss az első képtől az utolsóig?

Mi változik ennek a világnak a tájképében? Belülről kifelé mozog? Völgyekből a hegyek felé? Városoktól a vadonba?

Mi változik az időben? Alkonyattól éjszakáig változik az idő? Éjjelből hajnalba? Reggeltől éjfélig? A négy évszakra át? Az emberi élet szakaszain át? Vagy az öröklét szakaszain át, a Teremtéstől az Utolsó ítéletig?

Mi változik a nyelvben? A tónusban, a hangulatban, az öltözékben?

Mindezek a változások, amelyeket felfedeztél, hozzájárulnak a karakterhez és tükrözik azt, de minden egyes pályagörbe önálló jelölő rendszernek tekintendő.

Mi változik a cselekményben? Zűrzavartól haladtunk az esküvőig (a romantikus vígjáték alapcselekménye)? Fenyegetésből a békés ünneplésig (a [hagyományos] tragikomédia alapcselekménye)? Fenyegetésből a katasztrófaig (a tragédia alapcselekménye)? Szenvedéstől az újjászületésig (a passiójáték cselekménye)? Fenyegetéstől a kettős kimenetelig, a gonoszok szenvedéséig és a jók megvédelmezéséig (a melo-dráma alapcselekménye)?

Mi nem változik? Van állandó vagy rögzített pont ebben a világban? Egy abszolút valóság? Isten? A sír?

Hunyoríts még egyszer utoljára! A tér, idő, a természetes és a társadalmi világ, a változó és nem változó elemek összeillesztésével felfedezed a „mítoszt”. A drámák tele vannak archetipikus helyekkel – kastélyok, kertek, erdők, utak, szigetek, zöld világok, álomvilágok, viharok, éjszakai jelenetek és így tovább. Mit mond a folyamat abban az esetben, ha a színdarab egy palotában kezdődik, egy holdfényes erdőben folytatódik, majd visszatér a palotába a következő napon vagy éjjel (melyik? nappal vagy éjjel)? Hogyan befolyásolja az utolsó, palotában játszódó képet az erdőben tett éjszakai utazás? A darab végén megjelenő világ egy átalakult világ? Vagy ugyanaz a világ, visszatérve a „normálisba”, kisebb változtatásokkal? Világok állnak vagy buknak a válaszodon.

IV. Ne feledkezz meg magadról

Miközben a változásokat kutatod, ne felejts el rákérdezni, mi változik meg benned, a világok elképzelt-jében! Kérdezd meg: mit követelt ez a világ tőlem? Sajnálatot és félelmet kér? Megfontolást? A színpadon folyó cselekményben való testi részvételt? A többi nézővel való interakciót? Azt, hogy hagyjam el a

színházat és politikai cselekvéseket hajtsak végre? Hogy az etikai létem gyökerét kutassam? Talán ez a világ csupán arra való, hogy szórakoztasson engem: miért ne? De hogyan nyilvánítja ki ezt a szándékát?

V. Színházi tükrök

Bármennyire is lényegesek ezek a belső rendszerek, a dramatikus világok nem csak magukhoz és magukban beszélnek: egymáshoz is szólnak. Hány előadás küld jelzéseket ennek a világnak a belsejéből? Mennyi más dramatikus világ visszhangját sugallja? Hogyan magyarázzák a teatralitás ezen hozzáadott rétegei azt, amit korábban felfedeztél?

VI. A karakter illeszkedik a mintához

Csak most állsz igazán készen arra, hogy a világot benépesítő alakokat tanulmányozd. Minden feltevésnek, amelyet egy karakterrel kapcsolatban teszel, tükröznie kell a világának körülményeit, beleértve a pszichológia működésének módját is az adott világban. Rendkívül érdekes változatokhoz juthatsz el egy karakterre vonatkozó kérdést illetően akkor, ha először a színházi világának sajátosságait vizsgálod. A karakterek csupán annyit *jelentenek*, ahogyan adott körülmények között belaknak bizonyos tereket, végrehajtanak bizonyos cselekvéseket, elérnek bizonyos célokat. A karakterek egy összetett művészi minta alkotóelemei. Először találd meg a mintát!

Figyelem: ne engedd meg magadnak, hogy olyan mintát alkoss, amely kihagyja a „különösségeket”, a talányos, zavarba ejtő eseményeket, tárgyakat, alakokat, vagy jeleneteket, amelyek „nem illenek bele” a mintába! Jusson eszedbe, hogy semmi sem véletlen egy dramatikus világban! *A talány rejtheti a kulcsot.* Tételezd fel, hogy a dramatikus világ teljességgel tudatos, meghatározott, véges! Próbálj olyan beszámolót adni az adott dráma világáról, amely figyelembe veszi e világ minden (látványhoz, hanghoz, időhöz, tónushoz, figurához kapcsolódó) elemének szerepét! Légy alapos és figyelmes, hiszen minden egyes elem úgy mutatkozik meg, mint játékos a játékban! *Légy valaki, aki ráébredt a jelentésre!*

Természetesen számos különböző módon alkothatsz jelentést ebben a világban. Alkosd meg azt annyira átfogó módon, amennyire csak tudod! Még így is sok látnivaló marad.

Fordította: Rosner Krisztina

Semmi

– gondolatok egy regény és belőle készült előadások ürügyén a gyermekszínházról –

Tóth Zsuzsanna

A Semmiről szeretnék írni kicsit. Illetve a Semmi kapcsán valamiről. Ez a Semmi természetesen nem az a „Semmi”, ami nincs, ez nagyon is van. Valamiért több változat is előbukkant, és az utóbbi időben semmi nem fogott meg ennyire, mint ezek a gondolkodások a semmiről...

Félreteszem a szóval való játékot. A legutóbbi Színház-Dráma-Nevelés hétvégén találkoztam egy előadással, ami felkavart. Ez az egyre jobban a figyelem középpontjába kerülő Teleszterion Színházi Műhely (Pápa) produkciója volt, a SEMMI. (Azon a hétvégén egy másik csoport is „használta” a regényt, s mint megtudtam, a Budapest Bábszínház szintén műsorára tűzte az e szerint népszerű írásból készült darabot. Valószínű, hogy a „levegőben” van a téma. (Mint megtudtam, már a nyári, a Magyar Drámapedagógiai Társaság által szervezett Mezítlábas dráma programjában is felbukkant, talán két előadó is foglalkozott vele.)

Számomra nem feltétlenül a mű alapját szolgáltató regény tartalma, tézisei voltak felkavaróak – inkább a szereplő gyerekek, munkájuk, az együttes maga; először mégis a regényt kell vizsgálni.

Azért sem mehetünk el a regény mellett, mert, ahogy fentebb jeleztem, egyre több csoport foglalkozik ezzel a regénnyel, hivatásos színház is, talán nem véletlenül. (Nagyjából ezt már írtad pár sorral feljebb...) A dán író könyvét hazájában először betiltották, utóbb pedig „kötelező” olvasmánnyá tették – ha ugyan valóban van arrafelé általánosan kötelező irodalom –, mindenesetre a váltás figyelmet érdemel. Bevallom, én ezelőtt nem találkoztam vele, és roppant kíváncsi volnék, hogy a csoportvezetők, vagy a gyerekek „fedezték-e” fel. (Jól tájékozott kollegától tudom, hogy előbbi a valószínű, hiszen a Scholar Kiadó nem igazából gyerekeknek adja ki azt a sorozatot, amiben a *Semmi* megjelent. Mint ahogy azt is megtudtam, hogy Magyar Narancs 2011-es világirodalmi sikerlistáján áprilisban a 2-3. helyen volt.)

Janne Teller *Semmi* című műve (fordította Weyer Szilvia) felnőtt szemmel is roppant érdekes filozófiai kérdést boncolgat kamasz-közegben; egyszerre egzisztencialista és nihilista, keresi és tagadja az emberi létezés értelmét és lehetőségeit. Van-e értelme az ember életének? Van-e értelme bármit csinálni? Van-e értelme bárminek? Pontosítok. A kimondott tétel a következő: „*Semminek sincs értelme*”... *Ezért semmit sem érdemes csinálni*”

„*Pierre Anthon aznap hagyta ott az iskolát, amikor rájött, hogy semmit sem érdemes csinálni, ha egyszer amúgy sincs értelme semminek.*

Mi, többiek maradtunk.

Bár a tanárok igyekeztek gyorsan eltüntetni a nyomát – az osztályteremből és a fejünkől egyaránt –, valami azért mégis megmaradt bennünk Pierre Anthonból. Talán ezért történt később minden úgy, ahogy.”

A regény kezdetének sorai sommázzák a kérdést, és előrevetítik a tragédia árnyékát is. Hogy mégsem A Legyek ura-féle fizikai-lelki kegyetlenségekkel találkozunk, az véleményem szerint civilizációs fejlettségünk következménye. Bár, ha jól belegondolok, a hasonlóság kézenfekvő – és lelki, fizikai gyötretésből, megaláztatottságból és félelemből, brutalitásból akad itt is bőven.

A gyerekek – miután társuk kivonult közösségükből, és egy szilvafán hirdeti nihilista filozófiáját – különféleképpen reagálnak, de viszonylag hamar kialakul a közös düh és a közös álláspont; ellenérveket kell felsorakoztatni, be kell bizonyítani Pierre Anthon számára, hogy igenis van értelme – életnek, munkának, szerelemnek, áldozatnak. Valójában közös a félelem, megrémülnek a felvetés igazságától – rossz belegondolni, mi van, ha igaz, és nyilván nehéz kamaszkorban megbarátkozni azzal a gondolattal, hogy hittel vállalt életünkkel valaki ilyen hangosan szembeszegül. Kissé talán a „neki miért szabad ennyire másnak lenni” irigysége is motiválja őket, mikor mindenáron visszahozni, meggyőzni – lerántani szeretnék Pierre Anthont a fáról. Ráadásul pimasz. Oktatja őket. Sőt, kioktatja. Felsőbbséges. És szabad.

Ezért kell mindenáron meggyőzni őt.

Később az áldozat lesz a központi kérdés; mi az, ami annyira fontos, hogy áldozatokat is érdemes hozni érte. S miközben épül a Fontos Dolgok Halma, egyre könyörtelenebbül kényszerítik ki egymásból az értékesnek hitt dolgokat – gyűrűzik a kérdés, mi az, ami valóban fontos? Egy szeretett könyv, egy áhított szandál, a kistesó koporsója, a szüzesség, vagy a test maga?

Lényeges kérdések ezek. Létezésünk igazi kérdései. A gyerekek tétozók, nem tudják, hogy az érzelmeiket hogyan fordítsák át a Halom nyelvére, ragaszkodásaikat, vágyaikat, gondolataikat tehát tárgyiasítani kénytelenek – míg valójában mindenről kiderül, hogy lehet nélküle élni.

A Halom befogadja a dolgokat, egyre épül – lopnak érte, kegyetlenkednek, gyötörnek és gyötörtetnek – miközben a felnőtt világ semmit nem rezonál a jelenségekre. (Vagy legalábbis, ez nem jelentős válasz, alig esik szó a külvilágról.)

A végső áldozat – a felnőttek beavatkozása, majd a kissé deus ex machinaként érkező pénzeső – semmi sem menti meg a résztvevőket a szembenézésről, hogy valójában mi is történt, mit tettek és mit nem. Nem tudjuk meg, kinek van igaza. Keserű szájjal, de a gondolkodás szabadságával dönthetünk, hogy kit ítélünk el. Elítélünk-e valakit? S hogy lehet-e tovább élni, mintha mi sem történt volna...?

Hosszasan beszéltem a könyvről – az előadások, amiket láttam, csak részben követik ilyen szorosan az eseményeket, bár mindegyik beszél az agresszió elszabadulásáról jelenünkben. Az egyik előadás (Kiss Tibor rendezése) inkább csak asszociáció a regényre, fontos és jó kérdésfelvetésekkel teret ad a gyerekek megnyilvánulásainak, reflektív és személyiségfejlesztő előadás, tábori munka eredménye. Tiszteletreméltóan bánik a gyerekekkel, és gondolkodásra készíti őket. A másik, a Teleszterioné – színházi adaptáció (rendező Komáromi Sándor).

A színház, az ő színházuk meggyőzővé és felkavaróvá válik, a gyerekek teljes odaadással belemennek a játékba. Jószerivel az első perctől kezdve. Az előadásnak vannak szépen komponált képei, így vizualitása is izgalmas. Jól használja az emberi hangot – s más eszközöket –, tömör és kifejező az akusztikai élmény. Olykor hátborzongatóan „fizikai”. Tiszta, sallangmentes – mégis pontos és érzelmileg telített minden megszólalás. Jók a felnőttek, akik mintha alig lennének, és mégis – s egy biztos, nem éppen egyértelmű pozitív példaként állnak a gyerekek előtt. Jók az előadás energiái. Minden anyyi, amennyi – mintha a kisé közönyös és letisztult gondolkodási folyamat patikamérlegre tenné az energiákat is. Ugyanakkor semmiképpen nem tárgyilagosan hüvös az előadás – és mindenek dacára, mintha éppen magában a gondolkodásban találna meg a választ – ha ugyan van ilyen –, a Pierre Anthon féle kérdésre.

Mert ennek a szörnyű játéknak a végkicsengése, bármilyen megrázó, valahogy mégis reménykeltő.

A gyerekek előadás után is őszintének, okosnak tűnnek, nagyon szimpatikusak, nyitottak, beszélgetni tudnak a látottakról, magukról, a társadalomról, amiben élnek. Egészen felvillanyoznak, optimistává tesznek.

Néhány nappal később – a sors úgy hozta – láttam egy másik gyerekszínjászó előadást. Mivel kezdő, jó szándékú rendezőről van szó, és lelkesedés sütött a gyerekekből is, nem nevezem meg, mert nem akarom bántani őket. A világ, ami az ő színpadukon megjelent – távol áll az iménti agressziótól – velejéig hamis, hazug volt. A másolat rossz másolata. Hiába ragyogott benne egy-egy gyerek – vidéki, lepukkant szépfűt bonvivánként játszva nem gondolom, hogy bármit is megtanul, akármilyen tehetséges, egy tizenéves. És nem sorolom a kérdésnélküliséget, a szappanoperák és kérész életű celebek karikatúrájának keveredéséből gyúrt papírmásé figurák otrombaságát, a legrosszabb „Kató néni” humor lenyomatát, a használhatatlan térszervezést, a rettenetes jelmezeket, a gondolatlanságot... Elképesztő volt. Mindez, mint a gyerekek színjátéka. Kérdelem én, hogy van az, hogy azonos korú gyerekek egy helyütt jó színjászók, az ország más tájain meg nem? Nyilván nem erről van szó. Az egyik csoportvezető (vegyük példának az imént említett Komáromi Sándort, de nyilván még *nagyon sok* hasonló kvalitású, hozzáállású, képzett, épeszű és gyerekekben gondolkodó pedagógust fel tudok sorolni) tud velük mit kezdeni, a másik nem. Mindkét előadás színháznak tartja magát – az egyik belülről az, a másik külsőségei ellenére sem. Az egyik nevel, a másik csak leköti a gyerekek szabadidejét, s hamis illúziókba ringatja a résztvevőket – mert taps nyilván nekik is jut.

Nem sorolom tovább a különbségeket, nyilvánvaló. Tehetségről is szó eshetne, naná, mert ugye az egyik nem csak szereti, de tudja is a színházat (tanult érte, dolgozott érte), s még tehetséget is kapott. De láttam én már olyat, aki kevés „istenáldotta” tehetséggel, ám annál nagyobb akarattal, szorgalommal tisztességes és működő előadásokat hozott létre. Vagyis nem nagyon lehet megúszni munka nélkül. (Manapság ugyan ez a vonzó.) Nyilván dolgozik a negatív példaként említett csoport is, komoly és észrevehető énektanulási folyamat van például a háttérben, de mégis, micsoda szakadék a két előadás között!

Mit kezdünk ezekkel a szélsőségekkel? Hogyan lehet izlésterror nélkül olyan dolgok felé irányítani a figyelmet, amelyek valóban építően hatnak a gyerekekre? Miközben annyira nyilvánvalónak látszik, hogy a drámapedagógia és a színjátszás mint művészeti aktivitás egészen bizonyosan használ a gyermeki személyiségnek.

Egyébként, ha ezt a fent előhozott két szélsőséget tekintem, akkor azt kell mondanom, hogy nem is állunk rosszul. Az egyik oldalon annyi jó előadás van, a másikon nem túl sok *nagyon* rossz. Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy miért él meg ez utóbbi mégis? Talán mert nem látszanak. Mert a rosszak, a gyengék, a kevés tudással másoltak nem jelennek meg a fesztiváljainkon. Csak „otthonra” készülnek – szorgalommal és ügyszeretettel tán – de nagyon sokszor öntudatlanul is ártón. Azért ártón, mert úgy egyszerűsítenek le egy nagyon komplex dolgot, a színházat, mintha azt bárki könnyedén művelni képes volna. Olyan ez kicsit, mint a népművészet – az igazi alkotások lélekkel és munkával telítettek, a turistáknak szánt másolatok (ebből sokat eladnak, s hiába *hand made*, ne higgyük el) lélektelenek. (Mint a bélyeggyűjtemény a svéd gyerekversekben. Emlékszünk? „*Bélyeget gyűjtöttem. / Papa hozott egyszer egy kilót. / Azóta nem gyűjtök bélyeget.*” Siv Widerberg)

A körülmények nyilván nem kedveznek annak, hogy elmélyült munkát várjunk el minden színjászó csoportvezetőtől... Többnyire leterhelt és bizonytalan helyzetben lévő, keserű, olykor nem is saját vágyaik szerint pedagógussá lett emberek, akik mindenenek dacára *akarnak* valamit... Ez önmagában igen tiszteletreméltó. De nagyon aktuális végiggondolni, hogy képzés nélkül lehet-e jó színházat csinálni gyerekekkel? (A rendező képzettségére gondolok.)

A hazai gyerekszínjászó csoportok bemutatói igen színes skálán helyezkednek el. Bizonyíték erre a Weöres Sándor országos színjászó találkozó valamennyi fordulója. A kiválóak és az izgalmasak, a jók és a mutatósak mellett kifejezetten tévedésnek minősíthető produkció kevés akadt. Ám a háttérben itt-ott, a fentebb említett negatív példának hozott előadáson túl, felbukkantak idén olyanok is, amelyek ha úgy tetszik, egyfajta ideológiaváltáshoz igazodtak. Előtérbe kerültek olyan témák, amelyek eddig csak nagyon ritkán, vagy szinte soha. (Talán a Szent Erzsébet év kapcsán talákoztam témában hasonlóakkal.) Nagy kár, hogy kevés higgadt hangot hallani ennek a váltásnak megítélésekor. Hogy nincs igazán mód arra, hogy kifejtsük, a különféle szentek életéhez köthető „képmutogató”, „példabeszédes” vagy „élőképserű” előadások miért nem alkalmasak arra, hogy reprezentálják a gyerekszínjátszást. Létjogosultságukat, különösen a hitoktatásban, nem vitathatjuk. Színháztörténeti előzményeik is vannak. Tanításra jók, nevelésre azonban csak átvitt értelemben. Nem a gyerek személyiségéből indul ugyanis ki, hanem egy kánont ismételve, nem belülről kínálja a példával való azonosulás lehetőségét, csak szavakat ad a gyermeki

szájba. Nem szembesít a problémákkal, csak felmutatja azokat. Nem teszi megéltté, csak láthatóvá az eseményeket. Panoptikum. S miközben ezek között akadt egészen gazdag vizualitással, pontos koreográfiával előadott, sőt, jó minőségű élő zenével dúsított előadás, többlet-hozadékot, személyiségfejlesztő eredményt – véleményem szerint – nem hordoz.

Talán éppen a Semmi kapcsán érdemes lenne szakmai beszélgetéseket kezdeményezni az alapokról, arról, hogy hogyan van a színháznak, a színházi nevelésnek értelme. Hogy nem feledkezhetünk meg arról, hogy a gyermeki személyiséget kívánjuk fejleszteni, nem diktátumokkal, nem kötelezően bemagolandó szentó életek példájával – hanem tapasztalásokkal.

Különösen boldogok lehetünk akkor, amikor a szabad gondolkodás, és nyitottság érvényesül a nevelésben – s ez tükröződik a gyerekek színjátszásában. Ez az, amit mindenáron meg kellene őrizni. Ezért kell ellenérzéseinket megfogalmaznunk, ha játéuk a hamis látszatokra épül. Mert csak így remélhetjük, hogy neveltjeink a színház által megtanulnak valami nagyon fontosat magukról, a világról, a közösségről, amiben élnek. Így bizonyosan nő legalább a tolerancia-szintjük, merthogy átélhetővé, átgondolhatóvá válik a világ számukra...

Meg kell tehát ismertetnünk őket a keresés reménytelenségével is, hogy válaszokat adhassanak, ha elhangzanak Pierre Anthon mondatai a szilvafa tetejéről:

„Pár éven belül mindannyian halottak vagytok, semmik, akiket elfelejtenek. Úgyhogy ennyi erővel már most is elkezdhettek gyakorolni, milyen is az.”

Nem a Fontos Dolgok Halmát kell megalkotnunk, de el kell gondolkodni azon, mit, miért és hogyan érdemes csinálnunk. Hogy válaszokat találjunk, ha vannak...

Tanuljunk ünnepelni!

Dolmány Mária

Számos forrás, számos tanulmány foglalkozik az ünneppel, az ünnepléssel, köztük e periodika 9. száma³ Trencsényi tanár úr előadása nyomán. Én magam 2009-ben a Spárta dráma módszertani rendezvény egyik műhelyén foglalkoztam a témával *Tanuljunk ünnepelni! – a drámaóra mint a hétköznapjaink ünnepeivel, ünnepeink rítusaival való ismerkedés/foglalkozás egyik lehetséges formája* címmel.

Márai szerint: „Ha az ünnep elérkezik az életedben, akkor ünnepelj egészen... Mindenek fölött legyen benne valami a régi rendtartásból, a hetedik napból, a megszakításból, a teljes kikapcsolásból, legyen benne áhítat és föltétlenség! Az ünnep az élet rangja, felsőbb értelme. Készülj föl rá testben és lélekben! S nemcsak a naptárnak van piros betűs napja. Az élet elhoz másféle, láthatatlan ünnepeket is. Ilyenkor felejtse el mindent, figyelj az ünnepre!”

De vajon tudjuk-e mik is a régi rendtartások, mi a hetedik nap? Tudunk-e megszakítani, kikapcsolni? Képesek vagyunk-e az áhítatra? Hogyan lehet mindezt felkészülni? Hol tanítják ezt meg a számunkra?

Trencsényi tanár úr, előadásának végén teszi fel megválaszolatlan kérdésként: „hová lesznek az utóbbi húsz év ünnepformáló pedagógiai, közművelődési törekvései?”, majd megemlíti jó néhányat, drámás körökből, az akkori elmúlt húsz évből. Azóta már lassacskán újabb húsz eltelik, de a kérdés ma is ugyanígy igaz.

Iskoláink életnek, napjainknak állandó szervezői az ünnepek. De miféle ünnepek? Mi is az ünnep valójában?

A természetközeli falusi világban az életet a hétköznapok és az ünnepek váltakozása szervezte. Formájuk és tartalmuk rendjét hosszú évszázadok alatt rögzült, íratlan szabályok határozták meg. E rendben az is értelmesnek bizonyult, aminek eredetét, célját már senki sem tudta pontosan felidézni. A természet változásai, ciklikussága, az idő múlása, az emberi élet múlásával való párhuzama alakították az ünnepeket olyanná, amilyenek voltak. Az ünnep mindenki számára átélhető és érzékelhető ritmust adott az életnek.

„A régi kultúrák emberei olyan szilárd pontokat rögzítettek az idő megállíthatatlan folyamában, amelyekkel jelölhették a hónapok és az évek körforgását, megalkothatták időszámításukat, s így rendezhették az életüket is. E szilárd napok többnyire a természethez vagy a történelemhez kapcsolódtak... Az ünnep

³ Trencsényi László: Az ünnepek és a pedagógiai reformok. DPM, 1995. 1. szám

emelkedett és fölemelő békéje hozzásegít ahhoz, hogy meglássuk életünknek és a világ létének értelmét, hogy bátorságot merítsünk az élet elvállalásához, szembenézzünk fájdalmaival, és rátaláljunk igazi örömeire.”⁴

Évekkel ezelőtti műhelyfoglalkozásom címének azt adtam: „Tanuljunk ünnepelni!”. Akkor együtt igyekeztünk megfejteni az ünnep titkát, olyan apró jelzéseket, gesztusokat igyekeztünk gyűjteni, amelyek segíthetnek ünnepivé tenni egy-egy pillanatot, de közel sem merítettük ki a témát. Ez a felszólítás ma is érvényes. A bennünket és főként a ránk bízott gyermekeket körülvevő világ mintha elfelejtett volna ünnepelni – a szó eredeti, nemes értelmében. Ma már a vasárnap sem a régi, már rég nem a közös pihenés és az álmódosítás ünnepe, sem az egyházi jellege nem olyan jelentős. Talán a szó eredetére utaló vásár ünnepe áll a legközelebb a ma vasárnapjaihoz, egy „leértékelt” szintre süllyedt „vásárnap”, melyet egyre több család életében a piacorientált, reklámok uralta világban a bevásárlóközpontokban tett zarándoklat tölt ki. Tele feszültséggel, a gyerekek toporzékolásával egy-egy pult előtt, a pénztárca diktálta lemondásokkal, és végül a megelégedés, a feloldódás helyett gyakran a kielégítetlenség, majd a fásultság érzetével. Mára egy jelentős réteg számára már ez a társas „multság” is csak a vágyakozás tárgya. Marad a tévőzés, az egymás melletti magányos elvonulás, bezárkózás.

Ünnepeink másik rétege – a történelmi eseményekhez kötődő ünnepeink – folyamatos politikai csatározások színterei, buzdító és mocskolódo beszédek, az ideológiai hovatarozás szerinti szétválasztódás, konfrontálódás terévé váltak. Elveszett a múlt nagy eseményeinek, nagy alakjainak felidézésére, a közösségi összetartozás erősítésére szolgáló tiszta ünnep.

Az évszázadokon át hagyományos, a kultúránkhoz kötődő ünnepek mellé a világ nyitottsága révén beszivárogtak más kultúrák ünnepei, szertartásai is, melyeket gyakran nem meggyőződésből, nem a valódi tartalom ismeretében, csupán külsőségeikben, mint új divatot veszünk át és illesztjük be naptárunkba.

Ma már majd mindennek ünnepe, világnapja van. Az ünnep már nem különlegesség, nem örömteli esemény, amely a hétköznapok rutinjából való kiszakadást, a kikapcsolódást, az örömet jelenti, sokkal inkább nyűg, kötelezettség, újabb és újabb teher. Ma még inkább igazak Nietzsche múlt században írt szavai: „A művészet nem az, hogy meg tudunk-e rendezni egy ünnepet, hanem hogy találunk-e olyanokat, akik örülnek neki.”



Mit kezdhet ebben a világban az iskola, a pedagógus az ünneppel?

A korai ünnepeken a közösségek együtt, cselekvőként vettek részt a szertartásokban. Később már csupán a közösség egy része idézte fel az ünnep tárgyát képező eseményt, míg a másik része nézőként vett részt. Ettől kezdve a látvány jelentősége megnövekedett, egyre több színházi elem került bele az ünnepi rítusokba. A közösség jelentős része az aktív résztvevőből az esemény szemlélőjévé vált. Mára már nem is aktív szemlélő, így nem is része igazán az ünnepnek. Ezzel az ünnep egy igen fontos eleme, a közösségteremtés, a közösségépítés veszik ki az ünnepből. Az ünnep önmaga ellentétébe csap át, értelmét veszti. Pedig éppen ebben az értelemben lenne igazán nagy jelentősége az iskolák számára az ünnepnek, amennyiben nem csupán a szemlélő szerepét szánja a gyermekeknek, hanem részesévé, alakítójává tudja, meri tenni az eseményeknek.

Az elmúlt évtizedben az iskolák profleremtési szándéka egyre erősödni látszik, a létért folytatott küzdelem részeként. Az iskolák életében a kötelező ünnepeken túl egyre több eseményt szerveznek, igyekeznek szokássá, hagyománnyá formálni. A már emlegetett Trencsényi-írásban néhány – akkoriban alternatívnak nevezett – iskola példáját olvashatjuk. Mára ezek a szemléletek egyre terjedőben vannak, ám mint a más-honnan átvett ünnepeknél, itt is fennáll a veszély, hogy csupán a külsőségeket vesszük át, és elmarad a valódi belső nevelési, közösségteremtési tartalom. Gyakran találkozom olyan eseményekkel, melyeken nyomokban még felfedezhetők a megálmodók szándékai, de az évek folytán csak a rutin maradt, így a valódi tartalom nélkül csak a „kipipálás” végett valósul meg a munkaterv részeként feltüntetett megmozdulás. Itt látom én a szerepét a drámás „fertőzöttséggel” bíró pedagógusnak. Itt kell, hogy belépjen, beavatkozzon: itt van nyitva a kiskapu, ahol befurakodhat, és elindulhat térhódító útjára a cselekedtetve, játékon, valós közösségi tevékenységen keresztül való tanítás-nevelés módszere, a dráma.

Az iskolai ünnepeket nem a nemzeti ünnepekre, és az évkezdő, majd -záró ünnepekre korlátozva gondolom. Számomra minden olyan esemény az iskola életében, amely a hétköznapi rendből kiszakítja a közösség egészet, még ha csak egy órácskára is, az ünnepek közé tartozik. Ide sorolom ilyen formán a pro-

⁴ Lukács László: Ünnepi áhítat. Korunk, 2000. decemberi szám (interneten elérhető – a Szerk.)

jektnapokat, a megemlékezéseket (névadóról, helyi évfordulóról, /világ/napokról stb.), és persze nem felejthetünk el a naptári ünnepekről, legyenek azok hagyományosan a mi kultúránkhoz, vagy más kultúrákhoz köthetőek, esetleg az iskola profiljából adódóak.

Ezeket az eseményeket kell valóban, az ősi értelemben vett ünneppé, közösségi rítussá, együttes élménnyé tenni. Erre pedig a dráma lehetőséget, teret ad. A gyerekeknek, ha lehet, még inkább szükségük van az ismétlődő eseményekre, hogy a világban, az időben eligazodhassanak. Ez növeli biztonságérzetüket, otthonosságérzetüket. Azonban a hagyományos nézői pozíciót el kell dobnunk, hiszen a gyermekeink számára ebben a szerepben nem tudunk valódi élményt nyújtani. Nem tudjuk felvenni a versenyt a videók, számítógépes játékok képi világával, színességével, látványosságával, pörgésével. A ma gyerekeinek ingerküszöbe jóval magasabban van, minthogy azt a hagyományos műsorokkal akár csak súrolhatnánk.

Nem kell, nem szabad, hogy az iskola minden tekintetben a minket körülvevő világ „igényeinek” akarjon megfelelni, de figyelembe kell vennünk azokat, hogy az értékteremtés, a nevelés érdekében saját hasznunkra fordíthassuk. Az egyik ilyen „hóbort” az interaktivitás igénye. Ezt kell megragadnunk, ezzel vonhatjuk be a gyerekeket, sőt alkalmanként a szülőket is, és teremthetünk valódi közösségi élményt. Az ember társas lény, egyedül nem tud igazán ünnepelni, viszont élete végéig játékos lény (még ha ezt a kiskamaszok mereven elutasítják is, mondván ők már kinőttek ebből – hát ne nevezzük számukra játéknak!).

A jól kezelt, irányított kollektív játék, akár csoportokban, kisebb közösségekben, akár egy iskola teljes közösségében szervezzük is, a szociális kompetenciáktól kezdődően a felelősségvállaláson át a munkamegosztásig és -szervezésig, az egymás megismerésétől a tolerancia, az elfogadás fejlesztésén keresztül önmagunk megismeréséig fejleszti a gyermekeket. Az együtt megélt esemény, a közös élmények fokozzák az összetartozás érzését.

Persze, ez – mint a drámás tevékenységek általában – plusz energiát, szervezést, munkát igényel, de hozzáadott érték nélkül semmilyen formában nem várhatunk eredményt. Számtalan példa van, jó néhány az elmúlt két évtizedben rögzítésre is került, hogyan lehet megteremteni az élményt adó ünnepet, hogyan lehet a drámás szemléletet becsempészni az iskola, és nemcsak a kisebb közösségek életébe. Hogyan lehet egy jól működő iskolai színjátszó csoport túlterhelése nélkül, bevonva őket, katalizátorként velük beindítani, általuk működtetni egy eseményt.

Sokszor nem a lelkesedés, az energia, hanem az induláshoz szükséges szikra hiányzik. Divat manapság a jó gyakorlatok gyűjtése és közzététele. Nem teljes forgatókönyvek, sokkal inkább megvalósítási, szervezési ötletek lehetnek hasznosak. *Gyűjtsük hát össze a működő formákat!*



A költészet napja kapcsán néhány elszalasztott lehetőségről, illetve arról, hogyan lehetne megragadni, kihasználni, értékessé tenni, drámás szemmel tekintve a megmozdulásokat.

Az utóbbi években terjed környékünk iskoláiban, hogy a költészet napjáról, József Attila születésnapjáról megemlékezzenek. Általánosan ilyenkor a legjobb szavalók kapnak lehetőséget megmutatkozni az iskola előtt egy rövidke összeállításban, amelyre nemigen készülnek külön, leginkább a korábban versenyeken elhangzott verseiket ismétlik meg egy iskolagyűlésen. De van olyan is, ahol egy egész délutánt, estét szánnak rá, ahol az iskola java a helyi művelődési házba szervezett házi versennyel teremt ünnepélyes pillanatokot. Erre hetekig készülnek, osztályokon belüli selejtezőket tartanak, a költészettel foglalkoznak. De az utóbbi években megjelentek színházak stúdióinak összeállításai, amelyeket pályázat útján, vagy a fenntartó által finanszírozottan ingyenesen lehet meghívni.

A megemlékezésen túl mit nyújtanak ezek az alkalmak?

Az első esetben annyit, hogy az iskola tanulói számára tudatosítja, kik azok, akik az intézményt (eredményesen) képviselik, az elhangzó szavatokkal több ez, mint egy nyilvános dicséret, azonban az elhangzó versek, prózák nem alkotnak semmilyen egységet, így a megmozdulás időtöltés szintjén marad. Pedig, ha aktuális „problémát”, gondolatot vetnék fel az elhangzó szövegek, máris adva lenne a megemlékezés kipipálásán túl, egy művészeti élményen alapuló (az érzéseket, érzelmeket is megmozdító) felütés egy-egy fontos kérdés feldolgozásához. E nélkül elszalasztunk egy lehetőséget a művészeteken át való nevelés kihasználására.

A második esetben az eredeti koncepció szerint jelentős pedagógiai tartalommal bíró megmozdulásról van szó. Itt már a készülési folyamata is nevelő erővel bír: minden gyermek kiválaszt magának egy verset, és azzal kiáll egy jelentősen védett környezetben, azután az osztály előtti szavatok alapján a közösség dönt arról, ki legyen az, aki az iskolai rendezvényen képviseli őket, akiért személyesen izgulhatnak. Ter-

mészetesen a versenyekkel óhatatlanul együtt jár a csalódás, az igazságtalanság érzete, amelyet leginkább nem a valódi igazságtalanság, hanem a személyes elfogultság okoz. És itt hiányzik a rendszerből ennek a megtapasztalt belső-külső konfliktusnak a feldolgozása, beszélgetéssel, drámás eszközökkel, a korosztálytól és pedagógustól függően.

A harmadik választás is adna lehetőséget az időtöltésen túl is, ha a (házhoz jövő, és az igazi színházi élmény több elemét is nélkülöző) program előkészítéseként, illetve a látottak feldolgozására foglalkozásokat tartunk. Számomra a drámás gondolkodás, a drámás szemlélet egyik fontos eleme az, hogy minden iskolai megmozdulásban keresem a lehetőséget, hogyan tehető komplex élménnyé, hogyan teremthető meg, hogyan aknázható ki belőle a lehető legtöbb nevelési lehetőség, tartalom. Ez jóval több energia, átgondoltság, szervezés, de elveim szerint éppen ezért lennének ott, éppen ezek a hétköznapitól eltérő alkalmak rejtik a lehetőségeket alapfeladataink megvalósításának megkönnyítéséhez.

A költészet napja kapcsán szeretnék még egy gondolatot megosztani – az irodalomtanítás megtámogatására, konkrét tanítási, nevelési lehetőség kiaknázására. Egyik sem a fent említett iskolai megmozdulás szintjén emlékezik meg a költészetéről, hanem korosztályi szinten dolgozza fel. Én magam nem vagyok irodalomtanár, de rendkívül fontosnak tartom az irodalomtanítás kapcsán, hogy arról is szóljon, hogy mint művészeti kifejezésforma mit ad alkotójának és befogadójának, hogy mikor, mitől érzi az ember, hogy egy megemelkedettebb eszközhöz kell, hogy folyamodjon annak érdekében, hogy gondolatait megossza, átadja. Szólnia kell arról is, hogy attól a pillanattól kezdve, mikor a költő, író kiadja kezéből művét, a befogadóra bízva annak értelmezését. Így mindenki számára mást és mást jelenthet majd attól függően, hogy milyen korban, milyen élethelyzetben, milyen életpaszttalattal a hátunk mögött, milyen érzelmi állapotban kerül elének a mű. Ezek feldolgozására adhat apropót a jeles nap. Drámás feldolgozás indítása lehet az, hogy például az osztályt, évfolyamot egy kutatócsoport keresi meg felkérésével. Azt a feladatot kapták, hogy készítsenek egy adott irodalmi alkotás (én nem a kötelező tananyaghoz kapcsolódót választanék, hanem az aktuális korosztályhoz szólót) sikerének okait feltáró tanulmányt. A csoport segítségét kéri e munkában. A foglalkozás konkrét tartalmát az adott csoportra, a műre kell tervezni. Tanítási tartalom lehet a mű megismerésén, vagy a megismerésére irányuló érdeklődés felkeltésén túl a konkrét mondanivalóról való gondolkodás, a műelemzés kreatív megközelítése, a gondolkodás felszabadítása, a befogadás élményének megtapasztalása.

Számomra az is érdekes, izgalmas lehetőség, hogy miként dolgoznának fel a gyerekek egy adott gondolatot, milyen formát, műfajt, stílust választanának. Ehhez egy szakértői jellegű játékpanel jut az eszembe, igaz, ez legalább egy projektnapot igényel. egy tankönyvi szöveggyűjtemény és feladatsor összeállításához kérve a gyerekek segítségét, belefér szövegek, szövegrészletek megírása, kérdéssorok megalkotása, a társművészetek, kreatív formák bevonása... Számomra igen fontos, hogy megismerhetem, hogyan gondolkodnak, mit tartanak fontosnak egy adott témához kapcsolódóan, miket kérdeznének meg, mik azok a formák, amik szerintük segítik a feldolgozást. És nem mellékesen, mivel ebben a munkaformában mindenki maga találhatja ki a feladatát, dönthet arról, hogy önállóan, másokhoz csatlakozva team munkában dolgozik-e, pedagógusként rengeteg tapasztalatot szerezhetek a csoport viszonyrendszeréről, és az egyes gyerekekről egyaránt.

Végül egy nagy közösségi játék: minden osztály egy-egy verset tanul meg egy szerkesztett műsorból, úgy, hogy az osztályon belül is kisebb csoportok tudnak egy-egy versszakot – ebben a részében a projektnek a „hogyan tanuljunk verset” módszerek taníthatóak. Ezt követi a közös megmozdulás (iskolai csoportok számától függően alsó-felső tagozatra bontva, vagy kis iskolában akár egyben), ahol a műsrot az egyes szövegek megszólalását segítő karmester irányításával hangoznak el a versek, kerekedik ki a műsor. A program hozadéka az összetartozás élménye annak kapcsán, hogy csak együtt tudjuk végrehajtani, külön-külön csak egy-egy apró szeletet tudunk, míg a valódi alkotást együtt hozzuk létre, és éppen ebből fakad az izgalma is, ebből fakad a megemlékezéseken, ünnepeken olyan gyakran hiányolt figyelem.

A példákhoz most szándékosan egy olyan alkalmat választottam, amely nincs a hagyományos, kötelező ünnepek között. Ilyen jeles napokkal tele a naptár. Érdemes gondolkodni bennük, érdemes tartalommal feltölteni színesíteni vele az évet. A rájuk „fecsérelt” időt a járulékos értékeik eredményeképpen visszanyerjük a hétköznapokban.



Dramaturgiai játékok

– Legyünk drámaírók! –

Vatai Éva

Mind színjátszó körök vezetői, mind a dráma érettségire felkészítő tanárok számára hasznos, ha komolyabban elmélyülnek a dramaturgia tudományában. Ennek az izgalmas, és ha valaki rákapott, akkor feltehetőleg soha véget nem érő tanulási folyamatnak szerény bevezetője lehet az alábbi írás, ahol néhány gyakorlaton keresztül közelítünk az első dramaturgiai leckék felé.

A saját munkámból jól tudom, hogy ha van (is) elképzelésem arról, mit szeretnék színre vinni, ritka, hogy egy adott drámát vagy drámarészletet változtatás nélkül használok, hiszen oly sok szempont (a gyerekek életkora, a színjátszók száma, az időbeli kényszer stb.) köti meg a kezemet.

Ha tudom, mi érdekli a fiatalokat, abból kiindulva vállalkozom közös színdarab megírására. De színpadra írni nem könnyű, s hogy ne brazil szappanopera kerekedjen ki a jó szándékú, amatőr farigcsálásból, érdemes megtanulni néhány alapfogást – kisebb gyakorlatokon keresztül. A színpadra írás nagyban segíti a színházi gondolkodást, s ha ilyen típusú írói gyakorlatokat végzünk, könnyebben láthatunk – akár a dramaturg – térben és időben. És segítheti a dráma érettségire való felkészülést is. Az érettségik egyik kedvelt tétele a színházi mesterségek ismertetése: a felkészítés során esetleg tovább időzhetünk a dramaturg munkájánál – fontos színházelméleti tudnivalók érintésére is jó alkalom ez.

I. Dramaturgiai írásgyakorlatok

A drámaírói műhelyben résztvevő diákoknak mindenképpen tudniuk kell azt, hogy a drámai szöveg formája eltér a líra és az epika műnemben írt szövegétől. Ismerniük kell a dialógus, a monológ és a szerzői utasítás fogalmát. Jó tudni azt is, hogy a drámai szöveg nyelve „sűrített”: nem mondunk ki mindent, hiszen a drámát életre keltő majdani játéknak is teret kell hagyni. (Bár a modern dráma minden eddigi szabályt felülírt már – egyelőre maradjunk az „alapozó” – klasszikus – formáknál!)

A magasabb szintű gyakorlatokhoz azt is meg kell tanítanunk, mi a kontraszt (nyelvi szinten vagy a szereplők megalkotása terén), a feszültség (akár nyelvi, akár a viszonyokból vagy a helyzetből kialakuló), milyen szervezőelvek szerint épül fel maga a dialógus, a monológ (esetleg a polilógus) vagy maga a dráma. Mivel ezekben az írói műhelyekben inkább etűdök íródnak, mint kerek darabok, nem szükséges a képzeletet gúzsba kötni az elmélet hosszadalmas ecsetelésével.

Az íráshoz ajánlok néhány gyakorlatot azok számára, akik ki szeretnék próbálni, mit tudnak a fiatalok, ha színházi keretek között eresztik el fantáziájukat. Gyakorlataim kialakításában nagy segítségemre volt Joseph Danan-Jean-Pierre Sarrazac *Atelier d'écriture théâtrale* (Actes Sud-Papiers 2012) című könyve.

Irodalmi utalásokat azért adok meg, hogy egyértelmű legyen, honnan vettem az ötletet.

Replikázzunk!

Megadok 10 mondatot, melyeket:

1. párba kell állítani, hogy egy-egy replikát kapjunk;
2. el kell látni egy megelőző és egy azt követő mondattal, amelyet más szereplő/k mond/anak, úgy, hogy a négy mondatból koherens szöveg alakuljon ki.

- *Mindig is tudtam, hogy te egy becstelen figura vagy!*
- *Három napig nem aludtam, nem ettem, nem ittam miattad.*
- *Még szép!*
- *És pont te mondogod? Épp nekem?*
- *Na, álljon meg a menet!*
- *Én? Ezt? Te megőrültél?*
- *Lementem, s mit láttam abban a gyönyörű kertben?...*
- *Nem ezt vártam tőled, de ha már így van, akkor nincs mit agyalni rajta.*
- *Kellene még egy... nagyon kellene....*
- *Te vagy a világ legjobb feje, na és a legsuperebb barátja.*

Izgalmas elvégeztetni a fenti játékot pl. Ionesco *A kopasz énekesnőjének* egy csokorra való mondatával. Nem valószínű, hogy az eredeti drámai szöveg „laza koherenciában” álló replikáit teremtik újjá.

Csúsztatott dialógus

A DPM egyik számában⁵ már közölt játék egy következő stádiumban alkalmas arra, hogy megnézzük, miként működtethető egy mini-szöveg a színpadon.

Keressünk játszható dramatikus helyzetet a 3 szereplős dialógushoz! (A szöveg nem változtatható, de a színpadra állítás teljesen szabad.) Végül beszéljük meg, milyen többletjelentést adott a szövegnek a különböző szituációkba helyezése!

A: Szia, hogy vagy?

B: Kösz jól. És te?

C: (beleszól) Hát ti mit csináltok itt?

Fényképek

A bevezető gyakorló feladatok egyike. Kiteszek az asztalra sok olyan fekete-fehér képet, amely 2 személyt ábrázol, egymással interakcióban. Kérem, hogy kettesével írjanak a választott fotóhoz egy drámai párbeszédet, amely megfelel a dramaturgia szabályainak. A párbeszéd felolvasása után közös pontokat kereshetünk, amelyek segítségével a dialógusokat össze tudnánk kapcsolni.

Monológ-írás (Eve Ensler: *Érző lelkek*)

Természetesen itt nem a drámairodalom legszebb magánbeszédeinek csúcsait ostromoljuk, hanem egy tárgy, egy épület konkrét helyzetébe lépünk be, s az „ő” szavaival fejezzük ki lelkiállapotunkat monológ formájában – lelkünk legőszintébb bugyrait is feltárjuk cinkosainknak, a nézőknek. (Így született meg a tányérba száradt krümlipüré-maradék monológja, vagy a szőke lány körme alá fűrődött szedertüske monológja, amelyekből megtudtuk, mennyi bajuk, bánatuk van a körülöttünk levő dolgoknak.) Csak azután vágunk bele a monológírásba, képzeletbeli színpadi hősünk szerepében, miután apróbb írásgyakorlatokat hajtottunk végre, amelyekben az egyes szám első személyben mutattuk be „lírai énünket”:

Félek, hogy...

Gyermekkoromból arra emlékszem, hogy...

Legboldogabb napom az volt, amikor...

Irtózom attól, hogy...

Azt nagyon szeretem, amikor...

Dialógus, monológ, polilógus

Ehhez a gyakorlathoz gyakran használok újsághíreket. Fontos az, hogy kezdetnek egy zárt drámai szituációt adjunk meg. Íme, az én egyik kedvenc szövegem:

„Egy félnék férfi azt kérdezi egy butácska nőtől, hogy mit néz rajta. A nő habozik, aztán tagadja, hogy nézte volna a férfit. A férfi erősködik. Végül a nő bevallja, hogy a férfi fülét nézte. Erre a férfi megkérdezi tőle, hogy fül-orr-gégész-e? A nő nemmel válaszol. A férfi határozottan megkéri, hogy akkor hagyja békén. A nő, mielőtt elmenne, még megjegyzi, hogy szerinte a férfinak könyvelő-feje van. A férfi azt feleli, hogy azért, mert ő valóban könyvelő.”

Bertrand Blier *Buffet froid* (1979) című filmjének egyik dialógusából átírva⁶

- Írjunk belőle 2 szereplős dialógust!
- Keressünk lehetőséget egy monológ bevezetésére!
- Írjuk meg a történetet *narratív monológban* – a nő szemszögéből, illetve a férfi nézőpontjából vizsgálva a történeteket!

Szó-rallye – 5 elemmel (Raymond Queneau: *Stílusgyakorlatok*)

Queneau magásra tette a mércét, mikor egyszerű kis történetét sokféle stílusban variálta...

A következő írói gyakorlathoz 5 szót adok meg, amelyeket mindenképpen szerepeltetni kell a drámai szövegben.

A gyakorlat „színházi változatának” kiinduló pontja a legegyszerűbb tárgy-improvizáció, a Mutasd a tárgyat!-játék, amelynek során gyors egymásutánban tárgyakat kell improvizálni. A munka folytatódhat így: váljatok szét kiscsoportokra, s az elmutogatott tárgyak közül öt szabadon választott felhasználásával alkossatok csoportonként egy-egy szöveges improvizációt!

⁵ Vatai Éva: *Játsszunk „külföldiül”!* DPM, 2006. 2. szám,

⁶ A film a magyar forgalmazásba *Hidegtál* címen került be. (A szerk.)

Nyelvek harca (Devos: *Idegen nyelvek*, Novarina: *Atelier volant*)

Miközben a szereplők közötti konfliktusok nyelvi megnyilvánulásaik során fejlődnek ki, nagyon mulatságos, vagy éppen idegesítő helyzetek alakulhatnak ki, ha a szereplők nem ismerik egymás nyelvét. A *commedia dell'arte* gyakran alkalmazta ezt az eszközt komikus forrásként.

Írjunk párbeszédet 2 vagy 3 szereplő között, akik különféle nyelven beszélnek, s emiatt nem érthetik meg egymást!

Reakciók (Sarraute: *Aranygyümölcsök*)

Egy eseményről, egy művészeti alkotásról annyi vélemény van, ahány ember. Válasszunk ki típusokat, majd narrációval és más módon is „bevihetjük az okot”: képet egy arannyal teli szobáról, pár képkockát egy katasztrófáról stb.! Ezt követően képzeljük el, figyeljük meg, hogy típusaink hogyan reagálnának! Ezeket a képzeletbeli reakciókat írassuk le röviden, tömören a reagálás pillanatában!

Lopott mondatok

Jó multság, amikor kimegyünk az utcára mondatokat vadászni, és 10-12 mondattal a füzetünkben jövünk vissza. Mindenki magában „vadászik”, aztán felolvassuk, s megpróbáljuk kitalálni, hogy milyen helyzetben, ki mondhatta, miért mondhatta.

Típusrajzok (*commedia dell'arte* darabok)

A csoport minden tagja gondoljon ki egy szereplőtípust! Nézzünk szét körülöttünk, a társadalomban, és használjuk a karikatúra eszközét! (Felnőttek esetében gyakran adom közre segítségül a Lecoq-féle típusrajzokat.) Mindenki adjon nevet, életkort a szereplőjének, írja le a környezetét, szokásait, örömeit, féltelmeit! Igyekezünk a típus szintjénél maradni, és nem egyéníteni jobban (ezt egyszerű technikai elemmel, a rendelkezésre álló idő megkötésével is el lehet elérni)!

Hasonló módon mindenki írjon le egy második típust is! Ezeket a figurákat több gyakorlat során is használhatjuk.

Kinn és benn (Sartre: *Zárt tárgyalás*, Beckett: *Godot-ra várva*)

Vannak olyan darabok, amelyek belső feszültsége abból származik, hogy a szereplők egy helyre vannak bezárva, nem tudnak kimenni, vagy képtelenek kimozdulni a szituációból. Az előző feladatban megalkotott (vagy megadott) típusokat húzzuk ki véletlenszerűen, hármassával, s nézzük meg, mit csinálnak, mit mondanak egy ilyen helyzetben!

Külön feszültséget adhat, ha megjön a szabadító, aki megmenti a bentieket –, vagy éppen nem tudja, esetleg nem akarja kinyitni az ajtót.

Rövidítés, „kiírás”

A dramaturg ismert, gyakori feladata, hogy adott szövegeket megrövidítsen, bizonyos szereplőket kiírjon, kihúzzon a darabból. A következő gyakorlatnál 2-3 oldalas mini-darabokat adok kiscsoportoknak, akik azt kapják feladatul, hogy minden dramaturgiailag megengedett módon – indoklással! – terjedelmileg felére rövidítsék a szövegeket, ügyelve arra, hogy a szöveg koherenciája és üzenete megmaradjon.

II. Dramatizálás – dramaturgia

Ebben a fejezetben egy óravázlaton (3x45 percből álló foglalkozássorozat) keresztül azt mutatom be, hogyan tanítom a dramaturgia, dramatizálás témakörét (ezen belül képet adva a dramaturg – a színházi előadás fontos létrehozója – munkájáról). Az óravázlat közlésének célja a gondolatébresztés – nagyon szeretném, ha mások is elmondanák, miként tanítják ezt a témakört. (*Anyagomat a Wikipédiáról, a Kaposi-féle órákból, tankönyvekből és saját tapasztalataimból vettem.*)

Óravázlat

(segédanyag)

1. Mi a dramaturgia?

A színművészet egyik területe – tudományág, amely a színjátszás elméleti kérdéseivel: drámaelmélettel, a *színműírás* elméletével, a színjáték törvényeivel, szerkezeti felépítésével és színpadi hatásával, a színházban érvényesülő hatásmechanizmusok működésével foglalkozik. A *gyakorlati dramaturgia* a dramaturg tevékenységét takarja, aki felelős az adott dráma színpadra alkalmazásáért – az elméleti dramaturgia

eredményeit szem előtt tartva és hasznosítva munkája során. Színházi korszakonként változik, hogy az adott színházeszmény milyen mértékű beavatkozást tart elfogadhatónak a drámai műben.

Más oldalról nézve a *dramaturgia* a nézői figyelem ébrentartásának tudománya, a cselekmény és a színpadi szöveg törvényszerűségeivel foglalkozó drámaelméleti rendszer. Azt is dramaturgiának nevezzük, ha egy-egy korszak vagy szerző jellegzetes drámaépítési rendszerét, mint alkotói módszert vizsgáljuk (pl. a shakespeare-i dramaturgia). Más megfogalmazásban a dramaturgia „egy adott színházi kultúrában, egy bizonyos színháztörténeti pillanatban a színház szöveghez való viszonyát testesíti meg” (Visky András).

2. Mi a dramaturg munkája?

Ha *dramatizálunk*, akkor drámai formába öntünk, vagyis színházban felhasználható, játszható szöveget hozunk létre konkrét rendezői igények szerint, a már meglévő drámát vagy más szöveget felhasználva. A dramaturg feladata a már megírt szöveg gondozása, esetleg átalakítása egy konkrét előadás szándékaihoz. Esetleg a színészek improvizációinak lejegyzése, végleges formába öntése. A legegyszerűbb és legtermészetesebb beavatkozás a húzás, hiszen egy dráma és egy belőle készült előadásszöveg sosem esik teljesen egybe. A stílári, nyelvi átalakítás a szöveg mondhatóságát, illetve jelenkori hitelességét szolgálja. (Idegen művek esetében ez a legegyszerűbben új fordítás készítésével oldható meg, hisz a fordítások 20-30 évente – a nyelv változása miatt – szükségszerűen elavulnak.) Viszonylag gyakran kerül sor jelenet-áthelyezésre, illetve szerepösszevonásokra is.

A **dramaturg** olyan színházi személy, aki

- az epikus vagy lírai szövegen műnem-váltást hajt végre úgy, hogy azt színpadilag előadhatóvá írja át
- a szerzői szándék tiszteletben tartása mellett elvégzi a színpadra kerülő drámai szöveg gondozását (húzások, replikán belüli rövidítések, tömörítés, jelenetek átrendezése stb.)
- feladatai közé tartozik a bemutatandó színjátékszövegek lektorálása, véleményezése, átdolgozása
- fordítási tanácsokkal látja el a rendezőt, esetleg újra lefordítja vagy lefordíttatja a mű egészét vagy annak részleteit
- a színház irodalmi szakértője és tanácsadója: bizonyos kultúrákban közreműködik a színház műsorpolitikájának, műsortervének kidolgozásában is
- egyszerre lát szövegben és térben
- átfogó színház- és irodalomtörténeti ismeretei révén tevékeny módon részt vesz az alkotó folyamatokban
- a rendező munkáját segíti, adminisztratív és menedzseri tevékenységével támogatja a létrehozandó produkciót
- hidat képez az alkotók és a mű között: ráhangolódik társaira, együttműködik a rendezővel és a színészekkel, szakmai segítséget nyújt az íróknak anélkül, hogy a műbe túlságosan beleavatkozna

Fontos tudni, hogy a dramaturg szerepköre és fontosságának megítélése minden kultúrában különböző. (pl. a franciáknál a dramaturg = drámaíró).

3. A dramatizált szöveg

A színházi szöveg (= játszható szöveg) az író és a dramaturg közös munkájából születik meg, amelyet persze nem egy időben végeznek: a dramaturg legtöbbször a már kész szöveghez nyúl hozzá a rendező igényei szerint alakítva azt.

Minden olyan szöveg dramatikus, amely a színházi szerkesztés alapvető szabályainak megfelel (természetesen a modern dráma feszegeti a kereteket).

- A szöveg dialógus, monológ formában jelenik meg, gyakran szerzői utasításokkal ellátva (didaskáliák).
- A kimondott szövegeknek tétje van (előzmény/következmény) – kauzális szervezőelv.

| EPIKUS SZERKESZTÉS | DRAMATIKUS SZERKESZTÉS |
|--|--|
| Múlt idő, egyes szám első vagy harmadik személy. Az író jelen van, mint narrátor, legtöbbször ő meséli el a történetet. | Jelen idő, mindkét szám mindegyik személye A drámaíró belemosódik szereplőibe, őket beszélteti és cselekedtet |
| Narratív részek és dialógusok váltakoznak. | Dialógusok, monológok, szerzői utasítások |

| | |
|--|--|
| Téma: Mi történik, mit mondanak, csinálnak, gondolnak a szereplők (akció és reflexió váltakozása)? | Téma: Mi történik a szereplőkkel, s hogy változnak ők és viszonyaik e történetek közben? |
| Szerkezet: előkészítés, bonyodalom, kibontakozás több szál, több irány, amely majd később találkozik | Szerkezet: sűrítés, összpontosítás, szigorú/takarékos szerkesztés A fő szerkesztési elv – sorozatos feszültségek három szinten: • széttartás • szembeállítás • válság „Patikamérleg-elv” |

A dramaturg figyelembe veszi a dramatikus szerkesztés alapelveit

Dramatizálási elvek:

- cselekményvezetés: a drámában a *kauzalitás* foka igen magas (miből mi következik) s a végén nem maradhat elvarratlan szál, sem olyan mondatok, amelyek elvesznek az események sodrában
- a színjáték alapvető *szervezőelve* (Mitől lesz a dráma dráma?)
- a dramaturg kezét a *színpadi megjelenítés* (hány helyszín, mennyi idő? stb) köti + a sűrítés elve

4. Néhány fogalom a dramaturgia szótárából (továbbra is óravázlatot írunk, vagyis nem a lexikoncikelyek olvashatók itt...)

Drámai szituáció

A színpadon kialakított helyzet, amely valamiféle esemény, illetve valamilyen emberi viszony köré épül. A különféle szereplők valamiféleképp viszonyulnak ehhez, azaz a rájuk jellemző módon viselkednek a szituációban. Ez részben személyiségükből, részben a kapcsolataikból következik. A szituáció fordulóponttól fordulópontig tart, míg a fordulópontok pedig viszonyrendszerbeli változásokhoz köthetők. A szituációk lehetnek nyitottak és zártak, illetve a kezdő- és a végponton egyaránt rögzítettek.

Fókusz

A felvetett, körüljárható, szem előtt tartott kérdés. Rendezői koncepció: mi érdekel engem a darabból?

- A dramaturg a rendező „kiemelő filce”.
- A drámai tárgy aktualizálása: III. Richard (= hogy ront meg valakit a hatalom, lásd politika).
- A szövegből mindannak a kiemelése, ami ezt a kérdést erősíti.

Feszültség

A dráma mozgatórugója, a nézői érdeklődés és a lendület szinten tartásának eszköze. Segítheti a felszínessé váló cselekvés korigálását is. Hasznos, ha az adott fókuszhoz kapcsolódóan már a tervezés során gondolunk a feszültség megteremtésének lehetőségeire. A feszültség eredhet például egy konfliktusból: illetve megjelenhet az attitűdök, érdekek, kultúrák, ideológiák terén. A feszültség az egyensúly hiánya – ennek mind pszichológiai, mind a drámai formát érintő vonatkozásában.

A legjellemzőbb feszültségteremtők:

- nyelv (félre, elharapott mondatok)
- idő (késleltetés)
- tér (szereplők a térben nem találkoznak: ki/el)
- szereplők (konfliktusok, értékrendek ütközése)

Idő, időkezelés

Szabadon alakítható az események rendje

Közönségidő (amíg a színházban vannak) – *darabbeli idő* (amekkora időt felölel a darab cselekménye)

Időkezelési technikák:

- lineáris (pl. Schwajda György: *A csoda*)
- mozaik szerkezet (pl. Garaczi László: *Plazma*)
- flash back: visszafelé tekintés, átúztatás, emlékképek (pl. Ettore Scola: *Le bal*)
- előreugrás (pl. Ulickaja egyes művei)

Szimbolizáció

Bizonyos dolgok (születés, halál, szeretkezés, erőszak stb.) a színpadon szimbolizáción keresztül jelennek meg (lásd a görög színházban jelenlevő „ob szkéné” jeleneteket). Nietzsche *A tragédia születése* (1871) című művében ezzel magyarázza a színház születését is: hol végződik a rítus és hol kezdődik a színház.

- szertartások: a résztvevők meg vannak győződve isten jelenlétéről
- előadások: szimbolikusan jelenítették meg a transzcendens jelenlétét (beleélés, megértés, átélés, szórakozás)

Kontraszt

Az ellentétekre építünk. Eseményeket hangsúlyoz, felerősít és kiemel.

- monológ/dialógus
- sokszereplős részek/egy vagy kétszereplős részek stb.

És végül ne felejtjük el megemlíteni néhány dramaturgot a mai magyar színházi életből!



A színházi mesterségeket taglaló – ajánlott – tétel tartalma minden évben változtatható. Számomra az idegen nyelv tanításának szempontjából kétszeresen hasznos, hisz itt a nyelv mint alpanyag és a színházi látásmód kapcsolódik össze: párhuzamosan mindkét területre elvisz. Széleskörű (magyar vagy idegen) nyelvgyakorlási lehetőséget biztosít, konkrét dramaturgiai feladatokkal.

A fent leírt óravázlat pusztán elméleti előkészítés a nyelv egy célirányos (színpadi) használatának megismeréséhez. Alapszinten – középfokon.

Női formák

Féder Márta

Csoport jellemzői: tanárképzős hallgatók (pl. magyar szak) kb. 16 fős csoportjára tervezett játék

Téma: Megkérdőjelezhető-e egy tanár szakmai döntése a szülők és az iskolavezetés részéről?

Saját szakmai értékeit tekintse-e mércének a tanár, vagy a szülők, avagy a közvetlen felettesei által preferált nézeteket? Esetleg ezektől gyökeresen eltérő követelmények való megfelelést válassza? Felvállalhatja-e egy tanár azt, hogy a szülők által az iskolának adott „pedagógiai megrendeléstől” gyökeresen különböző nevelési elvek mentén tanítsa, nevelje diákjait?

Fókusz: Felvállalja-e Linda, hogy hibázott, vagy ragaszkodik szakmai-nevelési elveihez? (Vállalja-e, hogy nyilvánosan bocsánatot kér és a továbbiakban az iskola fenntartóinak, valamint a szülők elvárásainak megfelelően folytatja munkáját?)

Tanulási terület: értékek képviselete, érdekek képviselete, szakmai-nevelési elvek és társadalmi elvárások összeegyeztetése, önazonosság, konfliktuskezelés, műelemzés, képolvasás

Időkeret: 2x45 perc

Tér: osztályterem

Történetváz: 2006 májusa, Reading (angliai város Berkshire megyében, Londontól 66 km-re nyugatra, a Temze partján) magániskolája; Linda (27) már egy éve tanít itt rajzot, művészettörténetet, esztétikát és médiaismeretet 14-18 éveseknek. A legutóbbi tanulmányi kiránduláson elvitte diákjait egy modern-kortárs vizuális művészeti alkotásokat bemutató, provokatív kiállításra. Az élmény – Linda szándéka szerint – heves vitákat generált a diákok között. A történetek után néhány felháborodott szülő botrányt kavart. Az iskola igazgatója ezek után döntés elé állítja a tanárt, vállalja-e, hogy nyilvánosan bocsánatot kér, és a továbbiakban az iskola-fenntartók és a szülők elvárásainak megfelelően folytatja munkáját, avagy elbocsájtják.

1. Tanári narráció

Történetünk 2008-ban játszódik, és egy 27 éves tanárnőről, Lindáról szól, aki egy éve tanít rajzot, művészettörténetet, esztétikát, médiaismeretet egy readingi magániskolában (fizetős elitiskola jól szituált szülők gyerekeinek, Londontól 66 km-re). Linda fotószakot is végzett, több kiállítása volt már, mégis inkább a tanítást választotta hivatásául. 18 éves kora óta kollégiumokban, albérletekben lakik, szüleitől távol.

2. Szövegre épülő munkaformák

A tanár által előre megírt szövegeket kapják meg a résztvevők (három csoportban dolgozunk, minden csoportnak jut egy-egy szöveg).

a) Adatlapja egy közösségi portálon

Név: *Linda Melton*

Ismerősök száma: *615*

Város, ország: *Reading, Anglia*

Nem: *Nő*

Családi állapot: *kapcsolatban*

Életkor: *27*

Magamról: *Mindenre tudok magyarázatot találni, legfeljebb nem stimmel.*

Szeretek mindig egyszerre 100 dologgal foglalkozni... Boldog vagyok, ha fotózhatok, festhetek, rajzolhatok, tervezhetek – bármit, csak kreatív legyen!

Ezt csinálom, mikor dolgozom: nevelek és nevelnek:), rajzot, művészettörténetet, esztétikát és médiaismeretet tanítok 14-18 éveseknek

Ezt csinálom, mikor nem dolgozom: mindenfélét, de nem eleget: fotó, kiállítás, mozi, zene, utazás, alvás

Klubtagságai: *ModernArt, FullArt Galéria, Minden, ami streetart, Bringások klubja, hellodesign, Londoni Művészeti Egyetem, hivatalos Velencei Biennálé oldal*

Munkahelyek: *2007 – Shiplake College, Reading*

2004-2007 FullArt Galéria

Iskolák: *1999-2004 Westminster & Kingsway College, London/fotó szak*

b) Részlet Linda internetes hozzászólásából, egy művészeti neveléssel kapcsolatos honlapon

Hihetetlen az, ami ma a középiskolában művészeti oktatás címén történik. Az valami elképesztő. Egy közhelyes, merev – és nem is idejétmúlt, mert még az is valami dicsérő jelző lenne – kreativitásellenes légkör van jelen az iskolákban. Képtelenek a tanárok bármit is kezdeni olyan jelenségekkel, aminek a megítélésére a tankönyvben nincs minta. Egyszerűen elidegenítik a tanulókat a saját kreativitásuktól, és így távol tartanak generációkat a kortárs kultúra megismerésétől.

c) Egy cetli, amelyre Linda egy idézetet írt fel, amit valahol olvasott

...művészetet bármiből, bárhol lehet csinálni, a művészet örökéletű és múlandó is lehet, bármilyen célt szolgálhat, vagy lehet teljesen céltalan is, az élet és művészet végső soron egy és ugyanaz...

A szövegek alapján próbáljunk meg minél több következtetést levonni Linda tulajdonságaira vonatkozóan, három csoportban – utána egész csoportban összegezve!

3. Kellékhasználat + akusztikus konvenció

a) diplomamunkája egy londoni hajléktalanokról készített fotósorozat volt, ebből két kép⁷

b) design ékszer (nem drága, de nagyon egyedi – a jelenlegi barátjától kapta)

c) kedvenc zene (elvont, intellektuális – szólhat, miközben tárgyakat megnézzük)

A tárgyak és a zene alapján próbáljunk meg minél több következtetést levonni Linda jellemzőire, tulajdonságaira vonatkozóan!

4. Szerep a falon

(A konvenció segítségével egész csoportban összegezzük, amit eddig megtudtunk – az egyeztetések során kialakult kép áttekintése.)

5. Állóképek

Igaz, Linda még csak egy éve dolgozik a Shiplake-ben, de megszerette a helyet, és a diákjaival is megtalálja a hangot. Nemcsak azért, mert fiatal – a szemlélete és külseje, megjelenése is közel áll a tanítványaihoz. Gyakorlati órái során például sok érdekes és kreatív projektet valósítottak meg tanítványaival, ezek

⁷ A KELLÉKHASZNÁLATNÁL valóságos tárgyak kerülnek be a játékba, amelyeket a csoporttagok körbe adhatnak. Mindegyik tárgyhöz jár egy mondatnyi információ is. A fotók beszerzéséhez rendkívül gazdag anyagot szolgáltatnak az internetes képmegosztó portálok. (A szerk.)

kiállítás formájában meg is jelentek az iskola előterében (pl. egy graffitivel foglalkozó projekt után a tervekben kiállítást rendeztek, hulladékból kifejező szobrokat készítettek stb.).

Három csoportban készítsünk állóképeket Linda pedagógus-életéből! Jelenítsük meg néhány olyan pillanatot, amikor jól érzi magát pedagógusként, a tanítványai között!

6. Tanári narráció

A hétvégén Linda egyik osztályát (16-17 évesek) Londonba viszi egy modern-kortárs vizuális művészeti alkotásokat bemutató provokatív kiállításra. Célja, hogy a művészet felé nem túl nyitott diákokat véleményformálásra, akár vitára is sarkallja. Olyan alkotásokat szeretne megmutatni, amik mellett nem lehet csak úgy elmenni. A kiállításlátogatás előtt és után is szán időt a látottakra való megfelelő felkészülésre és a reflektálásra.

7. Vizuális konvenció + jelenetek – 3 csoportban, utána megbeszélés

Linda az utóbbi hetekben több kiállítást is megnézett, azzal a céllal, hogy kiválassza azt a kiállítást, ahova elvinné az osztályt. Talált is egy tárlatot a londoni Saatchi Kortárs Képzőművészeti Galériában (NŐI FORMÁK – Wangechi Mutu⁸, kenyai származású, New Yorkban élő képzőművész kollázsalapú művei), melyre elhívta néhány barátját is. Amennyiben ez módunkban áll, vetítsünk ki néhány képet (ellentétes esetben néhány nyomtatott lapra lesz szükségünk)! Készítsünk rövid jeleneteket, ahol Linda és barátai a kiállításon egy-egy látvány előtt (a képet megkapják a csoportok) elemzik a hatást, milyen témákat, erkölcsi kérdéseket vehetnek fel, generalizálnak-e vitákat, véleményalkotásra készítő-e, illetve szembe-síthető-e a diákok az adott alkotásokkal.

Készíthetünk jelenetet más múzeumi látogatók szemszögéből értékelve a kiállított alkotásokat. Nem baj, ha a jelenetek hajlanak a stílusjáték felé – azokban természetesen megjelenhet a humor is. (A drámában jártas csoportoknál a foglalkozás vezetője a csoportmunkához megadhat különböző stílusokat.)

8. Tanári narráció

Linda elvitte az osztályt a kiállításra. A következő héten felháborodott szülői e-mailek érkeztek az iskolába a kiállításlátogatás, a látott alkotások kapcsán (ezek jogosságának vizsgálatára valószínűleg összeül az iskolavezetés, az iskola fenntartói és a szülői munkaközösség). Lindát péntek délutánra behívatta magához az iskola igazgatónője a történekmel kapcsolatosan. (Az igazgatónőről tudnunk kell, hogy 58 éves, az iskolát 13 éve vezeti. Konzervatív szemléletű, egyedülálló hölgy, beosztottai szerint kemény, következetes, pedáns. A szülői, illetve iskolafenntartói igényeket – a vele kapcsolatban kialakult közvélekedés szerint – rendre előtérbe helyezi.) Persze a hírek már eljutottak Lindához, a tanári karhoz és a diákokhoz is, konkrétumok nélkül, pletykaszinten.

9. Állóképek (kihangosítással)

Állóképek készítése három csoportban, a következő szituációkban, amikor még konkrétan nem derült ki, milyen szülői panaszok érkeztek, csak pletykák-feltevés terjednek. A csoportok készüljenek arra, hogy az egyes figurákat kihangosíthatjuk (egy-egy mondatot kérhetünk tőlük).

- Az iskola folyosóján, Linda órára siet, a diákok a háta mögött...
- Linda néhány (biztonságra motivált, konfliktuskerülő) kollégájával az iskola könyvtárában...
- Linda barátaival egy pubban...

Az állóképek után egész csoportos egyeztetés, hogy érinthetik Lindát környezete reakciói.

10. Levélrészlet – egyéni munka

Részletek a szülői levelekből: minden résztvevőt arra kérünk, hogy egy-egy mondatot írjon le: milyen felháborodott szülői panaszok érkezhettek, milyen stílusban? A papírokat – felolvasás nélkül – egy helyre gyűjtjük.

11. A szakértő köntösében

Egy televíziós vitafórum keretében két csoportban vizsgáljuk meg a kérdést: az egyik csoport a neveléstudomány konzervatív híveinek szerepében elemzi, hogy milyen hatással lehet a 16-17 évesek lelkiéletére egy ilyen kiállítás megtekintése, míg a másik csoport lelkes képzőművészek szerepében érveljen az ilyen

⁸ A képzőművész rengeteg alkotása tekinthető meg az interneten – a foglalkozás saját csoportra adaptálása során a megvalósító tanár természetesen választhat más, aktuális, provokatív művészi munkára épülő kiállítást is.

műalkotásokkal való találkozás pozitív hatásáról. A tanár a moderátor/műsorvezető szerepében felvezettként a kiállításról megjelent kritikákból idéz, illetve Wangechi Muturól, az alkotóról szolgál háttéranyaggal (1. sz. melléklet). Ez idő alatt a NŐI FORMÁK című kiállítás egyes képei projektorról (ismét) kivetíthetők a háttérben (avagy a kinyomtatott képek „felmutathatók a kamerának”).

12. Gondolatkövetés

Csütörtök éjjel Linda nem tud elaludni, kavarognak a mondatok a fejében a másnapi igazgatói találkozóval kapcsolatban. A csoport kihangosítja Linda gondolatait. (Mit fog az igazgató a fejéhez vágni, hogyan tisztázza magát? Lehet, hogy hibás döntés volt kockázatot vállalnia ezzel a kiállítással?)

13. Stílusváltás – egész csoportos improvizáció

Linda álma: Szürreális álm, amelyben megjelennek a felháborodott szülők (akik Lindát hibáztatják gyermekeik minden problémájáért). A 10. pont levélrészleteiből mindenki húz egyet, és azt a mondatot mondja-használja fel a jelenetben.

(Mindkét játékot fontosnak tartjuk, de ha kevés a rendelkezésre álló idő, akkor javasoljuk választani a 12. és a 13. pont feladatai közül – a tanár lehetőségei szerint.)

14. Fórum-színház

Linda péntek délután az igazgatónő irodájában.

A tanár az igazgatónő szerepében, a csoport a konvenció szerint a jelenet kezdete előtt megegyezhet az indító stratégiában, felkészítheti, majd – tapssal megállítva a jelenetet – instruálhatja, lecserélheti a Linda szerepében lévő játszót.

Az igazgatónő stratégiája: hivatkozik az iskola fenntartóira, félti az intézményt, hogy az elégedetlen szülők elviszik a diákokat más iskolába, egyébként sem kell túl nagy hangsúlyt fektetni a művészeti tárgyra, kevésbé kedélyeket borzoló megoldásokban kellene gondolkodni (csendéletek nézegetése, óvatosan a meztelenséggel), hajlandó eltekinteni a fegyelmitől, elbocsátástól, ha a továbbiakban előzetesen egyeztetett-elfogadott képanyaggal dolgozik a tanár (öncenzúra) stb.

15. Napló, levél – kiscsoportos munka

Linda a történetek után levele(ke)t ír.

Ha elhagyja az iskolát, illetve, ha elfogadja a feltételeket, és az iskolában marad:

- Linda egy művészeti neveléssel kapcsolatos honlapon írja le a történeteket és véleményét, érzéseit.
- Linda e-mail ír az egyik panaszos szülőnek, de nem küldi el.
- Linda e-mail ír az egyik panaszos szülőnek, ezt el is küldi.

16. Szerep a falon

Nézzük meg újra a SZEREP A FALON konvencióval, Linda miben változhatott meg/miben változtatták meg a történetek.

★

Melléklet

Wangechi Mutu (1972-)

New Yorkban élő és alkotó kenyai képzőművész, antropológus. Kollázstecnikával dolgozik, újrashmósít: különböző magazinokból és egyéb nyomtatott anyagokból kivágott részletekből alkotja meg különös alkotásait. Mindennapi képeket, látványokat ütköztet a mitológiai és történelmi narratívával. Képein testrészek, emberi szervek, mikroszkopikus élőlények, növények, gyökerek, orvosi-patológiai ábrák (viktoriánus orvosi diagramok, a méhrákos daganatainak ábrázolása), motorkerékpár alkatrészek képei vagy azok részletei jelennek meg.

Alkotásait tekinthetjük a portré műfaj megújításának is (Archimboldo).

Többrétegű látványai vizuális metaforák, a nézőt gondolkodásra, kérdések felvetésére kényszeríti.

Művei faji, nemi, társadalmi, szociális, esztétikai, etikai problémákat vetnek fel. Sajátos formában (groteszk, időnként rendkívül provokatív módon) mondja el történeteit az afrikai identitásról, a szexuális elnyomásról, migrációról, szépségről, erőszakról, hagyományokról és a médiáról, az illegális gyémántkereskedelemtől és annak következményeiről: az elnyomás és a háború kérdésköréről, a kulturális prekonceptiókról, a nőikkel szembeni ellentmondásos szerepelvárásokról, a nők kizsákmányolásáról, a prostitúcióról stb.

Ami történt a drámapedagógia területén...

Szakall Judittal beszélget Kaposi László

Szakall Juditot igazán nem kell bemutatni a magyar drámapedagógusoknak – hiszen a magyar gyermekszínház egyik legjelentősebb alkotója, közel 20 éven át a Marczibányi Téri Művelődési Központ igazgatója, 1992-94-ben elnökhelyettese, 1994-2002 között elnöke a Magyar Drámapedagógiai Társaságnak, ezt követően 2006-ig alelnöke. Hosszú időn keresztül tagja, majd elnöke volt a Nemzeti Kulturális Alap Közművelődési Kollégiumának, Mezei Éva-díjas... (Nem sorolom tovább: szakmai életrajza a drámás honlap Adattár rovatában megtalálható.)

Újragondolva a fenti mondatot: talán csak a legfiatalabbaknak kell bemutatni... Mert – reméljük – mindig jönnek fiatalok, akiknek minden és mindenki újnak számít. (Hátha közülük is olvassa valaki ezt a lapot!)

Juditot a kezdetekről faggattam: elsősorban az MDPT megalakulásától az ő egyesületi elnökké választásáig terjedő időszokról. Persze néha tovább is mentünk időben. És vissza...

– KL: Jó messzire kell visszamennünk...

– SZJ: Valamikor 1985-86 tájékán megszűntek az országos gyermekszínház találkozók, és akkor te csináltál Gödöllőn egy országos találkozót. Arra emlékszem, hogy mi ott voltunk a Felhőtlenel. Ez '89 tájékán lehetett...

– Két különböző országos színház találkozó rendezvénytípus, és összesen három ilyen rendezvény volt Gödöllőn: két országos diákszínház és egy gyermekszínház országos. A diákszínház találkozókat azért csináltuk meg, mert próbáltuk elérni azt, hogy ne két évente rendezzenek országos fesztivált, hiszen évente hozunk ki darabokat, ne büntessék a csoportokat, és erre nem voltak hajlandók: mert a KISZ úgy adja a pénzt hozzá, meg beállt ez a rend, meg különben is... A Soros Alapítványnál pályáztunk, és a Gödöllői Művelődési Központ kapott is pénzt. Diákszínház találkozókkal kezdtük, ezek nagyon sikeres felmenő rendszerű rendezvény lettek: lezsűrítettük néhány helyszínen, nem minden megyében, az előadásokat. Az biztos, hogy az 1989-es egyesületalapítás előtt volt a gyermekszínház találkozó is. Az is felmenő rendszerű volt, itt már a megyék túlnyomó részében volt előzsűrítés, mert akkor már, ahogy mondtad, jó pár éve nem volt országos. Nem csinálták meg az addigi szervezők. És én pontosan azért kértem rá pénzt, mert azt gondoltam, hogy a sikeres diákszínház találkozó után van egy „mozgatható” zsűrünk, a gödöllői igazgatóm, Kecskés József pedig hagyott dolgozni. Erős tapasztalatom volt, hogy mennyire más a gyermekszínház találkozó szakmai közege. Például a diákszínházok közül soha nem jelentettek fel, a gyermekszínházok közül viszont igen: „mert nem a mi csoportunk jutott tovább”, jelentettek az akkori minisztériumnál, az alapítványnál, ahol lehetett. A döntő természetesen Gödöllőn volt, és jó pár izgalmas előadás szerepelt ott.

– 1988 nyarán mutattuk be az Origo Színpaddal a Felhőtlen című előadást, és 1989-ben volt a gödöllői... És küszködünk azzal a hatalmas, széles színpaddal. Emlékszem, hogy Uray Péterek is felléptek Gödöllőn – megmaradt, hogy nem nagyon hagyott világitani engem, mert kellett neki az idő a saját előadását bevilágitani. És 1990-ben volt a SZÍN-FOLT.

– Ez budapesti bemutató volt.

– Igen, budapesti. De az volt az érdekes, hogy itt voltak először határon túli magyar gyermekszínházok. Ez nem volt országos. Németh Kati szervezte. A kárpátaljai gyerekeknek még villamosra sem volt pénzük, oda kellett menni értük a Nyugatiba. Olyan lecsúsós, harmonikázó pamut harisnyanadrág volt rajtuk... Annyira elütő volt akkor a kárpátaljai gyerekek szegénysége, de eljöttek és felléptek. Sok budapesti gyereknek új volt az, hogy élnek a határon túl is magyar gyerekek. 52 budapesti csoport indult, a végén a 30 fővárosi mellett három csoport volt akkor itt Erdélyből, Kárpátaljáról és Felvidékről. Ez még nem Weöres Sándor néven futott. A következő évben, 1991-ben írta ki az egyesület az első olyan találkozót, amit Weöres Sándorról nevezünk el. Azt biztosan tudom, hogy a gödöllői után az első országos találkozó Monzák Péter volt a gazdája, és ez, igen, 92-ben került megrendezésre. És azt hiszem, hogy ez Lakiteleken volt. Meg Tiszasáson.

A következő években egyszer valamiért úgy döntött az elnökség, hogy két évente lesz... Óriási nagy felzúdulás lett ebből, hiszen az a csoport, amelyik abban az évben csinál valamit, az kimarad, mert nem tudja megmutatni, amit létrehozott. Vissza is vonta a döntést az elnökség...

– *Az biztos, hogy ezt a döntést én akkor nem támogattam.*

– Én sem támogattam, nekem ez személyesen is „fájdalmas” volt. Amikor elkészültünk a gyerekszínjátzó csoportjaimmal egy előadással, akkor abban az évben soha nem volt országos fesztivál, hanem mindig a másik évben. Meghívtak bennünket a pécsi országosokra, ezzel nem volt gond, de mindig a módszertani bemutatóra mentünk.

– *A gyerekek pedig nem kapták meg a fesztiválélményt...*

– Minden évben megrendeztük az országost – most a huszonkettedik Weöres Sándor országos találkozónál tartunk. Az első kettő országos lebonyolítása meglehetősen szervezetlen volt, apránként sikerült rendbe tenni. Érdekes, hogy a megyei szervezők, a rendszerváltást túlélve, úgy érezték, hogy szakmai kötelességük ezt megrendezni. Egyébként nekik köszönhetjük, hogy a gyermekszínházi országos rendszerre megmaradt: a megyei szervezők hosszú éveken, évtizedeken keresztül bevállalták azt, hogy ők a helyi gazdái a megyei Weöres Sándor fesztiváloknak, és szerintem ezen múltott. Nyilván ott volt a Társaság, aki ezt országosan felkarolta és kézben tartotta, de ha a megyéknél nincsenek ott azok az emberek, akik ezt a szívükön viselik, akkor nem lett volna belőle az, ami most.

– *Az, hogy a gyermekszínházi országos találkozójából ilyen több száz csoport részvételével zajló rendezvénysorozat lett, az azon múltott, hogy a közművelődési intézményrendszer működtette?*

– A személyeken múltott. Abszolút meghatározó volt, hogy az egyes megyékben ki az az ember, aki csinálja. Mindenki természetesen gondolta – és vállalta. Nem volt kötelességük! A rendszerváltás után nem volt állami feladat, hogy márpedig gyermekszínházi országost kell szerveznie minden megyének, ennek ellenére a megyei művelődési központokban dolgozó kollégáink ugyanúgy tovább csinálták, csak éppen szakmai elhivatottságból. A Társaságnak elnökhelyettese, vagy már elnöke voltam, amikor egyszer összehívtuk azokat a kollégákat, akik a megyékben szerveztek (ezt egyébként később, amikor már beindult a rendezvény, akkor évente tettük). Emlékszem rá, hogy meglepett, mennyire hajlandók ezt a dolgot felvállalni, a sajátjukként kezelni, és működtetni.

Amikor kezdett a rendezvény presztízse nőni, és ez 1993-94 tájékán volt, akkor már versenyzettni lehetett, hogy ki tartsa a következő országost. És így került Paksra, majd Ajkára az országos találkozó...

– *Volt olyan, hogy Budapestre került az országos?*

– Eleinte nem. Akkor lett Budapest a helyszín, amikor már nem volt más jelentkező rá. Sokkal jobb anyagi kondíciók voltak. Amikor elkezdett romlani a helyzet, a kilencvenes évek végén, akkor lett Budapest rendszeres helyszín. A megyei találkozók sokkal jobb anyagi helyzetben voltak, nem volt ez a rizikó, hogy vagy lesz pénz, vagy nem, vagy lesz találkozó, vagy nem. Valahogy mindig volt, olyannyira, hogy például enni adtak a gyerekeknek, hogy kétnapos rendezvények is voltak, ott lehetett aludni, és a regionális bemutatókkal sem volt probléma, azokat meg lehetett szervezni két napra. Mindezt a megyék a saját keretükből meg tudták oldani. Mindig hozzá tudtak tenni annyit, hogy az egész nem volt kérdéses. Tehát nemcsak az NKA, ami egy idő után bejött a képbe, volt az egyetlen forrás. Most ott tartunk, hogy ha kevesebbet ad az NKA, akkor nem lesz fesztivál, vagyis teljes mértékben megváltozott a helyzet, saját költségvállalás ma már nincs.

– *Ezek szerint az újraközpontosítás, az ismét államivá tétel nem mai találmány, már jóval előbb megjelent...*

– A 2000-es évek elejétől kezdett nagyon gyorsan romlani a helyzet... Egyes megyéknél ma annyira nincs pénz, hogy a szervezőknek már telefonra sem jut, értesíteni sem tudják a csoportokat...

– *Judit, abból a DPM-ben 2006-ban megjelent írásból és a hozzá tartozó táblázatból, ami itt van az asztalon előttünk, azt látom, hogy mintha nem a Társaság csinálta volna az 1990-es évek elején a módszertani képzéseket. Mintha nem a Társaság adott volna ki könyveket, nem az szervezte a mesterkurzusokat, a külföldi tanulmányutakat.*

– Le kell szögezni, hogy ebben az időben négy meghatározó szereplő van itt: van a MDPT, van a Marczibányi tér, vagy te, és vagyok én. Ez nem szerénységről vagy álszerénységről szól: ezt az első időszakot ez határozta meg. Onnan kezdve, hogy én 1988-ban a Marczibányi Téri Művelődési Központ igazgatója lettem, az intézmény tevékenységére rányomtam a bélyegét az, hogy nekem mi a fontos. Amellett, hogy elláttuk a kerületi feladatainkat, nekem pedig fontos volt a gyermekszínházi, a drámapedagógia, a színházi nevelés, és minden, ami ebbe a körbe tartozik. Amikor a Társaságban elnökhelyettesé választottak...

– *Az mikor volt?*

– 1992-ben. Amikor elnökhelyettes lettem, akkor már úgy volt, hogy az „elvi dolgokat” vitte Tibor (é. *Debreczeni Tibor*), meg a Társaság képviselőjét kifélé, míg a technikai feladatokat, a menedzselést vittem én. Ehhez nekem nagyon szerencsés „adottság” volt a Marczibányi tér, megfelelő háttér volt a munkához. És ez az intézményi háttér végig megmaradt az elnökhelyettesi, majd a kilencéves elnöki munkám, majd újra az alelnökségem alatt. Olyan intézményi háttér volt, ahol mind a személyi, mint a technikai feltételek adottak voltak. Ez azért fontos, mert számtalan dolgot *nem* lehetett volna megcsinálni a Marczibányi tér nélkül. Például egy Színház-Dráma-Nevelésen a technikustól a takarítóig, a reklámszakemberekig, a pénzügyesek is, mindenki bedolgozott a rendezvénybe, és a magáénak érezte azt. Mindezt úgy lehetett megcsinálni, hogy én a menedzselési részét vittem, te vitted a szakmai részét, és ez hihetetlen jó párosítás volt. Hogy megjelenhettek az első könyvek, úgy, hogy Szauder Eriknél – Isten nyugosztalja! – elérted, hogy hozzon és fordítson le könyveket, hogy megszerkesztetted a mai napig a legjobb könyvet, a Drámapedagógiai olvasókönyvet, ami alapmű, marad is valószínűleg még hosszú ideig. Számtalan dolog megtörtént, ide kerültek a külföldi előadók a Marczibányi térre, gyakorlatilag a drámapedagógia világviszonylatban is élvonalba tartozó előadói közül minden évben megjelent valaki a Marczibányin egy meseterkurzus keretében. Elindult a Színház-Dráma-Nevelés, ami ugyanúgy a gyermekszínházi, a drámapedagógia és a színházi nevelés elterjesztését szolgálta. Ennek a szakmai részét te csináltad. Én azt tettem, hogy dolgok mellé álltam, és mivel fontos volt, elértem, hogy mindezek megtörténhessenek. Nem véletlen, hogy több száz ember vett részt a SZDN programjain, hogy a nyári kurzusok dugig voltak érdeklődőkkel. A Marczibányi tér „imázsát” ez teljes mértékben meghatározta. A kilencvenes évek végén mindenki tudta, ha kimondtad az intézmény nevét, már a hivatalokban is, hogy ez a drámapedagógia hazai központja. A Drámapedagógiai Társaság mint szakmai szervezet ott volt, de azt kell, hogy mondjam, mindenhol és minden mögött személyek vannak. Mint ahogy a megyei gyermekszínházi bemutatóknál utaltam erre, itt is mindegyik rendezvény mögött, nincs mese, nem szervezetek, hanem konkrét személyek vannak, akik egyes dolgok mellé állnak. És tények vannak. Tények a képzések, a külföldiek kurzusai, de az is, hogy a Marczibányi téren indulhattak el a 120 órás kurzusok, hogy a mai napig is maximális létszámmal működnek, és mindazok a programok, amiket soroltam már. Ehhez persze kellett olyan munkatársak a Marczibányin, mint Németh Kati, Juszcsák Zsuzsa, és még sokan mások, akik ezt felvállalták, csinálták.

– *Emlékszem, hogy az első 120 órás kurzust Gödöllőn csináltuk meg, és azon már részt vettek a Marczibányi tériek közül többen is. És közülük, később is, nagyon sokan. El kell, hogy mondjak egy példát. Egy órával ezelőtt vizsgáztattam egy drámás egyetemi képzés egyik hallgatóját, aki nem tudott egy normális távolítást mondani egy konkrét problémára. A Marczibányi éppen arra járó könyvesboltos munkatársát állítottam meg, hogy találjon ki az adott problémára egy lehetséges távolítást. Mondott egyet kapásból, és ment tovább, végezni a munkáját. Merthogy ő is végigcsinált egy drámapedagógiai tanfolyamot. (Ott volt az előtérben néhány színész-drámatanár is, de az nem lett volna korrekt a hallgatóval szemben, ha őket kérdezem meg.) Azt gyanítom, hogy voltak olyan évek, amikor a portást is nyugodtan megkérdezhettem volna itt szakmai dolgokról.*

– Fontos, hogy kik ezek az emberek. A Kerekasztal, a Káva nagy része a te tanítványaid, vagy volt munkatársaid, köztük azok, akik Mogyoródon, Gödöllőn a színháziak voltak. És a Kerekasztalban ott vannak az én tanítványaim is. Emlékszem arra, hogy például *A gyapot énekében* Eda (Romankovics Edit), Bandó (Sereglei András), Hugi (Lipták Ildikó), akik most már vezető drámapedagógusok, ők játszottak a te csoportodban, láttam azt az előadást... Ezek a dolgok nem véletlenek.

– *És az Origóból jön Nyári Arnold, Bethlenfalvy Ádám... Igen, ha ilyen generációs továbbélését nézzük a dolgoknak, akkor említsük meg, hogy például Takács Gábor egy Marczibányi téri rendezői tanfolyamra járt hozzánk, és valamikor utána hívtam ki Gödöllőre dolgozni 1993-ban, a Kerekasztalhoz.*

– Aki pár évvel később megalakította a Kávát.

– *Vagy más példa: Dafti (Török László) 1993-ban járt a Marczira egy Eileen Pennington kurzusra, és 1994-ben végzett, szintén a Marczin a 120 órás tanfolyamon (nemrégiben éppen tőle hallottam, ezért tudom pontosan a dátumokat), hogy egy másik jeles kollégát említek. És nyilván lehetne még nagyon hosszasan sorolni azokat, akik nem a TIE-társulatokban dolgozók szűkebb körében voltak benne.*

– Például a Pest megyei gyermekszínházi rendezői tanfolyamon ott volt Kis Tibi (Fót), Lukács Laci (Budakeszi) a Marczibányi tér pinceklubjában, ami akkor még egy lepukkant ifjúsági klub volt, amiből később a Rézmál kávézó lett, ott tartottuk a foglalkozásokat. Ez valamikor a kilencvenes évek elején lehetett. Nagy András László szervezte – keresett hozzá embereket, és mi tanítottunk rajta.

– „Részösszefoglalás”, rögzíteném a dolgokat: a Drámapedagógiai Társaság mint vagyoni nélküli, intézményi háttér nélküli civil szervezet, amelyik a funkciókat örökölte, és a lakhatási engedélyt, hogy oda van bejelentve a Corvin térre (még ma is), szóval ez a szervezet megvalósítóként nem nagyon volt benne a létrejövő dolgokban, hanem legfeljebb háttérként, tanácsadóként, elvi segítőként. De effektíve nem ő csinálta, és akkor az a sor, amit az előbb elmondtál, rendezvényektől a könyvkiadásig, nyári táboroktól a külföldi kurzusokig, az nem a Társaság munkája volt.

– Fontos megjegyezni, hogy míg a rendszerváltás környékén egyes civil szervezetek bent maradtak a Corvin téren, a Magyar Drámapedagógiai Társaság eljött onnan, egy fillér nélkül. Akik ott maradtak, azok közül sokan ügyesen, sokkal ügyesebben szervezték a dolgaikat, kaptak például állásokat, vagy félállásokat, és ezzel bért ahhoz a munkához, amit csináltak. Tehát ott, ahol nem volt teljes a szakítás, ott ezt nyereséggel tudták megoldani, és úgy, hogy közben a civil szervezet függetlensége megmaradt. Sajnos mi egy fillér nélkül kényszerültünk elkezdni a munkát, miközben olyasmit vállaltunk fel, ami bizony állami feladat lett volna.

– Tehát jobban jártunk volna, ha nem „viharos” a távozás?

– Voltak olyan civil szervezetek, ahol több állás költségét is bevállalta a valamikori Népművelési Intézet-jogutódja, az akkori Országos Közművelődési Központ.

★

– A magyar drámapedagógusok 1992-es angliai tanulmányútja kapcsán induljunk ki abból, hogy annak a szervezője a Kecskeméti Ifjúsági Otthon és a Marczibányi Téri Művelődési Központ volt, ebben a sorrendben!

– Az elindítója a tanulmányút szervezésének Kecskemét volt, a Marczibányi csatlakozott hozzá és beállt a szervezésbe.

– A résztvevői kör is kettős volt: a két szervező intézményhez kötődő kollégák vettek részt rajta. Talán a résztvevő társaság harmadát tették ki a Kecskemét környékiek, a többiek a Budapestről és környékéről jöttek.

– Arra emlékszem, hogy mindenki fizette a saját utazási költségét, és a londoni tartózkodását is... Londonba jöttek fel értünk birminghami meghívóink, a program szervezői, David Davis és munkatársai.

– ...Két olyan kör együtt 10 napig, amelyik nagyon másként élte az életét. Az egyik csoport például képes volt éjszakába menően vitatkozni a zsúfolt, egész napos programok során felmerült szakmai kérdésekről...

– Mindenesetre szakmailag megtermékenyítő volt ez az utazás.

– Az is a kecskeméti szervezésében történt, hogy 1992 őszén egy panzióban összejöttünk egy hét végére, és a terminológiáról vitatkoztunk, mert az angliai tanulmányúton elég hamar rájöttünk, már csak a tolmácsok szenvedéséből is, hogy nincs meg az a magyar fogalomkészlet, amire le lehetne fordítani az angol kifejezéseket.

– Nagy viták voltak.

– És igazából nem tudta elvégezni ez a találkozó azt, amiért létrejött, mert amikor később a Neelands-könyv fordításán dolgoztunk (Szauder) Erikkal, akkor még mindig gondok voltak a szakkifejezésekkel. (Ez meg is látszik a különben kiváló szakkönyv magyarításán.) De legalább elindultunk...

Az az emlékképem van ezekről a szakmai programokról, hogy többnyire jó hangulatúak volt, és teljesen „amatőrök”. Hogy nincs pénz sehol a fedélzeten, sehol semmiben, de fontos az ügy, és összejövünk és csináljuk. Szívvel, lélekkel. Mintha az amatőr színházi egyik fajtája lenne, ott szoktak hasonló szakmai beszélgetések „megesni”.

★

– Judit, hogyan emlékszel vissza az egyesületen belüli 1992-es és 94-es választásra?

– 1992-ben elnökhelyettesnek választottak, ezt említettem már. Akkor még a közgyűlés választotta az elnökhelyettest is. Úgy éreztem, hogy amiért engem választanak, az éppen a szervezőmunkám volt. Azt látták, hogy az operatív munkában gyakorlatias vagyok. Nyilván akkor még fiatalabb is voltam, tele lendülettel. Soha életemben nem törtem vezetői posztra. Erre van egy elméletem: vannak emberek, akik alkalmasak vezetőnek, és ez onnan derül ki, hogy mások megválasztják őket. Vagy meg akarják választani őket. Engem úttörő őrsvezetőnek, vagy szakszervezeti bizalminak is megválasztottak – valahogy természetes volt az, hogy rám bízták magukat emberek, csoportok. Nem én akarok vezető lenni, hanem amikor vezetőt keresnek, akkor eszükbe jutok az embereknek. Amikor a Marczibányi térre jöttem igazgatónak, akkor abban volt tudatosság, de az előző helyeken és később sem: ott „kiválasztódtam”.

Amikor a 94-es választás volt, akkor jól látható volt sok ember számára, hogy én helyettesként kvázi elnöki feladatokat láttam el. Mindazoknak nyilvánvaló volt ez, akik részt vettek ennek az időszaknak a programjain, képzésekein, egyéb rendezvényein. Közöttük drámapedagógusok és színjátszók egyaránt megtalálhatók voltak. Ez már más korosztály volt, mint azok, akik a 80-as években Tibor (Debreczeni Tibor) „szellemi holdudvarába” tartoztak, és akkor vettek részt az akkori programokban. Közülük sokan a kilencvenes évek közepén annyira aktívan már nem voltak jelen a Társaság munkájában. De helyettük jöttek azok, akik a fesztiválokon indultak, akik a DPM-be írtak, akik bemutató foglalkozásokat tartottak az SZDN-en, akik részt vettek a mesterkurzusokon stb. Elindult, részben pedig meg is történt egy generációváltás. Ezeknek az embereknek az én tevékenységem jobban garantálta a Társaság sikeres képviselőségét.

Azt mondanom sem kell, hogy nekem ebből soha semmilyen egzisztenciális előnyöm, de még kárpótlásom sem származott, azóta sem. Csak a gyomorgörcsöt hozta ez az időszak az életemben, az álmatlan éjszakákat, az állandó töprengést, hogy miként fogom megoldani a soron következő problémát. Miután 94-ben elnök lettem, ez konkrétan úgy nézett ki, hogy két intézménynek lettem a vezetője – az egyikben voltak a különböző feladatokra munkatársak, a Társaságnál viszont még a háttérfeladatokat is sokszor egyedül kellett megoldanom. Meglehetősen sok energiát követelt ez tőlem, aminek szomorú következménye volt, hogy 1994 után már nem vezettem színjátszó csoportot, holott addig, kétszer kilenc éven keresztül sikerrel irányíthattam gyerekszínjátszókat: először a Magyar Néphadsereg Művelődési Háza gyermekszínjátszó csoportját, aztán az ORIGO gyermekszínpadot. Az alkotó munkához nélkülözhetetlen kreativitást a Marczibányi és a MDPT irányítása igencsak felemésztette. A menedzselés minden energiát kivett belőlem. Rendezőként már csak a nyári táborok maradtak...

– *Hogyan ment akkor a jelölés ezen a 94-es közgyűlésen? Van egy emlékképem erről a közgyűlésről, azon kívül, hogy akkor nem voltam benne a közgyűlés előkészítő munkájában. Arra emlékszem, hogy két részből állt a közgyűlés, és azt követte a szavazás. Nagyon sokan voltunk. A beszámoló után jelöltek téged, és valami nagy arányban, „száz kéz a levegőben” szavazták meg a jelölőlistára kerülést. Aztán jelölte valaki Tibort, és egy „erősen töredékes terem” szavazta meg egyáltalán a jelölőlistára kerülést. Márpedig az egyesületi gyakorlatban ez nem volt benne, sokkal inkább az, hogy a jelöltek közé mindenkit fel szoktunk venni, legfeljebb nem szavazzuk meg utána.*

– Arra emlékszem, hogy megkérdeztek, vállalom-e a jelölést... És amikor szünet volt a közgyűlésen, akkor odajött hozzám Monzák Péter, és azt mondta, hogy teljesen nyilvánvaló, mindenki előtt, hogy Tibort nem fogja megválasztani a közgyűlés. Neki van egy ötlete, hogy tisztos távozást biztosítsunk Tibor részére, ő az örökös tiszteletbeli elnök cím felajánlását javasolja, és azt, hogy Tibor lépjen vissza a jelöléstől.

– *Igen, azt lehetett megérezni a jelölés kapcsán, hogy ez a terem, az ott lévők kb. 50%-kal többen fogják megszavazni a másik jelöltet. És, gondolom, ennek hatására indult el egy cselekvéssor, a helyzet kezelésére, többek révén. Így jöhetett ez a tiszteletbeli elnökség, aminek azért kellett jelen esetben „örökösnek” lennie, mert az alapszabály már kezdettől rendelkezett a „nem örökös” tiszteletbeli elnök személyéről: ezt a címet az alapításkor Hollós József kapta.*

– Én azt nem értettem, hogy miért olyan tragédia a megválasztás vagy nem választás, hogy fel kell ajánlani ezt az örökös tiszteletbeli elnökséget. Egyszer ezt választják, egyszer azt. Ha nem működök jól, akkor legközelebb nem fognak megválasztani.

Azt gondolom, hogy ennek az első választásnak a „legitimitását” éppen a következő választások adták meg, amikor újra meg újra megválasztottak.

És mindaz, ami történt a drámapedagógia területén.