

Dráma a margón

AVAGY: LEHET, HOGY AZ ÉLET UTÁNOZZA A SZÍNHÁZAT...?

Janek Szatkowski⁹

Ebben az írásban, mely első ízben a Portugáliában, 1992-ben rendezett nemzetközi színházi és dráma-konferencián hangzott el, Szatkowski a tanítási dráma posztmodern felfogása mellett érvel. Véleménye szerint a shakespeare-i metafora – „színház az egész világ” – szó szerint fedi a fiatalok jelenlegi világlátását.

Pozitív fordulat

Úgy gondoltam, hogy *in medias res* kezdem, és az éppen folyó brit vitához szólok hozzá. Tudom, hogy ez eléggé Európa-központúnak és „angolszásznak” hangzik, de minthogy az északi országokban folyó vitát az itt ülők többsége nem ismeri, úgy gondoltam, felvillantom a brit vita egyes pontjait. Ezekről ugyanis azt gondolom, hogy többek számára ismerősek, ugyanakkor az északon zajló vitához is inspirációkkal szolgálhatnak.

A közelmúltban fel kellett tennünk magunknak a következő kérdéseket: miért terjedtek el a Dorothy Heathcote és Gavin Bolton által kidolgozott tanári szerepbélési technikák ilyen szédítő sebességgel? Lehetséges, hogy ennek az az oka, hogy így a rövid foglalkozások ideje alatt viszonylag nagy tanulócsoportokat lehet hatékonyan irányítani; ilyen értelemben tehát a dráma iskolai marginalizálódásának eredménye lenne? Vagy olyan módszerekkel állunk itt szemben, melyek a színházi formát és az oktatási célokat eddig nem ismert, kreatív módon kapcsolják össze? Az első kérdés neveléstudományi és szociológiai vizsgálódást tesz szükségessé, a második viszont mindenekelőtt művészi és esztétikai válaszokat igényel. Hiszem, hogy mindkét kérdésre szükségünk van. A drámát nem érthetjük meg, ha folyamatként vagy produktumként vizsgáljuk, sem akkor ha színházként vagy drámaként értelmezzük. Nem szabad továbbá választanunk a dráma mint tantárgy és mint módszer, illetve a dráma mint művészet és mint oktatás között sem. Ezek az ellentétpárok rendre felbukkannak a drámát érintő vitákban, és ez arra utal, hogy a dráma a múltban (és feltehetőleg a jövőben is) az iskolai tevékenységformák és a művészetek marginális eleme volt és maradt. Nem kéne harcba szállnunk egymás ellen a „vagy-vagy”-ok érdekében; energiáinkat arra kellene fordítanunk, hogy megpróbáljuk egyre jobban megérteni azokat a mechanizmusokat, melyek teljesen új feltételrendszereket teremtenek a dráma művelői számára.

A marginalizálódás egyik oka a fejlett nyugati társadalmak életére jelenleg leginkább befolyással lévő valóság-elem. Ennek a valóságnak mára már csak egyetlen meghatározó mozgatója maradt: a növekedés. Ez a valóság-elem működése következtében további valóság-elemeket hozott létre. Egyiküket többnyire a művészet szóval szoktuk tisztelni. A művészetnek tehát jellemző összetevője, hogy egy tőle idegen logika uralja. Ez az „idegenség” határozza meg társadalmunkban a művészetet. De ha a művészet elszakad a társadalmat irányító racionalitástól, akkor hogyan tud hatással lenni a társadalomra? Az alapvető esztétikai kérdés megválaszolatlanul maradt. A tanítási dráma talán közelebb segít minket a megoldáshoz.

Az, hogy egy elmélet segítségével megkülönböztessük a különféle művészeti fogalmakat, hozzákapcsoljuk őket a jelenlegi filozófiai áramlatokhoz, majd mindezek alapján egységes dráma-módszertant hozunk létre, valóban igen nagy feladat. A jelenlegi brit vitában erre egyetlen kísérletet találunk.

Hornbrook és a „nyelvi fordulat”

David Hornbrook¹⁰ igen érdekes képet fest a brit drámatanításról. Állítása szerint két szekértáborra kell megkülönböztetnünk. Az első a romantikusaké, akik hisznek abban, hogy az egyénben rejlő sajátos adottságoknak az önkifejezésére kell a hangsúlyt fektetni. Velük szemben a dogmatikus és idealista drámatanárok állnak, akik úgy vélik, teljesen felesleges idézőjelbe tenni az „objektív” szót, mivel az objektív valóság igenis létező, sőt művészi eszközökkel fel is mutatható.

Szembenállásuk természetesen a szubjektivista és objektivista filozófiai szemlélet hagyományos ellentétének eredménye. Hornbrook túl akar lépni ezen a szembenálláson, és ennek érdekében azt állítja, hogy mindannyian dramatiszták vagyunk a társadalomban. A társadalmon belül, mondja, mindannyian szerepet játszó egyénekként határozzuk meg magunkat. Ugyanakkor morális lények is vagyunk, akik a játékszabályok ismereté-

⁹ A szerző az aarhusi egyetem (Dánia) Drámatudományi Intézetének vezető oktatója. Jelen írása az egyik brit drámatanári-egyesület, az NATD lapjában (*Drama Broadsheet*, 1993., Vol. 10, No. 3.) jelent meg először, és igen nagy visszhangot keltett. David Davis és Bill Roper válaszcikke erre az írásra felel.

¹⁰ David Hornbrook: *Education and Dramatic Art*, Blackwell, 1989, illetve *Education in Drama - Casting the Dramatic Curriculum*, Falmer Press, 1991.

ben tudatosítjuk magunkban, hogy cselekedeteink elválaszthatatlanok a „társadalmi diskurzustól”. Egyet kell értenem Hornbrookkal abban, hogy újra kell gondolnunk a világra mint színházra vonatkozó metafora jelentéstartalmait – de engedjék meg nekem, hogy egy kicsit máshonnan közelítsek a témához.

Valaha régen az emberek egyetértettek a metafizikai világmagyarázatokban. A világ hierarchikus rendje egyértelmű volt: fent az istenek, alattuk a halandó emberek. Lassanként kialakult azonban az az elképzelés, hogy az emberi agy képes az igazság feltárására és kimondására. (Ez ügyben Platon, Descartes és Kant a főkolomposok...) Nevezhetjük ezt szubjektív fordulatnak. Ettől kezdve a világrend horizontálissá lett: az egyén, önkifejezés útján maga határozhatta meg a dolgok jelentését, a konfliktusok pedig az emberek közti összeütközésekből adódtak. Ezután Hegel azt mondta, hogy az ember csak arra az igazságra találhat rá, amely már eleve benne rejtett az objektumban. A felmutatáson keresztül lassan közelebb juthatunk az objektív igazsághoz. Ez volt az objektív fordulat.

Az objektum és szubjektum közti ellentét évszázadokra lekötötte a filozófusok figyelmét. Hogyan kezdődött? Honnan származik a tudat? Mikor keletkezett a szubjektum? A szubjektum és objektum kettőssége között vergődő tudat képe egy sor teóriára adott módot. E kettősség meghaladására tett kísérlet volt a „nyelv” behelyettesítése a „tudat” helyére, mondván, hogy ez közvetít az „én” és a világ között. Ezt nevezhetjük „nyelvi fordulatnak” is, és amennyire én meg tudom ítélni, Hornbrook ezt ajánlja filozófiai alapvetésnek. Az amerikai morálfilozófusra, Richard Rorty-ra hivatkozva¹¹ szeretném kifejteni, hogy a nyelvi fordulat nem oldja meg a problémát. Ettől még mindig a szubjektum és objektum ellentétpárját alkalmazzuk, és nem tudunk túllépni a szkepticizmuson, idealizmuson és realizmuson.

A romanticizmus és moralizmus, illetve idealizmus és realizmus közti libikókázás tehát mindaddig tovább fog folytatódni, amíg még valaki elhiszi, hogy van értelme annak a kérdésnek, hogy egy adott nyelv „megfelelő-e” az adott feladatra. Ez a feladat lehet az emberi faj sajátos természetének megfelelő módon való kifejtése, vagy a nem emberi valóság reprezentációja.

Hornbrook és a modern filozófiai iskolák „flörtje” mögött bizonyos morál-idealista álláspont rejlik, amely kétségtelenül szemben áll a romantikus idealizmussal, de ettől még nem ad attól lényegesen eltérő választ a szubjektum és objektum viszonyára. Törekvései tehát szükségszerűen bukásra vannak ítélve. Hogy csak egy dologra térjek itt ki: amikor Hornbrook a drámatanítás politikai tartalmaival foglalkozik, realista keretek között gondolkodó idealistának mutatja magát; amikor azonban a művészetnek a nevelésben játszott szerepéről beszél, mélyen romantikus idealistává válik.

Tudom, hogy mindez nagyon elvont, de hát a filozófia mindig az. Hiszek azonban abban, hogy nem kerülhetjük meg ezeket a kérdéseket. Hornbrook rámutat olyan lényeges változásokra, melyeket nem lehet figyelmen kívül hagynunk, ha ebben a gyorsan változó világban a dráma szerepét akarjuk elemezni. Hiszem továbbá, hogy Hornbrook jó irányba mutat, amikor „dramatizált társadalomról”, annak a nevelésben játszott fontos szerepéről beszél.

A dramaturgiai fordulat

Hogy a Hornbrook által is tárgyalt filozófiai problémákat más megvilágításba helyezzem, én itt egy újabb „fordulatot” elemeznék. Azt állítom, hogy jelenleg egy dramaturgiai fordulat kellős közepében vagyunk. *Meg kell békélnünk a gondolattal, hogy az „én” töredékessé vált. El kell szakadnunk attól az elképzeléstől, hogy az evolúció az emberi tudat mint szilárd középpont körül forog.* Ennek a decentrált „én”-nek a kifejezésére minden további nélkül használhatjuk a világ mint színpad metaforáját, ahol a férfiak és nők csak szerepet játszanak. Shakespeare szavaival:¹²

AZ IDŐSEBB HERCEG:

Lásd, kívülünk is van boldogtalan:
A nagy és egyetemes színpadon
Búsabb darab is fut, mint amilyenben
Mi játszunk.

Ezt Jacques nagyon shakespeare-i módon, egy „szórakoztassuk a közönséget” típusú monológgal folytatja: a férfiélet mulatságos képeit sorolja. Érdekes azonban felfigyelnünk a Herceg szavaira, aki azon elmélkedik, hogy az élet időnként túllépi a fantázia kereteit. Maga a gondolat persze nem eredeti, de Shakespeare rájátszik arra, hogy a Herceg kikacsinthat a közönségre az utolsó sorral. Shakespeare hagyja, hogy a színész felhívja a nézők figyelmét a játékot körülfogó keretre, ezáltal pedig ráirányítja figyelmünket arra a tényre, hogy *az élet is csak egy nagy és univerzális színház, és mint ilyen, szintén csak illúzió.* Ez a kettős játék adja a metafora lényegét, és ezt a Herceg szavai jobban közvetítik, mint az ezt követő monológ.

¹¹ Richard Rorty: *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989.

¹² Shakespeare: *Ahogy tetszik*, II. f. v. 7. szín (ford.: Szabó Lőrinc)

A nyelvi fordulattal szemben a dramaturgiai fordulat nem kívánja a nyelvet előtérbe helyezni és abszolútnak feltüntetni. A fordulat lényege abban áll, hogy tudomásul veszi a tényt: a nyelv is csak metafora.

A metafora olyan nyelvi kifejezés, melynek nincs meghatározott jelentése. Ha lenne neki, akkor nem lenne képes a „még-nem-kifejezhető” élmények közvetítésére. A metaforát nem szabad „szűkíteni” azzal, hogy lefordítjuk, ugyanis nem az a kérdés, hogy a valóságot hordozza-e magában, vagy valamely rejtett és szubjektív képzelettartalom kifejezésére szolgál. A metafora egy folyamat részeként jön létre, és mint ilyen, vak és önmagában tartalmatlan. Nem jutunk általa közelebb az igazsághoz, de boldogabbak vagyunk, mert a világ új, kísérleti megfogalmazását adtuk.

Nézzük tehát, mit is jelent ez az ősi metafora, azaz hogy a világ: színpad.

Színház az egész világ

Ebben semmi új nincs. Már a szociológiai szerepelméletek is erről szólnak, és *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*¹³ című könyv népszerűsége arra utal, hogy ez a gondolat sokakra még ma is nagy hatással van. A szociológiai megközelítéssel csak az a baj, hogy leszűkíti a metaforát. A szóhasználat a színházból származik, de a színház fontosságát ennél tovább senki nem ismeri el a dologban. Én egy másik megközelítést ajánlanék: egy pillanatra töprengjünk el azon, vajon nem az élet utánozza a színházat? A kettévált szubjektum leírására mindig is színházi fogalmakat használtak: az arc és a maszk; a személy/színész és a szerep; a valóság és a „mintha.” Amikor szerepet játszom, én én vagyok, és mégsem én (vagy Schechner¹⁴ szavaival: „nem én” és „nem nem én”) vagyok. A bennem rejlő kettősség próbál együttesen megjelenni, és eközben folyamatosan felhívja a figyelmemet arra, hogy az élet alaptörvényei szerint az egység soha nem jöhet létre. Csak tudatom egy nagyon korlátozott részére lehetek befolyással, és rengeteg információ áramlik felém: a legújabb kutatások szerint az emberi szem másodpercenként tíz millió bit információt fogad be, a tudatos információfeldolgozás azonban nem haladja meg a 15-40 bit/másodpercet. A mindenható tudatra vonatkozó nyugati elképzelés tehát csak illúzió.

Platon tudta ezt: ki is tiltotta Államából a színházakat. Az egyház tudta ezt: ki is átkozta a színészeket. Tudjuk mi is, és megpróbáljuk az iskolában, alternatív stratégiaként kamatoztatni tudásunkat. Azzal próbálkozunk, hogy az emberi tudatra vonatkozó primitív „isten”-képet átformáljuk, illetve a művészetek autonómiája helyett azok intézményesítéséért harcolunk.

Globális jelenségek

Ha a Földet nevezzük „világnak”, akkor azt mondhatjuk, hogy csak a közelmúltban kezdünk el valóban a színpadra figyelni! Az űrkutatás eredményeképpen képet kaptunk egy csodálatos azúrkék világról, mely lágyan fodrozódó fehér felhőkbe burkolózik. Ha a bolygó részeként értelmezzük saját magunkat, akkor a totalitást éppúgy átélhetjük, mint az elmondhatatlan kicsinység nyomasztó érzését. Felfoghatjuk, persze megint csak tudatunk segítségével, mennyire függünk fényforrásunktól, a Naptól, amely nélkül itt mindennek vége lenne.

A Naptól érkező energia, és a mi ettől való függésünk elképesztő ökológiai összefüggésrendszert teremtett, s ez mostanában fenyegetően borulni látszik. És ez az előttünk álló kihívások közül talán az egyik legnagyobb. Az élet kombinációk és permutációk végtelenjéből jött létre. Az élet pedig létrehozta az emberi tudatot, ami tehát alapvetően nem más, mint evolúciós termék. Ez az apró változás azonban hatalmas erőt rejt magában. Az emberek ugyanis ezen a földi színpadon, Frankenstein és a humanisták minden hübriszével, elkezdtek alakítani önnön drámájukat. Akárcsak Pirandello figurái, mi is teremtettünk egy színjátékot magunknak – melyet valóságnak nevezünk el!

Az evolúció nagy színjátékán belül tehát megalkottunk egy saját színjátékot, mely oda vezetett, hogy – egységesebben, mint a történelem folyamán eddig bármikor – bolygónk a liberális kapitalizmus jégheideg ölelésében él. Saját színjátékukon belül az emberek egy olyan rendszert alkottak, mely egy elszabadult géphez hasonlóan életünk egyre nagyobb hányadát hajtja kegyetlen befolyása alá. Könyörtelen játékának belső logikája van, melynek eredményeképpen a világ népességének negyötöde szegénységben él és a bolygó javainak csak töredékéhez jut hozzá – s a fennmaradó egyötödnyi kisebbség ezeket a forrásokat is mind jobban elzárja a többség elől. Ugyanez a belső logika eredményezi azt is, hogy az előnyöket élvező országokban is egyenlőtlen a javak elosztása. A különbség csupán annyi, hogy ezekben az országokban van egy elégedett réteg, és ezen emberek többsége egyetért abban, hogy a legfőbb politikai cél saját befolyásuk növelése. Ez az elégedett közeg az, melyről legutóbbi könyvében John Kenneth Galbraith¹⁵ olyan elítélően ír. Az ideológiák nem haltak meg. A liberalizmus él és virul: képviselői szerint a szociális kiadásokat vissza kell fogni, a

¹³ Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája* (Gondolat, Bp., 1984; ford.: Habermann M. Gusztáv)

¹⁴ Richard Schechner néhány tanulmánya magyarul *A performance* című kötetben jelent meg (Múzsák, 1984; ford.: Regős János)

¹⁵ John Kenneth Galbraith: *The Culture of Contentment*, Sinclair-Stevenson, 1992.

piacot hagyni kell a maga törvényei szerint működni, a szegények, idősök és drogfogyasztók pedig azért szorulnak a társadalom peremére, mert nem képesek hatékonyan működni.

Amikor idén nyáron Richard Rorty ellátogatott Dániába, rámutatott, hogy véleménye szerint mi egy földi Paradicsomban élünk. Nagyon meglepődött, amikor azt kérdeztük tőle: „Vajon tényleg csak erről szólna az egész élet?” Azt hiszem, az, hogy egy észak-európai „földi Paradicsomban” élünk, arra kötelez minket, hogy eredményeinket és megoldott problémáink gyökerét egyre jobban megértsük. Szó sincs róla, hogy minden problémát megoldottunk volna, de talán valahol félúton állunk a meztelen kapitalizmus és a tisztességesen szocialista álmok között. Rorty az igazság nietzsche-i természetében, a metaforák szabadon mozgatható rendszerében hisz. Megjegyzése pedig életünk új és jobb metaforái iránti igényként is értelmezhető.

Azt hiszem, a jóléti államokban élő gyerekeket fel kell készítenünk az eljövendő néhány évtizedben bekövetkező drámai gazdasági visszaesésre. És talán fel tudjuk használni a „világ mint színpad” metaforát egy új típusú szolidaritás szükséges voltának hangsúlyozására is.

Lokális jelenségek

A dramaturgiai fordulat számos szerzőre hivatkozhat: Milan Kundera például „imagoológiáról” beszél¹⁶, utalva arra, hogy mindennapjainkban egyre nagyobb mértékben látszunk az események „külső” megjelenési formájától, „stílusától” függeni (és arra reagálni). Annak a valaminek dramaturgiailag szerkesztett, háromdimenziós alkalmazásáról van itt szó, amit általában „valóságnak” szoktunk nevezni.

A média világa

Az észak-európai országokban a média jelenleg elképesztő sebességgel igyekszik felzárkózni Európa többi országához és Észak-Amerikához. Öt évvel ezelőtt az átlagos dán tévénező csak egyetlen dán közszolgálati csatornát nézhetett, mára a csatornák és kábeltelevíziós állomások száma óriási mértékben megugrott, és ez a kép-dömping valószínűleg a drámáról alkotott képünket is hamarosan át fogja formálni. Ezt a helyzetet én kihívásként értelmezem: vissza kell hódítanunk a drámai képzelet szárnyalásának lehetőségét és energiáját a médiától. Az intézetben, ahol dolgozom, olyan modelleket próbálunk kialakítani, melyek figyelembe veszik azt a tényt, hogy a tanulóknak hiába beszélünk a kísérleti színházról és a szimultán dramaturgiáról. De ha megfigyeljük a legújabb videoklipek dramaturgiáját, rátalálhatunk azokra az eszközökre, melyekkel ma is lehet drámaórát tartani. Olyan modelleket keresünk tehát, melyek megkísérlik „lefordítani” a filmnyelvet a színházi nyelvre. Mondjuk így: a filmdramaturgia „színházásításán” dolgozunk.

Valószínűleg mindannyiunknak, akik most itt vagyunk (és már mindannyian múzeumi példányoknak számítunk!), fel kell ismernünk, hogy a drámai történet sokkal több, mint amit a hagyományosan szocialista realista eszköztárral fel tudunk mutatni.

A média-világban már régen felismerték a narratív drámai történet és a dramaturgia szerepét. A legtöbb, magára valamit is adó televíziós állomás rendszeresen tart dramaturgiai tanfolyamokat alkalmazottainak. Emögött az az elképzelés húzódik, hogy minden, ami a tévében történik, az időjárásjelentéstől a tévéjátékig része az átfogó narratív szerkezetnek. Csak akkor tudsz jó műsort csinálni, ha tudod, hogyan kell egy történetet jól elmondani. Ezek a dramaturgiai modellek persze többnyire bevallottan ősrégiek: jórészt a hollywoodi filmek alapszerkezetére épülnek, néha egy kis strukturalista „beütéssel”.

A tudat töredékessé válása és a modernizmus alkonya

Hadd vigyem a fenti gondolatot egy kicsit tovább. Manapság a legtöbb fiatal úgy érzi, hogy a társadalmi valóság amolyan színjáték-féle. *Ma már a „színház az egész világ” jóval több egyszerű metaforánál: e szavak pontosan fedik a fiatalok jelenkori valóság-képét.* Azt hiszem, erre a társadalmi változásra feltétlenül reagálnunk kell.

Az emberek korábban elképzelhetetlen mértékben teszik fel maguknak a kérdést: „mi értelme van az életnek?” A modernitás folyamatában élünk, mely szédítő sebességgel bontja le a korábban érvényesnek tartott normákat, hagyományokat és erkölcsöket. Ez ellen a folyamat ellen nemigen harcolhatunk. Egyre inkább szükség van tehát arra, hogy a régi helyébe új normákat és hagyományokat teremtsünk, illetve a világ új típusú megfogalmazásait, metaforáit adjuk.

Hadd hozzak fel minderre néhány példát saját hazámból. Szeretném elmondani, hogy szerintem miről szólt 1968. Dániában semmiképpen nem beszélhetünk diáklázadásokról... Nos, jó, volt egy kicsi, de az egy elszigetelt dolog maradt, és mértékét tekintve összehasonlíthatatlan azzal, amit most fogok mutatni. Dánia lakossága körülbelül ötmillió. Ha a '68-at követő időszakban megjelenő „szokásainkat” vizsgáljuk, igen érdekes dolgokra lehetünk figyelmesek.

Az ebben az időszokban felnövő gyerekek egy új típusú szocializációval kénytelenek megbirkózni. Annak

¹⁶Ld. Milan Kundera: *Halhatatlanság* című könyvének azonos című fejezetét. (Európa, 1995; ford.: Körtvélyessy Klára) – *A szerk.*

köszönhetően, hogy a 0-6 év közötti gyerekek több, mint nyolcvan százaléka napközibe jár, a skandináv szakemberek szerint új pszichológiai és viselkedési minták alakulnak ki bennük: képessé válnak arra, hogy egyszerre két életet éljenek. Egyet otthon, és egyet a napköziben. Kitűnően „olvassák” az ismeretlen helyzeteket, az abban működő elvárások rendszerét, a normateremtők személyét. Azt mondhatnánk, „radarpszichét” teremtenek magukban.

A társadalmi elvárásoknak való megfelelés érdekében továbbá nagyon képlékeny lelki világgal rendelkeznek, mely lehetővé teszi a kaméleonhoz hasonló színeváltozásokat. A radar-psziché és a kaméleon-lélek együttese új személyiség-szerkezeteket hoz létre. A modernista „ki vagyok én?” kérdés helyébe a posztmodern „kivé válhatok ma?” kérdés lép. A személyiség mozaikszerűségével állunk tehát szemben.

Az egyénnek már nincs lehetősége arra, hogy a hagyományba meneküljön. A nemi vagy társadalmi hovatartozás már nem ad kielégítő válaszokat a lét kérdéseire. Az emberiség persze mindig is feltette ezeket a kérdéseket, a jelen helyzetben tehát csak az az újdonság, hogy mára már elfogadtuk a korábbi válaszok kiüresedését, értelmezhetetlenségét, alkalmatlanságát.

A játékon belüli játék metaforája lehetővé teszi számunkra, hogy megértsük azt a kihívást, melyet a normák szertefoszlása és a hagyományok eltűnése jelent. Manapság hatalmas pszichés energiákat fordítunk arra, hogy valódi jelentőségre tegyünk szert saját életünkben. Nincs olyan működő nyelvi kifejezésrendszer, mellyel hitelesen kifejezhetem életemet és annak történéseit. A régi „nyelvtan” már nem érvényes, újat még nem ismerünk.

Meg kell tanulnom, hogyan magyarázzam a körülöttem lévő új eseményeket, jelentéstartalmakat, ugyanakkor ki kell találnom azt a nyelvet és nyelvtant is, amivel mindez kifejezhető.¹⁷ Ez egyfelől nekem mint egyénnek hatalmas szabadságot ad. Magam alakíthatom az életemet; a testemet szépségszalonokban, az agyamat pedig különféle terápiák segítségével teljesen átformálhatom. Mindez izgatón forróvá teszi az életet, és felveti a kérdést: ma melyik „énemet” használjam?

Hogyan jelenik meg mindez saját dráma-foglalkozásaimban?

Mintegy összefoglalásképpen szeretném felhívni a figyelmet négy olyan témára, mely a drámatanításban fontossá vált:

1. A metafora használata

Erősíteniünk kell a tanulóknak azt a képességet, hogy a világot új metaforákkal ki tudják fejezni. Mondhatjuk persze, hogy a művészetnek mindig is ez volt a célja, de amint a fentiekben rámutattam, a ma élő embernek erre legalább annyira szüksége van, mint az írásra és olvasásra. A színház mint metaforateremtő eszköz alkalmazásán keresztül megtaníthatjuk a fiatalokat azokra a pszichés eszközökre, melyekkel életüknek új jelentéstartalmakat adhatnak.

2. A próba mint modell

Ahhoz, hogy a színház ennek az új metaforateremtő folyamatnak lényegi elemévé válhasson, azt hiszem, elsősorban éppen *folyamatszerűségét* kell hangsúlyoznunk. Nem elég egyik óráról a másikra terveznünk. Meg kell teremtenünk annak lehetőségét, hogy a résztvevők saját stílusuk alapján teremtsenek világokat, alkalmazhassák saját képi fantáziájukat, gesztusaikat és szavaikat – ez pedig hosszú időt és gondos tervezést igényel. Mindezek alapján ajánlom a színházi próbafolyamatot a dráma-munka modelljének.

Tanuljunk abból, hogy színházteremtést tanulunk

Ebben a kettős kifejezésben mindkét elemet egyformán lényegesnek tartom. Ha a színház gazdag művészi formanyelvét és technikáit tanítjuk, akkor – a tudatos színpadi munkán keresztül – hozzásegítjük magunkat a „színpadszerű” valóság megértéséhez. A dráma mint tantárgy abból a tényből meríthet erőt magának, hogy az élet utánózni látszik a színházat, mi azonban nagyon sokat tudunk arról, hogy a színház mint művészi forma hogyan szűri meg és alakítja át mindennapjaink „színházi technikáit”. A színházi munka tehát új perspektívákat teremt számunkra az úgynevezett „valóságot” illetően.

A szocialista realizmuson túl

3. A tudás, humanista nézőpontból

A drámának tehát azt kell elősegítenie, hogy egyszerre legyünk képesek megragadni azokat a közös jegyeket és jelentős különbségeket, melyek mindennapi életünk dramaturgiája és a színházi dramaturgia között fellelhetőek. A tanulók társadalomszemléletének fejlesztése érdekében a körülöttünk lévő világ magas szintű esztétikai felmutatásán kell dolgoznunk. Drámatanárként a tanulók felé közvetítendő humanista tudás egyik elemének kell tekintenünk magunkat. Ez a tudás ugyanakkor igen speciális, mert lehetőséget teremt a történelmi, kommunikációs, kri-

¹⁷ Thomas Ziehe - Herbert Stubenrauch: *Pladoyer für ungewöhnliches Lernen Ideen zur Jugendsituation*, Rowohlt, Reinbek, 1982, illetve *Ambivalenser og Mangfoldighed*, Kobenhavn, 1989. (Ziehe a frankfurti egyetem professzora.)

तिकai és esztétikai ismeretek egymással szoros kapcsolatrendszerben megjelenő és céltudatos alkalmazására. A humanista tudás különössége éppen abban áll, hogy e területek együttes működtetését szolgálja: mindezt nevezhetjük humanista kompetenciának is.

4. *Marginalizálódás*

Az általam ismert oktatási rendszerekben a dráma mindig is marginális szerepet töltött be. Ha megnézzük a dráma helyét a tantervben, az órarendben, a tantermi beosztásokban, a tanárképzésben, a tantestületek, tanulók és szülők gondolkodásában, akkor kétségtelenné válik számunkra, hogy a dráma a margóra szorult.

Fordította: *Szauder Erik*

Színjátzók... találkozók... fesztiválok... táborok...

Ludas Matyi Tiszason

Fazekas Mihály elbeszélő költeményének gyerekszínházi pódiumra állítása jelképes nyitánya volt a 70-es évek elején a magyar gyerekszínház elején a magyar gyerekszínház új fellendülésének, annak a hullámnak, mely a drámapedagógiát honosította aztán. Váratlanul egyszerre több falusi csoport gyerekei lelték örömeiket Ludas Matyi igazságtévésében, s porolták el saját Döbrögijüket. Vajon ki mindenkire gondoltak a porcsalmi, jászfényszarui s a többi ludasmatyik? Milyen bűjüket feszültségüket, igazságukon esett sérelmüket püfölték ki a vidám játékban? Hamarosan kiderült, mert a magyar gyerekszínházpadokon megjelent egy új műfaj, az improvizációkon alapuló iskolakritikai-társadalomkritikai élet-játék. Itt már egyenesbe ment a szó, áttételek nélkül. Azóta a színháztörténet úgy emlegeti, hogy az ifjúsági színjáték e műfaja az igazságot szolgáltatni készülő társadalmi változások egyik igazán koránjött előőrsének bizonyult.

Nos 1996 nyarán a bátyuiak poroltak – óvatos jelzéses előadásmódban – Döbrögit, a Kárpátaljáról a Tiszamenti Gyermekszínház Találkozóra érkezett csoport játékosai. Bagu Géza növendékei a drámapedagógiai iskola előőrsei a határainkon túli magyarság közt. Előadói stílusukban, játékfelfogásukban ma ők az úttörők.

Tiszasas és Lakitelek hagyományos zárándokhelye a határainkon kívüli magyar gyerekszínháznak. Hangulatos gyermektalálkozó, szakmai mustra. erkölcsi-szellemi tartást sugárzó ünnep.

Az ünnepnek különös hangsúlyt adott a honfoglalási évforduló. Több csoportnak – jöttek legyen akár Délvidékről, akár Erdélyből – a művészeti alkotáson messze túlmutató szertartás mondhatni hitvallás. DE hitvallás-szerű volt – jól érezte mindenki – maga az is, hogy szép magyarsággal szólalt a szó, a dal bármely mesejáték, történelmi monda előadásakor.

A fesztivál bemutatóit követő szakmai beszélgetéseken gyakran szoba került az is, milyen mértékig igényli egy korszerű gyerekszínházi játék a stilizálást, olykor a távolságtartó iróniát, az „idézőjelbe-tételt”, egyszerűen: magát a játékot (az aradiak előadásában, a nagyberegiek Toldijában villant ez meg), s mennyire van tere, időszerűsége a drámai valóságot idéző drámai – olykor már-már túl komoly – előadásmódnak. A beszélgetésen ez vált világossá, hogy erre a kérdésre sem lehet egyértelmű választ adni. Bizonyára térsége válogatja, olykor nem is egyszerűen a határfolyó jelöli ki a térséget magát, egy határon túli régióban is lehetnek a haza hagyományaihoz különböző léptékű játékoságot engedő vidékek. Akkor is, ha a gyerekeknek határoktól függetlenül közös nyelve a játék.

Ez a „nehéz hűség” terheli a tiszasasi-lakitelki fesztivál ifjú vendégeinek vállait. Becsületükre legyen mondván: nevelőik segítségével állják az embert próbáló feladat terheit.

Sors, hozz végre rájuk is gyerekvállakra mért időt!

Trencsényi

Színfolt '96

A fővárosi gyermekszínházok is felkészültek az 5. országos – ajkai – Weöres Sándor Gyermekszínház Fesztiválra. 80 csoport indult el a 23 kerületből. 19 produkció került a Marczibányi téri elődöntőbe. A Diana utcai iskola alsósainak népijáték-füzere és az angyalföldi Szerpentin Színház pódiumműsora – századeleji nagy íróink gyermekkoráról – kapta a zsűritől a legnagyobb elismerést. Ők a fesztiváli továbbjutók.

Hol tart a fővárosi gyermekszínház? Mint emlékeztető, a 80-as évek társadalomkritikájának egyik indító szövege volt az „iskolakritikai élet-játék”, a gyermekszínház mozgalom sajátos, improvizációkból építkező műfaja. Nos, 1996-ban legfeljebb a radnótisok vagy a Bakáts tériek diákkabaréja utalt szociológus kérdésre.