

# Piroska és a többiek

Püspöki Péter

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

(Eric Bentley: A dráma élete)

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

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

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

(Eric Bentley: A dráma élete)

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

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

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

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

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

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

(Eric Bentley: A dráma élete)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A Neelands által közvetített szemlélet a Shakespeare-i mottón alapszik: Színház az egész világ. Az erre a színházi filozófiára épülő dráma (értsd: alkalmazott drámajáték) újból meg/feltalált egy olyan színházi (játék)formát, amely mindenkit bevon a játékba, mégpedig olyan módon, amilyenről Brecht csak álmodhatott. A TIR<sup>2</sup> a legnagyobb dolog, amit a dráma a XX. században a színháznak adott – mondta Neelands. A színházon kívüli civil közegben dolgozó drámajáték megtalálta azt a közeget, ahol a játékok alakítói, nézői és elemzői a játéknak. Játékok és nézők nemcsak hogy ugyanazon közösség tagjai, de személyükben is ugyanazok. Ez a kettős helyzet pedig megteremti az „itt és most velünk történik meg a dolog” rituális élményét. A tanár (pap/szertartásmester) pedig személyesen belépve ebbe a világba közvetlenül befolyásolhatja a történéseket.



## A puding és a próba

(Jonathan Neelands-kurzus Budapesten)

Takács Gábor

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

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

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

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

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