

sem vagyonuk, sem tulajdonuk. Mivel Pest lakosságának nagy része nem tudott magyarul, lehet, hogy nem is értették a *Nemzeti dal* szövegét.

Petőfi⁺

Gazdából szegény, szegényből híresség. „Sok verset költöttem bántalmazóimról.” „Tollammal én embert ütök.” Az első celebházasság. Az *Anyám tyúkja* a nyomorról szól. Öt nyelven tudott.

Drámázás⁺

MU Színház, tantermi (színházi) előadás, élőkép, esőjáték, tapskör, színészi érintés, „egyszerre mozgok és beszélek”, „még a gonoszt is meg lehet érteni”, „nem a világvége a színészet”.

A megélés kutatása

Golden Dániel

Ádám Bethlenfalvy: Living Through Extremes in Process Drama
(Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan, Budapest, 2020)

Bethlenfalvy Ádám angol nyelvű, a Birmingham City University doktori programjának keretében írott és megvédett disszertációja a Károli Gáspár Református Egyetem idegennyelvű kiadványait tartalmazó *Collection Károli* sorozatban, a L’Harmattan Kiadó gondozásában jelent meg.

Ahogy azt a szerző maga mondja bevezetőjében, a vállalkozás elsődleges célja saját sokéves, a Jonothan Neelands nevével fémjelzett *konvencióalapú megközelítés* jegyében eltöltött drámatanári működésének egyszerre elméleti és gyakorlati igényű megújítása volt. Ennek az elégedetlenségnek, illetve hiányérzetnek a lényegét a doktori kutatás egyik témavezetőjeként az előszót is jegyző David Davis, valamint Cecily O’Neill és Chris Cooper részvételével tartott online könyvbemutatón maga Bethlenfalvy úgy fogalmazta meg, hogy azt érezte: „a drámaóráiban nem volt elég dráma”.

A címben szereplő kifejezések – magyarul *Végleteket megélni a folyamatdrámán keresztül* – hivatottak kijelölni a választott szakmai vonatkoztatási pontokat. Valójában mégsem a Cecily O’Neill nevéhez kötődő műfaji kategória lesz a meghatározó, hanem az önálló típusként bevezetett *megéléses dráma* (*Living Through Drama, LTD*). Merthogy az instrumentalizált munkaformák mechanikus alkalmazásának csapdájából való kitörésre Davis nyomán Bethlenfalvy is a Dorothy Heathcote korai munkásságára visszavezetett *megéléses megközelítésben* látja az esélyt. Fontos különbségtétellel él a szerző, amikor az angolban csupa kisbetűvel írt kifejezést a dramatikus tevékenységekre általánosságban érvényes megélés-megtapasztalás jelölésére használja, míg csupa nagybetűvel írva a későbbiekben részletezett módszertani modellre, illetve modellváltozatokra utal.

A különbség abban ragadható meg, hogy míg a *megélés az improvizációban* (*living through improvisation*) mint munkaforma sokféle drámaórában sokféle céllal bukkanhat fel – addig a *megéléses dráma* (*Living Through Drama*) mint műfaj ezt kifejezetten abból a célból használja, hogy a szerepbe léptetett résztvevőket olyan krízishelyzetbe sodorja, ahol a fikción belülről kell a problémát megvilágító kérdéseket feltenniük, illetve azt újraértelmező válaszokat adniuk. Ennek során a valós időben zajló eseményekben való *jelenlétre* helyeződik a hangsúly, ami a korai

Boltontól ismert felosztásban magyarul *dramatikus játékként* megjelenő „B” típushoz áll a legközelebb. A kései Bolton ugyanezt már a más dramatikus formákban előtérbe kerülő *előadással (presenting)*, illetve *szerepléssel (performing)* szembeállított *alkotással (making)* írja le. Ez utóbbi eléréséhez Bethlenfalvy Edward Bond színházelméleti és drámaírói munkásságát, azon belül kiemelten a *drámaesemény (Drama Event)* fogalmát hívja segítségül. Ennek megfelelően a disszertáció központi kérdése a következő: miként lehetséges a *megéléses dráma* keretei között a Bond által megkívánt megvilágító erejű *drámaesemények* létrehozása? A felvetés a drámatanári gyakorlat felől a következőképpen fogalmazható újra: „Kialakítható-e az elbeszélésben (narrative) egy olyan jelentésrész (gap in meaning), amelyet a résztvevőknek úgy kell a fikciós világon belülről a saját értelmezésükkel kitölteniük, hogy közben függetleníteni tudják magukat az uralkodó társadalmi elképzelésektől (dominant social narratives)?”

Az értekezés hat fejezetre tagolódik. Az elsőben az angolszász drámapedagógia nagyjai által képviselt nézetek kritikai ismertetését, a másodikban a bondiánus színház kulcsfogalmainak elemző bemutatását kapjuk. A harmadik fejezetben következik a lehetséges találkozási pontok kijelölésére, a kétféle elméleti keret összegyűjtésére tett kísérlet. A felállított teoretikus modell tesztelésére egy *két ciklusban* a szerző saját drámatanári működése kapcsán lefolytatott *akciókutatás* keretében került sor, amelynek módszertanát mutatja be a negyedik, konkrét lefolyását és eredményeit pedig az ötödik fejezet. Végül a hatodik fejezetben több szempontú összefoglalást olvashatunk, amely a gondolatmenet következményeit és a folytatás lehetséges irányait is jelzi.

Az összefoglalás tanúsága szerint a kutatás legfontosabb eredményei a következők voltak: (1) A színházi formák ismerete elősegíti, hogy a résztvevők művészeti formaként értelmezzék a drámát, és önmagukra alkotóként tekintsenek. (2) Az aktuális társadalmi-politikai témákra építő narratívák egyforma eséllyel húzhatják be vagy idegeníthetik el a résztvevőket, míg az általános emberi dilemmák minden esetben módot adnak arra, hogy a résztvevők beemeljék az általuk fontosnak tartott egyéni és közösségi problémákat. (3) A történetek, illetve pillanatok végletessége mindig annak függvénye, hogy az adott résztvevők mit azonosítanak félrecsúszásként a saját személyes félelmeik tükrében. (4) A tárgyak különböző funkciókban jelenhetnek meg a drámában, ennek felismerése növelheti a résztvevők tudatos tárgyhasználatát és a művészi kifejezőmód megértését. (5) Ahhoz, hogy a felmerülő társadalmi problémákat mélységükben lehessen vizsgálni, erőteljes színházi formákban kell megjeleníteni a történetben. (6) A történet birtoklása és kézben tartása bevonódáshoz vezet, ugyanakkor a történet feletti uralom elvesztése végletes pillanatokhoz hozhat létre, amelyek motivációt adhatnak a történet továbbépítéséhez.

A megéléses drámának a megéléses improvizáció formáján túlmutató hozzáadott értéke az a tartalmi komponens, amit Bethlenfalvy a bondiánus terminológiával lát hatékonyan megragadhatónak. Forrása alapvetően az a mód, ahogyan Heathcote-nál egyfajta ki-beugrálás történik a fikció világából, és egy-egy gyors egyeztetést követően tovább folyik a játék – ahogyan az a kisgyerekek szerepjátékában ösztönösen zajlik. Fontos különbség van itt a konvencionális drámához képest: míg annál a reflexió utólag, explicit módon és verbális eszközökkel történik, addig itt az úgynevezett *önnézés* vagy *önszemlélés (self-spectatorship)* a folyamat közben, azzal összefonódva, a játékot meg-megszakítva, a belemerüléssel felváltva történik. Azt is mondhatnánk, hogy a bevonódás mértékének növelése a cél, párhuzamosan a részletekbe menő elemzésről való lemondással. Bolton még tovább megy ezen az úton, s a Boaltól kölcsönzött *metaxis* kifejezéssel tulajdonképpen már egy kettős tudat folyamatos működését feltételezi, ezt az elrendő célt pedig Davis egyenesen egyszerre két világban való létezésként fogalmazza meg.

A megéléses dráma koncepciójával és változataival (Heathcote, Bolton, O'Neill, Davis) szemben megfogalmazott kritikák közül hat problémát emel ki a szerző azzal, hogy a kutatás révén ezekre is keresi a választ. David Hornbrook szerint több tanórát is igényel, és rengeteg energiát emészt fel akár csak egyetlen valódi drámaesemény előidézése; Michael Fleming a folyamatok kiszámíthatatlansága, illetve az átlagos tanári felkészültség elégtelensége miatt aggódik; Jonathan Neelands szerint az elgondolás egy misztifikált naturalista színházi megközelítés nyomait viseli magán (amivel szembeállítva saját módszertana szellemiségét brechtinek mondja). Felmerül még a biztonságos keret hiányának vádja, a tanár túlságosan befolyásoló szerepe, valamint a reflexió kérdése.

Úgy tűnik, míg Neelands és Heathcote – a későbbi, *a szakértő köpönyege (Mantle of the Expert)* modell esetében teljesen egyértelműen, de voltaképpen a váltott létmódokkal dolgozó korai *ember a zűrben (Man in a Mess)* forma esetében is – az eltávolítás révén történő reflektív megértés lehetőségét nyújtják, addig Bolton, O'Neill és Davis a szituációkon belülről történő ösztönös megértés hívei. Első pillantásra ez az elmozdulás a *tanítási dráma (drama in education – DiE)* klasszikus feladatvállalásától nagyon hasonlóan tűnik ahhoz, mint ami a *nevelési színház (theatre in education – TiE)* esetében történt az egymástól elszigetelt előadásból és foglalkozásból álló eredeti modelltől a minél inkább integrált, végsősoron részvételi színházi helyzetekben gondolkodó struktúrák felé való mozgással a „kevesebb tanítás/nevelés, több dráma/színház” jelszó jegyében.

A szerző ezen a ponton Chris Coopert követve hasonlóságot lát a színészi munkára irányuló bondi elvárások és a megéléses drámában működő szerepjátszás (acting behaviour) között, amennyiben Davis szerint is fő célnak egyaránt azt tekintik, hogy a résztvevők mindvégig „benne maradjanak a sodrásban”. Míg azonban Davis és Bethlenfalvy szerint Bolton számára ennyi elég is, Bond azt szeretné elérni, hogy egészen odáig sodródjunk, ahol az uralkodó kulturális narratíváink kerülnek terítékre, s éppen ez hozzon létre egy kitöltendő jelentésrést a világ megértésében. Ehhez pedig négy dolgot kell biztosítanunk a tantermi dráma tervezése során: (1) bevonásra alkalmas kerettörténetre van szükség, amibe van kedvük a résztvevőknek belépni; (2) a mögötte meghúzódó metaszövegnek tartalmaznia kell az uralkodó kulturális narratívák elemeit, amelyekre a történet reflektálni tud; (3) a metaxis működésbe hozásához olyan nézőpontok kellene, amelyek összekötik ezt a résztvevők saját társadalmi környezetével; (4) a központi kérdések tudatosítására van szükség annak szándékával, hogy a résztvevők képesek legyenek jelentésréseket létrehozni a többi résztvevő számára.

Ez utóbbi értelmében, a bondi elvárással összhangban a résztvevők fő feladata a *drámaesemények* létrehozása, amelyek célja, hogy részt üssenek a világ meglévő, megszokott, kialakult értelmezésén, egyszersmind kikényszerítsék a résztvevőkből a keletkezett új kitöltését egy új értelmezés felmutatásával. Abban a tekintetben, hogy miként hozhatóak létre ilyen drámaesemények az osztályteremben, egyfelől a Boltontól, Davistól elemzett drámaórák, másfelől Bond drámái adnak kapaszkodót. Az eszközök tekintetében Bethlenfalvy saját bevallása szerint nagymértékben épít Davis javaslataira, amelyeket az *Imagining the Real (A valóságos elképzelése)* című könyvében tett. Saját újítása a foglalkozás során a bondiánus fogalmak és eszközök tudatos bevezetése és felkínálása a résztvevők számára. A vállalkozás jelentősége innen nézve abban a kísérletben áll, hogy az eredeti, egyedi művészi eljárásokat általános érvényű művészetpedagógiai módszertanná alakítsa. Ennek érdekében nem elégszik meg az egyedi formák áttemelésével, hanem a mögöttük kitapogatható általános struktúrák beazonosítására és továbbgondolására törekszik.

A kívánt cél elérése leginkább úgy látszik lehetségesnek, ha a fikció világán belül olyan szélsőséges események történnek, amelyek valóban képesek ennek a kizökentő hatásnak az elérésére. Ezzel kapcsolatban azonban egy fontos, egyszerre tartalmi és formai kérdés vehető fel. Azt jól ismerjük, amikor egy szabad improvizáció során olyan, magukat a résztvevőket is váratlanul érő határátlépés történik, ami nem igényli az elemző értelmezést. Ahogy azt is, amikor egy megtervezett nevelési színházi előadás vagy éppen tanítási dráma hasonlóan revelatív pillanatokat jelenít meg a színész-drámatanár előadásában. Ami nem tűnik magától értetődőnek, az az, hogy utóbbiak professzionális tudatossága mennyiben várható el az előbbiektől spontán naivitásától.

A Bethlenfalvy Ádám által elvégzett akciókutatás első köre azzal a tanulással járt, hogy ennek a célnak az eléréséhez szükségesnek látszik a résztvevők előzetes felkészítése a bondi értelemben vett drámaeseményeket illetően, hogy azokat valóban használni tudják az improvizációk során. Vagyis maguktól nem feltétlenül jönnek létre a drámaesemények – ami tulajdonképpen magától értetődő a valóban szabad, a külsődleges megfélelési kényszerektől mentes dramatikus improvizáció esetében. A struktúrák előzetes bevezetése azzal is jár, hogy az improvizáció a spontántól az előkészített felé tolódik, ami a rendezői típusú kompetenciák előtérbe kerülését is jelenti. A drámaesemény előidézéséhez színházi eszközökre van szükség, ehhez pedig jártasságra kell szert tenni a színházi kifejezőeszközök használata terén. Vagyis ki kell alakítani és lehetőség szerint folyamatosan növelni kell a résztvevők „drámaesemények létrehozására irányuló kompetenciáit”. A kutatás végkövetkeztetése szerint megvan a lehetőség az eredetileg megfogalmazott célok megvalósítására, ám ehhez szükség van a résztvevők előzetes felkészítésére, a módszertanban rejlő lehetőségek tudatosítására.

A második kör azt mutatta meg, hogy ez az „előképzettség” nem válik hátrányára a fikcióba való bevonódásnak – a színházi formák tanulása nem csökkenti a megélést. Mégpedig amiatt, hogy a *tervezett improvizáció* (planned improvisation) során a metaxis működik, hiszen eleve elköteleződünk a játék mellett, a kezdetektől átadjuk magunkat a játéknak. Amiből viszont az következik, hogy talán túlbecsüljük a drámaórába való „bevonódás” érdekében tett erőfeszítéseket – holott csak egyetlen szerződés megkötésére van szükség. Hasonlóan ahhoz, mint amikor beülünk egy színházi előadás nézőterére, s onnantól valóságnak fogadjuk el, komolyan vesszük a színpadon elénk táruló fikciót. Vagyis mindössze a csoport együttes játékához szükséges elfogadó légkör biztosítására van szükség – minden mást menetközben létrehoznak majd a játékosok.

A megéléses megközelítésen belüli különbségek abban is tetten érhetőek, ahogyan a neves szakemberek a saját gyakorlatukban kezelik az improvizációt a drámatanári működés felől nézve. Heathcote alapvetően játékmesterként belülről vezeti a csoportot, O’Neill mesemondóként kínál fel a történet egyes epizódjait kidolgozásra a megadott színházi formák révén, Davis előzetes instrukciókkal előkészített helyzetgyakorlatokban bontatja ki a játékosokkal az általa kiemelt szituációkat. Azaz a kísérletező kedvű drámatanárnak akár az alapján is ajánlható egyik vagy másik forma, hogy minek érzi magát inkább: sorrendben színésznek vagy írónak vagy rendezőnek?

Ami közös, hogy a résztvevők minden esetben gyakorlatilag a drámatanár alkotótársaivá válnak. A történet alakításával kapcsolatos felelősségnek ezt a fajta megosztását emelte ki mint a saját megközelítésével való legfontosabb párhuzamot Cecily O’Neill is az online könyvbemutató alkalmával, azt hangsúlyozva, hogy az egyéni és a csoportos válaszokra egyaránt nyitottnak kell lennie egy ilyen típusú foglalkozásnak. S ez jelenik meg a Bethlenfalvy Ádám által beazo-

nosított sokatmondó félrefordításban is, amely szerint az elhíresült heathcote-i „Miről szeretnétek játszani?” angol eredetije valójában úgy szól: „Miről szeretnétek darabot csinálni?”. Ennek megfelelően a megélt játék keretén belül tulajdonképpen drámaírói döntéseket kell meghozniuk, amennyiben olyasmiket kell mérlegelniük, hogy az adott történetben milyen fordulatokra van szükség, mi adhatja meg az adott helyzet érdekességét, a szükséges feszültséget stb. Az alkotótársi szerep alapvetően azt kínálja, hogy a résztvevők kipróbálhatják a csoportvezető által ajánlatként hozott dramaturgiai eszközöket, hogy sikerül-e a segítségükkel erős helyzeteket létrehozni, azaz kitöltendő jelentésrészeket generálni.

De vajon nem jutottunk-e ezzel kísértetiesen közel a hagyományos gyermek- és diákszínházhoz? Hiszen ennek folyamatai tulajdonképpen leírhatóak akképpen, hogy a csoportvezető színházi tapasztalataiból és preferenciáiból fakadó formákba vezeti be az érdeklődő fiatalokat (akár mondjuk a bondiánus esztétika fogásaiba), akik ideális esetben az így kapott formanyelvet saját tartalmaikkal töltik fel? Hasonlóan feszítő kérdés, hogy ez vajon nem azt jelentené-e, hogy a bondiánus színházi beavatás és alkotói tréning a maga konkrétságában a hatékony dráma munka előfeltételévé válik? Mert ez eléggé ellentmondani látszik a drámaórák univerzális működéséhez kapcsolódó hagyományos elvárásoknak.

Ami pedig már végképp messzire vezet, az a bondi elgondolások háttérében kirajzolódó ember- és civilizációfelfogás. Úgy tűnik ugyanis, mintha azoknak az elméleteknek a körébe tartozna, amelyek egyfajta romantikus-modernista szemlélet jegyében abban látják az igazi művészet / színház / pedagógia feladatát, hogy a „hamisítatlan” én belső, autentikus valóságát kiszabadítsák a társadalom által rákényszerített „hamis” narratívák uralma alól. A posztmodern felfogás számára ez az ősrátlanságnak a civilizációs ártalmaktól való visszanyerésére irányuló küldetés már kevésbé tűnik teljesíthetőnek. Ehelyett a versengő narratívák kritikai ütköztetésében látja a kiutat, amiből nem a megvilágító erővel bíró kivételes művészi pillanatok hajszolása, hanem a résztvevők közreműködésével egymás mellé állított eltérő olvasatok, megoldások, megélések játékos pluralizmusa következik – olykor reflektálatlanul, olykor reflektáltan.

Végeket megélni

– a képzelet felszabadítása drámaórán –

Konczer Kinga

Bethlenfalvy Ádám PhD dolgozatát középiskolai tanárként olvastam. Nem receptet kerestem – a szerző azt nem is ígér, és a műfajból adódóan sem kínálhat –, hanem gyakorlatban használható tudást, amit beépíthetek a drámaóráim menetébe.

A szerző bőséges elméleti háttérrel ad, mielőtt akciókutatása leírásához és kiértékeléséhez fogna. Bemutatja Heathcote munkásságának két fő szakaszát: az első (*Man in a Mess* – ember a zűrben), amelyhez a szerző szerint köthető az ún. megélt dráma (műfajként Bethlenfalvy által nagybetűvel írva: *Living Through Drama*). Itt fontos kiemelni, hogy Heathcote nem moralizál, hanem *megéli* a szituációkat. A második szakaszban (*Mantle of the Expert* – a szakértő köpönyege, azaz a szakértői dráma) a tanulási cél válik szervezőerővé, az értékek megkérdőjeleződése és a megélt már kevésbé hangsúlyos. Bethlenfalvy sorra veszi a korai Heathcote módszerét továbbgondoló alkotók munkáját (Bolton, O’Neill, Davis), majd Bond fogalomrendszerét ismerteti, végül kiemeli azt, ami számára egy drámaóra céljának (bondi megélt dráma