

Tendenciák és problémák a gyerekszínjátszásban

Sándor L. István

A felmenő rendszerű Weöres Sándor Gyermekszínház Találkozó több bemutatóját is láttam idén. A három elődöntő, a két területi döntő és az országos döntő alapján az a benyomásom, hogy nincs rossz helyzetben a gyermekszínház. Mind a produkciók számát, mind minőségüket tekintve kedvezőbb a kép, mint más területeken, például a beszűkült bázisú, rendkívül egyenlőtlen színvonalú diákszínház vagy az újraélesztési kísérletek ellenére gyakorlatilag megszűnt amatőr (műkedvelő) színház esetében.

A gyerekszínház – az iskolai keretek következtében – továbbra is könnyen szervezhető bázissal rendelkezik. Úgy tűnik, az általános iskolás diákok könnyebben ösztönözhetők játékra, mint a középiskolások. Folyamatos a gyerekszínházzal foglalkozó pedagógusok képzése is. (Tegyük hozzá: a tanfolyamok elsősorban drámapedagógiai és nem színházi jellegűek, így némi egyoldalúság érzékelhető az előadásokban is, nem annyira színházi szemléletükben, hanem feldolgozási módjukban: a drámapedagógusok – ez nem bíráló, pusztán leíró megjegyzés – színházi rendezőként is elsősorban pedagógusok maradnak.)

Amellett, hogy a fesztiválok évről évre kirajzolják az adott színházi területen érvényesülő tendenciákat, világossá teszik azokat a problémákat is, amelyekkel az adott szférában dolgozó alkotók szüntelenül szembesülnek.

A gyerekszínház legfontosabb kérdése (és legnagyobb gondja) az, hogy mit játszanak a csoportok. Láthatóan „darabgonddal” küszködik mindenki. Híján vagyunk olyan jelenteknek, kis terjedelmű „daraboknak” – és ezeket összegyűjtő antológiáknak –, amelyekhez a gyerekcsoportokat vezető pedagógus-rendezők bátran, biztossággal fordulhatnak.

Mit játszanak hát a csoportok? Az előadások alapanyagát többnyire epikus anyag adja. Elsősorban (nép- és mű)mesék, illetve klasszikus szerzők történeteinek feldolgozásait láttuk a fesztiválon. Ez azt jelenti, hogy a rendező-pedagógusnak az előadás készítése előtt meg kell küzdenie a színpadra állítás dramaturgiai problémáival: az epikus irodalmi művet a színpad sajátos törvényei szerint működő játékká kell alakítaniuk. Mindez erős színpadismeretet igényel(ne) – még abban az esetben is (ahogy ez gyakran történik), ha a rendező-pedagógus kész „forgatókönyvből” dolgozik, átveszi egy (nyomtatásban megjelent vagy kéziratban terjedő) színpadi adaptáció megoldásait, ötleteit. Ezek ugyanis többnyire egy-egy korábbi előadás lenyomatai, konkrét csoportokhoz vagy színházi korszakhoz kötődő megoldásokat tartalmaznak, melyek éppannyira romlékonyak, mint a gesztusaink, mozdulataink, hangszáryaink. Ha eltűnik mögölük a személyes hitel, a pillanat varázsa, könnyen üresnek és semmitmondónak bizonyulhat a lecsupaszodó forma. A jó „forgatókönyv” tehát kevés a jó előadáshoz, szükség van hozzá rendezői érzékre is, amely élővé, az adott csoport színházszíneinek megjelenítésében is hitelessé tudja tenni az írásban rögzített formát.

Van néhány biztos jele annak, hogy az előadás animátora rendelkezik-e kellő színpadismerettel. Ilyen jelzés például az (ha epikus anyagból indult ki), hogy használ-e narrátort. A mesefeldolgozások, illetve a klasszikusok epikájából kiinduló előadások nehezen tudják kikerülni a mesélő használatát. Egyetlen igazi ellenpéldát láttam erre idén: Várhidi Attila Lázár Ervin feldolgozását, a Bárányfelhőbodorítót, ahol némi hangsúlyeltolódással sikerült vérbeli színpadi játékká alakítani az epikus szöveget. A kiindulópontot az eredeti történetből hiányzó szituáció jelentette: mindennapjait éli az erdei rendőrör, a parancsnok korlátolt képességű beosztottját leckézteti, így viszonyuk, mentalitásuk már azelőtt nyilvánvalóvá válik, mielőtt megjelennének az erdőben a csavargó külsejű egyének. És eközben egyértelművé válik a színpadi forma is, érzékeljük, hogy abszurd ötleteket is

mozgósító játék részesei vagyunk. Mindez ágyaz meg a Lázár Ervintől átvett, de mindvégig szabadon kezelt mesének.

Ha nem sikerül kiiktatni a narrátort, színpadi tényezőként kell kezelni őt. A tér szélén álló, a játékba bele nem komponált mesélő(k) egyértelműen kényszermegoldást jelentenek: eligazítják ugyan a nézőt abban, hogy mi történik, de magát az előadást többnyire elakasztják. A narrátor játékon kívüli jelenléte kikökhetheti az előadást, nehezíti azt, hogy megtalálja a saját ritmusát, önálló életre keljen. Sokfajta módja van annak, hogy miként lehet a narrációt megosztani, a játékba beépíteni, a színpadi történések részévé tenni. Ha erre törekszik a rendező-pedagógus, biztosak lehetünk benne, hogy szembesült az epikai érvény és a színpadi hatás feszültségével. (Jegyezzük meg, hogy ezen a téren is gyakoriak a sematikus használt, modorosságnak ható formák a gyerekszínjátszásban. Gyakran találkozunk olyan megoldásokkal, amelyek jogosultsága ugyan vitathatatlan, de az adott előadásban mégsem tűnnek egyértelműen hitelesnek, érvényesnek. Arról beszélnek, hogy a külső minta átvétele még nem egyértelmű biztosítéka a hatásnak. Ha a személyes varázs, a kreatív energiákat felszabadító felfedezés hiányzik belőlük, inkább csak biztonságosan lebonyolított produkciókat hoznak létre. Így születnek a korrekt, de nem túlságosan izgalmas előadások.)

Nem csak az okoz problémát, hogy a legtöbbször feldolgozott anyagok epikus jellegűek, hanem az is, hogy többnyire a nyelvi réteg a legerősebb bennük. Hatásuk gyakran a szójátékokra, stilisztikai bravúrokra, nyelvi leleményekre épül. (Gondoljunk egy Arany-versre, egy Lázár Ervin- vagy Kormos István mesére!) Feldolgozásuk tehát kettős feladatot jelent: nem elég csupán a történetet kibontani belőlük, hanem nyelvi jellegzetességeiket is meg kell próbálni valahogy átmenteni. Az előadásoknak bizonyítaniuk kell azt is, hogy ezeknek a műveknek helyük van a színpadon, a színpadi feldolgozás nem fosztja meg őket a legfontosabb erényeiktől. Ez a fesztiválon látott előadások tanúsága szerint változó sikerrel történik. A békéscsabai Kölyöktúdió Kormos-előadása (Pincérfrakk utcai cicák) megpróbált ugyan játékszituációkat kapcsolni a szövegekhez, de a nyelvi lelemények érdekesebbnek tündek benne, mint a játékötletek. Hiányzott az az átgondolt keret is, mely egységbe szervezhette volna a sokféle színpadi ötletet. Arany Fülemiléjének két változatát is láttuk az országos döntőn. Mindkettő játékos idézőjelek közé helyezte a verset. Így a szöveg humorát színpadi poémokkal egészítették ki. A martonvásári Teátrum színjátszócsopott egy csábos mozdulatokkal jellemezett lányt léptett föl a „fülemile” szerepében, így egy szerelmi csábítás, illetve -versengés történetévé értelmezték át az Arany-szöveget. A kecskeméti Diridongó színjátszócsopott parodisztikusan megjelenített mai életképekkel keretezte a játékot, így az Arany-vers mai érvényét, aktualitásait hangsúlyozták. A besztercei Ficánka Színpad Bajusz-előadása egy vásári játék stílusában próbálta megjeleníteni a történetet. A játékötletek azonban halványak voltak, a kidolgozás módja vázlatos maradt, így nem kelt új életre Arany humora.

Az epikus (verbális) anyagot választó rendező azzal a feladattal is szembesül, hogy a szóköz-pontú alapanyagot miképp lehet színházi hatásként közvetíteni. Az igazán erős előadásokban egyszerre van jelen a játékosság és a vizualitás. Az előbbire jó példa Várhidi Attila vezette Alföld Gyermekszínpad már említett Lázár Ervin-feldolgozása. Az utóbbi törekvésekkel kapcsolatban említhetjük a szekszárdi Garay-s negyedikese Kádár Kata feldolgozását. A méltósággal átítatott, éneket mozgással ötvöző játék esztétikus színpadi képekben jelenítette meg a tragikus történetet. De említhetnénk a makói Kertvárosi Általános Iskola mesejátékát, Az okos lányt vagy a sárospataki Petőfi Sándor Általános Iskola feldolgozását, a Holle anyót is. Ezek az előadás is a gyerekek mozgásával kialakított térformákkal operáltak elsősorban. Azzal az eszközzel, ami ma – úgy tündik – evidencia a gyerekszínjátszásban. A legtöbb produkció üres térben zajlik, a helyszíneket többnyire a stilizált mozgásokból kialakuló térkompozíciók érzékeltetik. Úgy tündik, hogy a 60-as évek rituális-közösségi színjátszásának ma egyértelműen a gyerekszínjátszás az örököse. Azt a jelzések, stilizált eszköztárat, amely alig van jelen a hivatásos magyar színjátszásban, a gyerekszínjátszók használják anyanyelvükként. Nagyon gyakran találkoztam viszont olyan megoldásokkal is – különösen a válogatókon –, amikor a színpadi akciók, mozgások, játékok csak mintegy színezték az elhangzó szövegeket, nem keltek önálló életre, kis túlzással azt is mondhatnánk, bármi más történhetett volna he-

lyettük a színpadon. Mintha a rendezők éreznék, hogy valaminek történni kell, de a szereplők mozgásának nincs önálló koncepciója. a mozdulatok végiggondolatlanok hatnak, a vizuális jelzéseknek nincs önálló jelentésük. Bizonyos értelemben kényszeredett akciók zajlanak, amelyek afféle színházi dekorációval színezik pusztán a megjelenített alapanyagot. Van egy biztos próbája az előadás vizuális-szcenikai rétegének: érdemes végignézni úgy is a produkciót, hogy mit gondolnánk róla, ha egy szót sem értenénk a színpadon elhangzó szavakból. Vajon szólna-e valamiről így is az előadás? És azt mondaná-e, amiről az alkotók beszélni akartak?

Különösen érdekes ez a probléma a versösszeállítások esetében. Az utóbbi néhány évben ismét egyre gyakrabban választanak a csoportok kiindulópontul ilyen jellegű alapanyagot. Ezek többnyire tematikus szerkesztett műsorok, amelyek valamiféle asszociatív dramaturgia szerint építkeznek. A szöveg laza szerkesztettségét érdemes azonban koherens színpadi szerkezettel ellensúlyozni. Itt csak erős színházi formákkal érdemes operálni, hogy ne tűnjön esetlegesnek, véletlenszerűnek az, ami a színpadon elhangzik. Az Inárcsi Színjátzók versösszeállítása épp ezzel maradt adós. Néhol gyerekjátékokat (bizalomjátékokat) idéztek a mozgások, máskor meg kvázi szituációba helyezve hangzottak el a szövegek. Hiába volt azonban erős néhány kamaszgesztus, a műsor egésze hiányérzetet keltett. Talán azért is, mert a kamaszok nehezebben találják a helyüket a versműsorok stilizált-áttételes színpadi világában, mint a kisebbek. Igazán jó versműsorokat alsósoktól láthattunk. Erős formákkal operált a Taszári Általános Iskola elsősei által előadott Békaszerelád. Nem csak az egyszerű jelzésekből összeállított jelmezeket használták ötletesen, hanem a térbeli mozgások, a csoportalakzatok is átgondoltnak bizonyultak. A testekből formálódó képek nemcsak megerősítették, sokszor előre is jelezték a versszövegek keltette asszociációkat. Ugyanakkor bájos játékosság, gyermeki könnyedség lengte be az előadást. A balassagyarmati Cseppek is hatásos szcenikai ötletekből építkező színházi formára támaszkodtak a Csoóri-Weöres versösszeállításukban. Ez az ő esetükben azért volt különösen fontos, mert magabiztos támpontot jelentett ahhoz, hogy ne csak a versek világáról, hanem magukról a gyerekekről is szóljon az összeállítás, hogy költők szövegeit mondván is, elsősorban a személyes varázsukkal hassanak a színjátzók.

Az idei fesztivál is bizonyította, hogy az alapanyag vagy a színházi forma kérdése másodlagos. Azok voltak az igazán hiteles előadások, amelyek a gyerekek számára teremtettek megmutatkozási lehetőséget. Szerencsére a hazai gyerekszínjátzásban alig van nyoma annak a szemléletnek, amely miniatűr színészeket lát a játzóknak, arra ösztönzi őket – elsősorban amerikai kommersz mintákat követve –, hogy produkálják magukat. Ehelyett olyan játzókat láttunk a fesztiválon, amelyek őszinte érdeklődést keltett a fellépők iránt.

Mint említettük, drámai alapanyaggal – érthető okokból – alig találkoztunk. Ezért volt merészség a pápai Nem Art Színjátzó Csoport kísérlete. Ők Shakespeare Viharából készítettek 30 perces előadást. Az országos döntőn – mint minden kamaratermi bemutató – kétszer is lát-ható volt a produkció. Először erőtlennek, hatástalannak bizonyult a pápai Vihar. Másnap azonban magával ragadó játéknak lehattunk tanúi. Pedig a forma változatlan maradt: színes vásznak között zajló, erősen stilizált megoldásokkal élő jelzéses játékot láttunk. De azonosíthatatlanok voltak a figurák, erőtlennek a köztük kialakuló helyzetek. Másnap azonban –, ha gyereke esetében lehet ilyesmit mondani – személyiségeket láttunk a színpadon. Nem leendő Shakespeare-színészeket, de érdekes, sokat ígérő gyerekeket. Egyetlen képességű színjátzókat, de erős csapatot.

Hiányzik azonban a mai gyermekszínjátzásból egy műfaj, amely az önmegmutatkozásnak természetes formája lehetne. Életjátékokkal vagy ezzel rokon produkciókkal nem találkoztunk a fesztiválon (még a válogatókon sem). Egyetlen kivétel akadt, a sellyei Irodalmi Színpad előadása, az Életképek. Inkább afféle színpadi vázlatokat láttunk, amelyek minden esetlegességük vagy ügyetlenségük ellenére is erőteljesen közvetítettek egy kamaszkor életérzést, egy olyan nézőpontot, amelyből igen elkésérítőnek látszik a felnőttek világa. A nyolcadikosok előadása azt a határhelyzetet érzékeltette, ahol véget ér a gyerekszínjátzás és elkezdődhet a diákszínház.



Az unalom a vég

(Le diable c'est l'ennui)

Peter Brook

1991. március 9-10-én Peter Brook több francia gimnázium színművészeti osztályaért felelős tanárokkal és művészekkel találkozott (Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes). A (francia) Művelődési Minisztérium Színházi Vezetősége által rendezett találkozó témája az érettségi követelménybe felvett *Az üres tér* című könyv köré szerveződött.¹

Tapasztalatból jöttem rá, hogy mennyire fontos az a kapcsolat, amelyet pillanatnyilag mi, egy ember, aki beszél, és egy csoport, aki hallgatja, megélünk. Egy nap egy angol egyetemen előadást tartottam *Az üres tér* című könyvem alapján, egy nagy lyuk előtti dobogón találtam magam, és valahol a terem mélyén emberek ültek a sötétben. Amikor elkezdtem beszélni, éreztem, hogy minden, amit mondok, a számban formálódó szavak, tökéletesen érdektelenek voltak. És mivel amikor beszélünk, mindig van valahol egy figyelő fül, egyre levertebb lettem. Nem sikerült megtalálnom a nyelvet, a képeket, a közlés természetes módját. Úgy láttam ott az embereket, mint az iskolában, mint az egyetemen, ezekben a merev keretekben, ahol egy személy, egy hős, mivel ő van felül, passzív, nyomorult emberekkel néz szembe, akik unatkoznak anélkül, hogy tudnák, és akik mégis figyelnek.

Szerencsére bátorkodtam azt kérni, hogy álljunk le és keressünk egy másik termet. Az emberek keresésre indultak az egyetem egész épületében, míg végül találtak egy kicsi, meglehetősen szűkös, elég kényelmetlen termet, de ott intenzív kapcsolatba tudunk kerülni egymással. Amint folytatni kezdtem az előadást azon a helyen, rögtön úgy éreztem, hogy átváltoztam. Ezt az átváltozást nem én idéztem elő, hanem az a tény, hogy létezett egy másik kapcsolat azokkal az emberekkel, akik jelen voltak. Attól a perctől kezdve nemcsak másféleképpen beszélni, hanem még változtatni is lehetett, mivel a kérdések és a válaszok sokkal természetesebben követték egymást.

Minden, amit megpróbáltam kifejezni ebben a könyvben, benne foglaltatik a címében: *Az üres tér*. Ha egyet akarunk érteni a könyv tartalmát illetően, meg kell állapodnunk abban, amit a cím sugalmaz, tudniillik: ahhoz, hogy valami értékes dolog történhessen, először is létre kell jönnie egy üres térnek. Az üres tér lehetővé teszi, hogy egy új jelenség megszülessen. Ha jól megfigyelik az előadás minden mozzanatát, mindent, ami a tartalmat, az értelmet, magát a kifejezést, a szöveget, a zenét, a mozdulatokat, a kapcsolatot, az érintkezést, önmagunk megőrzése lehetőségének emlékét érinti... mindez csak úgy létezik, ha ennek a friss és új tapasztalatnak a lehetősége létezik. Tehát semmiféle friss és új tapasztalat nem lehetséges, ha nem létezik előzetesen egy meztelen, szűz, tiszta tér a befogadására.

Amikor dolgozni kezdtem a színházban, szerencsére teljesen tudatlan voltam. Egy olyan országban dolgoztam, ahol nem volt iskola, nem volt mester, nem voltak példák. A német színház teljesen ismeretlen volt, Sztanyiszlavszkijt alig, Brechtet nagyon kevésbé, Artaud-t egyáltalán nem ismerték. Nem volt semmilyen elmélet, és az emberek, akik színházat csináltak, természetesen siklottak egyik műfajról a másikra. Nagy színészek váltottak Shakespeare-ről a vásári komédiára vagy a zenés vígjátékra. A közönség és a kritikusok teljes egyszerűséggel követték őket, nem gondolva arra, hogy áruháza történt. Ez a sokféleség még pozitívnak is tűnt számunkra.

A színház mindenekelőtt az élet. Ez az elengedhetetlen kiindulási pont, és igazából csak az érdekelhet bennünket, ami az élet része, a szó lehető legtágabb értelmében. A színház az élet.

Ugyanakkor nem mondhatjuk azt, hogy nincs különbség az élet és a színház között. 1968-ban láttuk azokat az embereket, akik alapos okokból, émelygéssel, kimerülve annyi komor, haldokló, holt és „deadly” színházról, azt bizonygatták, hogy „az élet egy színház”, tehát nincs szükség művészetre, színlelésre, struktúrára. „Mindenütt színházat csinálunk, a színház mindenütt jelen van”, mondták. „Mindenki színész, tehát akármit megtehetünk akárki előtt, csak színház.” Mi a gyanús ebben a gondolatban?

Egyrészt teljesen igaz: azért járunk színházba, hogy megtaláljuk az életet, de ha nincs semmilyen különbség a színházon kívüli élet és az odabenti élet között, akkor a színháznak nincs semmi értelme. Ezért

¹ A világhírű rendező írásából részleteket jelentetünk meg – a szerző engedélyével, új fordításban. (Brook írása magyar nyelven először 1992-ben jelent meg a Színház című folyóiratban.)

nem érdemes színházat csinálni. De ha elfogadjuk, hogy az élet a színházban jobban látható, olvashatóbb, mint odakint, látjuk, hogy ez egyszerre ugyanaz és egyszerre kicsit más.

Ebből kiindulva különböző pontosításokat végezhetünk. Az első az, hogy ez az élet azért olvashatóbb és intenzívebb, mert sűrítettebb. Már a tér lekicsinyítése, az idő összetömörítése sűrítettséget eredményez.

Az életben beszélünk, beszélgetünk, az önkifejezésnek ez a teljesen természetes módja mindig sok időt vesz igénybe, ahhoz a reális tartalomhoz viszonyítva, amit mondani akarunk. De ezzel kell kezdeni, pontosan úgy, ahogy a színházban improvizációval kezdünk, egy sokkal hosszabb szöveggel. De akkor melyik a sűrítés mozzanata?

Abban áll, hogy kiemeljük azt, ami nem feltétlenül szükséges, hogy egy semmitmondó melléknevet egy erőssel helyettesítsünk, megőrizve a természetesség benyomását. Ha ezt a benyomást tartósítjuk, akkor az eredmény: ha két embernek az életben három óra kell ahhoz, hogy kimondjon valamit, a színpadon ez három percig tart. Ezt látjuk Beckett, Pinter vagy Csehov egyszerű stílusában.

Csehovnál a szöveg azt a benyomást kelti, mintha magnetofonra rögzítették volna, mintha minden mondatot a hétköznapi életből vett volna. Márpedig Csehovnak nincs egyetlen mondata, amelyik ne lenne kidolgozott, csiszolt, módosított, ám olyan művészettel, hogy a színészen azt a benyomást kelti, mintha tényleg úgy beszélne, „mint az életben”. Ugyanakkor, ha úgy játsszuk ezt, mint az életben, soha nem játszhatunk Csehovot. A színésznek és a rendezőnek ugyanazt az utat kell végigjárnia, amit a szerzőnek; tehát számot kell vetni azzal, hogy – még ha annak is tűnik – egyik szó sem ártatlan. Magába és az őt megelőző, illetve követő csendbe foglal egy egész jelenetet, a szereplők közti töltés összetettségét. Ha sikerül ezt megtalálnunk, és ráadásul megkeressük a szükséges művészetet ahhoz, hogy ezt elrejtjük, akkor sikerül kimondanunk ezeket az egyszerű, az igazi élet benyomását keltő szavakat. Gyakorlatilag ez az élet, de egy koncentráltabb formájú, rövidebb, időben és térben összezsugorított élet. És újra eljutottunk a tér kérdéséhez.

Azt kell tudnunk, hogy megvan-e az a szikra, az a kis láng, ami felgyullad és intenzitást ad ennek a sűrített pillanatnak, vagy nincs. Mert összegyűjteni és sűríteni nem elég. Mindig lerövidíthetünk egy túl hosszú, túl beszédes darabot, és mégis valami unalmas dolog előtt maradhatunk. Csodálatos dolog meglátni, hogy a színházi forma melyik ponton lesz munkaigényes, mert ennek a kis életszikrának ott kell lennie, percről percre.

Ez csak a színházban és a moziban létezik. Egy könyvben lehetnek lyukak, de a színházban egyik percről a másikra elveszthetjük a közönséget, ha egy jelenet tempója nem pontos. Ha most abbahagyom a beszédet... csöndet hallunk... mindenki figyel... Egy kis semmiség is elég ahhoz, hogy ez a figyelemteli pillanat elveszzen. Szinte emberfölötti erő kell ahhoz, hogy folyamatosan megújítsuk az érdeklődést, hogy megtaláljuk ezt az újdonságot, ezt a frissességet, egyik percről a másikra. Ezért van az, hogy – más művészetekhez viszonyítva – csak nagyon kevés nagy drámai műalkotás létezik a világon: mert mindig ott a kockázat, minden pillanatban, hogy az életszikra eltűnik. Ahhoz, hogy jelen legyen, precízen elemezni kell hiányának az okait más pillanatokban. Ehhez hozzáértéssel kell megfigyelni a jelenséget.

... a színház élő fenoménje nincs a külső körülményekhez kötve. Megnézhetünk egy nagyon banális darabot, egy nagyon középszerű témáról, aminek nagy sikere van és sok pénzt hoz egy teljesen konvencionális színháznak, és néha sokkal többet érő életszikrát találhatunk benne, mint amikor a Brechten és Artaud-n felnőtt, jó eszközökkel dolgozó, jó scenográfiai ismeretekkel rendelkező és a darab tartalmát alaposan elemző emberek bemutatnak egy darabot, ami rendelkezik mindazzal, ami kulturális szempontból tiszteletreméltóvá teszi a cselekedetüket.

Az ilyen fajta előadással szemben eltölthetünk egy komor estét, látva, hogy minden van benne, az életen kívül. Nagyon fontos, hogy ezt hidegen, világosan, kegyetlenül megállapítsuk, főleg ha el akarjuk kerülni, hogy ezeknek a „kulturálisnak” mondott kritériumoknak a sznobizmusa hasson ránk. Ezért hangsúlyozom azt a veszélyt, amit egy olyan nagy szerző, mint Shakespeare, vagy az olyan nagy művek, mint az operák képviselnek. A mű kulturális értékei a legjobbhoz és a legrosszabbhoz is vezethetnek bennünket. Minél magasabb színvonalú egy mű, annál nagyobb a kockázata az unalomnak, ha az előadás nem pontos.

Mindig nehezen ismerik ezt el azok, akik azért harcoltak, sokszor nagy nehézségek közepette, hogy előteremtsék egy nagy kulturális értékkel bíró mű előadásának lehetőségeit egy közömbös közönség számára. Majdhogynem kötelesek vagyunk védelmezni az erőfeszítést, és gyakran nagyon csalódottak vagyunk, mert ez a közönség minden országban visszautasítja ezeket a műveket, és azokat részesíti előnyben, amelyeket mi

rosszabb minőségűnek tartunk. Ha jól odafigyelünk, megállapíthatjuk, hogy a nagy művet, a mesterművet bemutatták, de anélkül, hogy az élet jelen lenne benne. Mégis közelebbről megnézve, ez az elemzés, az egyetlen, amit el kell végezni, visszavisz bennünket az üres térhez.

Ha egy bizonyos automatizmussal fogadjuk el azt a gondolatot, hogy a színházcsinálást egy jelenettel, egy darabbal, egy rendezéssel, díszletekkel, fénnel, zenével, székekkel kell kezdenünk, ha ezt evidenciaként fogjuk fel, téves útra lépünk. Ez igaz lehet a moziban, kell legalább egy kamera, filmtekercs és eszközök, hogy ezt a filmtekercset megtöltsük, de a színházcsináláshoz, ahhoz, hogy tanulmányozzuk és megértsük a színházat, egyetlen dologra van szükségünk: emberi anyagra. Ez nem azt jelenti, hogy a többi nem olyan fontos, de nem az az elsődleges anyag.

„Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék.” (Koós Anna fordítása)

Azt írtam: „Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék.” ... ma hozzátenném, hogy kell egy harmadik személy. Ha van egy személy, aki föláll, egy másik személy, aki figyel, akkor már van cselekmény. Minden benne van, azzal a feltétellel, hogy messzebbre menjen. Ezután kell a találkozás. Három elemre van szükség: egy személy, aki néz, egy személy, aki néhány percig egyedül lehet, majd egy harmadik személy, hogy kapcsolatba lépjen vele. Ekkor elkezdődhet egy élet és lehetséges egészen messzire menni.

Ezért ritkán tudnak meggyőzni a szülőestek. A varietékben, ahogy a mesélőknél, közvetlen kapcsolatot találunk a nézőkkel. Egy ember, aki közvetlenül más személyekhez fordul: ez egy csere, kommunikáció, ahol valamit elmesélnek; lehet csodálatosan megcsinált, de én személyesen sosem vagyok elégedett. Ezt a kapcsolatot soha nem hívnám színháznak, mert nem idézi fel az életet. Mindig hiányzik valami. Az hiányzik, ami két személy között történik, amikor egymással szemben állnak, és a közönség előtt.

Vegyünk egy példát: ha két személy találkozik, minden külső szemlélő nélkül, mint egy próbán, megvan a kísértése és a veszélye annak, hogy azt higgyék, ez az egyetlen kapcsolat, ami létezik. Tehát a belső koncentráció csapdájába eshetünk, ami teljesen nárcisztikussá válik, és semmi értelme. Látunk így csoportokat, akik annyi időt töltenek próbával, hogy végül elvesztik a lehetőségét annak, hogy megtalálják azt az energiát, ami a harmadik elem, a közönség jelenlétéből születik. Abban a pillanatban, amikor érezzük a harmadik személyt, aki néz bennünket, a próba feltételei mindig jobbak.

Gyakran használunk próbatermek egy szönyeget, a színészek számára nagyon egyszerű szabállyal: a szönyegen kívül a hétköznapi életben vagyunk, azt csinálunk, amit akarunk, pazarolhatjuk az energiánkat, véggezhetünk jelentéktelen mozdulatokat, vakarhatjuk a fejünket, elalhatunk... Mindennek nincs jelentősége, de amint a szönyegre lépünk, követelmény, hogy világos szándékunk legyen, vagy inkább azt mondanám, hogy intenzíven éljünk. Ez sokkal könnyebb akkor, ha van közönség is.

Ez nagyon apró dolgokon múlik, egész pontosan azon a tényen, hogy szemmel tartanak bennünket. A közönség figyelme az első segítő elem. Ha úgy érezzük ezt a tekintetet, mint egy igazi igényt, ami azt kéri minden pillanatban, hogy semmi se legyen véletlenszerű, hogy semmi se legyen erőtlenség, hanem éber, akkor megértjük, hogy a közönség szerepe nem passzív. Nem kell közbelépnie, megnyilvánulnia ahhoz, hogy részt vegyen. Szakadatlanul részt vesz éber jelenlétével. Ezt a jelenléte pozitív kihívásként kell megélni, mint egy szeretőt, aki előtt nem engedhetjük meg magunknak, hogy akármilyenek legyünk.

A hétköznapi élet abban áll, hogy akármilyenek vagyunk. Ha vizsgálunk vagy egy értelmiséggel beszélgetünk, már nem vagyunk akármilyenek a gondolatainkban vagy a beszédünkben, de azok vagyunk a testünkkel. Egy szenvedő emberrel nem vagyunk akármilyenek az érzelmeinkben, gyengédek, figyelmesek vagyunk, de a gondolat elmosódott vagy konfúz, és a test is. Ellenben ha nagyon finom kézműves, órás, szabász munkát végzünk, az egész testünket mozgásba hozzuk a kisujjunk végéig, de a fej álmodozhat. Ahhoz, hogy tökéletesen biztosak legyünk a szándékainkban, amit egy másik személlyel kicserélünk intellektuálisan, anélkül, hogy elárulnánk az igaz érzést, és hogy a test pontos és kiegyensúlyozott legyen, a legnagyobb érzékenységgel jelezve ezt, látjuk, hogy a három elem közül – gondolat, érzélem, test –, ami bennünket alkot, egyik sem lehet akármilyen.

Értjük tehát, hogy a példánkban – „valaki keresztülmegy egy üres téren és találkozik egy másik személlyel, miközben egy harmadik figyel” – mindent elveszthetünk és mindent megnyerhetünk. Ahhoz, hogy

mindent megnyerjünk, ahhoz, hogy művészetről beszélhessünk, az kell, hogy képesek legyünk nagyon pontosan megkülönböztetni, mi alkotja meg és mi blokkolja az életszerű mozdulatot ennek az állításnak a mélyén.

Az alapvető elem a test. Minden rasszban, kivéve a marslakókat, a testek többé kevésbé egyformák. Megfigyelhetünk némi méret- vagy színbeli különbséget, de a lényegét tekintve a fej mindig a vállak felett van, az orr, a szemek, a száj, a has, a lábfejek ugyanazon a helyen vannak. A test eszköze ugyanaz az egész világon, a stílusok, a kultúrák különböznek.

Amikor először jártunk Japánban, egy alkalommal japán színészekkel találkoztunk *Az üres tér* kapcsán. Nem is képzeltem addig, hogy mennyire a zen, a tér, az üresség gondolatán alapuló kultúrájuk részét képezi ez a téma. Nyugaton felfoghatjuk és megbecsülhetjük az ürességet, de egész másképp, mint Keleten. Néhány néző a Bouffes-du-Nord-ban azt mondja, amikor meglátja a terünket: „Á, keleti stílus!”. Nem érdekel, hogy ezt mondják, de nincs igazuk. Üres azon okokból, amelyek szükségessé teszik ezt az ürességet, akár Keleten vagyunk, akár Nyugaton.

Megfigyelhetjük, hogy Japánban egy gyermek teste végtelenül jobban fejlett, mint nálunk. Két éves kortól kezdve megtanul felülni egy tökéletesen kiegyensúlyozott módon; két és három éves kor között elkezd szabályosan hajlongani, ami a legjobb gyakorlat a test számára. A tokiói szállodákban csinos fiatal lányok állnak egész nap a liftajtók előtt, napi nyolc órán keresztül, és akárhányszor kinyílik vagy becsukódik a lift ajtaja, ők minden alkalommal meghajlanak. Ez elképesztő, de ha egy nap az egyiküket kiválasztaná egy rendező a színházába, biztosak lehetnek benne, hogy a teste alkalmas lesz.

Nálunk az egyedüliek, akiknek ugyanolyan jól fejlett a testük nyolcvanéves korukban, mint az afrikaiaknak, a karmesterek. Egy karmester, anélkül, hogy gyakorlatnak tekintené, egész életében olyan mozdulatokat végez, amelyek a felsőtest meghajlásával kezdődnek. Akár a japánoknak, neki is erős hasra van szüksége, hogy a test többi részével hihetetlenül expresszív mozdulatokat végezhesen. Ezek nem akrobatikus vagy torna mozdulatok, amelyek feszültségből születnek, hanem olyanok, ahol az érzés és a gondolat pontossága összekapcsolódik. Ez a gondolati pontosság, amire szüksége van ahhoz, hogy a zene egyetlen részletét ne veszítse el, ez az érzés, amelyet követnie kell a zene minden mozdulatában, ez az egész zenekarra figyelő szem és egy állandó hajlásban, emelkedésben lévő test, a szüntelenül mozgó karok, akárcsak az úszóké, mindez lehetővé teszi a nyolcvanéves karmesternek, hogy tökéletesen hajlékony legyen a teste.

Pedig nem egy fiatal afrikai harcos táncát járja, nem is japán módra köszön. Egy század eleji, nagy angol azt tanácsolta a fiatal angoloknak, hogy hajoljanak le és csókoljanak kezet minden nőnek, akivel találkoznak...

...Különbség van tehát a test fejlettsége között Keleten és Nyugaton. El voltam hűlve, el voltam szörnyedve a gyermeki testek állapotától társadalmunkban, amikor három-négy éves lányomat elvittem táncórára. Láttam, hogy a vele egykorú gyerekek teste már blokkolva van, ritmus nélkül. A ritmus nem különleges adottság. Háromévesen ugyanolyan természetes módon rátalálunk, ahogy természetesen mozgunk, mint minden tradicionális társadalomban. Eközben a városi gyerekek mozdulatlan életet élnek a televízió előtt, és hároméves korukban teljességgel blokkolt testtel mennek el tánciskolába.

El kell ismernünk, hogy a test eszköze nem olyan fejlett nálunk a gyermekkor és a serdülőkor idején, mint Keleten; a gyakorlás szükségessége tehát egyértelmű. Egy színésznek számot kell vetnie azzal, hogy kompenzálnia kell ezeket a nehézségeket, tudva azt, hogy nem táncos.

A mi színházunkban, ha új színész érkezik, és hihetetlenül nehéz gyakorlatokat végez, hogy ugyanolyan diszponzibilis teste legyen, mint a táncosoknak, még nem lesz szükségszerűen jobb színész ettől. Egy színésznek típusa kell hogy legyen, a táncosnak van egy névtelen oldala. A táncosoknak – a balettről, a klasszikus táncról beszélek – a koreográfus utasításait kell követniük névtelenül. A színésszel ez másként történik; nagyon fontos, hogy legyenek testileg jellegzetes színészek, alacsony és kövér, magas és sovány, fűrge mozgású, nehézkesen mozgó... Szükséges ez, megint csak azért, mert az életet mutatjuk meg, a belső és a külső életet, mivel egyik sem létezik a másik nélkül. Ahhoz hogy a külső életet kifejezzük, típusokkal kell rendelkezünk, minthogy mindannyian egy férfi vagy nőtipust jelenítünk meg. De fontos, és itt kapcsolódunk a keleti színészhez, hogy a kövér, ügyetlen, vagy az eleven, fiatal, gyors test egyaránt tökéletesen érzékeny legyen.

Amikor akrobatikus gyakorlatokat végzünk, nem a virtuozitás kedvéért tesszük, sem azért, hogy zseniális akrobatákká váljunk, (még ha ez néha hasznos és csodálatos is lenne), hanem az érzékenység miatt. A nagy

színészt, aki soha nem végez gyakorlatokat, Angliában úgy nevezik: „csupa-fej”. Végül is nagyon könnyű érzékenynek lenni a nyelvvel, az arccal, az ujjakkal; de ami nem adott és amit el kell sajátítani a gyakorlatokkal, az a test többi részének az érzékenysége: a lábaké, a háté, a fenéké... Az érzékenység azt jelenti, hogy a színész minden pillanatban kapcsolatban áll az egész testével. Ha színpadra lép, tudja, hol van a teste.

A kérdés messzire vezet. Amit kompozíciónak, egy személyiség felépítésének hívunk, egy progresszív konstrukció aktusa. Szerintem nem ez a módszer a kreatív út. A kreatív út az, hogy megcsinálunk egy sereg átmeneti konstrukciót, tudva, hogy még ha úgy is érezzük egy nap, hogy megtaláltuk a személyiséget, ez csak időszakos. Ez csak a legjobb, amit ezen a napon tehetünk, de be kell vallani önmagunknak, hogy az igazi forma még nincs meg. Az igazi forma az utolsó pillanatban érkezik, néha az utolsó pillanaton túl. Ez születés. Az igazi forma nem olyan, mint egy ház felépítése, nem egy sor konstruktív és logikus cselekedet. Ellenkezőleg, az igazi építő folyamat egyúttal egyfajta rombolás is. Ez azt jelenti, hogy fokozatosan haladunk a félelem felé, ahogy minden rombolás. Létrehozunk egy ürességet, kevesebb a mankó, a támasz, egyre inkább veszélyben vagyunk.

Jegyezzük meg, hogy még ha az igazi kreativitás pillanataihoz is érkezünk egy improvizációban, egy próbán vagy egy előadáson, mindig megvan a kockázata annak, hogy leromboljuk ezt a formát, hogy összekuszáljuk.

Vegyünk egy példát a közönség reakcióiból! Ha improvizálnának, érezve azoknak a jelenlétét, akik néznek (másként ennek nincs értelme), és hogy az emberek nevetnek, kockázatos lenne, hogy olyan irányba sodorják magukkal ezek a nevetések, ami nem feltétlenül az lesz, amerre nélkülük haladtak volna. Mindenféle szubjektív elem izgató lehet, mint a tetszeni vágyás vagy a félelem, amelyek megtörhetik a kreativitást.

Az a lényeg, hogy tudomást vegyünk ezekről a fenoménokról. Amint tudomásuk van arról, hogy mi idézi elő a félelmet, el is fogadhatják, befogadhatják, vagy védekezhetnek is ellene. De oda kell figyelni és meg kell kérdőjelezni minden elemet, ami biztonságot nyújt. Ez például a mechanikussá váló színész esete. Egy bizonyos pillanatban lustaságból vagy félelemből elkezd mindíg ugyanazt csinálni, enélkül a másikkal való finom és érzékeny kapcsolat nélkül. Ha néz, csak úgy tesz, mintha nézne. Mechanikussá válunk, mert az biztonságos.

Ugyanez vonatkozik a rendezőre. Létezik egy nagy kísértés a rendező számára, hogy megcsinálja a rendezését már az első próba előtt. Ez természetes, és én mindig így teszek: több száz díszlet- és cselekményvázlatot készítek. Egyedül az segít, hogy tudom, hogy ebből az egészből holnap már semmit nem fogok komolyan venni, mivel gyakorlatként csinálom. Ez nem akadályoz abban, hogy megcsináljam, mert előkészületnek jó, de ha arra kérem a színészeket, hogy alkalmazzák azt a vázlatot, amit három hónappal vagy három nappal a próba előtt készítettem, elvágom magam mindentől, ami élő lehet és feltűnhet magának a próbának a pillanatában. Meg kell tenni ezt az előkészületet és ugyanakkor el kell hagyni.

Miért nem hagyjuk el? Félelemből. Ahhoz, hogy elfogadjuk alapvető szabályként, hogy semmit nem értünk el az utolsó pillanatig, szembe kell nézni a félelemmel. Tudomást kell venni a lehetőségekről, amik előttünk állnak: a biztonságot választani vagy elutasítani ezzel az elkerülhetetlen félelemmel szemben. Azt is tudva, hogy a meghozott döntés soha nem végleges.

*Fordította²: Harangi Mária
Lektorálta: Kőrösiné Vatai Éva*



² A fordítás a Francia Nyelvű Diákszínjátszásért Alapítvány támogatásával készült.

Csapdakerülgető

Németh Ervin

Egy „lehetetlen” mese dramatizálásának műhelytitkai (Gyakorlati dramaturgia)

2. rész³

Bizonyára emlékeznek még rá, amikor először találkoztunk az epikus szöveggel, főlemlegettem a Daudet teremtetten szituáció háttérnélküliségét. Különösen a szereplők egymás közti kapcsolatát tartottam súlytalan-nak, s a cselekmény és a karakterek minden ebben gyökerező változását motiválatlannak. Az említett „hézagok” szoros kapcsolatban állnak a cselekmény terének és idejének meghatározatlanságával is, ezért előbb ezeket vesszük szemügyre. (Megjegyzem, a tér-idő meghatározatlansága nem jelentene problémát, ha a Daudet-szöveg valóban mese lenne, de hát ezt a műfaji megjelölést csak jobb híján használhatjuk rá. A varázsmesében ugyanis az „Óperencián túl” és az „egyszer volt” nagyon is pontosan kijelöli a kereteket, nem szólva arról, hogy a mesehallgató tudatában ezek a klisék konkrét – bár csak elképzelt –, a befogadó közönség által őrzött és továbbhagyományozott tartalommal töltődnek fel. A színházi „itt és most” azonban a tér-idő problémájának még érzékibb és pontosabb megragadását igényli.)

A Daudet-szöveg kijelöli ugyan a **helyszínt**, ám az „erdő” szerepeltetése csupán a gyerekek tevékenységével (rözsészedés) és a harmadik gyerek vágyképével hozható összefüggésbe, s csak nagyon homályosan kötődik bele valamiféle tágabb térszerkezetbe. Nem tudjuk, hol van ez az erdő: egy falu határában, kisváros vagy nagyváros mellett, hegyen vagy síkvidéken stb. Mindössze egyetlen támpontot kapunk: a gyerekek szülei kemencében főznek, ez pedig a mi hagyományos népi kultúránk ismeretében falusi környezetet sejtet. Ezt erősítik a második fiú jelenlegi lakóházáról mondtak, amelyek a legarchaikusabb lakóházíztípus, a többfunkciós, osztatlan lakterű, ún. füstöskonyhás parasztház képét idézik fel. A mozaikdarabok egy több, de legalább két évszázados hagyományokat őrző falut mutatnak, ennek határában lehet az a bizonyos erdő, amelyről még egy adatunk van: tilos benne rözsét gyűjteni, s a tilalmat erdész tartatja be. Vagyis az erdő valószínűleg nem köztulajdon (de legalábbis nem a falué) – ha elfogadjuk a fentebb vázolt faluképet, akkor leginkább az uradalmi erdő kategóriájába tartozhat.

Ennyi háttérinformáció hüvelyezhető ki Daudet szövegéből a térre vonatkozóan, az **időkeret** kijelöléséhez még kevesebbet kapunk. A történelmi időt semmi sem jelzi pontosan, legfeljebb a rekonstruált falukép és az erdőbirtoklás viszonyai húznak igen tág határokat. A természeti időben sem lehetünk sokkal bizonyosabbak: rözsét szedni bármelyik évszakban lehet, s ha a kemence nemcsak melegedésre szolgál, hanem abban sütnék-főznek, akkor azt télen és nyáron is fel kell fűteni, tehát a rözsészedés bármikor történhet. Egyetlen apró kapaszkodónk van: a második fiú a „befűtenénk” kifejezést használja (legalábbis a magyar fordításban), s ez a házikóra vonatkozik az adott szövegösszefüggésben, s ezt a tényt erősíti a fiú magyarázata is („a házikó melegebb a palotánál”). Mindez arra hajlamosít bennünket, hogy a történet idejét **télre** tegyük.

Döntésünk következményeit részben a rendezőnek kell majd érvényesítenie a játéktér kialakításában, a díszletelemek és a jelmezek kiválasztásában, részben nekünk mint dramaturgnak kell számolnunk velük. A kezdő szituációban ugyanis nemcsak azért fognak megpihenni a gyerekek a (félig) végzett munka után, mert elfáradtak és biztosak abban, hogy az erdész nem kapja rajta őket a lopáson, hanem azért, mert *nagyon* elfáradtak a rözsészedésben, s akkor is meg kellene állniuk, ha az erdész megjelenése fenyegetné őket: egyszerűen fizikailag nem bírják tovább, mert éhesek és legyengültek, s ilyen állapotban a fagy a végsőkig kiszívta az erejüket. (Gondoljunk bele abba, kinek van kedve téli fagyban csak úgy leülve pihenni: inkább toporgunk, mozgunk – megállni, leülni, lefeküdni egyenlő a fagyhalállal!) Ezek a gyerekek tehát a végkimerülés határán dideregnek, kezüket lehelgetik, lábbelijüket lehúzza a meztelen lábukat dörzsölgetik. Ettől a ténytől válik dramaturgiai hitelessé és indokolttá jó néhány későbbi megoldás: a gyerekek álmodozása a jó meleg kemencéről három egymást követő képben is különböző aspektusból visszatérően; az éhes gyerek fölfokozott „egyszer jóllakni” vágya; az alutáplált és fáradt gyerek hideglelése és lázas hallucinációja stb.

Amikor a téli fagyban megpihenő, munkától elcsigázott gyerek motívumát beemeljük a készülő darabba, akkor egyúttal a három gyerek **szociális háttéréből** és a Daudet-nál igen elnagyolt faluképből is felvillan-

³ Németh Ervin tanulmányának 1. részét, továbbá a Három gyerek kívánsága című darab szövegkönyvét a DPM 1998 szeptemberében megjelent különszáma közölte. (A szerk.)

tunk valamit. Ezt a „valamit” – amelyről az epikus szövegben alig esik szó – kell következetes dramaturgi munkával kirakosgatnunk. Itt van mindjárt a már emlegetett csapda: vajon miért nem tudja a két gyerek a harmadikról, hogy az anyátlan árva. E kérdésnek a megkerülése hiteltelenné teszi az eredeti szöveg szituációját, a színpadon ilyen baklövést nem követhetünk el. Mi hát a megoldás? Fel kell építenünk a három gyereknek a falu társadalmi (és ezzel szorosan összefüggő területi) tagoltságából fakadó viszonyrendszerét, amely kellőképpen hitelesíti a harmadik fiú „titkát”. Ha elfogadjuk az archaikus falu rekonstrukcióját, akkor tudnunk kell, hogy egy településen belüli földrajzi elkülönülés (alvég – felvég, ószer – főszer stb.) leképezi az ott élők társadalmi hierarchiáját, s a gyerekek esetében például szinte törvényszerűen meghatározza a baráti kapcsolatokat, a valamilyen csoportba tartozás lehetőségét, az adott csoport mozgáskörét. A harmadik fiú árvasága tehát csak akkor lehet ismeretlen a másik kettő számára, ha a fiú teszem föl a falu másik végén lakik, egy másik „bandába” (vagy abba sem – s ez talán még hihetőbb) tartozik, s így a másik kettőnek nem mindennapi játszótársa, nincs vele közeli kapcsolatuk. Hogy most mégis összekerültek, nevezhetjük szükségyszerű, feszültségteremtő véletlennek: egyszerre indultak munkába (nem játékba!), mindegyikük számára ellenséges területen járnak, s a közös félelem és érdek (megúszeni az erdősszel való találkozást) arra készíti őket, hogy tegyék félre az otthoni terepre kidolgozott, s ott jól működő mechanizmusokat, és működjenek együtt.

Minderről egy árva szó sem esik Daudet művében, ezért állíthattam korábban azt, hogy a gyerekek **interszónális kapcsolatai** kidolgozatlanok, s így akcióik is motiválatlanok. Mindenképpen írunk kell tehát legalább egy jelenetet, amelyből ezek a dolgok világossá válnak a néző számára is. Döntésünk azt eredményezi, hogy az eredeti mű fő szála, a vágyalmok mellé még egy szálát fölvetünk, mégpedig a barátságot. (Valami halvány nyoma – mint a történet keretén túlmutató lehetőség – megvan ennek Daudet-nál is, egész pontosan az elbeszélő utolsó előtti mondata rejti, amely az első fiú megállásáról tudósít, de ott nem válik a történet szerves részévé, nem tudjuk nyomon követni a kialakulását. Ugyancsak ezt a szálát veti fel az a mozzanat, hogy a harmadik fiú álmának elmondásakor a második fiúéhoz kapcsolódik, de aztán ez is csak ellebeg a semmibe.) Hogy a két szál közül melyik lesz a meghatározó, majd még elválik – egyelőre járjuk körül a **barátság-motívumot**!

A gyerekek között meglévő kezdeti kapcsolatrendszer exponálására a 3. kép szolgál. Ennek kezdetén a szerzői utasítások között rögzítettük a gyerekek térbeli elhelyezkedését: Ádám és Dani egymáshoz közel, Szabolcs jól érzékelhetően tőlük távolabb, elkülönülve ül. Ez mintegy leképezése a már említett alvég – felvég problémának, amely később majd a szöveg szintjén is igazolódik. A jelenet némajátékkal kezdődik, amely a két „felvégi” fiú, Ádám és Dani kapcsolatáról közöl információt: kettejük viszonyában a domináns fél a zsarnoki természetű Ádám (tekintetével és lábának mozdulatával is tud parancsolni), Dani a készséges szolga szerepét játssza. Szolgálatiért cserébe védelmet kap Ádámtól: ezt jelzi a „fedezékbe” vonulása, amikor Szabolcs és Ádám első szóváltása viharra fenyeget. Van azonban a jelenetben egy pont, amikor Dani kilép az eddigi alárendelt szerepéből, s véletlennek tűnő akciójával (mintha zajt hallana, csendre inti társait) megakadályozza Ádámot abban, hogy az érvényesítse erőfölényét Szabolccsal szemben. Ádám nem értékelheti Dani tettét lázadásként, hiszen látszólag mindhármuk védelmében cselekedett. (Itt még a néző sem tudja eldönteni, miről is van szó: csak a darab végétől visszafelé olvasva lesz ez a mozzanat a három fiú közti viszonyrendszer átalakulásának első lépése!)

A második lépésre akkor kerül sor, amikor a 4. kép elején egy elszólás miatt újra felszikkad a feszültség Ádám és Szabolcs között (ezúttal csak a tekintetek össz villanásában), de Dani jól olvas a tekintetekből, és megérezve a robbanásveszélyt gyorsan másra tereli a szót, belekezd saját vágyalmának mesélésébe. Ugyanabban a jelenetben Szabolcs részéről érkezik viszontreakció Dani tetteire, amikor Szabolcs megmagyarázza Ádámnak Dani álmát. Jól érzékelhető az elmozdulás: Dani kiszakadni látszik Ádám erőteréből, aki elbizonytalanodik, Szabolcs pedig megérezve a kezdődő átrendeződést Dani felé közeledik. Az 5. kép újabb fordulatokat hoz a kapcsolatrendszerben: Ádám megpróbálja visszaállítani az eredeti állapotot, amikor Dani vágyalmának elhangzása után ő szólal meg először, s vigasztalni akarja a fiút, aki az álom és a valóság áthidalhatatlansága miatt keseredett el. Úgy tűnik, ellenakciója sikerrel jár, a feszültség nevetésben oldódik fel, ám ekkor Dani (szándékosan? szándéktalanul?) elszólja magát, mire Ádámban újra felhorgadnak a régi sérelmek: előbb kétszer Szabolccsal, most Danival szemben érzi magát ostobának, aki nem képes felfogni egy-egy mondat értelmét. Erre a helyzetre megint „erőből” reagál, lerombolva a „visszacsalogatás” eredményeit, s Danit végérvényesen átlendíti Szabolcs oldalára. Kettejük szövetsége most egy összevetésben nyilvánul meg, no meg abban, hogy Dani szájából végre elhangzik a többször visszatérő rejtélyes elszólás megfejtése, majd barátságukat Dani a sáljának átadásával végérvényesíti. Szabolcs még bizonytalan kissé a kapcsolatrendszer átalakulását illetően, előbb reflexszerűen elhúzódik a felé mozduló Dani elől, de amikor érzékeli Dani határozottságát, akkor ő is feladja tartózkodását, és felszabadult örömmel fogadja a felkínált barátságot (vö. egymás mellé építendő házikók).

A 6. kép elejére megszületik a kiinduló helyzet ellenképe: Dani és Szabolcs egymás mellett ülnek, Ádám tőlük távolabb duzzogva áll. Kezdetben a hatalmi gög és a szervilitás egységén alapuló kényszerközösség mint érték (védetség, biztonság) állítódott szembe a magányossággal (védtelenség, kiszolgáltatottság), mostanra viszont a kölcsönösségen, megértésen és együttérzésen alapuló barátság fényében világosság vált amannak látszatértékké, s másként viszonyulunk a kapcsolatrendszerből önmagát kizáró Ádám magányosságához is, mint korábban Szabolcs egyedüllétéhez.

S itt álljunk is meg, mert a végkifejletről majd később, más összefüggésben szeretnék szólni. Úgy vélem, a barátság-motívum ilyen kidolgozottsága révén telítettebbé, gazdagabb jelentéstartalmúvá vált a történetünk, s ennek bizony a **szereplők karakterének** plasztikussága sem látta kárát. Kézzelfoghatóvá (s így játszhatóvá) lett Ádám durcás akarnoksága, felismerhettük önértékelési zavarait, s azt is, hol hibázott kapcsolatainak alakításában. Szabolcs sem csak szájalomra méltó áldozat, hanem érzékeny, okos, az adott helyzetben jól mérlegelő ember, akit tragikus sorsa nem a földre teper, hanem inkább tartásában megerősít. Az eredeti műhöz képest a legnagyobb átalakuláson kétségkívül Dani megy át: ő teszi meg azt a senkinek nem könnyű utat, amely az emberi méltóságot romboló alávetettségétől a szabadságvágy és a szolidaritásérzés ébredésén át az igazi barátság élményéig vezet.

Tudom, persze, nagy dolgok ezek, sokszor eposznyi terjedelem szükségeltetik a bemutatásukhoz, hogyan lenne képes erre egy ilyen kis darab. De talán nem reménytelen az eset, ha – akár véletlenül is – találunk valamit (egy kósza mondatot, egy jelentésgazdag és tovább gazdagítható motívumot, tárgyat, színházi technikát, bármit), amit beköthetünk a darab jelentésrendszerébe, s akkor az egésznek egyszerre tartása lesz. Az ilyen ötletek a legreménytelenebb pillanatokban szoktak megszületni a dramaturg agyában, amikor már szinte elmerült a mű-világban, a hullámok összecsaptak a feje fölött. Akkor fölbukik levegőért (é.: sutba vágja a cetliit, elmegy a gyerekéért az óvodába stb.), s hirtelen egészen más dimenzióban látja a világot: jé, hogy nem vettem ezt eddig észre, majd kiszúrja a szememet ez a **királyság-motívum!** (Ráadásul – ritka érték – a királlyá levés a gyerekek tudatában korántsem a „hatalmam van rá, hogy megtegyek valamit”, sokkal inkább a „szabadságomban áll, hogy megtegyem” jelentésével szerepel!) Lássuk csak: király – mesék – mesemondás és -hallgatás – közösségi munkaalkalmak: fonó, kukorica- és tollfosztó – hagyományos faluközösség – népi mondókák, gyerekjátékok, archaikus szólások... Állj! Az első gyerek vágyképeinek vásárához nem fogok autentikusabb szövegeket találni a népi gyermekmondókáknál, elő tehát a polcra a *Megy a gyűrű vándorútra* (Gondolat, Bp., 1982), a *Bihari gyermekmondókák* (Kriterion, Bukarest, 1982) és a *Tíz, tíz, tiszta víz* (Forum, Újvidék, 1976) című köteteket (nekem ezek vannak kéznél). A második gyerek álmának archaikus falusi idilljét senki nem fogalmazta meg szebben Arany Jánosnál, talán a *Családi kör* is ad jó ötleteket a kép megteremtéséhez. A harmadik gyerek álmának játékaihoz pedig miért ne használhatnám fel az egyik legkedvesebb gyermeki játékunkat, a „*Királyom, királyom, adj katonát...*”, méghozzá a szívemhez közel álló, alig ismert kemenesaljai szövegváltozatot? S aztán itt van még O. Nagy Gábor *Magyar szólások és közmondások kézikönyve* (kiegészítve az *Új magyar tájszótárral*), abban mindig szoktam valami érdekeset találni. Nosza, rajta, lapozzuk csak föl a „király” címszónál! És lássatok csodát, mindjárt az ötödik sorban erre bukkanok: „*Megeshetik négy királyok napján* = sose lesz az meg, sose fordul olyasmi elő”! Hát nem éppen ez a probléma van a darab egyik fókuszában: a gyerekek álmodoznak, de mindig visszazuhannak a valóságba, s maguk is úgy érzik, vágyaik *sohasem* teljesülhetnek?!

Örömöm határtalan: megvan a **kulcsmondatom!** Attól meg egyenesen madarat lehet fogatni velem, amikor felfedezem, hogy ez a szólás milyen pontosan illeszkedik a darab időkeretébe: a télből – asszociációs kapcsolatai révén – éppen a legzimankósabb időszakot, január elejét, vízkereszt tájékát, a háromkirályjárás napjait metszi ki. Mi több: tudati szinten, asszociációs síkon felidézi a karácsonyi ünnepekör gazdagságát (különleges ételek, ritka családi együttlétek, szent pillanatok, béke, nyugalom, két hétbe sűrűsödő számtalan közösségi élmény: betlehemezés, istvánózás, jánosozás, regölés, aprószentekelés, háromkirályjárás), majd nyomban tagadva az ezekhez hasonló örömek lehetőségét – hiszen négy királyok napja soha sincs – még fájdalmasabbá teszi a jelen értékhiányos állapotát. (Hasonló a hatásmechanizmus, mint az irodalomból ismert „negatív festés” eljárásánál.)

Miután tehát rátaláltunk az egyik problémakörünket szimbolikusan magába sűrítő kulcsmondatunkra, nincs más dolgunk, mint hogy azt összekapcsoljuk valahogy a darab másik fókuszával, a három fiú kapcsolatrendszerének átalakulásával. Mivel a szólás elég különös, rejtélyes, nagymértékű asszociációs mozgást beindító és erős atmoszférát teremtő mondat, talán kibírja azt, hogy erre építsük fel a történetünk – Daudetnél szinte teljesen hiányzó – **cselekménymenetét**. Arra teszünk kísérletet, hogy párhuzamosan egymás mellett vezessük a rejtélyes szólás értelmének kiderítését és Dani érzelmi elmozdulását Ádámtól Szabolcs irányába: ahogy Dani egyre jobban megérti a Szabolcs által „földdobott” szólás jelentését, úgy kerül egyre megértőbb kapcsolatba a fiúval. S ugyanez a folyamat játszódik le ellenkező előjellel Ádám és Szabolcs, no meg Dani esetében: minél reménytelenebbé válik Ádám számára a szólás jelentésének fölfejtése, annál erőteljes-

ebben konfrontálódik Szabolccsal, s annál távolabb kerül Danitól is. A szólás tehát időről időre fölbukkan a drámai cselekmény menetében (remélhetőleg az adott jelentést szintén nem ismerő nézőt is kellő feszültségben tartva), mégpedig mindig azokon a pontokon, ahol a fiúk kapcsolatában valamilyen lényeges fordulat történik. Vegyük sorra ezeket a helyeket:

1. A 3. képben hangzik el először, s mindjárt kettős funkcióval bír: egyrészt fölerősíti (ébren tartja) Ádám és Szabolcs korábbi konfliktusát, amely majdnem tettelegességgig fajult, másrészt pedig a „király” szó kimondásával elindítja a vágyálmok megfogalmazásának sorozatát. Dani számára ekkor még nincs meghatározó jelentősége a szólás felbukkanásának.
2. A 4. képben – Ádám vásáros álmát követően – újra elhangzik a szólás Szabolcs szájából, de most nem a korábbi, hanem a helyzethez igazított alakjában. Ha a néző figyel a különbségre, akár közelebb is juthat a megfejtéshez, s ez Danival is megtörténhet: Ádám álma olyan, „mintha eljött volna a négy királyok napja”, azaz a soha be nem következő megvalósult volna. Lehet, hogy Dani megért valamit a szólás jelentéséből, lehet, hogy nem, az azonban biztos: megérzi a mondat elhangzásakor a feszültség újabb növekedését Ádám és Szabolcs között, s ezúttal – elterelve Ádám figyelmét – megint Szabolcs oldalára áll.
3. Az 5. képben utoljára találkozunk a szólással, megint csak a szituációhoz illő formában: most Dani használja, amikor a jó meleg kemencesutról szóló álmodozása után lemondóan legyint. A szövegösszefüggésből és a gesztusból most már a néző számára is egyértelmű lehet a jelentése, s láthatóan Dani is értve, tudatosan használja. Már csak egyedül Ádám nem fogta föl az értelmét, így ő most került végérvényesen távol a másik két fiútól. Az ő helyzetén már az sem segít, hogy Dani egy népi csúfolódó gyerekrigmus formájában tudtára adja a szólás megfejtését.

Úgy tűnik, pontosan sikerült a cselekmény alakítása közben az említett párhuzamosságot végigvinni, most már csak egy apró nehézségen kell túltennünk magunkat: hogyan indítsuk el a szituációt, s hogyan jussunk el az első álmok megjelenéséhez. Azt javaslom, alkalmazzuk a drámaírók kedvenc eljárását, s mindjárt az első megszólalással keltsünk meglepetést, majd egy ideig vezessük orránál fogva a nézőt: szereti, nem szereti – mindenesetre nagy feszültséget kelt benne, ha bizonytalan abban, hová is csöppent. (Egyébként szereti!) Nézzük végig a meglepetéskeltés hatásmechanizmusának működését a 3. kép kezdetén:

SZABOLCS: Jó nektek...

Az indító mondat befejezetlen, sem a másik két fiú, sem a néző nem tudja, valójában mire is vonatkozik ez az állítás.

ÁDÁM: Meszet ettél?! Már mitől lenne olyan jó?

Ádám (és Dani is) úgy érti, hogy az adott helyzetre, a fagyoskodásra és a lábdörzsölgetésre vonatkozik, és gúnyolódásnak veszi, ezért válaszol ingerülten.

A néző akár arra is gondolhat, hogy Szabolcs csendes megjegyzése az „irigység” (jobban mondva: a vágyakozás) kifejeződése: „Én itt ülök egyedül, ti ketten vagytok, barátok vagytok, összetartoztok, segítetek egymásnak.” (Vö.: Dani dörzsölgeti Ádám lefagyott lábát!)

SZABOLCS: Hát attól, hogy a falu végén laktok.

Szabolcs kiegészíti az első mondatot, s ezzel kielégül a másik félben (és a nézőben is) a hiány keltette várakozás. Kiderül, hogy egészen más nyomon jártak, s most örömmel állapíthatnák meg, hogy végre „helyben vannak”.

ÁDÁM: Na attól aztán...

Megnyugvás helyett azonban a két fiú alakuló konfliktusának következő fázisába jutunk: Szabolcs ártatlan mondatát Ádám a „falu végén lakás” keserves körülményeire vonatkoztatja, és gúnyolódásnak veszi, ezért újra felhorkan.

DANI: Csak nem irigyled a kunyhónkat?

Dani ugyanúgy érti Szabolcs mondatát, mint Ádám, s keserűen gúnyos felhangú kérdésével ellentámadásba lendül.

SZABOLCS: Ugyan, dehogy. A tiétek éppolyan rozoga, mint a miénk. A tető is ugyanúgy beázik.

Szabolcs békítő hangra vált, védekezik; világossá teszi, hogy nem úgy értette a mondatot, ahogy a fiúk.

N.B.: **az még mindig nem derült ki egészen, hogyan is kell érteni a mondatot valójában!**

DANI: Hát akkor?!

Dani kérdése ingerült sürgetés: most már derüljön ki végre, hogyan kell érteni ezt a rejtélyes mondatot.

ÁDÁM: Te, ez kötözködik velünk... (*Szabolcsnak*) Ide figyelj, öcskös!

A sürgetés Ádámhoz illő fenyegető formája.

Ezt követően a dolog majdnem tettelegességgé fajul, ám Dani elhárítja ezt a végkifejletet a valódi veszély felidézésével.

(...)

ÁDÁM: Csak képzelődsz. Rajtunk kívül nemigen dugja ki más az orrát ilyen hidegben.

Ádám lehiggad, magyarázatával igyekszik megnyugtatni Danit is a helyzetük veszélytelenségéről.

DANI: Hát... mi is csak muszájból!

ÁDÁM: Még jó, hogy a falu innenső végén lakunk.

Úgy tűnik, teljesen megfélemeznek az eredeti problémájukról: a mondat megértésével kapcsolatos erőfeszítéseiket felfüggesztik.

SZABOLCS: Na látod, én is ezt mondtam....

Váratlan megvilágosodás: Szabolcs eredeti, végig nem mondott gondolatának folytatását Ádám mondja ki, Szabolcs csak erre figyelmezteti.

ÁDÁM: Miii?!

Ádám nem fogta föl, hogy akaratlanul is megfejtette a „feladványt”.

SZABOLCS: Hogy ezért jó nektek. Nekem még végig kell kutyaolnom a kertek alatt, ti meg...

Szabolcs a teljes megértés végett rekonstruálja az eredeti gondolatát, de nem tudja befejezni, mert Ádám nagy önelégültségében, hogy megértette végre a mondatot, átveszi tőle a szót.

ÁDÁM: Mi meg már javában pöffeszkedünk a jó meleg kemence mellett...

A kiegészítés nemcsak az önelégültségből fakad, hanem a káröröm is kifejezésre jut benne: Ádám ezzel a „piszkálódással” törleszteni igyekszik valamit a korábbi vélt sérelme miatt.

DANI: Libasültet eszünk, aztán cukrot ropogatunk...

Dani látszólag mintha Ádám „törlesztését” folytatná tovább, de valójában nem erről van szó: a korábbi hazaérés valódi előnyeinek taglalását az irrealitásba fordítja át, ezzel humoros hatást kelt, s így elveszi Ádám kijelentésének bántó élet.

SZABOLCS: Talán az is megeshetik négy királyok napján.

Szabolcs e talányos kijelentésével Dani mondatára reagál, tehát szervesen kapcsolódik a szituációba, ugyanakkor újabb meglepetést keltve tovább is lendíti a jelenetet.

Innentől már a korábban elemzett módon folytatódik a jelenet tovább. Ha összegezni kívánjuk a meglepetéssel operáló feszültségekeltetés hatásmechanizmusáról mondottakat, akkor a következő sort kapjuk:

hiány (várakozás) ⇒ a hiányból fakadó félreértés ⇒ pontosítás (a várakozás részleges kielégítése) ⇒ a részleges hiányból fakadó újabb félreértés ⇒ magyarázat, kitérő, az eredeti probléma félretétele (a várakozás felfüggesztése) ⇒ váratlan megvilágosodás, a hiány kiegészülése (a várakozás beteljesedése) ⇒ az eredeti gondolat rekonstruálása (emlékeztető a nézőnek) ⇒ új hiány (feszültség, várakozás) keletkezése.

Az új feszültséggóc megjelenése újraéleszti (fenntartja) a nézői aktivitást, amely majd az előbbi menethez hasonló ívet befutva jut megint nyugvópontra. Alapvetően tehát mindkét esetben nyelvi szinten teremtett feszültséggel dolgozunk, a hiány azonban különböző nyelvi síkokat érint: a szituáció elején a mondat szerkezetben, később a mondatjelentésben találjuk meg, a szituáció végén pedig az archaikus szólás jelentésvesztésében (vagy inkább feledésében) realizálódik.

A feszültségekeltető kezdés és a párhuzamos cselekményvezetés elemzése mellett eddig még nem fordítottunk kellő figyelmet a cselekménymenet **lezárására**. Holott ahogy írásomban korábban már jeleztem, az eredeti Daudet-szövegben ez is problematikus. Most nem ismételtem meg a teljes érvelésemet, csak emlékeztetek rá, hogy az érzelmi és dramaturgiai csúcspontként választott mozzanat, a harmadik fiú titkának felfedése került a hiteltelenség gyanújába. Nincs a szövegben kellő szociológiai háttér, ami indokolná a félárvaság titok voltát, lélektanilag sem látszik valószínűnek a fiú kerekded mondatokban megfogalmazott vallomása, sőt mi több: a Daudet-féle szituáció így megoldva szerkezetileg is teljesen lezáratlan marad. (Megengedem: érzelmi-hangulati hatását tekintve könnyfakasztó és helyénvaló ez a befejezés, dramaturgiailag azonban tele van

elvarratlan szállal, pl. hogy fog reagálni az első fiú, valóban elindult-e benne valami lelki változás a közlés hatására vagy sem; mire számít ezzel a közlésével a harmadik fiú; hogy viszonyul ehhez a közléshez a második fiú, mégiscsak az ő édesanyja lenne az anyapótló, egyáltalán, hogy veszi az ki magát, hogy ez a kölyök szinte a testvéremül ajánlkozik stb.) A nyitott zárlat igen erőteljes, gondolatilag is aktivizáló hatást tud gyakorolni a befogadóra, a Daudet-szöveg esetében azonban ennek ellene dolgozik a nagyon is kilógó „didaktikus lóláb”.

Mit tehetünk? Ismerve a szövegen (és a szöveg mögötti terepen) eddig végzett átalakításainkat nyilvánvaló, hogy a zárlat ilyen formában nekünk nem megfelelő. Először próbáljuk meg elvenni a szöveg didaktikus felhangjait. Ha tudjuk, hogy a „didaktikus” (pejoratív értelemben) annyit tesz, mint „szájbarágós, mindent kimondó”, akkor csak vissza kell fognunk egy kicsit a szöveg közlékenységét:

3. FIÚ: Mert tudjátok, nekem már nincs aki meséljen. Nekem már nincs édesanyám.

SZABOLCS: Mert tudjátok, nekem... Nekem már...

Az első mondat utolsó tagmondata felesleges közlés, a mesélésről már értesültünk egy korábbi mondatból. Az „édesanyám” szavak kihagyásával megint a hiány feszültségkeltő hatását vesszük igénybe: nem felejtjük el ezeket a fontos érzelmi tartalmat hordozó szavakat, csupán későbbre halasztjuk a közlésüket. A mondatritmusban végrehajtott változásokkal (félbehagyás nem természetes mondathatáron, hozzátoldásos ismétlés) pedig a lelki fájdalmat okozó tények kimondhatatlanságát érzékeltetjük.

A létrehozott vákuumidőben megkísértjük a lehetetlent: összejátszatjuk a darab valóságos és vágyálombeli tér-idejét. Vagyis abban a térben, ahol eddig a fiúk álmai játszódtak le, megint elindul egy jelenet (valamiféle mozgás), ám ezt Szabolcs, illetve a két másik fiú egészen eltérő módon érzékeli: Szabolcs számára a hókupac mögül felbukkanó alak a vágyott Anya lesz, aki róla mond mesét, de ezt csak ő hallja; Ádám és Dani számára pedig az Erdész lesz a felbukkanó alak. A közeledő alakot tehát mindhárman érzékelik, csak Szabolcs irreálisan, a másik kettő pedig reálisan. Szabolcsot a látomás maga felé vonzza, a két másik fiút ugyanezen alak mint veszélyforrás taszítja, menekülésre kényszeríti.

Hiteles-e ez a helyzet, következik-e az eddigi játékból? Miért nem siet legalább Dani a – most már – barátja segítségére? A fiúk már hosszú ideje álmodoznak, a téli erdőben hamarabb alkonyodik, az Erdész terepszínű ruhája könnyen összeolvad a környezettel, s amikor felismerhetik az alakot, akkor viszont éppen a ráismerés bénítja meg őket: nyugodtak voltak, gondosan ügyeltek, velük ilyen még soha nem esett meg – s most mégis! A két fiú bénult magatartását ezek az okok motiválhatják. Szabolcs „önkívületi állapotát”, amelyben elveszti reális érzékelőképességét viszont egy korábbra beépített mozzanattal indokoltam: az 5. képben, Dani és Szabolcs egymásra találásakor” Szabolcs hideglelősen összeborzong, Dani ezt észreveszi, s rákérdez: „Fázol?” Szabolcs bágyadtan válaszol: „Inkább kimelegedtem.” Ez a kórisme a lázas betegsége, Dani ezt ismeri föl, amikor Szabolcs nyakára köti a sálját. Az utolsó jelenetben tehát a Szabolcs által is érzékelt mozgásból tkp. lázálomában bontakozik ki az Anya alakja. S még valamit ne felejtsünk el: mind a narrátor jelenetében, mind a 3. kép kiinduló helyzetében hangsúlyozódott, hogy a fiúk éhesek és fáradtak. Az ilyen fizikai állapot a kemény természeti körülményekkel találkozva oka lehet az érzékszervek tompulásának, a téves érzékelésnek, a hallucinációknak.

Talán sikerült kielégítő választ adnom a hitelesség kérdésére, így visszatérhetünk a szöveg késleltetett záráshoz. Amit akkor a néző befejezetlen mondatként érzékelt, az most egészül ki tartalmilag és hangulatilag: Szabolcs „azonosítja” az Anyát, suttogva mondja ki először az „édesanyám” szót, majd közelebb lép hozzá, s az öröm és a kétségbeesés keverékével a hangjában felé kiált. Látható, hogy a szavak ugyan azonosak a korábbi szövegből hiányzókkal, itt azonban egy más kontextus, egy irreális szituáció részeként szerepelnek; ott tényközlések, itt megszólítások.

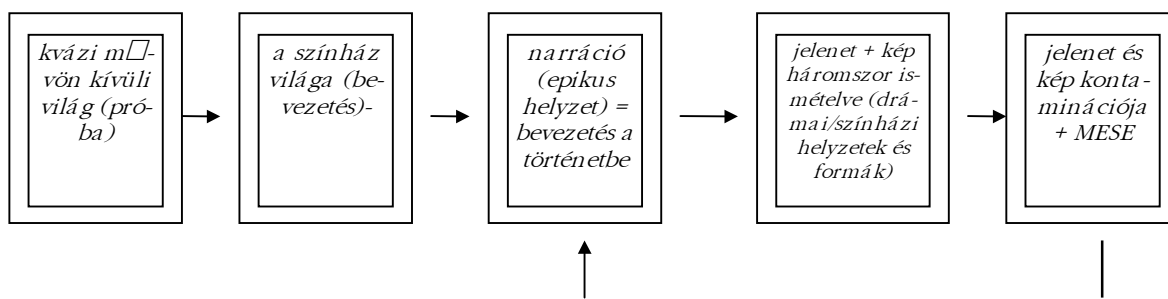
A darab tényleges lezárása egy kimerevített kép (tabló) lesz: az Anya és az Erdész alakváltásával a Szabolcsot körülvevő vákuumidő burka összetörik, az eddig összejátszatott irreális és reális tér végérvényesen valóságossá válik, legmagasabb pontján pedig ott áll a nagy Ellenség. A **nyitott zárlat** paradoxonával élünk: a feszültség tetőfokán állítjuk meg a jelenetet, s rábízuk a nézőre, milyen megoldást játszik majd le magának. Azt a lehetőséget gondolja-e megvalósulni, amelyet a darab elején, a narráció alatt már látott egy tabló formájában, vagy lehetőséget ad a fiúknak, hogy valamilyen módon kimeneküljenek a csapdából, rajta múlik. Nekünk egy a célunk: ne hagyja érintetlenül a játék, később is munkáljon benne, dolgoztassa meg a képzeletét, készítse állásfoglalásra. Ennél többet balgaság lenne remélni a játéktól, minden további az adott emberen áll.



Az eddigiekben igen részletesen foglalkoztunk a drámai szöveg mikroszintjével, a folyamatosság biztosíthatóságával, ha úgy tetszik a drámai szöveg lineáris kohéziójának megteremtésére szolgáló eszközökkel;

fordítsunk most nagyobb figyelmet a makroszintre, a drámai/színházi forma globális kohéziójára. Másképpen: vizsgáljuk meg, mi tartja össze a darab egészét, milyen *rendezőelv(ek)* működik(-nek) benne.

A *Három gyerek kívánságában* véleményem szerint a **metamorfózis** a fő szervezőelv, annál is inkább, mert egyszerre több szinten érvényesül: tetten érhető a király-motívum és a barátság-motívum működésében, ugyanakkor meghatározza a darabon belül a különböző műfajok (műformák) egységes egészzé szerveződését is. A *barátság-motívum* esetében ez a metamorfózis egyirányú, egyenes vonalú és megszakítás nélküli: a gyerekek kapcsolatrendszere folyamatosan változik, a kezdeti súlypontot jelentő hűbéresi viszony fokozatosan átadja a helyét a kölcsönösségen alapuló, egyenrangú viszonyoknak, az igazi barátságnak. Az átváltozás végbemegy a magány – közösség tengely mentén is: Szabolcs magányával kezdetben Ádám és Dani közössége áll szemben, a darab végére Dani és Szabolcs közösségével Ádám magányossága kerül szembe. Az érték-tengely mentén többféle átrendeződés is lezajlik: leértékelődik az előbbi közösség, és felértékelődik az utóbbi; ugyancsak másként értékelődik Szabolcs kezdeti, illetve Ádám végső magányossága. A *király-motívumot* vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a metamorfózis hullámvonalat ír le, a felívelést visszahullás követi, majd ez a mozgás háromszor is megismétlődik: a realitásból átlépünk a képzelet világába, majd onnan hirtelen visszaugrunk; aztán a következő gyerek vágyalmának megjelenésével újra emelkedünk stb. A műforma metamorfózisát pedig talán a következő ábrával szemléltethetjük a legegyszerűbben:

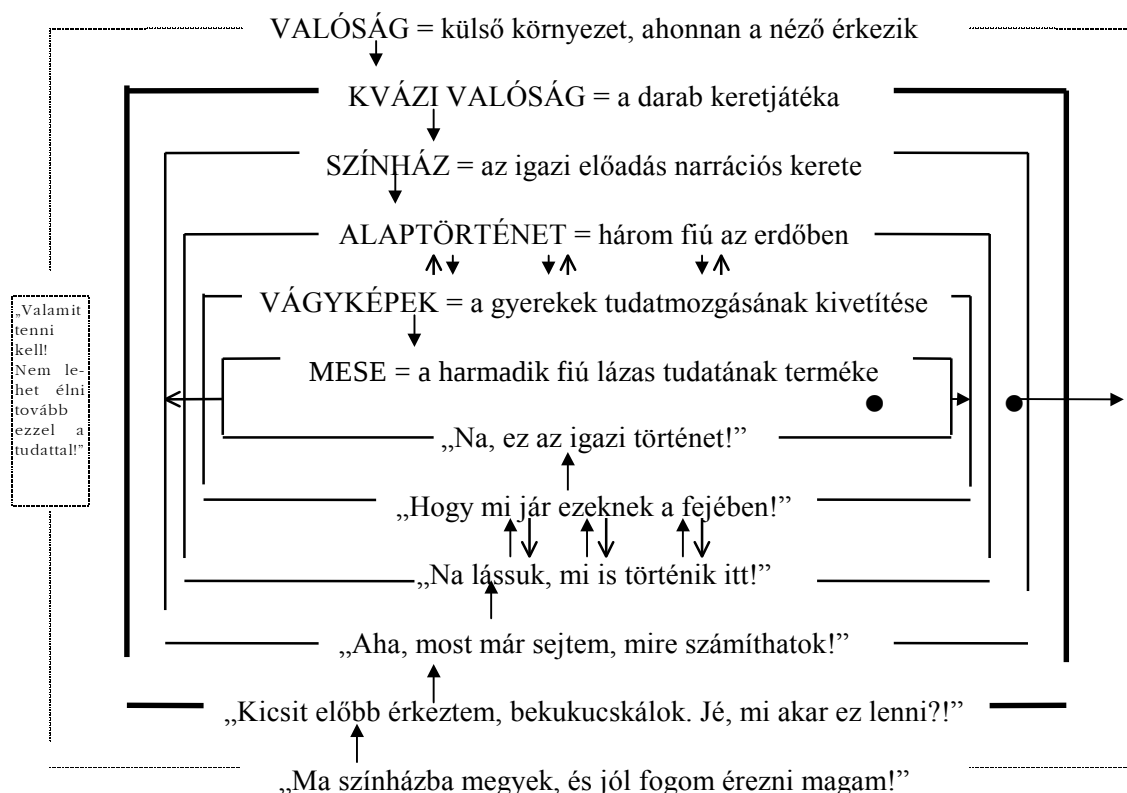


Mint az ábráról is látható, maga az eljátszott történet a „visszacsatolással” lekerekített egészet alkot, hiszen a voltaképpeni játékot indító elbeszélő-formula (narráció) motívumai térnek vissza a záróképben igazi mesekezdő formulává alakítva. Fölvethető a kérdés: szükséges-e a zárt tömb elé odatenni a két különmű tömböt (vö.: a szövegkönyv 1. képe); nem bontja-e meg a történet és a játék egységét ez az eljárás.

A próbahelyzet eljátszása (tkp. a játéktér megteremtése) azt a célt szolgálja, hogy a nézőt mintegy „beántsá” a darabcsinálás folyamatába, s így semmiképpen se érezhesse magát kívülállónak, ellenkezőleg, felkínáljuk neki az együttgondolkodás lehetőségét azzal, hogy beavatjuk az előadás műhelytitkaiba: megismertetjük és elfogadtatjuk vele a különleges játéktér működési szabályait, a díszletelemek stilizált voltát (vö. az egyes elemek köznapi tárgyakként kerülnek a színre, majd metaforikus névhasználattal – amely már a történet világát vetíti előre – átlényegítjük ezeket a tárgyakat). Ezzel aktivizáljuk a néző képzeletét, „teremtővé” tesszük, s egyúttal elnyerjük jóindulatát: még azt is elhiszi, amit valójában nem lát, hiszen a képzeletében ő maga teremtette meg. Egy más szempontból is szívünkön viseljük a néző „komfortérzését”: a bevezetőben előképeket villantunk fel a játék későbbi helyzeteiből, ezek újra előkerülve a ráismerés jóleső érzését keltik a nézőben. (A metamorfózis elve ezen a szinten is működik: az itt bemutatott helyzet, forma, tárgy valóban csak kezdetleges előképe a későbbi változatnak.)

Nemcsak a darab üzenetének célba juttatását segítő „nézőfogó praktikák” elhelyezhetősége indokolja azonban a nyitó tömb szerepeltetését a játékban. Ez a fogás – hatásmechanizmusának analóg működése révén – része a darab fő feszültségteremtő és ritmusképző elemének, a metamorfózis-elvnek. A darabon belüli dimenzióváltások sorában előbb a „civil” világból érkező néző belép a darab kínálta kvázi művön kívüli világba (színház mint intézmény, próba, készülődés az előadásra), majd onnan átkerülünk a színház által megteremtett fiktív világba (a három gyerek története) – a kalauz szerepét a narrátor játssza. Magán a történeten belül aztán újabb dimenzióváltás valósul meg – háromszor is: bepillantást nyer a néző a szereplők tudatába, mégpedig nem közvetett úton, a szereplők narrációjából megismerve azt, hanem a képbe kivételés révén szinte behelyezkedve a tudatba, közvetlen érzéki tapasztalatot szerezve annak mozgásáról. De még itt sincs megállás, mert amikor Szabolcs tudatvilágába másodszor is belépünk (vö. lázálom), akkor ott egy újabb kalauzra lelünk (Anyá mint narrátor), aki átvezetné a nézőt egy újabb történetbe, a mesébe. A mese az ígéret földje, a vágyott harmónia, mint Honti János mondja: „A mese a valós világ korrekciója.” Ráadásul ez a mese éppen úgy kezdődik, mint a három gyerek története! Akár úgy is érezhetné a néző: háromszori reménytelen vágykísérlet után most végre révbe értünk – ellazulhat, élvezheti az idillt. Ám ekkor jön a váratlan csapás: egy újabb dimenzióváltás visszatéríti a nézőt az eredeti történet keretei közé, amely egy új elem (Erdész) belépésével nem várt fordulatot vesz. De folytatás nincs, az a nézőre vár.

Az alábbi ábrán összefoglaljuk a *Három gyerek kívánsága* című darab struktúráját abból a szempontból is, ahogy azt a befogadó néző megtapasztalja. (A vastag keret a szövegkönyvet, illetve az annak alapján létrejövő előadás zártságát jelzi, a külső szaggatott keret viszont azt a diffúz közeget, amelyből a befogadó belép a műalkotás szervezett világába, illetve ahová majd kilép belőle. A nyilak a néző haladását jelölik a darab menetében, a fekete pontok azokat a szinteket, ahová a néző a darab zárásakor „kizuhan”. Az idézőjeles mondatok a néző legvalószínűbb gondolatait, amelyek a darab egy addig ismeretlen rétegéhez érve felötlenek benne, illetve az annak alapján létrejövő előadás zártságát jelzi, a külső szaggatott keret viszont azt a diffúz közeget, amelyből a befogadó belép a műalkotás szervezett világába, illetve ahová majd kilép belőle. A nyilak a néző haladását jelölik a darab menetében, a fekete pontok azokat a szinteket, ahová a néző a darab zárásakor „kizuhan”. Az idézőjeles mondatok a néző legvalószínűbb gondolatait, amelyek a darab egy addig ismeretlen rétegéhez érve felötlenek benne, illetve amelyeket a darab és a saját világának összevetésekor megfogalmaz.)



Az ábráról az is leolvasható, hogy a néző bevezetődése a történetbe fokozatosan, a metamorfózis-elv folyamatos működésével valósul meg (hasonlít ez az örvény szippantó hatásához, amelytől nem tudunk szabadulni), míg a történetből való kiléptetése gyorsan, drasztikusan, az addig módszeresen bejárt szintek átugrásával történik (ahogy az örvény is kidobja az úszót, ha nem kapálózik ész nélkül). Az eljárás nem titkolt szándéka az, hogy a néző „kényelmetlen” helyzetbe kerüljön, ne tudja kikerülni a művilág és a saját hétköznapi világának egymásra vonatkoztatását: a furcsa befejezés (nyitott zárlat) kérdéseket ébresszen benne, a fölvetett probléma továbbgondolására készítse, s végső soron – ha tényleg valódi műalkotást sikerült létrehozunk – eljuttassa a rilkei parancs megértéséhez: „Változtasd meg élted!”

S hogy lezárjam a kitérőkkel tarkított gondolatmenetet, amelyben a szövegkönyv 1. képének jogos beillesztését igyekeztem indokolni, azt kell még hozzátennem: nemcsak a néző figyelmének megragadása és a játék szabályrendszerének elfogadtatása miatt van szükség a keretjátékra, hanem azért is, hogy a néző kellő mennyiségben kapja, s így érzéki szinten is megélhesse a darab egyik fő rendezőelvét jelentő metamorfózis-élményt. Ez a „zsigeri tudás” segíthet majd neki a műalkotás mélyebb struktúrájának tudatos feltárásában. A metamorfózis mellett a darab másik fontos formaszervező elve a **kontraszt (ellenpontosítás)**. Ez olyan mértékben és olyan sokféle szinten átszövi a darabot, hogy minden megjelenési formáját talán nem is tudom számba venni, ezért csupán néhány adalékot közlök állításom bizonyítására:

valóság ⇔ álom
szegénység ⇔ királyság

hétköznapi ⇔ ünnep
 egy nap a sok közül ⇔ négy királyok napja
 az Erdésszel még soha nem találkoztak ⇔ az Erdész megjelenik
 magányosság ⇔ közösség
 hűbéresi viszony ⇔ egyenrangú viszony
 Dani közeledése Szabolcshoz ⇔ Dani távolodása Ádámtól
 folyamatosság (narrációból kép) ⇔ megszakítottság (képből narráció)
 szöveg és kép megfelelése ⇔ kép és szöveg disszonanciája
 epikus forma (narráció) ⇔ színházi forma (jelenet)
 mese funkciója: zárlat ⇔ mese formája: nyitány
 nyitott zárlat ⇔ zárt műegész
 hiány (feszültségteremtés) ⇔ kiegészülés (feszültségoldás)

Valószínűleg hosszan lehetne még folytatni ezt a sort, hiszen nem beszéltünk még Ádám és Szabolcs habitusának kontrasztjáról, szót se ejtettünk a fiúk szociális háttérének ellentétéről, alvág és felvág szembeállításáról stb. Ezeket azonban mind érintettük a korábbi elemzésekben: legyen az olvasó feladata, hogy akár onnan, akár – valamivel nagyobb erőfeszítéssel – a szöveggönyvből kimazsolázza. Az meg a rendező dolga lesz majd, hogy felismerve ezt a fontos szervezőelvet, érvényesítse a kísérozene kiválasztásában, a jelmezek megtervezésében és a fények használatában. (Erről bővebben a szöveggönyvet követő rendezői tanácsok között!)⁴

Egyetlen formaszervező elemről hallgattunk idáig, pedig a színházi forma szempontjából talán a legfontosabb, ez pedig a **szimbolizáció** (*jelképteremtés*). Amikor jelképet használunk a játék során, akkor mindig valamilyen bonyolult, különös jelentést szeretnénk a néző tudomására hozni, s ehhez olyan eszközt (tárgy, szöveg, akció, zenei motívum stb.) keresünk, amely képes magába sűríteni a játékunk üzenetét felerősítő tartalmakat. A szimbólum tehát mindig konkrét, egyedi, érzéki formában jelenik meg, de elvont és mögöttes jelentéseket közvetít. Nem annyira megértet, mint inkább megéreztet. Használhatunk természetesen olyan jelképeket, amelyek konvencionális jelentéssel bírnak, de sokkal izgalmasabb, ha a használt jelkép valami egyszeri, csak a mi játékunkban meglévő mögöttes tartalmat hordoz.

A *Három gyerek kívánsága* című darabban öt ilyen szimbólumot találhatunk: három tárgyat, egy akciót és egy mondatot. Ez utóbbit, a „*megeshetik négy királyok napján*” szólást korábban már kimerítően elemeztem mint a drámai szöveg kulcsmondatát. Most csak arra emlékeztetek, hogy a mondat a királyság-motívumhoz kapcsolódott, s igen intenzíven sűrítette magába a gyerekek álmait irreálissá tevő világ lényegét. Ugyancsak ehhez a motívumhoz kötődik a *korona*. Kitüntetett szerepét már az 1. képben jeleztem, amikor a játéktérbe kerülését ugyanazzal a csengő hanggal kísértettem, amely majd az álombeli királyságok születését és pusztulását is aláfesti. Sőt később, mielőtt elindult volna a valódi játék, újra hangsúlyt kap: akkor Benjámint kérdezi meg, minek az oda egyáltalán. Az álmokképekben is mindig különleges körülmények között használják: a térbe hozatalakor és kivitelekor egyaránt kimerevített tabló ellenpontozza a mozgását. A korona mint tárgyi szimbólum sajátos jelentését az adja, hogy a játékban nem mint a hatalom, hanem mint az emberibb élet utáni vágy kifejezője szerepel.

Az álmodozás mellett a játék másik fókuszában egy barátság születése áll. Ehhez három jelkép kapcsolódik: egy több képen végighúzódozó finom mozdulatsor, illetve két tárgy különleges használata. *Dani helyváltogatás-sorozata* érzéki szintre fordítja le azt a folyamatot, amelyben hűbéri viszonyát igazi barátságra cseréli. Az erdei jelenet kezdetén Ádámhoz ül közelebb, sőt fedezékébe is vonul, majd fokozatosan eltávolodik tőle, egy ideig középen helyezkedik el amolyan békebírói szerepet betöltve a másik két fiú között, aztán a jelenet vége már Szabolcs mellett találja. A jelenet elején a *cipőn* keresztül kerül fizikai kontaktusba Ádámmal, de Ádám cipője nem egyszerűen az öltözet része, hanem a hatalmi fölény megmutatásának eszköze. A jelenet végén pedig Szabolccsal kerül fizikai kontaktusba Dani – a saját *sálján* keresztül. Természetesen a sál sem csak a történet idejének jelzésére szolgál az öltözet részeként, hanem mint a barátság megkötésének szimbóluma funkcionál. Ez utóbbi két tárgy még talán a koronánál is tisztábban és intenzívebben vesz részt a szimbólumképzésben, hiszen semmilyen konvencionális mögöttes jelentés nem zavarja a sajátos és egyedi tartalmuk kiépülését.



Végére értünk hát csapdakerülőgető közös munkánknak. Sorra vettük azokat a nehézségeket, amelyekbe egy epikus szöveg drámai szöveggé alakítása során ütközhetünk: szó esett a narráció problémájáról, a tér-idő

⁴ Ld. előző számunkban. (A szerk.)

szerkezet működéséről, a drámai cselekmény hitelességét és az alakok plaszticitását biztosító háttérinformációknak a drámai mű világába (és szövegébe) való beépíthetőségéről; megnéztük, hogyan lehet kijelölni a dráma fókuszát, milyen praktikákkal biztosíthatjuk a szituáció feszültségét, s hogyan alakíthatjuk a cselekménymenetet, amíg eljutunk a zárlatig. Ezt követően a drámai műegész formszervező és ritmuste-remtő elveit vettük szemügyre: a *Három gyerek kívánsága* esetében a metamorfózis-elv, az ellenpontozás (kontraszt) és a szimbólumteremtés működését bizonyíthattuk.

Az írásom alcímében a „lehetetlen” szót használtam. Arra akartam utalni az idézőjellel, hogy aki dramatizálásba fog, az nem ismeri ennek a szónak az eredeti jelentését: nincs olyan használhatatlan szöveg, amelyet ne lehetne úgy átalakítani, hogy színházi formában használható ne lenne. Előfordulhat persze, hogy végeredményként egy új drámai mű születik, de talán az sem olyan nagy baj. Szóval: bátorság!

S hogy mi szükséges még a drámaírói/dramaturgi szerepet is betöltő dramatizáló rendező-pedagógusnak a bátorság mellé? Mint a fenti dramaturgiai gyakorlat is mutatja: áttekintő képesség, ritmus- és formaérzék, virgonc asszociációs készség, mozgósítható olvasmány- (és egyéb) élmények, no meg az sem árt, ha képes gyerekközei szituációkat és gyerekek által is mondható mondatokat teremteni. (Ha valamit kifejejtettem, azt minden próbálkozó megtanulja majd a maga kárán. Csak tessék.)

Egy figyelmeztetés: ha megvan a szövegkönyvünk, azért még ne örüljünk korán! Ez csak a (többnyire) szükséges, de nem elégséges feltétele annak, hogy a gyerekszínjatszóiinkkal jó előadást hozzunk létre. Ezt a szövegkönyvet vissza kell „fordítani”, le kell bontani, és újra kell építeni a csoporttal végzett drámapunka folyamatában – mintha csak az adott probléma-helyzetre tervezett tanítási drámát játszanánk el. *Fixa ideám ugyanis, hogy csak akkor műveljük jól és hasznosan a gyermekszíntársulást, ha a színtársulat lényegét adó kifejezés (megjelenítés) a középpontban álló probléma drámapunkájával történő megközelítéséből táplálkozik. Bár a gyermekszíntársulás előadás-központú, amelynek a végeredménye adja a savát-borsát, én mégis legalább olyan fontosnak tartom az odáig vezető utat. Ennek az útnak pedig a drámai mű (szövegkönyv) által fölvetett probléma érzelmileg átélt megértésében van a lényege. Ha a kifejezés (a színtársulat előadása) erre az átélt megértésre alapozódik, akkor lesz igazán hiteles és sikeres. Akkor már tényleg csak meg kell rendezni a játékot!*

A jelen írásban megteremtettük a dramaturgiailag jól átgondolt szövegkönyvet, amely a háttérelmzésekre támaszkodva egyúttal a rendezés alapjául is szolgál. A következő alkalommal a folyamat közbülső részét, a *Három gyerek kívánsága* által bemutatott probléma drámapunkán keresztül történő feldolgozását szeretném az olvasó elé tárni.



Drámajáték a kirekesztésről

Tamási Áron: Himnusz egy számmal című novellája alapján

Debreczeni Tibor

Tamási Áron novellájában találtuk meg annak a lehetőségét, hogy erről a felső osztályok tanulóit is érintő társadalmi és pedagógiai problémáról áttételesen és cselekedtetően szóljunk.

A novella mint drámajáték

Ilyenkor nem a novellaelemzés a célunk. Arra is sor kerülhet, de csak azután, miután megoldottuk elsődleges feladatunkat, végére jártunk a tanulókat izgató problémának. Most tehát úgy tekintünk a novellára, mint egy jó történetre. Mielőtt bármit is szólnánk íróról, műről, felvezetjük a témát, mint a drámajáték kanavaszát, melyet a cselekvés folyamatában mi töltünk meg saját élményeinkkel, tapasztalatainkkal. Nem történik jelen helyzetünkben más, minthogy kölcsön vesszük az írótól a történetet, melyből ő megformálta az elbeszélést. Mi ezzel teremtjük meg az alapját a téma drámapedagógiai feldolgozásának.

A történet-vázlat kapcsolatosan írja *Barbara Hardy* angol drámapedagógus: „Véleményem szerint az elbeszélő módot nem kizárólag művészek által alkalmazható esztétikai formaként kell kezelnünk, hanem olyan elsődleges szellemi tevékenységként, melyet a valós életből a művészetbe emelünk át.” A drámapedagógiai gyakorlatban – a problémák felvetése és megoldása érdekében – olyan konfliktusokat, történeteket jelenítenek meg, melyek általában egyéni vagy közösségi „kitalációk”. A történeteket általában a nevelő tervezi meg, gyakorta dokumentumok, publicisztika, vagy mítoszok, mondák alapján. Noha a probléma aktuális, a

játék mindig „mintha” helyzetbe kerül, térben és időben messzire, mégpedig azért, hogy a távolságtartással segítsék a konkrét problémamegoldást.

A mi esetünkben egy szokatlan átformálódásról van szó.⁵ Egy művészi formában megírt epikus történetet fosztunk meg nyelvi esztétikumától azáltal, hogy figyelmen kívül hagyjuk magát a szöveget, s csak a történetre hagyatkozunk. Tesszük ezt azért, hogy másféle művészetet teremtsünk a színházi dramaturgia eszközével, improvizációra épített szerephelyzetekkel stb. Felvetődhet a kérdés, miért van erre szükség? Úgy véljük, azért, hogy a tanuló, a befogadó megtapasztalja a másféle művészet törvényszerűségeit, a dramatikusságát; megérezze a kreativitás örömét: ezt a művet ő hozza létre, a tanárral és a társaival közösen, mégpedig egy őt is izgató probléma megoldása érdekében. És arra a felismerésre is juthat, mégpedig tapasztalati alapon, hogy az epikus művészet nem azonos a történettel, s hogy az üzenetet a szöveg, a szituáció együttesen továbbítja a befogadóhoz. Megrendítő élmény lehet, ha az improvizatív drámajáték után vesszük birtokba a szerző művét, a novellát, és kiderül, hogy mi mindenről és mi minden másról szól még az író által megformált történet.

A drámajáték nevelési célja

A kirekesztésről tervezünk úgynevezett tanítási drámát. Azt szeretnők, ha a tanuló bele tudna helyezkedni a kirekesztett helyzetébe: ne volna olyan magabiztos, mikor az ítélkező pozíciójába kerül. Legyen tisztában azzal is: miféle előítéletek, hagyományok, szokások, ideológiák, csoportlélektani motivációk befolyásolják a kirekesztők cselekedeteit. Mindebben milyen szerepe lehet a hatalomnak? És a partszélre ejtett ember ludas-e önön sorsa alakulásában? Lehet-e, lehetne-e más megoldás? Van-e kompromisszum? S hol a határ, amin túl csak önfeladással lehet engedni? És mi az ára?

Előzmény

A tanár nem egyszer vitte már tanítványai elé Tamási történetét. Középiskolások és pedagógusok voltak a játszótársai, de meggyőződése, hogy a novella témája az általános iskola 7. vagy 8. osztályában is időszerű. Tekintettel arra, hogy a drámajáték a társak részvételére és improvizációra épül, két egyforma óra, két egyforma végkifejlet nem alakul a történetből. Mostani foglalkozásleírásunk sem kapcsolódik egyetlen tanítási óra gyakorláthoz. Több foglalkozás jellemző mozzanatait rögzítjük.

Eszközök-módszerek

Képzeletben vagy valóságban *lerajzoljuk annak a falunak a település-szerkezetét*, ahol a történet zajlik, megjelölve benne a fontosabb helyeket és a főhős házat.

Kiscsoportos megbeszélésekre építünk⁶, tisztázzuk, mi az, amit a témával kapcsolatban a tanulók már tudnak, mi az, aminek utána kell járniuk. A történet során többször megállunk, s a kiscsoportokra bízunk: gondolkodják el, mi történik ezek után. Máskor egy-egy döntést értékelnek a kiscsoportok. Am azt is kiscsoportos megbeszélés tárgyává tesszük, alakulhattak volna-e az események másképp.

Fontos feladat jut a *pedagógusnak, aki szerephelyzetből irányítja a drámajátékot*, hol narrátor, hol meg szereplő⁷.

A dramaturgia törvényszerűségei működni kezdenek, hiszen a szituációban történő megjelenítés mindig konfliktus-helyzethez kapcsolódik.

Fontos funkciót kap a *monológ* és a *dialogus*.



A foglalkozás menete

A pedagógus beszélgetést kezdeményez

Elmondja, hogy egy olyan történettel kívánja megismertetni a tanítványait, amely Székelyföldön játszódik az 1920-as évek elején, Tamási Áron szülővidékén, olyanféle községben, mint amilyen Farkaslaka. Trianon után vagyunk, új rend van kialakulóban, új közigazgatás is, mindazonáltal ez a falu – gondolom – egységesen magyar település, ragaszkodik szokásaihoz, konzervatívnak mondható. A kérdés, amelyeket a tanár be-

⁵ Ebben semmi *szokatlan* nincs – epikus művek történetvázának felhasználása természetes és gyakran alkalmazott eljárás a tanítási dráma módszereit alkalmazók között. (A szerk.)

⁶ Erre a fajta megbeszélésre, egyeztetésre *egész csoportos munkaformákat* célszerű alkalmazni – már csak amiatt is, mert így egyetlen kontextus alakul ki, s nem annyi, amennyi a kiscsoportok száma. A bekezdés *folytatásában* viszont remek példákat kapunk a szerzőtől a kiscsoportos munkaformák alkalmazására... (A szerk.)

⁷ A drámaórákon a *narrátor* funkciója epikus információk közlése, atmoszféra teremtése, a szerepjáték *előkészítése* – ez történeten és szerepen *kívüliséget* feltételez. A színházi gyakorlatból ismerős a narrátor szereplőként történő beépítése – az egyetlen drámatanár vezette drámaórákon ritkán használatos megoldás. (A szerk.)

szélgetésük alapjának tekint, a következő gondolat körül köröz. Mit tudnak, mit gondolnak, milyen a világ errefelé, miből és hogy élnek az emberek, milyen az előljáróságuk. Írják le, rajzolják le a falu településszerkezetét! S arra is gondoljanak, kik lehetnek a fontosabb személyiségek a községben? Ha a gyerekek ismeretei hézagosak, a tanár természetesen kiegészít, szakkönyvek elolvasását javasolja⁸, felhívja a figyelmet az erdélyi írókra, Székelyföld születteire, Tamási Áron korai novelláira.

A pedagógus mint narrátor

Egy 25 év körüli férfi, Demeter Gábornak hívják, most érkezik haza a falujába. Három évig volt olasz hadifogságban. Érkezéséről senki nem tud. Mindazonáltal azt hiszi, hogy várja az asszonya, Sári. A kertek felől jön, látja, hogy az udvart a paréj veri fel, s a ház máladozik. Bemegy, az ajtó nincs kulcsra zárva, s a pitvarban az asztalon kilós papírzacsón írás. Olvassa: „Nem győztelek várni, Sári.” Gáborban vihar dúl, felfújja a zacskót és kidurrantja.

Gábor monológja

Fölkínáljuk a lehetőséget, s többen is eljátszhatják. Mi zajlódik le a férfiban, s amit érez, miként fogalmazódik meg gesztusokban, cselekvésben, beszédben.

Párbeszéd Gábor és a szomszéd öregember között

Az öregembert a tanár jeleníti meg, mivel az ő szerepe az, hogy megmagyarázza a helyzetet, és megnyugtassa a háborgó Gábort. Az öregembertől megtudhatja, hogy az asszony elköltözött Magyarországra egy másik férfival, de ezen ne csudálkozzon, mert három év nagy idő; a házat ő tartotta rendben, s egyébként is, ha ki-békül az Istennel, előtte van még az élet. Ha a tanár jól alakítja az öregember szerepét, akkor Gábornak meg kell nyugodnia.

Narrátor

Gábor szegény, de vállalkozó szellemű ember volt. Kis idő múltával elhatározta, hogy vásárol egy szamarat, miként az olaszoknál látta, s fuvarozni fog az erdőről. Tudta, hogy messze kell mennie, mert e környéken szamarat nem láttak soha. Csak ahol románok meg szászok laknak. S ezzel kezdődött minden baj. Mert „be merte hozni a szamarat, az igénytelenség, a kitartás, a munka példázóját a büszke faluba, az álmodozó, a káromkodó, a csodaváró faluba.”

Kiscsoportos beszélgetés

Mi történhetett ezek után? Hogy viselkedtek a falubeliek, hogy a hatóság? És hogyan Gábor?

A kiscsoportos megbeszélések eredményét a szószóló közli.

Szituációs játék

A tanár javasolja, hogy a kiscsoportos megbeszélések eredményét jelenítsék meg, játsszák el. Egyet mindenképpen, azt, amelyiket a legjellemzőbbnek tartanak. Pl. Gábor és a falubeliek találkozása az utcán; jelenet a kocsmában; berendelik Gábort a községházára; Gábor és a gyerekek...

Narrátor

A falu felbolydult. Az előljáróság és a közvélemény egyaránt Gábor ellen hangolódott. A munkanélküliség is megtette a magáét. Egy este két fiatal ugyancsak a pohár fenekére nézett, s kocsmazárás után elhatározták, hogy megleckéztetik Gábort. Belopóztak az udvarára, bementek az istállóba, s röhögés közben meggyújtották a szamár farkát. Ám az eredmény nem az lett, amire ők számítottak. A szamár hátrarúgott, s egyikőjüket úgy mellbe taszította, hogy a véresen bukott el az istálló küszöbén. A másik ordítva elrohant. Gábor kiment a zajra, látja a véres férfit, ápolni kezdi, amikor jön a falu, s jönnek az előljárók.

Kiscsoportos megbeszélés

Mi történhetett? Tudva az előzményeket, próbálják kitalálni, hogy viselkedik az előljáróság, s hogyan az emberek? Így is mondhatnánk, mi lesz a történet vége?

Szituációs játék

A megbeszélés eredményét jelenetsorokban játsszák el! Kitalálhatnak új figurákat, tömegjelenetet, működtethetik az epikus dramaturgia eszközeit, narrátor szerepkört is. A lényeg, hogy a csoportok tegyenek

⁸ „Szakkönyvek elolvasását javasolja” – ezek az ismeretek sajnos az adott drámaórába már nem épülhetnek be: a munka sikere érdekében jobb lenne bevinni a téma feldolgozásához (feltétlenül) szükséges, a tanár által gondosan előkészített-kiválasztott szakanyagokat (pl. fénymásolatban). (A szerk.)

pontot az esemény végére, zárják le Demeter Gábor drámáját. Ha ugyan annak gondolják. Mert hátha hepiendet talál ki valamelyik csoport.

Narrátor

Akkor elmondom, hogy a történetet miként fejezte be Tamási Áron. Pontosabban felolvasom novellája befejezésének egy részét, amelyből kiderül, mint vélekedett ő erről a kapcsolatról. Az előljáróság úgy gondolta, hogy most véglegesen lezárja ezt az ügyet, Gábort gyilkossággal gyanúsítják, ráültetik a számárra, „hogy kacagjon a falu, s hogy ide szamarat hozni többet senki se merjen.”

A pedagógus újra beszélgetést kezdeményez

Kérdések, amely körül köröznék a válaszok.

- Kinek miről szól ez a történet? Mire gondoltak közben? Analóg élmény előbukkant-e? Miért irritálta a falut Gábor számára? A hatalom akart-e a falu kedvében járni, vagy a közvéleményt követte az előljáróság? Nem volt-e Gábor megátalkodott? Nem kellett volna-e engednie? Te mit tettél volna Gábor helyében? Igaz-e Ady gondolata: „Csak akkor születtek nagy dolgok, / Ha bátrak voltak, akik mertek.”

A tanár felolvassa Tamási novellájának befejezését

Ezzel a befejezéssel megsokszorozódik a mű jelentése. Többről szól és másról is szól a novella, mint a mi drámajátékunk. Miért? A befejezés ismeretének birtokában mit mond a cím (Himnusz egy számmal)? Emeljétek ki azokat a szövegrészeket a novellából, melyekből bizonyos bibliai párhuzamokra lehet következtetni.

Három székely beszélget a végén. Mit mond ez tinétek? Ki-ki próbálja megfogalmazni a drámajáték és a novella üzenetét. Két jelentést legalább.



Terpé

Tóth Szilvia

Csoport: 16 év fölötti középiskolások, akik már részt vettek néhány (tanítási) drámaórán. Élesebb, erősebb lehet a játék, ha a résztvevők színjátész vagy néptánc csoport tagjai, esetleg testnevelés tagozatosok.

Körülmények: A tér ideális esetben egy tükrös táncterem, de – természetesen – megfelel egy nagyobb, kiűrt tanterem is.

Idő: 90 perc

Téma: Egy tánccsoport élete.

Fókusz: Hogyan éli meg egy művészeti csoport a vezető távozását?

A dráma helyszíne: Hazai nagyváros (nem a főváros!) – jelen esetben Kecskemét.

A dráma ideje: 1995

Tanulási terület: Csoport és vezető viszonya; közösségért és önmagunkért vállalt felelősség válsághelyzetben; alkotói tevékenységhez, folyamathoz való viszony.

Történetváz: A híres, sikeres (profí) tánccsoport szakmai és szellemi vezetője belső szakmai válság miatt külföldre távozik, a csoport életében űr támad. A csoportnak két hónap múlva bemutatója lesz.

Ajánlott szerepek: Tánccsoport tagjai.

Eszközök: Újságikk, törülköző, csomagolópapír.



Kiindulópont: A csoport megnyert egy külföldi fesztivált. Most érkeztek haza a turnéről.

Tanári narráció

A kecskeméti Terpé tánccsoportjának életébe tekinthetünk be mai játékunkban. Ez a csoport sikeres külföldi turnéről érkezik haza, ma este ünnepel, ma tartja a bankettet.

- Készítsünk **állóképeket** a banketről, illetve a turné legizgalmasabb pillanatairól!

- (Hoztam **fotókat**, amin a csoport életének különböző mozzanatait láthatjuk. Mit láttok a képeken? Milyen hangulatokat örökítettek meg a képek?)

A fotók a turnén készültek. A képek mennyiségi eloszlása is hívja fel a figyelmet a siker mögötti erőfeszítésre, munkára. A csoport vezetője és a csoport közötti viszonyt ábrázoló kép(ek) tükrözzenek – a munkában jelentkező – feszültséget! (Az ünneplés, a pihenés pillanataiban nincs feszültség a csoport és vezetője között!)

Tanári narráció

A bankett után, másnap délelőtt a hazai országos napilapok és kulturális folyóiratok néhány munkatársa vehetett részt azon a sajtótájékoztatón, ahol a riporterek a csoport vezetőjével találkoztak. Györgyöt faggatják.

„Forró szék”

A játsszók riporterként (tehát szerepből) kérdezzetik a táncscsoport vezetőjének szerepébe lépett tanárt. A játék rövid előkészítéssel is játszható:

1. Különböző laptípusokat képviselő riportereket játsszók egy-egy csoportba tömörülnek, és összegyűjtik, egyeztetik maximált számú (3-4) kérdésüket. Laptípusok szerint, például: országos napilap, országos kulturális hetilap, helyi napilap, táncművészeti szaklap.
2. Rövid közös egyeztetés az egész csoporttal arról, hogy milyen típusú kérdéseket érdemes feltenni és hogyan is zajlik egy sajtótájékoztató.
3. Három témakör szervezhető a munka: a turné, a csoport működése, a csoport vezetője és szakmai tervei.

A szerepbelépés könnyítése érdekében változtassuk meg az eddigi térformát, alakítsuk ki a sajtótájékoztató terét!

A tanár szerepben

Györgyként a tanár maga kezdi a sajtótájékoztatót. György első generációs művész, önégető típus, másoktól is elvárja a kemény küzdelmet az alkotásban; külföldön is tanult idegen mesterektől. Magatartása kiegyensúlyozott az interjú alatt, ha ki akarja kerülni a válaszadást, humorral, finoman teszi.

A szerepbe lépő tanár sejtse, van feszültség közötté és a csoport között, de e téren ne menjen tovább válaszaival.

A sajtótájékoztatón várhatóan kiderülnek a következők:

- ő Lendvai György,
- 38 éves,
- nő, felesége fél éves gyermekükkel otthon van
- ambiciózus,
- maximalista,
- erős benne a készítés tudásának átadására,
- öt éve dolgozik a Terpével, mint állandó társulattal,
- jól összeszokott csapatnak tartja önmagukat és szerencsésnek magát, hogy velük dolgozhat,
- mostanában többször (a turné közben is) feszült helyzet alakult ki közötté és a csoport között a feszített munkatempó miatt,
- a fesztiváldíjat eddigi munkájuk jogos elismerésének tekinti
- folytatni kívánja a munkát a Terpével
- folyamatosan hívják külföldre dolgozni, viheti a csoportot is.

Az előre megjelölt kérdésszám időbeli határokat ad a sajtótájékoztatónak – a munka e szakaszának lezárásaként a tanár szerepbeli megoldásokat is választhat.

Szerep a falon

Eddigi tudásunkat – egyeztetve, megtartva belőle a játékhoz elengedhetetleneket, szűrve a sajtótájékoztatón Györgytől hallottakat – írásban rögzítjük. (Képi megjelenítésként használható egy külföldi lapban vele készített interjú illusztrációjaként megjelent, absztrakt „reklámfotó”, melynek ő volt a modellje.) A belső tulajdonságok, valamint a csoporthoz való viszony mindenképpen rögzítendő.

Kiscsoportos improvizáció

Keressünk 3-4 kiscsoportra válva olyan helyzeteket, amelyek a György és a csoport közötti feszültséget mutatják, illetve olyanokat, amik közelebb hozták egymáshoz Györgyöt és a csoportot!

Jelenítsük meg ezeket a táncsoport szemszögéből nézve!

Gyűjtsenek a játékosok több ötletet, s ne mindet mutassák be a csoportok egymásnak.

A jelenetek elemzéséhez lehetséges megfigyelési szempontok: Mi a feszültségforrás az adott jelenetben? Milyen mértékű feszültséget mutat a jelenet? Milyen hatással lehet ez a közös munkára?

Tanári narráció

Két héttel a sajtótájékoztató után vagyunk. Zajlanak az új koreográfia próbái. Az egyik délelőtti próbán vagyunk: ahogy az szokás, folyik már az egyéni bemelegítés. A vezető még nincs jelen. Az egyik csoporttag pár perc késéssel érkezik. Ezt a táncost én alakítom. A csoporttagok éppen a nyújtógyakorlatokat végzik, amikor a késő belép.

A teljes csoportot megmozgató szerepjáték

A TANÁR SZEREPBEN: „Olvastátok? Itt az újságcikk! Olvasd már fel, én képtelen vagyok rá!” Preparált újságot nyújt az egyik csoporttag felé.

Újságcikk

Lendvai György, a Terpé táncsoport vezetője előzetes bejelentés nélkül távozott a csoport éléről, és két-éves külföldi szerződést kötött. Hirtelen távozásának okát még nem sikerült felderíteni, a mester ugyanis oly gyorsan hagyta el városunkat és az országot, hogy lapunk nem vehette fel vele a kapcsolatot. Egyes feltételezések szerint a csoporttal való szakmai kapcsolata nem volt felhőtlen a legutóbbi turné óta. Abban sajnos nem reménykedhetünk, hogy Lendvai művész úr mielőbb nyilatkozik lapunknak, ugyanis elérhetőségét gondosan elfedte.

Gondolatkövetés (tanári narráció után)

Miután a dühös, csalódott kijelentéseik elfogytak már, nem annyira indulatok, mint inkább gondolatok kavargtak a Terpé tagjaiban. (A tanár egy törülközőt tesz a körben ülő játékosok elé, György törülközőjét. Arra kéri a játékosokat, hogy egy-egy mondatban osszák meg a Terpé táncosaként gondolatukat a többiekkel. A tanár is a táncsoport egyik tagjának szerepébe lép.)

Tanári narráció

A tanár zárt szituációt ad meg a következő narrációval: „Egész éjjel vitakoztak, de nem jutottak a csoport életét, sorsát véglegesen meghatározó döntésre!”

Gyűlés

„Mit tegyünk?”, „Mi lesz velünk?” – a jövőjükről tanakodnak.

A tanár szerepben, mint csoporttag

Figyelmeztethet arra, hogy két hónap múlva bemutatója lesz a csoportnak, arra, hogy György nem akarja, hogy elérjék, arra, hogy szakmai szempontból mindannyiuknak fontos lehet ez a bemutató. A csoporttagokat véleményalkotásra és többszempontú gondolkodásra készíteti, ellenpontos, ha kell („ördög ügyvédje”).

Szerepen kívüli egyeztetés

A csoport számára lehetséges utak rögzítése papíron. Például:

- lassan felbomlik az együttes
- együtt maradnak, továbbra is dolgoznak
- új vezetőjük lesz
- állandó viták nehezítik a munkát
- vezető nélkül, együtt irányítják a munkát
- kívülről kapnak segítséget / vagy éppen a csoportot leépítő hatások érik őket kívülről

Kiscsoportos munka (mini-jelenet, gondolatkövetés, vita)

A tanár ismét zárt szituációt kínál fel: Hogyan jutottak el a bemutatóig? Mi minden történt ebben a két hónapban? Vizsgálódhatunk három területen is!

1. Nézzünk meg egy Terpé tag magánbeszélgetését (a saját) kételyeiről, arról, hogy építeni vagy rombolni fogja a munkát. (Három rövid **villanásnyi kiscsoportos jelenet**.)

2. Nézzük meg, hogyan reagál egy Terpé tag a külső provokációra. A riporter érdeklődik a bemutatóról, a György nélkül végzett munkáról érdeklődik. **Gondolatkövetés**-játékot használjuk, hogy megtudhassuk, mit mond és gondol a táncos.
3. Nézzük meg, hogy miként hat a csoportra, ha a szakmai vita személyes **vitává** válik egy próbán.

Fórum-színház, levél

Búcsúlevél – egy távozó táncos levele

„Táncolni akartam. De kívül-belül ellenség. Mindenhol támadás. Nem bírtam már tovább az állandó veszekedést. Az a nyugodt, ösztönző légkör, ami öt évig megvolt, számomra megszűnt. Az utóbbi próbák nem folyik olyan feszített munka, mint... Nem hibáztatok senkit. Felesleges tovább szaporítani a szót. Táncoljatok!”

Milyen érveket sorakoztassunk fel, miért ne menjen el a távozni akaró? Milyen kulcsmondatok lehetnek a *távozonak* és a *marasztalónak*? Két csoport gyűjtse össze, és készítse fel a *távozt*, illetve a *marasztalót* a jelenetre! (A TANÁR SZEREPBEN – távozóként.)*

Egyeztetés után kiscsoportos improvizáció

Előfordulhatott-e, hogy valaki visszajött a csoportba? Ha igen, miért akar mégis újra a Terpében dolgozni? Miért gondolja meg magát? Összegyűjtjük az ötleteket írásban, majd választunk egyet és eljátsszuk. (A TANÁR SZEREPBEN: vajon hogyan fogadják, és visszafogadják-e a Terpébe a csoport tagjai?)**

, Ez a két tanári szerepbe lépés akkor indokolt, ha nincs önként vállalkozó, aki vágyik a szerep kipróbálására.*

Szerepen kívüli egyeztetés, összefoglalás.

Gondolatkövetés

A bemutató előtti percekben vagyunk, a színpadon, behúzott függöny mögött. Gondoljátok végig táncosként, hogyan jutottunk el a Terpével a bemutatóig.

Közös záró-, búcsútáncot ajánlhat fel a drámatanár...



Megjegyzés

- Az óraterv 1998. augusztus 21-26. között Pécsen készült, a DráMások táborában.
- A drámaórát Molnár Judit, Tóth Szilvia és Zsombori Barbara tervezte.
- Konzulens: Takács Gábor.



Disputa

Püspöki Péter

VITA: „Két vagy több személy szellemi küzdelme, valamely kérdés eldöntésére.” (ÉKSZ)

Mi a sportszerű vita?

A disputa nevű kommunikációs technika a Soros Alapítvány segítségével a '90-es évek elején érkezett Magyarországra. Olyan technikáról van szó, amelyik elsősorban a résztvevők verbális készségeit fejleszti, a közéleti szereplésekre készít (ideértve az iskolai felelést csakúgy, mint a „politikusi” megszólalást), és nyitott, sokoldalú gondolkodásra ösztönöz.

A módszer magyarországi meghonosítói bevallottan az ifjúság demokráciára nevelésének eszközeül szánták-szánják a technikát. A viták ugyanis olyan konfliktushelyzeteket modelleznek, amelyekben ellentétes vélemények csapnak össze intelligens és szabályozott keretek között, a győzelem szándékával. Az érdeképviselet minilaborjainak is tekinthetjük ezeket az összecsapásokat, ahol, ha a résztvevők győzni akarnak, mindazt a tudást el kell sajátítaniuk és a játék (a verseny) során fel kell használniuk, ami az ideális civil tár-

sadalmi magatartáshoz szükséges: az egy oldalon állóknak (a csapattársaknak) együtt kell működniük; a vitatott téma minden elemét ismerniük kell, vagy ha nem ismerik, fel kell készülniük; az adott témát minden oldalról körbe kell járniuk; gondolkozniuk kell az ellenfél fejével is; érveiket össze kell gyűjtsék és rendszerezniük kell; legelőször is önmaguk számára kell tisztázniuk, hogy miről is vitáznak, mit akarnak bizonyítani; a „tárgyalás” (vagyis a vita) során azonnal is reagálniuk kell a felmerült új szempontokra, ellenérvekre... szóval számtalan olyan készséget kell kialakítaniuk magukban, amelynek birtokában megnyerhetik a vitát, illetve a későbbiekben a valódi közéletben is eredményesen küzdhetnek az igazukért.

Hogyan is működik a disputa versenykörülmények között? Két három fős csapat egy előre megállapított témáról ellentétes nézeteket fejt ki, kiegyenlített erőviszonyok között. A témát – ami két oldalról megközelíthető, állító, vagy tagadó értelmű állítás – mindkét csapat előre megkapja, hogy készülhessen belőle. A felkészülés során azonban mind a kapott tétel bizonyítása, mind pedig annak tagadása mellett gyűjteniük kell az érveiket, mert az csak a versenyen, a vita megkezdése előtti percekben derül ki, hogy állító vagy tagadó szerepben kell-e vitáznia a csapatnak. (Részben ez, részben a vita menetét megszabó, a kívülálló számára életidegennek tűnő szabályok azok, amelyek a felületetes szemléltet elhamarkodott ítéletre biztatják.)

A szabályok biztosítják, hogy mindenkinek ugyanannyi ideje legyen nézetei kifejtésére, hogy a vitázók ne vágjanak egymás szavába, és hogy érdemi vita bontakozhasson ki, ahol mindkét fél teljes mértékig kifejtheti nézeteit a hallgatóság előtt. A csapatok munkáját versenybíróság értékeli és – ha van – a közönség is szavazhat.

A következőkben először összefoglalom a versenyviták menetét, azután bemutatom egy lehetséges módját, hogyan lehet ezt a formát egész osztállyal, tanórai keretek között működtetni. A versenyvitával kapcsolatos tudnivalókat Holló Dorka és Szálka Márta 1993-as összefoglalója, illetve a Disputa-kézikönyv alapján (internet: <http://sophia.jpte.hu/disputa/egyebek>) állítottam össze. A tanórai adaptációt saját gyakorlati tapasztalataimra támaszkodva készítettem.

A disputa szabályai

Nem a vita menetére, hanem a játék időtartamának egészére vonatkoznak a disputa udvariassági és magatartási szabályai. A felszólalók állva fejtik ki gondolataikat, ügyelve arra, hogy a másik csapattal vitáznak ugyan, de a bírót kell meggyőzniük érveik és koncepciójuk logikus voltáról. Miközben valaki beszél, a többiek suttogva sem válhatnak szótlannak, a jegyzetelés és a „levelezés” viszont természetesen engedélyezett. Szintén alapszabály, hogy az első felszólalók köszöntik a vitán jelenlévőket, és bemutatják csapatuk tagjait.

A következőkben röviden ismertetem a vita menetét. Az A₁, A₂, A₃ az állító csapat először, másodszor és harmadszor sorra kerülő tagját, a T₁, T₂, T₃, a tagadó csapat tagjait jelzi.

A vita menete

A₁ (6 perc)

- Köszönti az ellenfeleket és a bírót, bemutatja a csapat tagjait.
- Ismerteti a tételt, megadja a tételértelmezést (definíciót), felvázolja a csapat érvrendszerét, ezzel megadja a vita irányát.
- Elvégzi az érvek súlyozását.

T₃ (2 perc)

- A₁-nek feltett keresztkérdésekkel igyekszik összezavarni az ellenfél érvrendszerét

T₁ (6 perc)

- Köszönti a résztvevőket, bemutatja a csapattagokat.
- Negatív definíciót ad, közli, hogy csapata milyen szempontból tagadja a tétel igazságát. (A definíciós vitát kerüli, mert a tételről kell vitáznia.)
- Elemzi a témát, felvázolja a csapat érvrendszerét.
- Elvégzi az érvek súlyozását.

A₃ (2perc)

- T₁-nek feltett keresztkérdésekkel igyekszik összezavarni az ellenfél érvrendszerét.

A₂ (5 perc)

- Cáfolja a tagadó csapat érvelését, újabb példákkal, érvekkel erősíti a saját csapata érvrendszerét.

T₂ (5 perc)

- Cáfolja az állító csapat érvelését, újabb példákkal, érvekkel erősíti a saját csapata érvrendszerét.

A₃ (5 perc)

- Cáfolja T_1 , T_2 érveit, de új érveket már nem hozhat.
- Az állító csapat szemszögéből még egyszer áttekinti az egész állító érvrendszert, összefoglalja a vitát.

T₃ (5 perc)

- Cáfolja A_1 , A_2 érveit, de új érveket már nem hozhat.
- Csapata szemszögéből még egyszer áttekinti az egész állító érvrendszert, összefoglalja a vitát.

Az eredmény

- Döntetlen eredmény hivatalos mérkőzésen nem születhet. A döntést szóban és írásban is közölni és indokolni kell.
- A definícióhoz és a kritériumhoz kapcsolódó cáfolatlan – vagy csak részben cáfolt – érvek súlya alapján a bírók döntenek el, hogy melyik csapat győzött. A döntésben fontos szerepet játszik a harmadik játékosok beszéde, amelyben kiemelik és megvilágítják a vita legfontosabb ütközési pontjait.
- A bíró egyedül, a jegyzetei, vagyis az elhangzottak alapján objektíven hozza meg döntését, tehát személyes meggyőződése és benyomása nem befolyásolhatja.



Disputa a tanítási órán

Alapparaméterek: 40 perc, 30 gyerek.

Cél: A tanóra aktív résztvevőjé tenni mindenkit.

Forma: A vitázók megszokozása → csoportmunka. Az 1-2-3. ember szigorú kötöttségének lazítása.

Előzetes felkészülés: A kiadott tételcíméből otthon, házi feladatként – egyéni feladat.

Az óra menete

0-10. perc

- Az állító és tagadó csapat kijelölése (15-15 fő).
- A csapatokon belül az 1-2-3. szerep kiosztása (5-5 fő).
- Rövid egyeztető szakaszokban a közös tudás megteremtése az 5, illetve a 15 fő között.
- Képviselő kiválasztása (a vita köztes szakaszaiban cserélhető).

10-16. perc

- A_1 és T_1 ismertetője (3-3 perc)

16-22. perc

- A_2 és T_2 kiegészítése (3-3 perc)

22-28. perc

- A tanár által koordinált, egész osztályos szabad vita.

28-34. perc

- A_3 és T_3 összefoglalója (3-3 perc)

Megjegyzések:

1. A szűkre szabott idő lehetővé tesz 1-2 perces csúszásokat, illetve időkérést is.
2. A munka lezárása szintén egyéni feladat formájában: a vita menetének, tartalmának összefoglalása írányított, műfajilag megjelölt fogalmazásban (levél, tudósítás, értékelés, jegyzőkönyv stb.).
3. Ha sikerül, fontos az órán sort keríteni az értékelésre, főleg, ha nem a tanár, hanem bírónak kijelölt tanulók kapták ezt feladatul.
4. 30 fő fölött automatikusan a tanulók közül válasszunk bírakat. Az értékelés szempontjait ld. a versenyvita értékelésénél.
5. A munka „akvárium-formában” is folyhat. (Az osztály fele játszó, a másik fele – megadott szempontok alapján – megfigyelő.) Ebben az esetben érdemes dupla órát szánni a vitára és az azt követő megbeszélésre.
6. Érdemes a foglalkozást videóra venni, és úgy elemezni a verbális és nonverbális közléseket is.



Vitacímek versenyvitákhoz

Állítjuk, hogy

1. A technikai fejlődés rosszabbá tette az életünket
2. Az őszinteség veszélyes
3. A vandalizmus oktatási rendszerünk terméke
4. Az iskola megöli az egyéniséget
5. A vizsga és az oktatás két külön világ
6. Az önzés inspirálja a társadalmat
7. A megbocsátás az élet alapeleme
8. A világot az irigység mozgatja
9. Provokálni kell
10. Megéri szemellenzőt hordani
11. A büntetésnek a megtorlás helyett a megelőzéssel kellene foglalkoznia
12. A fiataloknak át kell venniük a stafétabotot
13. A környezetvédelem olyan luxus, amit nem engedhetünk meg magunknak
14. A jó ízlést tanítani kell
15. A hagyomány a fejlődés kerékkötője
16. Fontosabb a minőséget támogatni, mint a hazai ipart
17. A „miért” fontosabb, mint a „mert”
18. A kíváncsiság fiatalít
19. A nők jobban irányítanak a világot, mint a férfiak teszik
20. A férfiaknak is ott a helyük a konyhában
21. Az ostor hatásosabb, mint a cukor
22. Ép testben ép lélek
23. Politikai véleményünket nem az ésszerűsége alapozzuk
24. Ki kell emelkedni a tömegből
25. Dohányosoknak nincs köztünk helyük
26. Gyerekeknek hallgass a neve
27. A szexuális forradalom több bajt okozott, mint amennyit megoldott
28. Az elégedettség korlátoz
29. A demokrácia veszélyes
30. Az „X Úr” és „Y Asszony” fölösleges előkelősködés
31. A techno butít és agrasszívvá tesz
32. A gondolkodók kiveszőfélben lévő fajt képviselnek
33. Nem jó egy köpönyeg, ha nem lehet megforgatni
34. Az ember nem születik vesztesnek
35. Nem vagyunk szabadok
36. Ami népszerű, az rossz
37. Egy ország, egy nemzet
38. A hatalomnak igaza van
39. Az alázat bűn a huszadik században
40. A világok lehető legjobbjában élünk



Új kiadványok

VEGYED-E

MÁSSÁGAINK (VEGYED-E? 6.)

Szöveg- és gyakorlatgyűjtemény az emberismeret 9-10. osztályos anyagához. (Ára: 370 Ft)

DRÁMA-JÁTEK-TANULÁS (VEGYED-E? 7.)

Alkalmazott drámajátékok, 1-10. osztály. A drámajáték konkrét tantárgyakban, tananyagban való alkalmazását, lehetőségeit mutatja be gyakorlatok, óravázlatok formájában. (Ára: 370 Ft)

KEREKASZTAL SZÍNHÁZI NEVELÉSI KÖZPONT

Decembertől kapható:

A DRÁMA TANÍTÁSA

- segédlet az 1-2. osztályban tanítók számára (ára: 650 Ft)

A DRÁMA TANÍTÁSA

- segédlet a 7-8. osztályban tanítók számára (ára: 650 Ft)



Új oktató-videofilmek

MAGYAR DRÁMAPEDAGÓGIAI TÁRSASÁG

SZÍNHÁZI KONVENCÍÓK

KEREKASZTAL SZÍNHÁZI NEVELÉSI KÖZPONT

A TANÁR SZEREPBEN – A DRÁMATANÁR KÉRDEZ

Ára: 1600 Ft

...Tallózó

Lapról lapra

Egyre több a drámatanárok érdeklődésére számot tartó kiadvány... Kritikai rovatunkban ezúttal két könyvet néztünk meg alaposabban, rövid ismertetőt közlünk egy folyóiratról, továbbá kritikát egy (pedagógiai lapban megjelent) drámaóra vázlatáról.

1.

Előd Nóra: Multikultúra 3. – Drámajátékok

(Budapest, 1997. Másképp Alapítvány)

A Soros Alapítvány támogatásával megjelent drámapedagógiai gyűjtemény része a Másképp Alapítvány Multikulturális Oktatási Programjának. Mint a bevezetésből kiderül, a könyv olyan tanároknak készült, akik a drámapedagógia stratégiáinak és technikáinak megismerése (és alkalmazása) terén legfeljebb a kezdeti lépéseket tették meg. A szerző fel is veti a „tanítsa-e az, aki nem ért hozzá” kérdést, amelyre a választ valószínűleg másképp adná meg, mint a gyűjteményben teszi, ha nem kötné a megbízás („írjon nekünk könyvet”). Itt ugyanis (legalább) 40 órás kurzust javasol a majdani alkalmazók számára. Ez a fajta „szakmaiság”, a drámapedagógiának ez az „önbecsülése” aztán végigvonul a könyvön: az ismert szerző megpróbál megfelelni a feltételeknek (ez lelkileg sem lehetett könnyű), vagyis olyan anyagokat ír és közöl, amelyek mélységével, színvonalával (talán) a kvázi laikusok igényeinek is megfelelhettek. Ráadásul terheli lehetetlennek tűnő vállalkozását azzal is, hogy bár kifejezetten és kinyilvánítottan tanároknak ír, mégis (látszólag) gyerekeknek szóló instrukciók formájában fogalmaz. Ez a „címtévesztés” időnként komikus helyzeteket idéz elő, kilóg az a bizonyos „dramaturgiai lóláb”: hiába az erőszakolt következetesség (ha már így kezdtem, végigcsinálom), instrukciók soráról kiabál az, hogy ilyesmit gyerekeknek nem szokás mondani. Közben még a stílus is áldozatul esik! (Elemzés céljából kapták tanfolyami hallgatóim a könyv egyes oldalait – a szerző megnevezése nélkül. Első visszajelzésük a nyelviségre vonatkozott: „mintha nyersfordítás lenne”).

A gyűjtemény afféle „játékkönyv”. A Bevezetés című, a „szerzői kényszereket” ismertető írás után fogalmi definíciókat, 24 oldalnyi „kapcsolaterősítő” szabályjáték-halmazt, majd a 40. oldaltól rövidebb-hosszabb játékok leírását kapja az olvasó – közülük a lustábbjának jól jöhet a bőséges (a könyv hatodát jelentő) függelék, afféle szöveggyűjtemény. Melyik milyen?

A bevezető oldalak méltó sorsa, hogy az olvasók jelentős része átlapozza. A fentiekben már hivatkoztunk rá, most mi is ezt tesszük.

A 29 címszóból álló „fogalmi lexikon” egyrészt a szakirodalomban ismert fogalmak kiemelése, ismétlése, másrészt azoknak a szerző saját gyakorlatára (ez középiskolai, illetve tanfolyami – ő maga ad számot a ki-

próbálási lehetőségeiről a Bevezetésben) épített adaptálása. Ez a fajta adaptáció néhol eredményeket is hoz, más helyeken alig valamicskét. Példa mindkét esetre: a *mikroimpro* név alatt szereplő tevékenységhez hasonlóknak mindennaposak a tanítási dráma módszereit alkalmazó pedagógusok munkájában (mikroimpro – a nem éppen magyaros műszó a *konvenció* mint elnevezés fogadtatását juttatja eszembe...). Jó, hogy végre leírta valaki. A másik véglet a tabló egyes módozatainak (a „lexikon” 9 címszava a tablóra vonatkozik), illetve a *tablóból* indított különböző munkaformáknak önálló néven történő szerepeltetése, kissé mesterkélt elnevezések alatt, mint például *mobíl szobor*, *hangos szobor* stb. Ezek az elnevezések persze egészen jónak tűnnek, ha a viszonyítási alap a gyűjtemény 30. oldalán szereplő „Pygmalion a csomagolópapíron”. Az egyik leggyakrabban alkalmazott, széles körben ismert konvenció – *Szerep a falon* – megnevezése tartalmilag pontos, de sajnos az angol eredeti tükörfordításával nem magyar és nem szép. Ezt azonban alulmúlja a tudálékos mitológiai utalás.

(A forma a drámában nem a tanár tulajdona. Művészeti területről lévén szó kötelessége a formanyelvet is átadni, mint teszik ezt az irodalom, a zene, a rajz stb. esetében a jobb tanárok. Érdemes olyan elnevezéseket használni, amelyek a gyerekek számára is érthetőek.)

A *belső hang* konvenció értelmezése eltér attól, amit a szakirodalom már használ. Előd Nóra azt nevezi belső hangnak, ami sokak által már *gondolatkövetés* néven ismert. Ez mindenképpen zavaró – s a mulatságos, kissé „altáji” *hátsó hang* bevezetése sem oldja meg a problémát.

Az „egyszerűsítés” – talán az említett alkalmazói kényszerek miatt – már a fogalmaknál megjelenik: maga a válogatás, de néhány konvenciónak a társasjátékok szintjére történő „redukálása” is előjelzi azt, ami a könyv drámaóráiban kibomlik: a tanítási dráma eszköztárát úgy, ahogy alkalmazza a szerző, de stratégiáit nem. *Mintha* felhasználnánk valamit abból, amivel a hozzáértők mélyebb szintre tudnak ásni, sőt, időnként hatványozottan eredményesebb munkát tudnak végezni, mint a *szabályjátékokkal* dolgozó kollégáik. A formanyelvet alkalmazzuk, de mást nem. Súlyos témák bukkannak fel a könyvben (AIDS, testi fogyatékoság, szegénység-gazdagság, házasság, féltéstvérek stb.), olyanok, amelyek rendkívül gondos kontextusépítést, a keret és kerettávolság pontos megválasztását, gyakran jelentős *távolítást igényelnének* a feldolgozhatóság érdekében. Ezzel szemben itt többnyire a kontextusépítést helyettesíteni hivatott „bevezető” játékokkal indul az óra, a kidolgozatlan, felépítetlen figurákat pillanatokon belül a legnehezebb helyzetekben, válságban találjuk. Érezhető a szerzői törekvés a minél előbbi (s így minél felszínesebb) *megjelenítésre*, ahol pedig körülíratlan színházi jellegű feladatokat kapnak. Ráadásul az a színházi nyelv, amit a könyv implicite vetít, meglehetősen kezdetleges, talán éppen a szerző színházi rutintalanságának tükréeként. Szemléltetésként idézzük:⁹ „BELSŐ HANG: a szereplő ki nem mondott gondolatainak megszólaltatása. Ha fennhangon mondott szöveghez járul, ajánlatos ez utóbbitól megkülönböztetni, pl. *eltakart arccal mondani*, (vö. *színpadi „félre”*)”.

Nézzünk egy találmányra kiválasztott drámaórát a kötetből.

Előd Nóra: Ő miben más? (i. m. 110. old.) Még nem tudjuk pontosan: ezt fogjuk eljátszani. Egyben biztosan: kiszolgáltatott helyzetben van. Az utcán fekszik egy lehúzott redőnyű üzlet lépcsőjéhez húzódva, feje a lépcsőn, arca a fal felé. Mellette eldőlt nejlonaszatyor; nem lát-szik, mi van benne, de nem sok; körülötte szétgurulva egy citrom és pár szem krumpli. A játék kezdődjék azzal, hogy elrendezitek a helyszínt: a földön fekvő embert jelezzétek egy összecsavart ruhadarabbal, a szatyor lehet valódi.	Kaposi László jegyzetei A <i>másságról</i> szóló óra bevezetőjében a színházi jelzések káoszával indít a szerző: a központi figurához jelzést használ, de a szatyor valódi (ld. még „citrom és pár szem krumpli”).
1. játék: A látvány Menjetelek oda hozzá: egyesével vagy párosan, esetleg többen egyszerre, ahogy, mondjuk, edzésről mentek hazafelé. A szerephelyzetben ezúttal legyél önmagad. Nézd meg és mondd el: • mit látsz? Adj pontos leírást, hiszen még azt sem tudjuk, férfi fekszik-e ott vagy nő; • milyen érzéseket, gondolatokat vált ki belőled a látvány? • mit fogsz most tenni? (utolsó mondat).	Mehetünk hősünkhöz egyesével, párosával, esetleg többen egyszerre – hogyan lehet még másként? „A szerephelyzetben ezúttal legyél önmagad” – így, az óra elején rögtön „valljunk”, javasolja idézett mondatával a szerző. Egy igazi drámaóra után beszélgethetünk, immár a távolítás védelme nélkül, ha akarunk. Ha kedvünk van hozzá. De semmiképpen sem egy drámaóra <i>elején</i> célszerű erre készíteni (rosszabb esetben kényszeríteni) a résztvevőket.

⁹ Ld. 11. old. (Kiemelés tőlem – K. L.)

Ezt a jelenetet bemutathatja mindenki, akinek elgondolása van. Közösen egyelőre ne döntsünk el semmit, még azt se, részeg-e az illető vagy rosszul van, csak nézzük végig a változatokat.	
2. játék: Mi lesz vele? Következményjátékokra gondolunk, két témában (még mindig nem tudjuk, mi baja!). Játsszátok el, mi történik vele, ha A) csoport: otthagyjátok; B) csoport: kihívjátok a mentőket. A két csoport először gondoljon végig/beszéljen meg több lehetséges következményhelyzetet, majd ezekből válassza ki azt a kettőt, amelyet megjelenít. Összesen tehát négy kiscsoportos játékot fogunk látni. Ha nem jutna idő mind a négyre, mutassátok be az érdekesebbre sikerültet, a másik elgondolást pedig ismertesse a csoport „szóvivője”. Mindkét téma feltehetőleg jelenetsort igényel; igyekezzetek minél tömörebbre komponálni. A jelenetsor zárómondatát úgy válasszátok meg, hogy jelezzen a jövő felé: mi fog történni majd ezután.	„Játsszátok el, mi történik vele, ha...” – mondja a szerző, majd megad két olyan változatot, amelyek <i>egyikében sincs játéklehetőség – nincs kit és mit játszani</i> (gondolom, mégsem akar a „másság” helyett „mentősdit” játszani). A színházilag értéktelen, a téma feldolgozása szempontjából felesleges epizódnak tűnő jelenetekhez kapunk még nyolc sornyi instrukciót... Még egy szabályjátékot is megpróbál a szerző beépíteni a semmibe („a jelenetsor záró mondatát úgy válasszátok meg...”).
4. játék: Ez részeg! Ezután csak azzal a helyzettel fogunk játszani, amikor emberünk egyértelműen részeg. A részleteket (alkoholista vagy alkalmi ivó, milyen előzmények után került ebbe a helyzetbe, amúgy tisztos polgár vagy lecsúszott egzisztencia, várja valaki otthon vagy magányos stb.) döntsék el azok, akik ebben a játékban játszani fognak. Megtudjátok, hogy a közelben lakik, ketten a barátoddal hazavittétek. A művelet időigényes volt: nagyon későn érsz haza. A következő jelenet szereplői: te és a szülő (egyik vagy mindkettő); első mondata (támadó éllel): „Hol voltál?”, az utolsó: „Na jó, eredj lefeküdni”. Játsszátok el, ami a két mondat között van, annyi változatban, amennyihez időtök és mondanivalótok van. Beszéljétek meg a játékot!	(Apróság, de hol van a 3. pont?) A másság leszűkül a részegségekre! Életveszélyes megoldás: arra nevelhet, hogy az utcán fekvő embert (mint látványt) rögtön kapcsoljuk össze a részegséggel (vagy legalább erősen gyanakodjunk). Egyébként valamiféle kontextus megteremtésének esélye – a tervezet szerint – csak itt, az óra végén jelenik meg: „részletekkel” is foglalkozhatunk, de csak azok, akik játszószák a jelenetet – ők döntést hozhatnak arról, hogy kifélemiféle is az az ember, aki a földön fekszik. Megtudjuk a tanártól, hogy miként döntöttünk, mi, résztvevők (hazavittük a földön fekvőt), majd nyitó és záró mondatokat kapunk egy jelenethez (újabb sikertelen kísérlet szabályjáték beépítésére). Ezek a mondatok tartalmilag vetítenek: az utcán fekvő ember kapcsán az a legfontosabb, hogy a késés miatt mit szólnak majd otthon a szüleink; a jelenet ily módon történő megfogalmazásával arra is nevelhetünk, hogy nem érdemes segíteni, mert otthon szidás lesz/lehet a dolgok vége. Részünk lehet még egy <i>fantáziajátékban</i>: tetszőleges típusú és állapotú szereplők között nézhetünk meg egy jelenetet. A tanárt még a <i>figurák típusa</i> sem érdekli, mert ha igen, akkor megadná, vagy egyeztetné a résztvevőkkel ezeket az információkat. Az utolsó pillanatokban megjelenő „általános szülő és általános iskolás” közötti jelenet mélysége csak attól függ, hogy „itt és most” mekkorát van kedvük színészkedni a játék résztvevőinek. Feltehetőleg lesz kedvük, más dolguk eddig úgysem volt.

A szöveg nyomdai előkészítése arcpirítóan gyenge: a szerzőt és az olvasót is **megalázó** hibákkal teli.

A legritimisebb szövegszerkesztő program is tartalmaz helyesírás-ellenőrző modult. Itt még ennek végigfuttatását is elmulasztották (ugyanis a kezdetleges változatok is kiszűrték volna a hibák egy részét). Nem szokás a szöveg begépelése után, korrektúra nélkül, rögtön kinyomtatni az anyagot; a szerzőnek jogai (és kötelességei) is vannak még az előkészítés során: megtanulhatná ezt a könyv kiadója.

A könyv minden oldalán alul-felül vastag fekete (gyász)keret égeti magát az olvasó szemébe. A lábléc kb. 5 cm-es. A szövegtörzs betűmérete akkora, hogy másfél méterről is olvasható. A lapszámozás az utca túloldaláról. Amatőr munka. Szerző, olvasó és a drámapedagógia egyaránt jobbat érdemelt volna.

Kaposi László



2.

Néhány észrevétel Katona Lászlóné Lúdas Matyi című drámaórájához

(Tanító, 1998 júniusi szám)

Örömmel vettem a kezembe az említett drámaórát. Egyrészt mert ritkán kerül komplex drámafoglalkozás vázlata a Tanítóba, másrészt mert magam is írtam e témában óravázlatokat.

A tervezet ígéretesen kezdődik, „fejléce” (a csoport megnevezésétől a fókuszon át a tanári szerepig) meg egyezik a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ által kiadott (Gödöllő, 1997) tanítói-tanári segédletek „fejlécével”. Hiányoltam viszont a történet rövid vázát, nem tudván előre, hogy a Lúdas Matyi melyik részét használja fel a szerző az órán. Később – a tervezetet olvasva – rájöttem, hogy mindez azért maradt ki, mert igazából nincs történet, illetve három egymástól független is van (III; V; VII pont).

Az óra ráhangolással kezdődik, zenehallgatással oldja meg a tanár. Nem biztos, hogy azt a célt érjük el vele, amit terveztünk. Az érzésekről, gondolatokról történő beszámoló gyerekenként nagyon eltérő lehet (szá-mos tényező befolyásolhatja), hosszúra nyúlhat, vagy ha rövid, akkor felszínessé válhat. Más lenne, ha a tanár adna megfigyelési szempontot a zenehallgatásra, vagy az óra valamelyik részében újra felhasználná (pl. aláfestésként). Ez a kezdet számomra így a tanítási órák hagyományos kezdési formáját idézi.

A folytatás is, melyben az ismeretek felelevenítése szerepel (szómagyarázatok a *ludas és törleszt* szavakhoz, a szereplők/?! tulajdonságai). Nem érthető, hogy miért kell az óra elején ezeket a fogalmakat tisztázni, hisz az egyik fókusz: „Mit jelent a törlesztés fogalma?”. *Ha ezt a kérdést, ami a foglalkozás központi kérdése, óra elején megválaszoljuk, akkor nincs miről játszani!!* Elméletileg ugyanis az óra folyamán a játékban szerzett tapasztalatok segítségével válhatna a gyerek számára világossá a törlesztés fogalma, sőt az is, amit a másik fókusz fogalmaz, hogy: „Hogyan élhetünk megfelelően a bennünket ért sérelmek »visszafizetésével, megtorlásával«?”

Erre a kérdésre az órán már nem a Lúdas Matyi történetébe ágyazva keresik a választ a játésszók, hanem iskolás gyerekeket játszva. (A kerettávolság minimális, a szituációk nagyon ismerősek). Sőt, feltűnik három „rossz gyerek”! (A szerző használ idézőjelet.) Mitől rossz a gyerek? A mellékletben megadott(!) mondatok szerint, mert nem hagyja magát és visszafizet. Mint persze Lúdas Matyi, vagy mégsem? A két történet itt már összegabalyodik.

Visszatérve az óra elejére: a III. pont dramatikus játék, mely Döbrögi szívtelenségéről szól. Az előre megtervezett(!) jelenethez a tanár semmilyen megfigyelési szempontot nem ad. Így az óra témájához új ismereteket a játék nem hozhat (hisz a játésszók előre felkészültek), főként ha szempont híján megbeszélés vagy értékelés sem követi. Véleményem szerint harmadik osztályosok („színjátékban már némi jártasságot szerzett tanulók...”) tudnak rövid, kiscsoportos improvizációval jelenetet bemutatni Döbrögi kegyetlenkedéseiről. Számomra – a leírás alapján – az is kérdés volt, hogy a jeleneteket maguk hozták létre vagy csak megtanulták?

Ezt követően a tanár Matyi barátjának szerepében le akarja beszélni őt a törlesztésről. Elég hiteltelen a játék, hiszen nem arra fognak érveket hozni, hogy törleszteni, „visszaadni” nem jó, nem tisztességes dolog (hisz ebben a helyzetben ez valószínűleg egy gyereknek sem jut eszébe; tán csak annak, aki „jó akar lenni” a tanító néninél), hanem csupán arra, hogy Döbrögi erősebb, nem érdemes szembeszállni. Vagyis a gyengébbel szemben törleszthetsz? (A mellékletben felsorolt érveknél egyébként valószínűleg jobbakat, árnyaltabbakat hoznak a gyerekek.)

Őszintébb és elgondolkodtatóbb lenne a játék, ha Matyinak nem a barátját, hanem saját magát kellene meggyőznie. Az ő belső vívódásáról (belső hangok, eltérő hangú naplórészletek) szólhatna a játék.

Ezután a tervezett órában el is játsszák a törlesztést. Valószínűleg a gyerekek nagy örömeire jól megverik „egy erős, kövér fa-gyerekhez” kötözve – persze csak mimes játékkal – Döbrögit. Itt megválaszolhatjuk a fókusz: a törlesztés verést jelent?!! Mármint az óra szerint.

De itt nem ér véget a foglalkozás, mert a tanár váratlanul a gyerekeknek szegezi a kérdést: milyen sérelem érte őket és miként törlesztettek?

Vagyis ami a Lúdas Matyi kapcsán szinte fel sem merült (mi a törlesztés és hogyan...; hisz itt a történetből adott volt a válasz), az most előkerül, kökeményen rákérdezve, *mindenfajta távolítás nélkül*. Nincs mese, szint kell vallaniuk. Rádásul csupa olyan szituációba helyezve kell játszani(?) minderről, ami nem izgalmas, nem elgondolkodtató, nem hozhat váratlan, megvitatásra érdemes ötleteket, mert sablonos (pl. csúfolódás, dicsekvés).

Itt egy feladat kapcsán a téma mélyére ásni lehetetlen, tehát a megoldások is – valószínűleg – sablonosak lesznek.

„Legérdekesebb” az óra végi fórumszínházi forma: a három „rossz gyereknek” kell segítenie, hogy „elvarázsolják a rossz gondolatokat, cselekedeteket”. A játékkal több gondom van. Ez így, ebben a formában, nem fórumszínházi munkaforma! (A fórumszínház leírását ld. Drámapedagógiai olvasókönyv 191. oldal.)

Nem érthető a feladat, meddig tartson a játék: meg kell győzni a „rossz gyerekeket”, vagy elég, ha a varázsigét összegyűjtjük? Szerencsére azok készen vannak szókártyán, ezt hamar a rossz fiúk elé lehet tární, és ettől meggondolják magukat.

Végül a mellékletben javasolt(!) mondatokon csodálkoztam, nincs az a gyerek, aki ha rossz gyereket játszhat (végre, legálisan) kiejtene ilyen mondatot a száján: „Tud valaki olyan varázsigét, amivel legyőzőm bántó szándékomat?”

A játék csak úgy érhet véget – ezt sugallja a feladatok többsége –, hogy a gyerekek megígérik..., megpróbálják..., bevallják... Ehhez nem kell drámaóra, az osztályfőnöki is megfelel. Hisz ebből az órából többek között az (is) hiányzik, ami a drámaórák egyik legfontosabb sajátossága, hogy a játszókat részt vehessenek a történet alakításában, ne legyen minden – jelenettől a szókártyáig – a tanár által meghatározott, gondolataikat, ötleteiket figyelmen kívül hagyó.*

Egy utolsó megjegyzés: annyi vers, aforizma szól a játékról. Választhatott volna a szerző másikat (Ratkó idézet helyett), mint a Játékkönyv (Marczibányi Téri Művelődési Központ; Kerekasztal Színházi Nevelési Központ 1993. Szerk.: Kaposi László) mottóját.

* Belegondolva: a törlesztés fogalmának vizsgálatához talán nem a Lúdas Matyi története a legmegfelelőbb, mert sugallja a megoldást. Esetleg feltehető volna a tanár a kérdést, hogy milyen módon „törleszthetett” volna Matyi a verés helyett. Így a fejlécbe a nevelési cél is bekerülhetett volna.

Antal Rita



3.

JÁTEKOS

*Kiadja a Magyar Színjátékos Szövetség és a Szabad Színjátszásért Egyesület.
Felelős kiadó: Solténszky Tibor. Főszerkesztő Kiss László. Lapmenedzser: Tóth Zsuzsanna.
Megrendelhető: 1011 Budapest, Corvin tér 8. Előfizetési díj egy évre (4 szám): 600.- Ft.*

1997. februárjában indult útjára a Magyar Színjátékos Szövetség és a Szabad Színjátszásért Egyesület lapja, „Játékos” elnevezéssel. A beharangozó szerint „szakmai lap” szeretne lenni, „de nem/nem elsősorban kritikai lap”. Az előszóban írja Solténszky Tibor: „...egyetlen színikultúrája van az országnak, melynek ugyanúgy része a bátonyterenyi drámaoktatás, mint a budapesti Katona József Színház, az Arvisura vagy a Dream Team nemzetközi sikersorozata. Szeretnénk, ha ez az egységes, ám nagyon sokszínű színházi kultúra minden értékével megjelenne lapunk hasábjain, minden olyan értéke, ami nem az előadások egyébként is megfoghatatlan pillanatnyi varázsa, de szavakban megmagyarázható és másokkal megosztható.”

Most, visszatekintve a lap majd kétévnyi jelenlétére életünkben, úgy gondolom, mindenképpen örömmel kell nyugtáznunk eredményeit. Igaz, nem minden lapszám egyenletes, de időnként az életből adódik, hogy egy-egy esemény nagyobb vonzerejű, nagyobb hordaléka van, mint másoknak.

Gondolhatják, akik nincsenek egészen közel a nem hivatásos színjátszókhoz, versmondókhoz, bábosokhoz és drámapedagógusokhoz..., hogy belterjes kissé a dolog. No de éppen ez az érdeme is. Belterjes, mert belső dolgainkkal, minket érintő kérdésekkel foglalkozik – igaz, mindig más-más részterület kerül jobban előtérbe. Néha ütköznek a vélemények, hiszen nem mindegyikünk gondolja a dolgokat azonosan. Ez viszont termékenyítőleg hathat a terület egészére. Belterjesnek neveztem az imént a Játékost, de nem beszűkültek, nem érdektelennek. Elemzései, tudósításai egyre inkább közelítik a valós érdeklődési kört, a benne megjelenő tanulmányok továbbgondolásra késztetőek. Ha valamit hiányolok, az az, hogy nem mindig jelenik meg

időben és hogy vannak események, amikről még többet szeretnék (szeretnék) olvasni. Már eddig is nagy figyelemmel kísértem a Katona Imre fordította Kantor-tanulmányt, és a visszatekintéseket amatőr színházi múltunk nagyjaira. (Sajnálatos, hogy nekrológból is kellett olvasnunk párat.) Érdeklődéssel kísértem a gyerekszínjátékosok, vagy a már nem annyira gyerek diákszínjátékosokról szóló híradásokat, s nem különben a külföldről szóló híreket.

Lehet, hogy elfogultságnak tűnik, de számomra – vidéken, nem túl könnyű helyzetben dolgozó amatőr-színház-csináló számára – öröm, hogy van egy ilyen újság.

Mi, játékosok, örülünk a Játékosnak!

Nagy Gábor
(Sitkei Színkör)



MELLÉKLET
Debreczeni Tibor Drámajáték a kirekesztésről
című foglalkozásvázlatához

Himnusz egy számmal

Tamási Áron

1

Öröme hajtotta, mint a benzin a motort.

Gyorsan jött. Ruhája katona, lábbelije bakancs, sapkája semmi, maga Gábor.

Hirtelen kanyarodóhoz ért, de akkor meglátta faluját, s egyszerre megállt. Érezte, hogy szemébe hull az egész nagyközség, csak a torony akad fel homloka csontján. Az öröm kibuggyant egy szóban a száján:

– Templom! – mondta.

Szemei nedvesen remegtek. Fáradt lábai újraszülettek. Az októberi hideg szél neki sem szél, sem hideg nem volt. De a hátizsák szárny lett egybe a vállán.

A határbeli földeknek került, nehogy az emberek, bár egy szóra, lefogják. Jól számított, s hamar ment. Kicsi háza felett kerítés volt, arra felhágott, s túlfelől leesett. Azonban jaj helyett azt mondta nevetve:

– Ház!

Felállt, és lassítva jött tovább. Csak a szemeivel kapdosott ide és tova, de nem találta bennvalóján a rendet, az életet, a gondosság nyomait. Hanem a kicsi udvart burjánban bokáig, a csürt nagy szájjakkal a fedelén, s a házat vetkezés alatt. És mindent, ami még volt, cudarul. Cudarabbul, mint ember valaha.

Megdermedt arccal kiáltott egyet.

– Sári!

Ez a felesége lett volna.

Néhány őszirózsát látott a ház mellett, de Sárít egyet sem látott.

Gerjedelem rázta meg. Az ajtónak rontott, de az engedelmesen kinyílt: szégyenében, kifosztottan állott a szoba is. Régi levegővel. Néptelen csenddel. Ahogy körülhordozta szemeit, egy nagy darab papirost látott lámpának támasztva az asztalon. Odament lassan, elromlott arccal, s hát valami óriás papírzacskó, amilyenbe lisztet vagy pityókát csomagol a boltos. De mintha írás lett volna rajta.

Felvette.

Nem merte rávetni azonban ott helyben a szemét. Hanem kihozta, leült az alsó lépcsőre, s akkor megnézte az írást, amely nagy ákombákom betűkkel így szólt:

Nem győztelek várni. Sári.

Ahogy elolvashatta, éktelent mondott sárga szájjal. Aztán leejtette a fejét, s nézte a földet. Majd megolvasta megint, hogy mit tudott Sári. De most már kacagott felette. Keserűen, mérgesen, kirúgva még a nevét is. Majd szájához emelte a papírzacskót, felfújta feszesre, s a térdéhez súvasztotta hirtelen, hogy nagyot csendült a levegő.

Utolsót lőtt a katona.

Még ott ült a lépcsőn, amikor lassan, szelíd örömmel béjött egy öregember. Már messziről köszönt.

– Hazavezérel a jó Isten, Gábor?

Rá sem nézett Demeter Gábor.

– Engem haza, hát honnét tudta?

– Hallám, hogy Sárít szólítád, s puffantál is egy jó nagyot.

Nem szólott Gábor semmit rá.

Az öreg melléje húzódott a falépcsőre.

– Hadd el, kapsz eleget – mondta.
 Gábor megnézte az öreget.
 – Ide bé nem egy is többet.
 – Jó, jó. Meggyógyul az ember. S aztán sokat odavótál, s ő is ember, s kellett neki.
 – Mi a nyavalya kellett?
 – Hát amit megkóstolt.
 Nem szólott erre Demeter Gábor. Az öreg azt hitte, eltemették Sárít, ha nehezen is.
 – Három esztendeig valál fogoly katona, ugyé? – kérdezte.
 – Addig.
 – Azt mondják, a taliánoknál.
 – Hát aztán kivel ment el?
 – Sári-e?
 – Nem is Mariska.
 – Egy alföldi magyar teve szert reá – mondta az öreg.
 – Hát nem tudta valaki széjjelütni?
 A szomszéd legyintett.
 – Hadd a kecskebékába. Ha előbb megtette, később is megtette volna. Az ember ne kíváncson sokat egy fehérneptől: amíg fogja, addig van.
 – Fogja a görcs! – hirtelenkedett Gábor.
 Megint hallgattak egy darabot.
 – Sok pénze van-e a taliánnak? – kérdezte az öreg.
 – Annak annyi, mint a zsidónak.
 – De itthon mégis jobb, Gábor. Mit mondasz?
 Gábornak egyebütt járt azonban az esze.
 – Hát aztán legalább hogy hitták? – kérdezte.
 – Azt az alföldi-é? Azt valami Juhásznak. Juhász Mihály, vagy János, János-János. Itt őrizte sokáig a muszka foglyokat, s úgy kaptak össze.
 Gábor felállt, és a hátizsákját a burján közé dobta.
 – Az Istent is megtagadom! – tüzelt.
 Harangoztak estére.
 Az öreg levette kalapját.
 – Azt ne tedd – mondta –, mert egyebünk sem maradt. Hanem hozz asszonyt, egy másikat. S neki az új életnek!... Szőke volt-e Sári, vagy barna, te?
 – Az barna, vesse ki az Alföld! Mert a magyar raboltja meg most is a magyart.
 – Nohát, akkor vessz egy szőkét.
 – Én nem soha fehérnepet! – szegezte le Gábor.
 – Jó, jó: sokat beszél egyszer-egyszer az ember... – bólogatott a kapu felé az öreg, s onnét még visszamondta:
 – Én ügyeltem a házadra, hé.
 – Jól ügyelt – köszönte meg Gábor, s ahogy az öreg elmehetett, állt még imbolygó értelemmel valameddig. Majd belékapott egy útba s valamint a sebes futású motor, úgy járta bé a múltat s annak emlékkertjeit.
 Templomokat látott.
 Aztán éneklő apró gyermeket, számtalant.
 És sok-sok talián szegény embert, akik valahányan egy Istennel és egy számmal élték életüket. Látta a sok szamaras embert, és nézte sokáig őket. S akkor valahol a mélységben, ahol az ember sorsa ül, új élet csírája pezsdült.
 Érezte, hogy Istene már van. S felujjongott egyszerre helyből:
 – Szamarat veszek, s új életet kezdek!
 Gyorsan megindult, kedvvel fát kerített, tüzet rakott, kenyeret evett, fűtült.
 És lefeküdt.
 És sokan lefeküdtek a haza és az igazság romjain, hogy virradatra új életet nyerjenek valahogy.

2

Bomlani kezdett a tavasz.
 És Demeter Gábornak örömet trombitáltak a szemei.
 Kacagó kicsi udvarán készen állott immár a szekér. Ügyes, új kisded szekér volt, amelyent egy száárnak tiszta öröm húzni.
 Egy csütörtök reggel útra öltözött fűtörészve, s beszólt a szomszéd öreghez:
 – Néhány napig ügyeljen a házra.
 Az öreg kacagott.
 – No, no – mondta. – Hát hová mész? Aztán szőke legyen s ügyes.
 – Az a lesz, csak hogy négy lába lesz...
 Nem folytatta Gábor. Rejtélyes ábrázattal mosolygott csupán. Másnak sem árulta volna el tervét a viláért, pedig sokan kérdezték, amíg végigment a falun.

Tudta, hogy messze kell mennie, mert e környéken szamarat ember nem látott soha. Csak ahol románok vagy szászok laknak.

Oda is volt három kerek napig.

Vasárnap reggel azonban egy szép bakszamarat vezetett bé a faluba. Éppen virágvasárnap volt: az a hozsannás nap, amelyen az elveszett régi időkben egy számmárral és a lélek forradalmával bévonult Krisztus az ő városába, amely Jéruzsálemnek hívatik. Gyermekes és népből való nagyok özönlének köréje és utána akkor, s rivalgának üdvöt kiáltva.

Demeter Gábort is körülserlegette a falu gyermekhada, sőt felnőttek is ragadának utána. De ezek nem üdvöt kiáltottak, hanem csúfolódást. Nem éneket, hanem röhögést. nem hozsonnát, hanem epét és ecetet. Pedig forradalom volt ez is.

Egy új korszaknak, a megpróbáltatás korszakának forradalma. A munka, a bizodalom, az újrakezdés forradalma.

A megcsalt, de a halál kapujából visszafordult ember forradalma.

Sőt forradalma a rokkant falunak, amely a mélységbe taszítva is élni akart. És egy népnek a forradalma, amely a háború kialakult tüzhelyén felemelte komor fejét.

De az Isten levette eme népről a kezét talán, mert gyermekestül és asszonyostul és férfiaszul röhögte Demeter Gábort, az első férfiút, aki felkelt a romlásból, és életet kiáltott. Aki bé merte hozni a szamarat, az igénytelenség, a kitartás, a munka példázóját a büszke faluba, az álmodozó, a káromkodó, a csodaváró faluba.

Hős volt Demeter Gábor, s mosolyogva, az öröm illatával vezette az emberhullámokon szamarát. Otthon új kötéllel békötötte, pokrócot terített a hátára szerető kezekkel, szénát rázott bóbiskoló nagy feje elé, s kínálhatta szépen:

– Egyél, segítő társam!

Kántornak nevezte.

S Kántor mértékletesen és pocskékolás nélkül evett, mint egy családtag. S maga Gábor is kenyeret hozott szalonnával, melléje ült a jászol karfájára, s evett az ő társaságában, baráti szeretettel.

Kedvesen töltötték a hetet, s nyugalomban.

És vasárnap, amelyik a feltámadás zengésével eljött, a templomba ment Gábor, s lelke mint az aranymadár, úgy énekelte, hogy: „Feltámadt Krisztus e napon”.

És másnap reggel így szólt gyöngéden a számmárnak:

– Gyere, Kántor, dolgozni!

Kivezette, az új szekerecskébe befogta, magának színes bojtot kötött az ostarára, s meglegette, és szeplőtelen szívvel mondta, mint a himnuszt:

– Tekints le, én Istenem, és áldj meg szamarastul engem, hogy vígan gyarapodhassunk a Te szent nevedben.

Elindultak.

Alig érkeztek ki azonban az útra, jött egy ember, akivel együtt szolgált volt a háborúban.

– Hát e mi, Gábor? – mutatott a szekér elé.

– E számár, hát nem látod?

– Bár ne látnám.

– Hát mért vagy ellensége? – kérdezte Gábor. A másik hegyesen veté oda:

– A székely nemes nép, hé! A szamarat nem nézheti, nemhogy tartsa!

– Jobb így élni, mint cifrán megdöglenni – mondta Gábor, s azzal tovább hajtott.

Egy gyermek is meglátta a szamarat. – Hol van az eleje bácsi? – kiáltotta.

Nemhogy rávágott volna Gábor az ostarával, hanem számba sem vette. Továbbacska egy vénember jött szembe, s reáköpött a számmára.

– Híj, beh rusnya! – mondta – nem embertől lett volt!

– De hasznos, Mócsi bá!

– Tán tejet ad? – nézett bé alája az öreg.

– Azt is adna, ha úgy lett volna.

Ezalatt a gyermekek is gyűltek sűrűn.

– E majom, ugyé? – mondta az egyik.

– Ez a. Az apja az apáddal testvér volt! – felelt meg Gábor. S akkor egy legényke előrefutott, s kacagni kezdett a számár fején.

– Nagyobb a bunkója, mint a nyele – mondta.

– Gábor bácsi – szólt a másik –, ez a maga állatja a szilvaízet megeszi-e?

– E meg aztán még a kásás vackort is.

Igen tetszett a gyermekeknek, hogy jóízűen felelgetett Gábor. Vihogva követték még jó darabig a szekeret, de aztán megálltak. De Gábor visszasandított rájuk, és hallotta, amint egy nagyobbacska legényke, akit körülvettek, komolykodva így szólt:

– Hagyjátok el, mert nem akármilyen állat az! A tavaly nyáron saját magam láttam, hogy a báró úr is ilyennel egerészett.

Vígan járta meg Demeter Gábor az erdőt, s másnap is elindult. Újból udvara lett azonban csúfolódó alakokból.

Egyik azt kérdezte, hogy a számár reggelre szopott-é.

A másik azt kérdezte, hogy az ábécét tudja-é.

De ő megfelelt játékos ésszel valahánynak, s tovább velük nem törődött, hanem hordta nyugalommal és csendes örömmel a fát, s végezte az egyszerű, áldott falusi munkát.

Egyszer aztán, úgy május farkán, hozzá jött a falupolgár, s azt mondta, hogy a jegyző úr hívhatja a számár miatt. Gábor meg is jelent az irodaszobában.

– Hát a számár hol van? – kérdezte a jegyző.
 – Az otthon, mért kérdezi?
 – Én azért, hogy eltakarítsd a faluból! Nem látod, hogy zúg az egész község miatta? Egyszer reád mennek, s számarastul felaprítanak.
 – Én nem félek, nem vétettem senkinek – mondta Gábor.
 – Add el, vagy csapd a fenébe!
 – Az nálam jó helyt van.
 A jegyző megütötte öklével az asztalt.
 – Tüntesd el a szamarat, azt parancsolom!
 Gábor megindult az ajtó felé.
 – Ha sokat lármáznak, még társat veszek neki... – mondta, és kiment.
 S ahogy hazafelé tartott, észrevette, hogy némelyik ember nem is üdvözlöi őt. És ő sem köszönt senkinek többé, mint-ha néma lett volna a szája, s a karja súlyosabb a vasnál.

3

Akkor este legények ittak a korcsmában. Rajtuk ült a szegénység átka, mint a keselyű. Keseredetten énekeltek, és döngették az asztalt. Hajnalig azonban ki haza, ki menyecskéhez, ki leányhoz elment. Csak kettő maradt. Két fiatal legény, virtusnak vadjai. Égett bennük a sok ital és a vér.

– Gyere, megkapunk valakit, s agyonütjük! – mondta az egyik.
 – Egyhez nem is nyúlok, százat ütök agyon! – reszelte fogát a másik.
 S elégedetten jót ittak rája.
 Egyszer aztán vigyorogni kezdett az egyik, s felállt.
 – Gyere, nézzük meg a Demeter Gábor szamarát!
 – Gyere!
 Röhögve mentek. S bé Gábornál a kapun, végig lopva az udvaron, s a kicsi pajtába bementek.
 Setét volt, mint a korom.
 – Gyűjts valamit, te, mert beléd vágom a bicskát! – mondta a hátulsó.
 Sokáig kotorászott a másik, végre gyufára kapott csakugyan, s meggyújtott nehezen egy szálat: s ott állott a számár nyugodtan, bölcsen, s megnézte egy pillantással őket.
 – Gyűjtsd meg a farkát, a búros farkát! – bízta röhögve hátul a társa.
 S csakugyan új szálat gyújtott a legény, s meghajolva, vigyori pofával odatartotta a lángot, de abban a pillantásban úgy mejjberúgta a számár, hogy nyekkenve a hídlásra esett. A másik ordított a rászakadó setétben egyet, rá nagyot bukkott a küszöbnél, de felugrott, s a kapunak vette sietve az utat.
 Gábor riadtan lelépett odabenn az ágyról. Valami rosszat sejtett, vagy tolvajokat legalábbis. hamar lámpást gyújtott, s egy jókora karóval megindult az istálló felé. Ahogy belépett, látta, hogy egy legény fekszik a mocskos padlón, s nyög istenesen.

– Hét, hát nem kaptál jobb helyet? – mondta.
 De a legény nem felelt rossz nyögésen kívül egyebet. Közelebb tartotta Gábor a lámpást, s hát a vér bugyog ki a száján. Hamar szalmát vetett bőven, s reáhúzta valahogy, ingét kigombolta, s hát megrontott melle is csupa vér. Kártyában vizet hozott, s mosni kezdte, s kúrálni, mint egy szamaritanus.
 Így virradtak meg. S akkor emberek jöttek.
 – Te ütöd-e le? – kérdezte az egyik.
 – Ütötte a nyavalya.
 Ismét emberek jöttek. Majd néhányadmagával a bíró, ki látván a nagy romlást, egy legénykét a csendőrök után szalasztott.

– Szólítsd a jegyző urat is! – kiáltott utána.
 Gábornak a fülét megütötte a sok szóból ez a szó. Körülfigyelt, s akkor látta, hogy amennyi ember, mind gonoszul néz reá. Tudta már, hogy mindenért őt okolják, s örömmel vesztik el. Kiment a pajta elébe, s ott vette észre, hogy még tiszta fehérben van, ahogy leszállt az ágyból. Bement, és ünnepi ruhát vett. S ahogy feltette a kalapját, már két csendőr állott ajtaja előtt. Recsegtve rászóltak, hogy:

– Indulj előre, gyilkos!
 S ekkor odajött derűben úszó arccal a jegyző, intett az egyik csendőrnek, és továbblépve összebújt vele.
 – Kérem – mondta –, csúffá kell tenni, mert hiába parancsoltam, hogy tegye a fenébe azt a szamarat.
 – S azt hogy gondolja, uram? – kérdezte a csendőr.
 – Hát vinni kell véle a szamarat is, és künn a úton fel kell ültetni a hátára, hogy kacagjon a falu, s hogy ide szamarat hozni többet senki se merjen.

Fogták s kivezették a szamarat.
 Megindultak emígy. S a népsereg utánuk tódult röhögve és szégyentelen gúnnyal. Künn az úton megállította a szamarat a csendőr, és Gábornak nekifogta a fegyvert.
 – Ülj fel!

Mit tehetett volna? Megsimogatta Gábor a szamarat, és felült. Ekkor kacagni és lármázni kezdtek körül az emberek, s még a két csendőr is velük. A szamár pedig megnézte őket, a füleit hátra- és a farkát felcsapta, kiugrott a tömeg közül, és vágatni kezdett Gáborral a hátán, mint egy paripa!

– Megállj! – kiáltottak a csendőrök.

A gyermekek röhögve szaladni kezdtek, s igen a nagyok is mind.

– Lőni! – kiáltott a jegyző, de a két csendőr már az ár közepén futott.

– Fogjátok meg! – hajigálták sűrűn a szót, mint a követ.

Hanem az emberek csak kiugrottak a kapuba, s csak nézték a vágató szamarat, aminek a hátán megbújva repült a jövő felé Demeter Gábor.

Azon a napon, alkonyat idején, négy öreg székel beszélgetett az úton.

– Az nem is szamár volt, hanem óriási nyúl – mondta az egyik.

– De az ember, aki rajta ült, az sem Demeter Gábor volt, hiszen ő meghalt a háborúban.

– Hát ki lett volna? – kérdezte a harmadik.

Az éppen maga az Antikrisztus.



A Marczibányi Téri Művelődési Központ művészetpedagógiai boltjában kapható kiadványok

Színházi füzetek sorozat:

III. Gabnai Katalin: Drámajátékok (gyermekeknek, fiataloknak, felnőtteknek)	980 Ft
IV. Kaposi László: Játékkönyv	600 Ft
V. Gavin Bolton: A tanítási dráma elmélete	840 Ft
VI. Jonothan Neelands: Dráma a tanulás szolgálatában	720 Ft
VII. Drámapedagógiai olvasókönyv szerk.: Kaposi László	900 Ft
VIII. Színház és dráma a tanításban szerk.: Kaposi László	600 Ft
Ahogy (szerk.: Lipták Ildikó)	720 Ft
M. Dietrich Helga: Rhymes, Mother Goose angol mondókáskönyv	480 Ft
Dietrich Helga: Évszaklapozó magyar népi mondókagyűjtemény	660 Ft

Drámapedagógiai Magazin

(a Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája)

Drámapedagógiai Magazin – oktatási segédlet	
a 7-től a 15. számig és az 1996., 1997. és 1998-as különszámok	200 Ft

A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ kiadványai

A DRÁMA TANÍTÁSA segédlet a 3-4. osztályban tanítók számára	700 Ft
A DRÁMA TANÍTÁSA segédlet az 5-6. osztályban tanítók számára	700 Ft

Az Academia Ludi et Artis Egyesület kiadványai

Kútbanézők II. művészetpedagógiai játékok, foglalkozásleírások, tanulmányok	630 Ft
Kútbanézők III. – művészetpedagógiai kritikák	840 Ft
Kútbanézők IV. – művészetpedagógiai írások	490 Ft
Debreczeni Tibor: Hálóban – a Kútbanézők sorozat különszáma	720 Ft