

– Úgy tudom, hogy a velem végzett kollégák többsége színházi rendező lett, vagy főiskolán tanította ezeket az ismereteket.

– Ez a négy éves képzés mikorra tehető?

– 1963 tavaszától 1967 decemberéig.

– Egy kép kirajzolódott a „drámapedagógiai előzménye-idről”. Ha ez a kép nagyon más, mint amit mondani akartál, akkor, kérlek, pontosíts! Van egy általános iskolai előzménye, mint ügyeletes versmondó és színjátész, van egy liceumbeli előzménye (tanítóképzés), ahol nagyon jó tanárokkal találkozottál, akik játékos módszerekkel tanítottak, és még ennek a szakirodalmát is ismertették, majd kikerülve a gyakorlatba azon nyomban színjátész csoportokat vezettél...

– Ez így igaz!

– ... s ahogy veled dolgoztak, azt vitted tovább, s gondoltam, fejlesztetted is tovább. Én itt több Borsod megyei település nevét is hallottam: Arló, a szomszéd község, majd Szuhafő. Ez idő alatt kerültél kapcsolatba neves szakemberekkel – Dévényi, Mezei, Keleti nevét említetted többször – fesztiválokon, vagy úgy, hogy lejártak hozzád Szuhafőre.

– Mezei Évával a haláláig munkakapcsolatban voltam. Dévényivel, Keletivel szintén. A színjátész fesztiválokon

valamennyiükkel találkozhattam. Mind a hárman szívesen utaztak oda, ahol éltem, megnézték a próbáimat vagy a bemutatóinkat. Rengeteget segítettek nekem. A mestereimnek tartom őket.

– Az a képzés, amiről fontos információkat hallhattunk, a négyéves rendezői képzés tehát '67-ben ért véget. A szarvasi találkozókat említetted, az már a hatvanas évek végére, a hetvenes évek elejére tehető... És '72-től vagy Jászfényszarun. Utaltál arra, hogy a szarvasi találkozón már nagyon sok olyan előadás volt, amelyből látható volt az improvizációs módszer.

– Igen, de én már a Borsod megyei találkozókra is több ilyen jellegű produkciót láttam. A színjátszásnak akkor valami hatalmas nagy lendülete volt, és akik fogékonyak voltak arra, hogy valami újat hozzanak, volt kitől tanulniuk.

– Nyilván megjelent ez az improvizációs módszer más formában is az iskolákban. A színjátész csoport működésén kívül a tanításnak milyen régióiba került be?

– Először nem a tanításba került be, hanem az úttörő mozgalomba...

(folytatjuk)



## Tiszta tekintettel, tiszta fejjel...

Gyevi-Bíró Eszterrel beszélget Kaposi László

– Gyevi-Bíró Esztert egy drámapedagógiai kurzusról ismerem, mint volt hallgatómat. Nekem meglepetés volt, hogy idén, a váci területi gyermekszínház találkozó (Pest, Nógrád, Komárom megye és Budapest legjobb előadásait láthattuk itt) mint csoportvezető, rendező-koreográfus jelentkezett. Ráadásul ezen a fesztiválon – és emlékeim szerint a magyar gyermekszínház utolsó két-három évében is – számomra az egyetlen újat hozó előadás az volt, amit ti csináltatok, a Suryakanta. Vagyis: minden, amit láttam, az már megvolt 15-20 évvel ezelőtt is, legfeljebb a történetek változtak (igazából azok se nagyon), de ha más volt is a történet, annak lebonyolításához ugyanazt a színpadi nyelvet használták a rendezők, a csoportok. A kérdés az, hogyan ugrik ki, hogyan születik valami nagyon új dolog, ráadásul hogyan jön teljes fegyverzettel elő? Hogy csináltátok ezt?

– Ez úgy történik, szerintem, hogy az ember, aki elindul ezen az úton, az eleve olyan, hogy nem áll be a sorba. S nem azért, mert megvan benne a tinédzser korból jövő dac... Évek óta – '95 óta – voltam Lukács Laci mellett, mint az egyik munkatársa. Figyelemmel kísértem a gyerekelőadásokat, s igyekeztem objektív lenni. Azért, mert a Lukács Laci mellől indulok, igyekeztem nem előtérbe helyezni őt, hanem tiszta tekintettel, tiszta fejjel nézni a megnézhető dolgokat. És azt vettem észre, hogy rengeteg – színházilag – halott dolog van a gyerekszínházban.

Hallottam olyan véleményt, hogy azért, mert gyerekekkel nem lehet színházat csinálni. Ennek van némi igazságtartalma, mert nyilván nem lehet ugyanaz a cél, mintha egy felnőtt csoportot vezetne az ember, de az biztos, hogy egy csomó olyan dolog hiányzik a csoportvezető rendezőkből, felnőttekből, ami teljesebbé vagy élővé tudná tenni ezt a képet. Amikor megéreztem magamban az ilyen irányú érdeklődést, hogy igenis szeretnék ezzel, a gyermekszínházzal, foglalkozni, akkor elhatároztam, hogy megkeresem azokat a „forrásokat”, ahonnan meríthetek – ahonnan tanulni tudok. Nem szelektálok közöttük csak azért, mert mások ezt vagy azt kikiáltják jónak vagy rossznak, megpróbálok megtanulni egy csomó területet a lehető legmagasabb szinten, hogy a megtanultakat aztán majd át tudjam adni. Már induláskor tudtam, hogy a legfontosabb – pont azért, mert gyerekekről van szó: soha nem szabad elfelejtenem, hogy rájuk kell figyelni, belőlük kell kiindulni, velük kell dolgozni. Még akkor is, ha nem hangzanak el a „nagy szavak”, ez egy olyan fajta eskü, amit nem szeghet meg az ember. Ma úgy látom, hogy ez nagyon sok gyerekekkel foglalkozó, s színházat készíteni akaró emberből hiányzik...

Amit csináltunk Budakeszin, az nem attól volt új, hogy én kitaláltam egy új színházi nyelvet vagy bármit (mert-hogy te újnak érzed!), hanem attól volt új, hogy nem elégedtem meg egy bizonyos szinttel, nem engedtem meg

magamnak azt a luxust, hogy elkényelmesedjek, s hogy feladjam azokat a dolgokat, amelyeket induláskor saját magamnak mondtam.

– *Két dolog foglalkoztat közben. Az egyik: nyilván meg lehetne elégedni azzal, hogy a gyerekek kedvesen eltáncikálnak valamit. Ennek az idő előtti meglegedésnek nyoma sincs az előadásotokban, sőt: fel sem vetődik ez a kérdés az előadás kapcsán. A másik: az a műfaj, amit csináltok, az tudtommal nincs jelen a „palettán”, a magyar a gyermekszínházban nincs ilyen. Tanítjuk a műfajok kapcsán azon a pár tanfolyamon, ahol a gyermekszínház egyáltalán szóba kerül, hogy létezhet az írott darabok színrevitele, van a közös dramatizálás, a szerkesztett játék, ritkán az életjáték. Egyáltalán a mozgásszínház, a táncszínház gyerekeknél Magyarországon nem bejáratott. Nálatok az új két minőségben jelenik meg, pontosabban a minőségben jelenik meg és a nyelvben is. Mi terelt benneteket a mozgásszínház felé? A minőségre kaptunk egyfajta választ, mintha egyfajta emberi tartás, alkotói, vezetői tartás is kéne hozzá, ezt értettem abból, amit mondtál...*

– Ez nagyon fontos! Biztos vagyok benne, hogy az élet egyetlen területén sem lehet az ember önmagához méltó enélkül... Tudom, hogy nagyon az út elején vagyok, de ha ezt nem veszem el, akkor jó dolgok fognak születni abból, amit csinálok. Érzem a hajlamomat is erre és érzem a tehetségemet is, mert álszentség lenne, ha ezt kihagynánk.

Miért mozgásszínház? Én három éve dolgozom Uray Péter mozgásszínházában mint színész vagy táncos – annyira nehéz besorolni azt, hogy ki is ott az ember. Az ottani munkámat is úgy végeztem (erről igazán Péter tudna beszélni), hogy nem engedtem meg magamnak soha azt, hogy figyelem nélkül, érdeklődés nélkül, belekényelmesedve bizonyos státuszokba dolgozzam, hogy ne tanuljak meg mindent, amit csak lehet az ott tanító tanároktól. Ez a műfaj nagyon izgalmas. S azt gondolom, nagyon közel áll a gyerekekhez is, hiszen a gesztusokból való értés vagy nem értés, a szavak jelentése mögötti további jelentések, ezek mind ösztönösen is foglalkoztatják a gyerekeket. Ráadásul az enyéim meg már olyan korban vannak, 12-13 éves lévén, hogy keresik is ezeket az eszközöket. Az indított el, hogy valójában kíváncsi voltam arra, mit lehet egy viszonylag jó, tehát „átlagon felüli” képességű gyerekekből álló csoportból nagyon sok munkával kihozni. És ezt a sok munkát ők el is végezték. Mert nem egyszer, nem kétszer felnőttként dolgoztak. Azt is bevallom, azért, mert én nem hagytam kibúvót. Időben nem foglalkoztam többet velük, mint más színjátszó körök. Heti két próbám van. (Volt olyan időszak, amikor csak egy – szeptembertől leszek negyedik éve a csoport vezetője.) Nem volt több próbám, hanem azokon a próbákon nagyon koncentrált volt a munka. Önmagamnak sem engedtem meg a lazítást, mert abban a pillanatban ők is kilazítottak volna. Ettől függetlenül, úgy érzem, sikerült olyan gyerekcsoportot létrehoznom, amelyen látszik, hogy nem korbács alól kerültek ki, hiszen a fegyelmezés nem úgy folyt, hogy kiabáltam, vagy bármi más formában agresszíven viselkedtem volna velük, hanem attól, hogy a gyerekek látták, (majdnem) mindig, minden pil-

lanatban készen állok, tudom, hogy mit akarok, nincsenek alibi feladatok, figyelem őket. S ami talán ennél is fontosabb: bár koreográfusnak magamat írtam oda, mert a jelenetezésnél, a darab elkészítésénél végiggondoltam, hogy milyen viszonyokat, milyen emberi gesztusokat lehetne megjeleníteni (nem azt, amit látni szeretnék, hanem amit ki lehetne az egyes jelenetekből hozni), de igazából ezeket a dolgokat ők csinálták, és ez a legesleges-legfontosabb, mert onnantól kezdve él az anyag, hogy az övéké. Nem betanítás, nem idomítás folyt – volt ellenben sok-sok visszadobott labda. Ehhez persze három évig tanítottam őket mozgásra, kontakt táncra; indiai tánc-tanár (Mészáros Ágnes) dolgozott velük, vagyis hosszú előkészítő munka folyt.

– *Miért pont ez a darabot választottátok? Egyáltalán: hogyan készül egy mozgásszínházi produkció?*

– Elég bizalmas viszony van közöttünk, hát figyeltem őket, hogy mi az, ami érdekli őket. És hát: a szerelem. Egy 11 éves gyereknek ez a fogalom már más, mint amit előtte gondolt róla. Elkezd színessé válni, de nagyon óvatosan kell kezelni az egészet, hogy ne menjen tévútra, hogy én magam ne befolyásoljam, hogy ő gondolkodjon el ezen. A dolog nyilvánvaló volt, hogy efelé kell mennünk. És még nem a szexualitás, hanem maga a szerelem, ez az elvont furcsa érzélem, hogy ez micsoda. Balázs Béla A három királylány meséje című darabjában találtam meg azt az izgalmas megközelítést, hogy a szerelmet többféle nézőpontból láttatja. Bár felnőttként biztosan más gondolatokat ébreszt az emberben, de egy gyerekkel is el lehet erről beszélgetni. Ezért választottam ezt a darabot. Azt is tudtam, hogy nagyon nehéz lesz, pont azért, mert ez erősen szövegközpontú, gyönyörű szép mese. De éreztem benne azt a fajta érdekességet vagy izgalmat, amitől ők majd elkezdene ezzel foglalkozni. Ez nem indiai, hanem indiai témájú mese. Ezt egy az egyben Balázs Béla írta, nincs meg az indiai kultúrában, de a lényeg az, hogy ennek kapcsán foglalkozhattunk egy csomó dologgal, például az óráknak a drámapedagógiai részén az indiai kultúrával, hiszen ez már adott egyfajta érdeklődési alapot: a *darabbal* foglalkozunk, s mivel a darab indiai témájú, ismerkednünk kell az indiai kultúrával. Sok mindent átnéztem, kiírtam, s beszélgettem velük az indiai istenekről, meg sok másról. Nagyon színes világ tárult fel előttem, s előttük is.

– *Hogyan készül egy jelenet? Van egyfajta kulturális háttér, a darab elemzése...*

– Az az én dolgom volt, hogy megpróbáltam ezt a darabot úgy átnézni, szétszedni, megszerkeszteni, hogy már jeleneteket lehetett rá írni.

– *Jelenetekre bontottad a Balázs Béla-mesét? A szokásos játék, hogy kihagysz, beleteszel jelenetet, ahogy éppen neked jó?...*

– Nem mertem ilyesmit megcsinálni...

– *Jó a mese?*

– Nagyon jó a mese...

– *Akkor lehet, hogy nem kívánja, hogy kihagyj belőle vagy írd hozzá...*

– Nem kívánja azt, hogy hozzátegyek vagy elvegyek. Egyszerűen csak azokat a pontokat kerestem, ahol fordulatok állnak be, ahol megváltoznak az emberek viszonyai, ahol megváltoznak maguk az emberek, és megpróbáltam úgy részekre bontani, ami által ezeket a változásokat a néző is nyomon követheti. Szerencsém volt, mert a szereplők száma is olyan volt, hogy rá lehetett tenni a csoportra (13 gyermekem táncol a darabban). Elkészült a jelenetezés. Elkezdtem a gyerekeknek átadni a jelenetezést, megbeszélni az egyes jeleneteket. Az instrukciók lementek, megoldások jöttek. Ezeket nagyon sokszor, általában még ötödik-hatodik alkalommal sem fogadtam el, de mindig szakmailag indokoltam meg, soha nem hagytam emberi kibúvót arra, hogy ne ismételjék meg a jeleneteket. S ők ezt mindig belátták. Mert nem hülyék.

– *Instrukciók alapján improvizálnak a jelenetekre?*

– Így van.

– *Tehát egyfajta színészi eszköztár birtokában vannak a gyerekek az alapképzés, a kontakt és az indiai tánc folytán, van kulturális háttér, s így elegendő ismeretük és készségük van ahhoz, hogy improvizáljanak.*

– Ráadásul a Suryakanta előtti táborban a technikai képzésen kívül végig az improvizációs képesség fejlesztésével foglalkoztunk – drámaórákat szerkesztettem, s nagyon izgalmas anyagok születtek mozgásban is, szövegben is. Ráéreztek arra, hogy lehet merni, lehet belendülni, hogy nincsenek olyan felesleges megkötések, vagy határok, amelyek miatt a dolog halott lenne... Olyan nincs, hogy beteszek egy kész „koreográfiát”. Nem mozgásshínról, hanem a gyermekszínházról beszélek: gyakori a ma látható előadásokban, hogy beraknak a darabba hatáskeltésként táncbetéteket vagy mozgásos elemeket, s nem pedig kifejező nyelvként használják a mozgást... A „dalbetét” a másik, ami miatt a gyermekszínházást kicsit betegnek érzem. Persze erről nálam okosabb emberek már írtak – nem értem, miért nem olvassák ezeket...

– *Talán azért, mert sok gyermekszínházi rendező egyáltalán nem olvas szakirodalmat. Ráadásul nincs nekik semmiféle képzésük, se alap-, se továbbképzés.*

– Nekem sem volt sem alap-, sem továbbképzőm, mégis azt gondolom, hogy az ember döntési helyzetben van nap mint nap, s mondhatja azt is, hogy amíg ezt meg ezt meg nem tanulom, addig nem nyúlok bizonyos anyagokhoz. Nem nyúlok, mert nem tehetem meg. Nem azt mondom, hogy univerzálisnak kell lenni, de legalább a nyitásra való készség, az ne hiányozna! Mert ha ez hiányzik egy emberből, akkor inkább ne foglalkozzon gyerekekkel!

– *Ha lehet, akkor térjünk vissza oda, hogy miként készül el, csiszolódik ki egy jelenet! A gyerekek improvizálnak, de azt gondolom, hogy minden improvizáció mást és mást fog hozni...*

– Az improvizáció csak a kezdete egy jelenet létrehozásának. Kiadom a pontos utasítást, ami nem arra vonatkozik, hogy mit szeretnék látni, hanem arra, ami konkrétan abban a jelenetben zajlik, például a két ember ezt és ezt teszi, érzi stb. Nem szabad elfeledkezni arról, hogy egy csomó esetben a valós történet leblokkolhatja a gyereket,

ezért sok olyan jelenetet, ami az életkorából vagy a tapasztalatlanságából adódóan még messze van tőle, azokat bizony át kellett ültetni egy másik világba.

– *Ez analóg helyzetben végzett munkát jelent?*

– Így van. Amikor például Suryakanta lelkének virágját kitépik, és ő megváltozik, gusztustalan, gerinctelen ember lesz belőle, s bár elindult a szent liget látogatására, de mégis hazafordul, mert a feleségével szeretne inkább együtt lenni, akkor a hadvezére megpróbálja őt rávenni, hogy karakán emberként tegye azt, ami miatt elindult. Ez a dolog – pedig olyan fiaim vannak, akik szerintem a koruknál érettebbek – távol állt tőlük. Az instrukciók ellenére nem működtek az improvizációk. Mire fogtam magam és kitaláltam (jó, nem olyan nagy ötlet), hogy két turistát játszotok, akik mászkálnak egy idegen városban és mind a kettőt mindig más érdekli. Ha az egyik elindul, a másik megpróbálja visszafogni, s meggyőzni arról, hogy az a dolog, ami őt izgatja, sokkal érdekesebb.

– *Ezt a megoldást használják a drámások, s nyilván használják a gyermekszínházak is.*

– Nem kell ehhez drámapedagógusnak lenni, hogy az ember erre ráérezzen.

– *Tehát ha vannak olyan tartalmak, amelyeket a gyerekek nem képesek az eredeti szöveggörnyezetben feltárni, akkor azokat megpróbálsz megközelíthetővé tenni analóg helyzetekkel, olyanokkal, amelyeket ismerhetnek. Hogyan születik meg a végső koreográfia? – ez továbbra is kérdés.*

– Már megy az improvizáció, s amikor azt érzem, hogy a szereplők nagyjából megtalálták azt a karaktert, amiből érzékeltetni lehet egy-két dolgot (ez persze változni fog az előadásig), akkor azt kérem tőlük, hogy kezdjék el rögzíteni az improvizációt. Ez nagyon fontos szakasz a gyerekek munkájában. Olyan minőségben kell rögzíteni az improvizációkat, hogy a mozdulatok tizenötödik lejátszásra is azonosak legyenek. Ez most szigorúnak hangzik, s az ember azt gondolja, hogy hát egy gyerek ilyen keretek között... Valójában hozzászoknak egy nagyon fegyelmezett munkához. Az érzet, a játék az ugyanúgy benne van, és elég sok improvizációs lehetőség van a mozgásház műfajából adódóan. Mindez biztonságot ad nekik, hogy pontosan tudják, hogy mi után mi következik, s mivel a saját anyaguk, ez él. Itt nincs mese, ezt nem átvette, ez a gyerek anyaga.

– *Bocsánat, de tudom a saját múltamból, s másoktól is hallottam, hogy az improvizációkkal létrehozott jelenet ugyanúgy megkophat, mintha nem saját anyaggal dolgoznának a gyerekek. Hiába ők termelték ki az anyagot mondjuk egy prózával dolgozó színházban (nem mozgásházban), de az improvizáció leválhat róluk. Ezt hogyan lehet megúszni a mozgásházban?*

– Megúszni nem lehet, csak kezelni. Most egyébként átugrottunk egy szakaszt...

– *Térjünk majd vissza hozzá!*

– Amikor egy darab összeállt, akkor még foglalkozni kell vele. Ugyanúgy, mint ahogy egyébként foglalkozni kellene egy szöveges darabbal is az összerakása után. A jelene-

teket még csiszolni kell és lehet. A további technikai fejlődésnél azt, amit már megtanultak, azt kérni kell tőlük, de lehet, hogy át is kell koreografálni egy-egy jelenetet. S ami a legfontosabb, ezt a felnőtt színháznál is észrevettem, de a gyerekeknél biztos, hogy halmozottan így van: nagyon fontos, hogy miként foglalkozok velük az előadás előtt. Mert ha bele tudom lovalni őket egy olyan helyzetbe, ahol a rítus maga megtörténik, rákészítem őket, s elindul a darab, s elkezdenek úszni azon a nagy folyamon, amit ez a nagy hömpölygő darab jelent nekik, akkor nem történhet meg, hogy megkopik az improvizáció. És hát nem játszunk annyiszor a darabot, mint egy felnőtt színház teszi...

– *Térjünk vissza ahhoz, amit átugrottunk! Addig tudjuk a dolgot, hogy az improvizációk rögzítése történik...*

– Megmondom nekik azon kívül, hogy mi az, amit létre kellene hoznunk, hogy az kb. mennyi idő. Mindig sokkal többet mondok, mint amennyi egyébként a darabban benne lehetne, mert – s ezt a felnőtt mozgásszínházak tudják –, hogy 10 perc jó mozgásanyagból lesz kb. fél perc. A gyerekeknél ezt nem lehet megcsinálni, de mondjuk kétszeres szorzót használhatunk. Megcsinálják, időt kell nekik hagyni, segíteni kell nekik, tehát pl. nem mehetek ki, nem hagyhatom ott őket. Sok gyerekszínházi rendezőt láttam, aki ott hagyja a gyerekeit. Nem lehet. S a gyerekek előállnak egy verzióval. Ha az teljesen használhatatlan, ha azt érzem, hogy (a maga szintjén) rutinból akarja megoldani, vagy ki akar bújni a feladat alól, akkor azt én nyilván nem fogadom el, visszadobom. Még egyszer átbeszéljük, s kezdődik újra a munka. Általában a harmadik-negyedik alkalommal már olyan verzióval jönnek, ami használható. Semmi más dolgom nincs, mint hogy az időben eltűlt jelenetet megnyirbáljuk, megszabadítsuk például a felesleges gesztusoktól. A döntés itt sem az én kezemből van: ha ketten szerepelnek a jelenetben, akkor hárman átbeszéljük, hogy melyik az gesztus, mozdulat, emelés stb., ami felesleges.

– *Hogy jön be ebbe az egészbe a zene? „Ráhúzod” a zenét a már rögzített improvizációkra?*

– Nem, nem. Ahol biztosan éreztem, hogy ez vagy az a zene van, s pl. egyéni táncok tervezése ment, tehát többen dolgoztak egyszerre egy térben, akár tizenketten is, ott folyamatosan ment a zene, s őket a zene igen erősen inspirálta. Amikor éreztem azt, hogy a jelenetnek a jelentéssűrűségét elvenné az, ha eleve aláadnék egy dinamikus zenét, akkor nem engedtem meg ennek a „mankónak” a használatát. Ott azt gondoltam, hogy dolgozzanak az anyaggal, s bizony ráhúztam a zenét. A férjem hangmérnök, így nekem megvolt az a lehetőségem, hogy a próbák után másodpercre lebontva összevágjak egy olyan anyagot, ami aztán már a jelenetvezésre tökéletesen rimelve kiad egy egészet.

– *Van-e olyan fázis, amit kihagytunk? Nyilván van a darabnak színpadtechnikai igénye, világítás, ilyesmi...*

– A világítást általában kihagyják a gyerekszínházi darabokból, s azt gondolom, hogy ez bizonyos életkorig jó is. Mert ne vigye el a gyereket, vagy ne az szerepeljen a lényeges dolgok helyett! De szabad elfelednünk, hogy ez egy színházi eszköz, amit használni illene egy idő után.

Én abban a három évben, amíg az Uray Péternél voltam (aki egyébként rendkívül jól világít), minden egyes világításán reggeltől estig ott ültem, s néztem, hogy mit csinál. S rájöttem ennek az egésznek a rendszerére, mert rendszer mindenben van... És kidolgoztunk egy olyan világítást, amihez nem kell annyira sok lámpa, de mégis használható.

– *Ugye nem állítod azt, hogy abban, amit megcsináltak – akármennyire is improvizációkra épül –, nincsenek beállítások? Csak úgy, „statisztikailag” kértem...*

– De, vannak!

– *Lehet, hogy egy kicsit gyorsan „lapoztam”, aztán valamit átugrottunk. Elkészülnek a rögzített improvizációk, jó, de azért a te tanácsaid egy idő után már megoldásokat is javasolnak vagy azt sugalmaznak...*

– Igen, igen, mert attól, hogy figyelembe vesszük azt, hogy ők mit szeretnék, mert belőlük indulunk ki, mert az ő segítségüket kérjük a megoldásokhoz, attól ők még bizonyos dolgokat nem tudnak megoldani. Az embernek ott kell lenni, amikor már a konkrét darab-összerakás zajlik, és hát tudnom kell, hogy középen mi játszódik, bal elöl mi játszódik, jobb hátul mi játszódik, s ezeket tematikusan végig kell venni.

– *Ami megszületik, az végül is közös munka. Nem arról van szó, hogy a gyerekek szabadon partizánkodnak és csak csiszoltuk az improvizációikat, s arról sincsen szó, hogy valakinek készen volt egy koreográfia a fejében a próbaidőszak elején, és ezt „ráhúzta” a gyerekekre. Nem tudom, hogy van-e értelme a kérdésemnek: százalékosan mi az, amiből több van a végén, a megszülető produktumban, a beállításokból, vagy a gyerek által kitermelt anyagból?*

– Akárhogy is állítanék be egy jelenetet, s használnám azokat a színházi eszközöket, amelyeket sok jó könyvben leírtak, akkor sem tudnám, elvinni a dolgot. Nemcsak eljátszani kell nekik egy történetet, hanem azt a 30 percet ki kell tölteni mozgással, ráadásul itt nincsenek alibi dolgok, itt nem lehet plusz egy dalbetét (2-3 perc). Itt kökeményen végig kell gondolni minden egyes másodpercet.

– *Valamikor május végén volt az a regionális találkozó, ahol láttam a Suryakantát. Eltelt azóta pár hónap. Várcott sikerek voltak, amit a csoport megélhetett, meg is éltek. Milyen a fogadtatása egy fiatal szakember sikerének? Örülnek neki vagy féltékenységgel fogadják?*

– A szakma részéről?

– Igen.

– Itt ugyanolyan húsból-vérből lévő emberek vannak, mint bárhol máshol. Pedig különbnek kellene lenni. A féltékenységek megjelentek... Például volt, aki azt hozta fel, hogy szakmailag nem talál elég felkészültnek, mert az én eredeti végzettségem pénzügyi és számviteli diploma – ez a lelki oldala a dolognak...

Nekem sem szabad elfelejtenem, tíz év múlva sem, amit most mondok: végig kell gondolnia az embernek, hogy jó-e az, amit csinálok, nem kellene-e más utakat keresnem, jó-e az a módszer, az a hozzáállás, amivel eddig dolgoztam, hogy nem arról szól-e ez az egész, hogy va-

lamilyen státuszom be van biztosítva... Ahelyett, hogy ezeket a dolgokat látnám, azt tapasztalom, hogy státusz-harcok vannak, hogy nem szempont az, ami miatt összegyűlünk egy-egy ilyen fesztiválon, ami maga a gyerek, s bizony szakmailag is egy csomó minden megkérdőjelezhető,... és hát hiányzik az emberekből az alázat.

– *Van egy utolsó apró megjegyzésem, személyes észrevételem: vártak téged a gyerekek a váci találkozó során, zsűrizés után. Előbb láttam őket színpadon, utána civilben. Nos, kb. fél méterrel magasabbak voltak színpadon, mint élőben...*



## A spontán dramatikus játék és a „szuper-dramaturg”

AVAGY: KI SZERKESZTI A DRÁMAI FORMÁT?<sup>1</sup>

Julie Dunn

### Bevezetés

Az idősebb gyerekek dramatikus játékában gyakran megfigyelhető a dráma elemeinek és működésének intuitív felismerése és alkalmazása. A spontán módon feltáruuló szerepek és szituációk gyakran nagyon összetettek, fantáziagazdagok és kreatívak. Oktatási rendszerünk azonban sajnos nemigen biztosít lehetőséget a gyerekeknek arra, hogy dramatikus játékkal foglalkozzanak. Még a dramatikus játék elveit hirdető drámafoglalkozásokon is megfigyelhető, hogy a gyerekek (vagy akár fiatalok) kevés időt és teret kapnak arra, hogy bizonyos helyzeteket szabad játék keretei között vizsgáljanak. Tanóráink erőteljesen strukturáltak, és – bár érvelhetünk azzal, hogy az improvizációk és az egész csoportos szerepjátékok megteremtik a spontán szituációteremtéshez szükséges kereteket – a tanulók ritkán kapnak lehetőséget arra, hogy a tanár által szabott korlátok nélkül játsszanak. Ugyanígy kevés esetben játszhatnak anélkül, hogy jeleneit be kelljen mutatniuk társaiknak, vagy tapasztalataikat szavakba ne kellene foglalniuk az óra végén.

A spontán dramatikus játék soha nem bemutatásra készül, illetve nem lehet tárgya valamely mások által kitalált téma vizsgálata sem. Ereje éppen abban áll, hogy szabadságot ad a játszóknak; szabadságot arra, hogy a valóságban megközelíthetetlen helyzeteket ismerjen meg. A dramatikus játék eredményeképpen létrejövő fiktív világban az ember olyan módon is reagálhat a történésekre, mely máskor elfogadhatatlan vagy elképzelhetetlen lenne. A játék mint keret lehetővé teszi, hogy a fiktív közegben „kipróbáljuk” reakcióinkat. A dramatikus játék lehetőséget ad arra, hogy a különböző elgondolásokat a „mindez csak játék” tudatában elemezzük (Bateson, 1976).

De vajon mi, tanárok, hányszor adunk módot tanulóinknak arra, hogy szabad játékon keresztül, önmaguk számára teremthessenek jelentést? A játékra vonatkozó elgondolásaink, ezen belül is különösen a játék és a munka szembeállításának mélyen rögzült koncepciója megakadályoz minket abban, hogy „elengedjük magunkat,” és teret biztosítsunk a tanteremben a tanulók szabad játékának. Mindent megteszünk annak érdekében, nehogy ránk süssék a „romanticizmus” bélyegét. Vajon miért van az, hogy még a drámatanítás legromantikusabb alakja, Peter Slade is szükségesnek vélte a feltárni kívánt témák feletti tanári kontrollt; miért érezte szükségét annak, hogy egy csörgődobbal irányítsa a játék menetét? Slade, annak ellenére, hogy mindig is elkápráztatta őt a spontán gyermeki játék szépsége, a Child Drama záró fejezeteiben maga is elismeri, hogy sem a játék tartalmát, sem annak formáját nem szabhatták meg maguk a tanulók.

Mindannyian ismerünk azonban olyan gyerekeket, akik felnőtt beavatkozása nélkül is sikeresen képesek megalkotni saját játékaikat. Otthon és a játszótéren is tapasztaljuk ezt, bármilyen életkorú gyerekek körében. Az ilyen gyerekek még akár egyedül is képesek eljátszani, sőt, ez az igényük nyolc- kilenc éves korukra egyre kifejezettebbé válik.

Ha viszont maguk a gyerekek is képesek szerkeszteni és irányítani saját dramatikus játékaikat, és az így létrejövő játék-folyamatok a gyerekek számára élvezetesek és kíváncsiasak, akkor tanárként és kutatóként egyaránt fel kell tennünk a következő kérdéseket: Ki manipulálja ezeket a folyamatokat? Vajon minden gyermek egyformán részt vesz az egyes elemek kialakításában, vagy valamelyikük irányítónak lép fel? Minden játék azonos jelentésteremtő

<sup>1</sup> *Eredeti mű: Spontaneous Dramatic Play and the 'Super-Dramatist' – Who's Structuring the Elements of Dramatic Form?*, NADIE Journal, 20:2, 1996, pp. 19-28.