

Melyik labdán pattog a térfél?

Hozzászólás Sz. Pallai Ágnes és Szauder Erik cikkeihez

A félig avatatlanok kíváncsiságával olvastam Sz. Pallai Ágnes: „Mégiscsak színház?!” címmel megjelent dolgozatát. (Iskolakultúra, 2003. 11.) Az angol drámapedagógia történetébe lapozó íráshoz Szauder Erik fűz ugyanitt megjegyzéseket. Filológiai kifogásai sorolása előtt tapintattal figyelmeztet: függesszem fel adott ponton az olvasást, ha a szűk értelemben vett szakmaiság nem érdekel.

Elfogadni igyekezően Szauder Erik ajánlatát, cikke alá siklattam szemem – legyen enyém az utolsó sor –, s a következő kérdés félmondatát találtam ott: „vajon (...) melyik térfélnek szurkol a szerző?”. Angol témáról lévén szó, csak a futballra gondolhattam, s így társult hozzám a képzet: „vajon, melyik labdán pattog a térfél?”. Nosza, elolvastam az átugrott részeket, s nem tettem hiába. Nyomban igazolódott számomra Hornbrook vélekedése, aki szerint a drámaalapú drámapedagógia státusvesztésének egyik oka a szakemberek szűklátókörűsége, az intellektuális bezárkózás. Ez szigeteli el a szakágat mind a tudomány, mind a színház világától. Elmarasztalja az opponens Sz. Pallait, továbbá azért is, mert nem árasztja dolgozata az elvárható mértékű végveszélyérzetet. Anélkül, hogy tagadnám a drámapedagógia borderline természetének folytonosságát, megengedem: eljöhét a perc, amikor legfeljebb a semmi kákáján foghat csomót találni az, aki a szakmai tökély kergetésére tette fel az életét. Aggodalmamat a II. világháborút követő színjátszás és a drámapedagógia fejlődésének közös gyökereire; a párhuzamos (tév)útke-resés azon eredményeire alapozom, amelyek a hivatásos színjátszásban, a magyarországinál előbbre tartó vidékeken már lezárt fejezetként elemezhetőek.

Strehler és kora

Egy nagy hagyományú színház emblematikus előadását lehetett látni nemrég a Nemzeti Színházban (Budapesten): a Piccolo Teatro di Milano *Goldoni*-commediáját, a „Két úr szolgája”-t.

A sok-sok gonddal küszködő mai olasz színháznak nagy támasza volt *Giorgio Strehler* (1921–1997), aki a világháború utáni olasz színházi helyzetből kiindulva igyekezett rendet és rendszert teremteni, közösséget létrehozni, melyben lehetséges az elmélyült és művészi igényességre törekvő színházi tevékenység. Igyekezett előadásaival olyan társadalmi rétegeket visszanyerni a színház számára, amelyekről a művészet előkelő jellégét túlhangsúlyozó művészek már rég lemondtak. Ez nem jelentette a művészi igényesség feladását, csupán azt, hogy az életben jelenlevő valós kérdéseket feszegette és mutatta meg előadásaiban. Pontosan ezen célkitűzések megvalósítása révén, a Piccolo Teatro kezdetben népművelő, közönségnevelő szerepeket is magára vállalt.

Sokfelől ösztönöződött, sokféle színjátszási technikát kipróbált, és igyekezett azokat egyfajta új egységbe gyúrni. Különös előszeretettel rendezte *Brecht* darabjait. Azok az újdonság erejével hatottak az olasz színpadokon. Vonzódása Brechthez valószínűleg azzal magyarázható, hogy a művei alkalmat adtak olyan stílusesszközök használatára, melyek expresszivitásban, technikában eltávolodtak a hagyományos, megszokott és ez által unalmas megoldásoktól. A budapesti, 2003-as *Goldoni*-előadás az ő eredeti rendezésének másolata. A rögzített szövegű *commedia dell'arte* hagyományához kanyarodik vissza, azzal a többlettel, hogy a rögtönzést még a színpadi mozdulatokból is számúzi. Mérnöki gond-

dal tervezi meg a rögtönzöttség illúzióját, a vígjátéki véletleneket. Színészválasztásai, pedig betöltik azt a hiányt, amit Goldoninál a jellembrázolás fogyatékoságaként szoktak emlegetni. A nagy színész – jellemhordozó. A ‚Két úr szolgája‘ a Piccolo Teatro di Milano emblemikus előadása, uniós hozomány. Iskolapéldát ad arra, miként lehet megérteni a kor nézőjének idegrendszerét, figyelmét és tudatát ahhoz, hogy pozitív megrendültséggel, örökre szóló emlékekkel távozzon a színházból, de anélkül, hogy brechtianus sokkterápiának vetették volna alá.

A dráma immár nem olyan cselekvő személyek története, akiknek tettei lélektani, társadalmi okokra vezethetők vissza, illetve adott valószínűség-kritériumokkal motiválhatók. A dráma azokba a jelrendszerekbe helyeződik át, amelyek alakokat, teret, időt és cselekvési folyamatot generálnak, s így mindez a drámai alkotóelemek dekonstrukciójának drámájává válik. A posztmodern színház szétfeszíti a szöveg- vagy cselekményközpontú színház, azaz egy ok-okozati narráció, vagy egy ugyanilyen diskurzus kereteit: az egyes jelrendszerek és azok összjátéka dezartikulálódik, egymással párhuzamosan alakulnak ki, összeadódnak, illetve egymásra montírozódnak. Új idők, terek, alakok keletkeznek, amelyek a „decentrált szubjektum” mintájára utalnak. A dráma az érzésekben rejtezik, a szemnek és a fülnek saját magának kell rekonstruálnia a látás és hallás feltételeit, a megértéshez vezető utat. Amennyiben a folyamatszerűség és a jelrendszerek egyenértékűsége a hangsúlyos – egészen egyszerűen előadásról (performance) van szó.

Olyan szerkezetet látnék szívesen, amelynek csúcán a színházak pedagógiai társulatai állnak, míg az alapjainál a drámapedagógusi képzettségű óvónők. Ebben a vertikumban elhelyezkedhet az angol minta valamennyi irányzata – nem csókos összeborulásban, hanem funkció szerint.

A színház kortékony művelői nem szakítják ki magukat abból a társadalmi szövevényből, amelyben a döntéshozói helyeken, a lehetséges befogadók vannak; akár színházválasztói, akár megrendelői hatalommal rendelkezzenek is. A háború előtti hatalmi renddel szembesodródott művészek egykor megtalálták önazonosságuk alkalmait, a dionüszoszi színházi illúzió destrukciója jegyében fogant kifejezési formákban; az elbeszélő/elidegenítő eljárások, a nyitott terek segítségével. Birtokon belülre kerülve, szembesülniük

kellott viszont sok pozitív hátránnyal; egyebek mellett, a színpadtechnikai eszközhasználat és a színpadi megszólalás szabadságával. A győzelmes béke ellenséghiányt hozott, s ez az új állapot, a tradicionálisan szembenálló hajlamú közönség elvesztésével járt. A szabad színházválasztás joga ugyanakkor nem tette önműködővé a polgári népesség támogatását, sőt! Az bizonyosodott be, hogy a nézői kényelem sáncait ostromló irány képviselői végzetes piaci hátrányba kerültek. A kudarc felismerése nyomán, kétfelé kínálkozott kilábalás. Az egyik út, a destruktív dramaturgia dekonstruktívva fejlesztése/szelídítése (a posztmodern); a másik, a drámapedagógia.

A drámapedagógiai irányvétel három érvrendszer mentén volt lehetséges: a színészsze/rendezőve nevelés, a közönségalapítás vagy a civil személyiségfejlesztés célja vezethette az érdekelteket. Sz. Pallai Ágnes (számomra) meggyőzően foglalja össze a szakág (alkalmazott tudomány) angliai történetét, amely – a saját gondolatmenetem szerint is – színháztól a színházig ível. Gavin Bolton 1979-ben írott, 1993-ban magyarul ‚A tanítási dráma elmélete‘ címmel megjelent elméleti rendszerezése, amely 3+1 csoportban – gyakorlat, dramatikus játék, színház; tanítási dráma – tárgyalja az iskolai oktatásban akkoriban használatos dramatikus játékformákat, mára sem veszítette érvényét. Kezdetben ugyan a dráma mint folyamat számít Bolton vélekedésében létjogosultnak, az utóbb bekövetkezett változást azonban – „valószínűleg tévedés a folyamatot a produktum alternatívájának tekinteni, mivel ezek nem egymást kizáró, hanem egymással állandó kölcsönhatásban lévő fogalmak”. (Bolton, 1998, 261.) – nem kérném számon a tanulmány szerzőjén.

A varázslót megsütik, ugye?!

A vélemény formálódásának természetes magyarázata a szakemberré válás folyamata, valamint a társadalmi környezet alakulása. Ez utóbbi vonatkozásban, Szauder Erik kifogásolja, hogy Sz. Pallai a drámapedagógiai színészet virágzását a baloldali politikai hatalomhoz köti. Emlékeztet a jelenlegi állapotra, amelyben a kormány – munkáspárti lobogó alatt – konzervatív értékeket képvisel az oktatáspolitikában (vissza az alapokhoz, költséghatékonyság, eredménymérési szintek). Ellentétben a hozzászólóval nem azt olvastam ki a ‚Mégiscsak színház?!‘ című dolgozatról, hogy ‚az elmúlt ötven év vitáit békévé oldja az emlékezés‘. Inkább, a pedagógiai színjátszást, mint történeti képződményt látom; egyrészt folyamatában, másrészt akképpen szakaszolva, amiként a tézisei a társadalmi elváráshoz haszonnal illeszthetőek.

Amikor a dráma és a pedagógia szavainkat a görög eredeti jelentéshez vezetjük vissza, hajlamosak vagyunk arra is, hogy magát a drámapedagógiát hellenizáljuk. A Bolton-féle tanítási dráma klasszikus megnyilatkozása pedig az ősközösségi, vadászat előtti és/vagy utáni, barlangszínházi performance-okhoz köthető. A törzsfő (a kormány) kijelöli a pedagógiai célt (zsákmányszerzés); a varázsló (tanár) játéka a célt szolgáló nézőpontot és az ezt hordozó drámai szerkezetet (interaktív vadászati tréning). A rituális/narratív játékba belefődik a ‚gyerekek játéka‘ (komplex, gyermek/felnőtt nevelés). A tanárnak az a feladata, hogy a szerkezet kialakításával mintegy ‚csomagolja be‘ a lehetséges tanulságot is a játékba, és biztosítson lehetőséget az élmény feldolgozására, akár játék után, akár beépítve a drámai folyamatba. A folyamat tehát a produktum érdekében zajlik. A jelentés megértésének szintje személyes, egyetemes és analógiás. Személyes, amennyiben a táplálék-ról van szó; egyetemes, amennyiben a táplálkozásnak fajfenntartási indítéka van; analógiás, mert a barlangrajz az elődök vitézségére utal. Mindezekhez társul – a varázsló kockázatának ismerete révén – a szolidaritás: nemcsak a húsért, hanem azért is tanulják a vadászatot, hogy a varázslót ne süssék meg.

„Az irodalom lenini pártossága”

A varázslói kockázat ösztöne kiveszett korunk szakemberéből. Nem igazán érzékeli, hogy a semmi kákáján meglelt csomót nem minden törzsfő tekinti zsákmánynak. Meddő kaland azon vitázni, mit értünk módszeren vagy metodikán és technikán, kinek milyen szavakból tevődik össze a színházfogalma. Iskolámban, az egykori Kossuth Lajos Tudományegyetemen, X-né asszony két évtized keresztül értekezett esztétika-előadásain az irodalom lenini pártosságáról. A rendszerváltozás hajnalán merte megszűni neki valaki: a korabeli orosz szóhasználatban a ‚lityeratura‘ kifejezés a brosúra-irodalmat jelentette, s a pártfegyelmet Lenin az agitációs munkára vonatkoztatta, nem a szépirodalomra.

Hasonlóképpen járunk ma az angol szakkifejezések fordításával. Figyelmen kívül hagyjuk a nyelvek szerkezeti különbözését (agglutináló/flektáló), illetve a nyelvhasználók tudományos előmenetelét. Olyan emberekről feltételezünk mikrofilológusi vértetezt, akik híján lehetnek a széles körű alapműveltségnek, mert esetleg gyakorló színészként/pedagógusként pergették le napjaik javát. A születőfélben lévő tudományok, egyébként sem találják meg azonnal autentikus terminológiájukat. (Elég csak a Freud műveinek olvasásához nélkülözhetetlen Freud-szótárakra gondolnunk.) Az lenne kívánatos, hogy a magyar kutatók és a gyakorlati szakemberek vegyenek purista irányt. A jelenségek leírásához használják bátran a magas tartalmi értékű magyar szavakat. A mód/módszer, technika dilemmát minden tükörfordítgatás helyett tökéletesen megoldja a fortély szavunk, az empátiáét a tapintat vagy a – leggyakrabban helytelenül használt – depresszióra három jelentésváltozat adja magát: búskomor, búskomoly, mélabús. A hiperventiláció: roham, az interakció: befőződés stb.

Pedagógiai színházat!

Hallom szinte a tiltakozást: lefordíthatatlanok lesznek a magyar nyelvű publikációk, elszigetelődik a honi elit. Egyszerű az ellenjavallatom. Teremtse nek olyan minőségű pedagógiai színjátszást az országban, hogy csodájára járjanak külföldről. A rang ki fogja kényszeríteni a fordításokat. A pedagógiai színház eszméjét – a rendszerváltás következményeinek első jelentkezésétől fogva – nem tartom illúzióknak. Magyarországon most zajlanak azok a folyamatok, amelyek a háborúnyertes demokráciákban végbementek 1947 körül. A nevelkedési szabadság eljöttével megszűntek a színházaknak kedvező, kényszerpiaci viszonyok; már az iskolaigazgatók, osztályfőnökök sem utasíthatók arra, hogy diákjaikat színházberletessé tegyék. Bevételek híján elfognak, állami pénz-befolyás nélkül pedig meg fognak szűnni a művész-színházi társulatok. Jelentékeny költségvetési részvétel ugyanakkor csak produktum ellenében képzelhető el, s a dicséretes színvonalú önmegvalósítás kevésnek látszik ahhoz, hogy az állami mecénatúra-rendszert befektetői szemlélet váltsa fel.

Befektetni a pedagógiai színjátszásba érdemes. Olyan szerkezetet látnék szívesen, amelynek csúcspontján a színházak pedagógiai társulatai állnak, míg az alapjainál a drámapedagógusi képzettségű óvónők. Ebben a vertikumban elhelyezkedhet az angol minta valamennyi iránya – nem csókos összebörülésben, hanem funkció szerint. A zsigeri érzékelői rutin és a figyelem megőrzésétől kezdve – az önszemlélet kifejlesztésén át, az intelligens nézővé és/vagy színésszé/tanárrá, szülővé/választópolgárrá válás szintjéig – minden szerep-kommunikációnak, fokozatnak, folyamatnak és produktumnak értelme, társadalmi becsülete lehet.

A vertikum kialakításához szükséges volna a színész- és rendezőképzés reformja. Az egyetemen a művész-szakmai ismereteket kötelező pedagógusképzéssel párosítva kellene oktatni. Színész-drámapedagógus képzés, egyszakos tanári diplomával. Ilyen végzettséggel könnyebbé válhat a megélhetés. A művészet oldalán sem közömbös a nyereség: a közalkalmazotti státusban tartott színészkészletből válogatva figurákat, igényesebb munkát végezhetnének a színházak, a rendezők.

Eddigi életem tapasztalatai s az olvasmányélményeim azt tanúsítják: a teljes személyiség felépítésének igénye sohasem a pártszerű ideológiákból sarjad. A gazdasági hatalom mindenkori birtokos rétegének intelligenciáján múlik, dominánsan alattvalói géneket akarnak-e felszaporítani a következő populációkban vagy az emberi fejlődés fenntarthatóságához kellő, szellemi tőkét fiasztatják: a felzárkóztató, vagy a felemelő projektek élveznek-e a büdzsékben prioritást. A történelem jó egészségű óráiban az édesanyja öléből a gyermek mint csoportvezető kapcsolódik be az óvónők játékába. Az egyéb esetekre, Murphy törvénye irányadó: a kádban hagyott gyermek kiömlik.

Balogh Tibor
kritikus, dramaturg, Debrecen