

## Találkozásom a fórumszínházzal

*2008 nyarán részt vettem a Magyar Drámapedagógiai Társaság Spárta-dráma programján, ott hallottam először Augusto Boal fórumszínházáról. Az előadó Londonban vett részt egy workshopon, az ott szerzett tapasztalatait osztotta meg velünk. Előadását egy rövid jelenettel illusztrálta, melyet társai játszottak: egy fiatal nőt inzultált egy férfi az utolsó metrón; egyetlen utastársuk tökéletesen közönyösen viselkedett. A probléma elmélyülésekor megállították a jelenetet, és a nézők – ez esetben drámatanárok – léptek be a fiatal nő szerepébe, és próbálták megoldani a helyzetet.*

**E**lkezdett foglalkoztatni, vajon a tinédzserok világában alkalmazható-e ez a technika. Boal a szereplőket elsősorban társadalmi szerepük alapján ábrázolja. (Például egy rendőr egyrészt egy fegyveres testület tagja, tehát elnyomó, másrészt a munkásosztályhoz, tehát a társadalom kiszolgáltatottabb rétegéhez tartozik. Ha családi viszonyait, etnikai, vallási, esetleg nemi identitását vizsgáljuk, még árnyaltabb lesz a kép.) Tehát egyetlen szereplő is egyidejűleg lehet kiszolgáltatott és hatalmi helyzetben, és ez viselkedését természetesen alaposan befolyásolja. Ha ennek felismerésére, mérlegelésére képessé tesszük a diákokat, nagy lépést tettünk előre személyiségfejlesztésük terén.

Augusto Boal színházi kísérlete, az Elnyomottak Színháza a nézők eredeti jogainak visszaállítását tűzte ki célul. „Néző, micsoda obszcén szó! A néző kevesebb, mint egy ember. Humanizálni kell, vissza kell adni a teljes cselekvési képességét. Játsszóvá kell lennie, alannyá, ugyanolyan feltételekkel, mint a többiek, akik időnként nézővé, időnként szereplővé válnak” (Boal, 1996, 47.). Boal szerint minden színházi kísérletnek ugyanaz a célja: megszabadítani a nézőt attól, hogy a világ lezárt képeit nézegesse. Az Elnyomottak Színházának poétikája a cselekvést kínálja: a néző nem ad át egyetlen jogot sem a színésznek: sem azt, hogy helyette játsszon, sem azt, hogy helyette gondolkodjon; ellenkezőleg, a néző válik/válhat főszereplővé.

A nézőből játsszóvá válás folyamata négy szakaszban történik:

1. Először mindenkinek meg kell ismernie a saját testét. Gyakorlatok során kell meg tapasztalni testünk korlátait és lehetőségeit, azokat a deformitásokat, melyek az életmódunk, a munka hatására jönnek létre, és törekedni kell e korlátok meghaladására.

2. Ezután olyan gyakorlatokat végeznek, melyek segítségével megtanulják kifejezni magukat testnyelven anélkül, hogy a megszokásosabb hétköznapi kifejezési formákhoz folyamodtak volna.

3. Megtanulják úgy használni a színházat, mint élő és aktuális nyelvet, és nem úgy, mint a múlt képeire reflektáló, befejezett terméket. Ennek során három színházi technikát alkalmaznak:

– A szimultán dramaturgiát, azaz a színészek azt játsszák, amit a nézők az előadás során írnak, helyesebben diktálnak nekik. Tehát végső soron a darab kimenetele a közönységtől függ.

– A képszínházat, ahol a színészek által megformált szobrokat a nézők megszólíthatják, sőt, átalakíthatják.

– A fórumszínházban a nézők közvetlenül belépnek a darabba, és játszanak.

4. A negyedik szakaszban a színház a társadalmi diskurzus eszközeül szolgál. A néző-játékos bizonyos egyszerű formák segítségével színházi előadások útján veti fel az öt érdeklő problémákat. Ilyen formák például:

– az újságszínház,

- a láthatatlan színház,
- a képregényszínház,
- a törvénykező színház.

Ezek közül a technikák közül azokat szeretném részletesebben bemutatni, melyeket a középiskolai drámaórán, még inkább egy délutáni szakkörön középiskolásokkal is alkalmazhatónak tartok.

### Hogyan tegyük kifejezőbbé a testünket?

A testtudatosság kialakítása, a mozgáskultúra fejlesztése minden drámapedagógus céljai között szerepel. Boal nem titkolja, hogy onnan veszi gyakorlatait, ahol találja: más rendezők, drámapedagógusok eszköztárából, népi játékokból, és ő maga is kifejlesztett sok játékot, illetve színészeit is erre buzdítja.

Abból indul ki, hogy mozgásaink nagy része mechanikus mozgás. Fizikai kapacitásainknak csupán töredékét használjuk a hétköznapiak során. A ránk áramló ingerek közül csupán azokat vesszük észre, amelyek egy éppen végzett cselekvéshez elengedhetetlenül fontosak.

A gyakorlatok során meg kell szabadulni a gépies cselekvésektől, tudatosítani kell a test minden mozgását, finomítani az érzékelést.

A gyakorlatokat öt kategóriára osztotta. Ezek a következők:

1. Az érzés és a tapintás közötti távolság csökkentése.
2. A hallgatás és a hallás közötti távolság csökkentése.
3. Különböző érzékszervek egyidejű fejlesztése.
4. A látás fejlesztése. Látni mindazt, amit nézünk.
5. Az érzékelésnek is van emlékezete. Megpróbáljuk felébreszteni.

### A színház mint nyelv. A szimultán színház

Ez az első lépés ahhoz, hogy a néző és a színész közti távolság egy kicsit csökkenjen. A témát bárki javasolhatja. Rövid, 10–20 perces jelenetet játszanak. Elkezdődik a jelenet, melyet a színészek a krízispontig viszik, itt megállnak, és a nézőknek kell megoldásokat javasolniuk. Az előadás hatásosabb, ha az, akinek a történetét játsszák, jelen van a teremben. Lejátsszák az egyes javaslatokat, a nézőknek jogukban áll beavatkozni, helyesbíteni a színészek játékát, dialógusát, amit aztán a színészek kijavítva újra lejátszanak.

Magyarországon meglehetősen elterjedt és népszerű a playbackszínház, mely nagyon hasonlít ehhez a technikához, ám nem tekinti fő céljának az emberi kiszolgáltatottság és elnyomás bemutatását, főképp nem megoldását. A Boal-féle színház minden esetben az ilyen krízishelyzetekre keresi a nézőkkel együtt a megoldást.

### A színház mint nyelv. A képszínház

A képszínházban a beszéd helyét átveszi a kép. Az egyik résztvevő elmond egy történetet, mely őt foglalkoztatja, és amelyben valaki kiszolgáltatott, megalázott helyzetben volt. Ezután, ha a csoport elfogadja, hogy ezzel a történettel dolgozik tovább, a történetgazda, a társak testét is segítségül hívja, szobrokká, állóképekké alakítja a helyzeteket. Úgy kell a többiek testével dolgoznia, mint a szobrásznak az agyaggal: a legalaposabban ki kell dolgoznia a testtartásukat, arckifejezésüket. Tilos beszélni. Meg szabad viszont mutatni azokat a grimaszokat, amiket a szobroktól kér.

Ha kész a beállítás, megbeszélés kezdődik: minden résztvevő változtathat részben vagy egészben a szobrokon, egészen addig, amíg valamilyen egyetértésre nem jutnak. Ezután a szobrásznak készítenie kell egy másik szobrot, amely a probléma ideális meg-

oldását ábrázolja. Az első szobor a reális, a második az ideális képet mutatja. Végül bemutatják az átmenet fázisait: hogyan változik az egyik szituáció a másikká. Mindig egy mindenki által elfogadott szoborcsoportból kell kiindulni, ezt az egész csoport együtt alakítja át a vágyott képpé, úgy, hogy először a történet gazdája változtat a szobrokon, majd a többi résztvevő is javasolhat változtatásokat. Lényeges, hogy a csoportnak közös megegyezésre kell jutnia az átalakulást illetően.



[www.bodyspace.co.uk](http://www.bodyspace.co.uk)

### Zsaru a fejben

*Játékok színészeknek és nem színészeknek* című könyvében Boal (2004) elmeséli, hogyan született ez a különös nevű játéktechnika: amikor 1979-ben Európába érkezett, ahhoz volt szokva, hogy a látható, kegyetlenségre, erőre alapuló, konkrét elnyomással forduljon szembe. Ezt kínálta a franciáknak és másoknak, ahol tréningeket tartott. A nyugatiak azonban másfajta elnyomás alatt szenvednek: a magány, tehetetlenség, zavartság, rossz közérzet keseríti életüket. Boal eleinte nem akart ezzel foglalkozni, és azt kérdezte: „Hol vannak a rendőrök? Hol vannak az elnyomók?” Majd számot vetett a valósággal, és kijelentette: „Itt, Európában is létezik elnyomás, de rejtettebb. Itt is rosszul érzik magukat az emberek, annyira, hogy megkeserítik a saját életüket emiatt. Meg kell találnunk az elnyomókat. Ezek az elnyomók a fejekben vannak” (Boal, 2004, 205.). És kidolgozza a „zsaru a fejben” gyakorlatokat. Ezek a technikák arra törekednek, hogy kihozzák a bennünk lakó zsarukat, hogy felismerjük őket, és színházi értelemben szembeállítsuk velük.

### Az állóképtől a cselekvésig

Minden gyakorlat a protagonista előadásával kezdődik.

A történetgazda beállítja az állóképet, mely számára beszédesen kifejezi azt az elnyomást, amit elszenvetett. Fontos, hogy minden esetben valós, a mesélő életében aktuálisan fennálló, őt nyomasztó helyzettel foglalkozzunk. Ő dönti el, hogy reális, szimbolikus vagy fantasztikus képet készít. Annyi szereplőt és annyi eszközt használ, amennyire szüksége van, és persze amennyi rendelkezésére áll. Miután elkészült a beállítással, megkérjük a szoborcsoport résztvevőit, hogy anélkül, hogy megmozdulnának, mindenki kezdje el félhangosan mondani az általa alakított szereplő monológját. Bármit ki kell mondani, amire ez a figura gondolhat. Arra kell törekedni, hogy mindenki csak a saját monológjára figyeljen. Két szigorú tilalom van: nem szabad elmozdulni a pózból, és nem szabad leállni a beszéddel. Boal eredetileg azt kérte, hogy 5 percig beszéljenek a résztvevők, de maga is elismeri, hogy ez rendkívül hosszú idő. Középiskolásokról lévén szó, magam megelégedtem 2 perccel. Ragaszkodni kell hozzá, hogy ne szóljanak ki a szerepből, és ne tekingessenek semerre.

A következő szakaszban a szoborcsoport tagjai egymással beszélgetnek, tehát a monológ átadja a helyét a dialógusnak. Természetesen itt is érvényes a mozdulatlanági szabály. Érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy a monológ intim, személyes dolog, a gondolatok kihangosítása; egyáltalán nem biztos, hogy egy szereplő ugyanúgy beszél, amikor valakivel szól, mint ahogy gondolkodik. Ez vonatkozik a tartalomra, hangnemre, stílusra egyaránt.

A gyakorlat harmadik szakaszában megkérjük a játékosokat, hogy lassított mozgással, ám beszéd nélkül alakítsák cselekvéssé azt, amit gondoltak (a monológot) és amit mondtak (a dialógot). Azért kell nagyon lassan mozogniuk, hogy nehegy összeütközzenek, illetve legyen lehetőségük ismételni, kijavítani egy-egy mozdulatot, összhangba hozni a

társakkal. Egy dolgot nagyon határozottan meg kell tiltani, mindjárt az elején: tilos bármilyen fizikai fájdalmat, kellemetlenséget okozni másoknak. Tehát amennyiben verekedés szerepelne a jelenetben, kötelező ezt csupán jelezni.

A másik, nagyon kedvelt „zsaru a fejben” gyakorlat a képanalízis, illetve a ’mások tekintetének tükre’ játék. A kiindulópont itt is egy saját történet, amelyet a történet gazdája az általa kiválasztott játékosokkal megrendez, elpróbál. Ellentétben az előbbi gyakorlattal, amelyben az eset valóságos elszenvedője nem szerepel, itt ő maga lesz a protagonista. Ha elkészültek, bemutatják a többieknek a jelenetet. A nézők valamennyien ülnek, ellazult testtartásban. A nézőknek az a feladatuk, hogy a protagonista vagy az antagonista viselkedéséből, attitűdjéből kiragadjanak egy elemet, amely szemet szúr nekik, és amely másoknak fel sem tűnik, sőt esetleg magának a szereplőnek sem. Ezután a nézők közül, aki akar, felmegy a színpadra, és bemutatja, milyennek látta ő a kiválasztott szereplőt. Ezt álló-, pontosabban ülőképpen kell bemutatnia: egy széken ülve bemutatja a szereplőnek azt a vonását, amelyre felfigyelt. Sorban egymás után felmennek a nézők, akik nem is annyira nézők, mint aktív megfigyelők, és mindenki bemutatja egyik vagy másik szereplő alakításának azt az elemét, amire felfigyelt, amit fontosnak tart. Miután mindkét főszereplőről (esetleg más szereplőről is) több analitikus kép is készült, egymás mellé ültetjük a protagonista és antagonista összes képét, így a játékosok megnézhetik, hányféle elemből, jellemvonásból, attitűdből is van összegegyűrva a figura.

A következő lehetőség a helycsere. A protagonista játssza a saját ellenfelét, és egy kívülről behívott játékos helyettesíti őt. Meg lehet tenni azt is, hogy a színen maradnak az antagonista analitikus képei, és a történet gazdája választhat közülük egyet, akinek a helyébe ül, és abból az attitűdből játssza a jelenetet.

Az ’érzelmi mágnés’ játék során minden képnek meg kell keresnie az érzelmi komplementerét. Szándékosan nem egyértelmű a megfogalmazás: a résztvevőknek maguknak kell eldönteniük, hogyan értelmezzék. Ha mindenki megtalálta a párját (illetve több pár már nem alakítható ki, például létszámbeli aránytalanság esetén), a pároknak külön-külön el kell játszaniuk a jelenetet, a saját karakterüknek megfelelően.

### *A három kívánság*

Valaki elmond egy történetet, amely egy őt ért elnyomásról szól. Ezután megrendezi az állóképet, ahol a protagonistát valaki más alakítja, ő nincs a képben. Ha elkészült, lehet három kívánsága arra vonatkozóan, hogyan változtatná konfliktusmentessé a képet. Fontos, hogy a kívánságoknak fontossági sorrendben kell következniük. És nem szabad elmondani a kívánságokat, hanem a képen kell változtatni. A többieknek az a feladatuk, hogy ellenálljanak a változtatási szándéknak, de csak annyira, hogy a történet gazdája nagy erőfeszítéssel tudja csak megváltoztatni a pozíciójukat. Épp csak egy picit kisebb erővel kell ellenállniuk, mint amennyi a társuknak van, tehát egyáltalán nem könnyű a képet megváltoztatni. A gyakorlat sem könnyű, és csak gyakorlott, fegyelmezett csoportban játszható, különben könnyen kiszaladhat a kezünkől az irányítás. A három kívánságot maximális erőbedobással megvalósítja a történet gazdája, majd a néző résztvevőknek is van lehetőségük változtatni, ha szükségét érzik. Ezután megbeszélés következik, vajon helyes volt-e a sorrend, csakugyan fontosság szerint történtek-e a változtatások.

### *A vágy szivárványa*

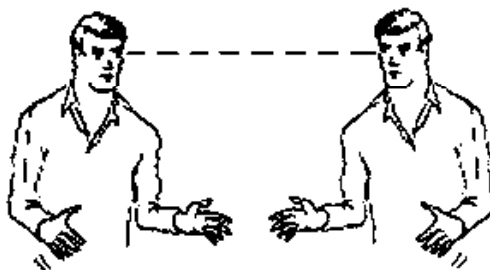
A képszínházi technikákhoz tartozik még ’a vágy szivárványa’. Azért nevezte így Boal, mert elsősorban azoknak az embereknek készült, akik nem képesek pontos fogalmakban megfogalmazni, mit is éreznek, mitől félnek, mire vágyanak. Itt is, csakúgy mint a „zsaru...” technikákkal, a fejünkben lakozó elnyomóval foglalkozunk. De míg az előb-

biben azokkal a beidegződésekkel, elvárásokkal, „kis rendőrökkel” dolgozunk, melyek, a gondos nevelésnek hála, bennünk lakoznak, onnan irányítják viselkedésünket, most viszont azokkal a pontatlanságokkal, kétértelműségekkel, ambiguitásokkal foglalkozunk, amelyek megakadályoznak minket abban, hogy a külvilág képeit olyannak érzékeljük, amilyenek.

A Boal által alkotott esztétikai nyelven a képekkel való találkozásunk háromféleképpen történhet:

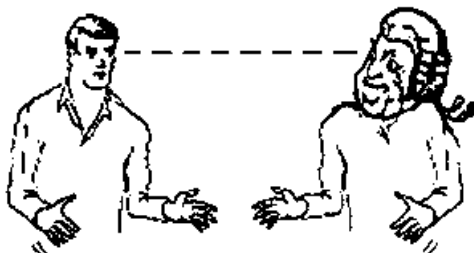
– Ha azonosítjuk,

azaz, ha valaki meglátva egy képet, azt mondja: „Én pontosan ilyen vagyok.”

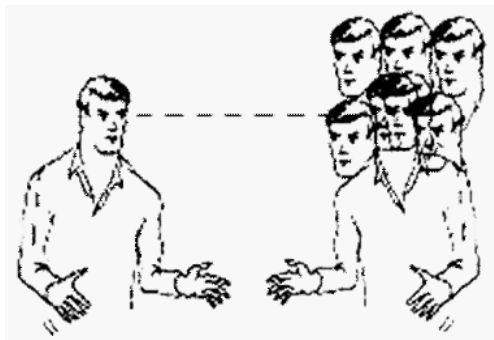


– Ha fölismerjük,

azaz ha a képet látva azt mondjuk: „Ez nem én vagyok, de tudom, ki ez, ismerek ilyen embereket.” Ekkor egy már meglévő ismeret lép működésbe.



– És ha rezonálunk rá.



Ez a legszerteágazóbb kapcsolat ember és kép között, de Boalnál szintén nagyon fontos. A rezonancia magában foglalja a kép által kiváltott reakciók és érzések széles tárházát. Ha rezonálunk a képre, a kétértelműség és a pontatlanság kerül előtérbe, és ez bír annyi pedagógiai, terápiás, pragmatikus értékkel, mint az identifikáció és a felismerés.

A vágy szivárványának gyakorlatai arra szolgálnak, hogy kivezessenek az előítéletek, felszínességek, kétértelműségek elnyomásából, és segítsenek megérteni azt, ami a felszínes vizsgálat során észrevétlen maradna. Ebben két gyakorlatcsoport van segítségünkre: a kaleidoszkóp és a Rashomon (magyarul inkább *A vihar kapujában*).

A kaleidoszkópban a protagonista színpadra állítja a történetét, melyben bemutat egy őt aktuálisan is foglalkoztató helyzetet, melyben elnyomással találkozik. Ezt bemutatják a csoport többi tagjának, akik közül 5-en azokat az érzéseket mutatják meg állóképben, melyeket a protagonista színpadi játéka keltett bennük. Másik öt játékos az antagonistá által kiváltott érzéseit mutatja be állóképben. Így a történet gazdája képet kap arról, milyen hatást tesz viselkedése másokra. Meg persze arról is, hogy ki hogyan érti (vagy érti félre) az általa világosnak gondolt helyzeteket, cselekedeteket.

A Rashomon Kurosza világhírű filmjéről kapta a nevét. (Magyarul *A vihar kapujában* címmel játszották.) A filmben egy gyilkosság történetét minden jelenlévő elmondja, de mindenki a saját szempontjából. Nincs uralkodó nézőpont, tehát nem tudjuk meg, hogyan is történt valójában az eset.

A protagonista megrendezi a jelenetét, amelyet eljátszanak a többieknek. Ezután annyiféleképpen állítja be állóképekbe, ahányan szerepelnek a jelenetben. Az így beállított képek mindig más és más szereplő szemszögéből figyelik őt mint főszereplőt.

### A színház mint nyelv. A fórumszínház

A színház mint nyelv paradigmának ez a végső fokozata. Tulajdonképpen színházi előadásról van szó, de nagyon sajátos szabályok szerint. A néző részt vesz az előadásban, ha akar, és módosíthatja a cselekményt.

A fórumszínházi előadásnak három szakasza van:

1. A színészek megkérlik a jelenlevőket, hogy valaki mondjon el egy történetet egy nehezen megoldható magánéleti vagy közéleti politikai problémával.

2. Ezután a színészek előadják azt a körülbelül 10–15 perces jelenetet, melyet a történetből készítettek. Ennek két módja van. Elképzelhető, hogy az előadásra próbák során készülnek fel, ekkor természetesen a történet nem akkor és ott hangzik el először, hiszen dialógust írnak, vagy csupán rögzített improvizációt készítenek elő. A másik lehetőség, hogy a teremben elhangzott történetre azonnal improvizálnak egy jelenetet. A jelenet addig tart, amíg a főhős megpróbál valamilyen megoldást találni a problémájára, ám az egyáltalán nem szünteti meg megalázott helyzetét. Tehát mind a színpadon, mind a nézőtérén feszültség marad.

3. A jelenet végén vita kezdődik. Megkérdézik a résztvevőket, hogy elégedettek-e a megoldással. Nyilvánvalóan nemet mondanak. Ekkor, mielőtt újra eljátszanák a jelenetet, éppúgy, mint az előbb, felszólítják a nézőket, hogy ha valaki nem ért egyet a látottakkal, kijöhet, és helyettesítheti a bajban lévő főszereplőt, és az általa legmegfelelőbbnek gondolt módon alakíthatja a cselekményt. A helyettesített színész lemegy a színpadról, és figyel. Csak akkor lép vissza, ha a játékos befejezte szereplését. A többi színésznek alkalmazkodnia kell az új helyzethez.

A színpadra lépő nézők kötelesek átvenni a helyettesített színész fizikai akcióit, tilos fölmenni a színpadra, és csak beszélni, beszélni. A színjátéknak folytatódnia kell. Bárki bármit javasolhat, de csak akkor, ha ezt a színpadon cselekedve teszi, és nem a zsölyéből okoskodik.

### Az előadás

Lényegében egy művészi és intellektuális játék zajlik a nézők és a színészek között. Miután a színészek bemutatták az előadást, a joker/játékmester (az ő szerepéről később részletesen szöveg) felszólítja a nézőket, hogy avatkozzanak be a darabba. Először a

protagonista szerepébe léphetnek be, az ő hibásnak tartott megoldásait korrigálhatják. Ha szeretnék megakadályozni, hogy az első előadásban már látott hibát újra elkövesse, elég közelebb lépni a színpadhoz, és azt kiáltani: stop! Ekkor a színészek mozdulatlaná válnak, amíg a néző meg nem mondja, honnan folytassák. A néző fölmege a színpadra, belép a protagonista szerepébe, és a megjelölt résztől újrjátsszák a jelenetet.

Esetleg a nézőnek sikerül megtörni a színészek elnyomását, ekkor a színészeknek le kell mondaniuk, együtt vagy külön-külön.

Előfordul, hogy a nézőknek sem sikerül kitalálniuk olyan megoldást, amely megszüntetné a protagonistát ért elnyomást. Ez nem baj. Ekkor az előadás folyamán azt tanulják meg, hogy nem biztos, hogy meg lehet változtatni a világot, illetve hogy azokkal az ötletekkel, amelyeket kipróbáltak, nem sikerült változtatniuk.

### ***Ki a joker?***

Lehet, hogy helyesebb volna magyarul játékmesternek nevezni a fórumszínház kulcs-szereplőjét, hiszen a joker félreérthető. A neve alapján gondolhatnánk a francia kártya mindent helyettesítő figurájára is. Lehet, hogy bizonyos előadásokban a joker csakugyan beáll egyik vagy másik szereplő helyére, de nem ez a lényege. Elégedjünk itt meg annyival, hogy azért nem fordítottam magyarra ezt a funkciót, mert nekem tetszik az elnevezés, és mert a világon mindenütt így nevezik. Tehát ki a joker?

A joker összeköti az előadás két szintjét. A színészekhez tartozik, de nem vesz részt a darabban (általában), hanem a nézőkkel beszélget a darab által felvetett problémáról, ő kíséri a színpadra a nézőt, ha be kíván avatkozni a darabba, és ő kíséri le is.

Van egy technikai szerepe is a jokernek. Az előadás, amely gyakran improvizáció alapul, többféle stílust is egyesíthet, melyet a néző színpadra lépése tovább színezhets. A joker jelenléte segít megakadályozni, hogy a stiláris, játékmódbeli különbözőség anarchiába torkolljon.

### **A színház mint diskurzus. Az újságszínház**

Az újságok több színházi szakembert is megihlettek már. Ez érthető, hiszen időnként valódi drámákat találunk az újságok lapjain. Boalt elsősorban az vonzotta benne, hogy olcsó, bárhol hozzáférhető, és az újságcikkek segítségével csakugyan lehet a színház nyelvén folyó párbeszédet folytatni arról, ami őt legjobban érdekli, és ami színházának lényege: a kizsákmányolásról, az elnyomásról, a manipulációról. Boal a következő technikákat alkalmazta:

– Egyszerű olvasás

Eolvassuk a hírt, kiszakítva az újság kontextusából, ahol a környezet, a képek, a betűtípus is értelmezi a szöveget.

– Kiegészített olvasás

Ha egy hírt önmagában olvasunk, nem fed fel a valóságot. Ki kell egészíteni egyéb olyan hírekkel, melyek ugyanazt másképpen, esetleg ellenkezőleg tállják. Ennek haszna: Az eredetileg pozitívnek tűnő híreket néhány egyéb adat leleplezi.

– Keresztezett olvasás

Két különböző hírt olvasunk keresztben azért, hogy az egyik megvilágítsa, megmagyarázza a másikat, és új értelmezést adjon neki, nyilvánvalóvá tegye, leleplezze a diszkriminációt, stb.

– Ritmizált olvasás

A híreket a szamba, a tangó, a gregorián ének ritmusában olvassuk, rímekkel, refrénekekkel úgy, hogy a ritmus mint egy kritikái szűrő működjön, és felfedje a valós tartalmat, amelyet az újság általában elfed. Ehhez a groteszk nyújt segítséget.

– Párhuzamos cselekvés

A színészek az olvasással párhuzamos némajátékot játszanak. Bemutatják, milyen kontextusban jött létre valójában az adott hír.

– Improvizáció

A közönség ötleteit figyelembe véve a hírre improvizálunk. Kérdéseket tehetünk fel nekik, alkalmazhatjuk a szimultán dramaturgiát.

– Történelmi

A hírhez adatokat és jeleneteket adunk hozzá. Ugyanazt a problémát különböző korszakokban, különböző országokban és különböző társadalmi rendszerekben mutatjuk be.

– Felerősítés

A hírt harangok, zene, diavetítés, dalok vagy reklámanyagok segítségével olvassuk, énekeljük vagy táncoljuk el.

– Az absztrakció konkretizálása

Analógiák, szimbólumok segítségével láthatóvá tesszük a tényeket és a szavakat, melyek a túlzott használat következtében elveszítették erejüket.

– Kontextus nélküli szöveg

A hírt nem szokásos kontextusban vagy szokatlan stílusban mutatjuk be.

### **A színház mint diskurzus. A láthatatlan színház**

A képszínház álló és dinamikus képekben fogalmaz, közben folyamatosan igényt tart az összes résztvevő aktivitására. Azonban jól érzékelhetően elkülönül az a tér, ahol játszanak, és ahonnan nézik a játékosokat. A láthatatlan színház elhagyja a színház épületét, és azt sem köti a nézők orrára, hogy ez itt színház, sőt a közönség nem tudhatja, hogy előadás van, mert ha megtudná, azonnal nézővé válna. Miért baj ez? Mert Boal szerint a néző passzív fogyasztója a színháznak, míg az általa ideálisnak tartott résztvevő (angolul 'spect-actor') közreműködő, aki a színház nyelvén tanulja meg kifejezni magát, és így készül fel a társadalmi érdekérvényesítésre.

### **A színház mint diskurzus. A törvényhozó színház**

A törvényhozó színház akkor született, amikor 1993-ban Boal Rióban megválasztották országgyűlési képviselőnek a Munkáspárt színeiben. Munkatársául választott 20 animátort, akik mindig elkísérték a választási kampány során. Kidolgozott egy programot, mely úgy kezdődött, hogy színházi laboratóriumokat hozott létre a lakosság szervezett rétegei számára: munkanélkülieknek, földteleneknek, nőknek, homoszexuálisoknak, a külvárosi nyomorgyegek lakóinak stb.

Az animátorok e csoportok problémáit fórumszínház formában mutatták be a hasonló csoportoknak, gyakran fesztiválokon is. A közönség reakcióit módszeresen rendszereztek, összegyűjtötték, és elvitték Boal irodájába. Egy ügyvédcsoporthoz ezután feldolgozta ezt az anyagot, és törvényjavaslattá alakította, melyet Boal benyújtott a helyi parlamentbe. E munka eredményéről színházi előadások formájában rendszeresen beszámolt az embereknek.

Boal csoportjának 4 év tapasztalat alapján 13 törvényjavaslatát fogadta el az országgyűlés, például az idősek kórházi ápolása, a városi akadálymentesítés, a diszkrimináció, a tanúvédelem ügyében.

### **Végül**

Az elnyomottak színházával való ismerkedésem során arra törekedtem, hogy minél több technikát kipróbáljak, és megtapasztaljam, hogyan működik a módszer középisko-



lásokkal és felnőttekkel. A színjátszó csoporttal rendszeresen játszom a gyakorlatok egyik-másik csoportját.

Még egy fontos alkalmazási területét látom e technikáknak a középiskolában: az osztályfőnöki órát. Több ideális gyakorlatot is találtam önismeret-, társismeret-, személyiségfejlesztésre, csoportkohézió erősítésére, illetve konfliktuskezelésre.

### Irodalom

Boal, Augusto (1996): *Théâtre de l'opprimé*. La Découverte, Paris.

Boal, Augusto (2004): *Jeux pour acteurs et non acteurs*. La Découverte, Paris.

**Sági Zsuzsa**  
Budapest

## Színes Húrok – Colour Strings, egy zenepedagógiai alternatíva

*Leopold Mozart nagy hírű hegedűiskolájának megjelenése (1756) óta gazdag és jelentős irodalma van a hegedűpedagógiának. A hangszer alapszintű oktatásának kiadványai is szép számmal jelentek meg. Többségük hasznos, sikeres tananyag. Miért van szükség újabb és újabb iskolák szerkesztésére és kiadására, ha maguk a vonós hangszerek alapjában véve évszázadok óta változatlanok? Miért dolgozik buzgón egy lelkes művész-pedagógus csoport Finnországban immáron több évtizedes tapasztalattal a művészeti nevelés megújulásán? Végül, de nem utolsósorban: miért érdekelheti ez a törekvés a magyar kollégát?*

**A**sokak által csodált oktatásüggyel rendelkező Finnországban nyílt tér számunkra. A rövid időre tervezett vendégtanárkodásból hosszú, eddig 38 esztendő életmű lett. 1971 szeptemberében több, mint hatvan óvodás és alsó tagozatos korú kisdíjak hegedűtanítását bízták rám. A finn nyelv ismeretének teljes hiányában szinte csakis az előjátékra és annak imitálására szorítkozhattak az első órák. A hangszertanítás kizárólagosan utánzás-központúsága azonban rendkívüli módon leszűkíti és tulajdonképpen elszegényíti a művészeti nevelést. Ez akkor még nem tudatosodott bennem, de fejlődésre szorítva, szorgalmasan látogattam a különböző hangszer-pedagógiai kurzusokat és ismerkedtem az akkori nyugat-európai tananyagokkal, valamint a nem-európai Suzuki- és az amerikai Rolland-iskolákkal. S mint aki aranyat keres, de gyémántra lel, ezen tanfolyamok során ébredtem arra rá, hogy mennyire teljes, tág horizontú zenei nevelési rendszert hagyott ránk örökül Kodály Zoltán. A világ zenetörténetében páratlan a munkássága. A zeneszerzés óriásai közül soha, senki még nem adott ennyi figyelmet, energiát, mesterművet a gyermekeknek, mint ő. Kodály nevelés-központúságát tehetséges művészgarda gyarapította tovább, s ezzel egyidejűleg vitte hazai és nemzetközi sikerre az iskolai zeneoktatás, szolfézstanítás és a kórusvilág örömére. A hangszeres oktatás azonban még Kodály életében sem igazán tudta kihasználni a módszer adta lehetőségeket.

A kodályi gondolatok hangszerre történő átültetésének vágya, a gyermekek iránt érzett szeretet és felelősség, valamint a verbális kommunikáció hiánya mint kényszer motiváltak és ösztönözték a Színes Húrok nevű hangszeroktatási metódus megfogalmazását. A színes, képes, vonzó, a gyermekeket nemcsak oktatni, de nevelni is akaró hegedűiskola