



# VÍGSZÍNHÁZ

„- Tehát a színháznak ki kell szolgálnia közönségét? -A közönség elriasztása megbocsáthatatlan bűn. Nincs az a haladó mű és az a merész rendezés, ami ezt megengedhetővé tenné. Nem kell feltétlen kimennie a régi közönségnek a színházból ahhoz, hogy bejöhessen az új.”  
/Ruttkai Éva–1982./

**Orbán Laura Nóra**  
(magyartanár; dráma- és  
színházismeret-tanár)

## **A dolgozat szerkezete:**

- **Történeti áttekintés a megalapítás gondolatától–1951-ig**
- **Várkonyi korszakot megelőző idő**
- **Várkonyi-éra jellemzői**
- **Néhány kultikus előadás**
- **Kultúrpolitika a színházban**
- **Örkény István Pisti a vérzivatarban: szerző gondolatai, illetve a színpadra állítás rögzös útja**
- **Pisti a vérzivatarban feldolgozó foglalkozás drámapedagógiai háttere**

## A Vígszínház nagy évtizede és néhány előadásának feldolgozása dámajátékos eszközökkel

„Mit csináljunk hát? Színházat. Milyen  
színházat? Olyat, amit eddig, csak  
valamivel még jobbat. Ne adjuk fel jó  
tradícióinkat, nemes hagyományainkat.  
Csábítsuk be a fiatalságot színházainkba,  
de ne üldözzük ki az öregeket se a  
nézőtérrel. ... Csináljunk élő, jó  
színházat, amely kapcsolatát tartja a  
körülötte lélegző színházzal.”<sup>1</sup>  
/Várkonyi Zoltán 1971/

Dolgozatom törzsanyagát egy emblematikus színház, a Vígszínház nagy rendezőegyéniségének, igazgatójának: Várkonyi Zoltánnak működése, az ő színházszervező tevékenysége, társulata és a regnáló hatalommal való megküzdése fogja képezni. Ez az úgynevezett Várkonyi-korszak, amely nem igazgatásával, tehát 1971-gyel kezdődött, hanem főrendezővé való kinevezésétől 1962-től datálódott. Valamint a színház története a kezdetektől, vagyis a megalapítás gondolatától 1890-től, a Várkonyi-érát megelőző időszakig, azaz 1962. májusáig. Ezen közben fogok beszélni néhány kultikus előadásról, amely a korszakban volt: William Shakespeare *Rómeó és Júlia*, Anton Pavlovics Csehov *Ványa bácsi*, Déry Tibor *Képzelt riport egy amerikai popfesztiváltól* és Örkény István *Pisti a vérzivatarban*. A legutoljára említett groteszk dráma lesz az, amit majd szeretnék diákokkal együtt feldolgozni, mert úgy érzem ebből tudnának a legtöbbet okulni, hacsak azt említem: a darab jól rávilágít arra, hogy a kisember, vagyis itt „Pisti” mit tehet a történelem viharában, vagy egyáltalán tehet-e bármit is. Ha csupán ezt meglátják a darabban, a darab segítségével, akkor már úgy hiszem, nagyon sokat vittek el magukkal. Ezt pedig drámajátékos módszerrel szeretném megtalálni velük.

Mielőtt a Várkonyi-korszakot részletezem, azelőtt a Vígszínház kezdeteiről írok 1894/96–1945/51-ig. A következő néhány sorban fogok választ adni: miért adtam meg kétféle kezdő- és záródátumot ennek a korszaknak. A kezdődátum magyarázata előtt le kell szögezmem,

---

<sup>1</sup> Várkonyi Zoltán. Film Színház Muzsika. 15. évfolyam. 1971.

hogy a színházalapítás gondolata, már 1890-ben felmerült, Fekete József a Magyar Szalon szerkesztője, Pester Lloyd és dr. Silberstein Adolf beadványt intézett a budapesti Közgyűléshez, melyben hangsúlyozták, hogy a Vígszínház nem kíván konkurenciája lenni a Nemzeti Színháznak vagy éppen a Népszínháznak, ezért aláhúzták, hogy kizárólag vígjátékokat, bohózatokat, valamint az idegen állampolgárok számára az évad 10 hónapja alatt 150 idegen nyelvű vendégszínjátéknak adna otthont.

Először is a kezdődatum megjelölésekor azért szerepel 1894 is, mert ekkor alakult meg a Magyar Vígszínház Részvénytársaság, amely működése célját ekképpen fogalmazta meg: „a magyar színművészet pártolása, elsősorban Budapesten egy új magyar színház létesítése által, mely színház főképpen a vígjáték műfajta lesz hivatva felkarolni”<sup>2</sup>(Gajdó 2001), valamint az is cél volt, hogy a Nemzeti Színház, a Népszínház, a Pesti Magyar Színház és az budapesti orfeumok mellett nyíljon meg egy hely, ami úgymond megszabadítja a Nemzeti Színházat erkölcsi terhétől, a francia bohózatától. (Magyar 1979)<sup>3</sup> Elhanyagolhatatlan tény ezáltal, hogy 1894-ben megalapították a Vígszínház Rt.-t, így ez a színház lett az első üzleti alapon működő teátrum, amely magánszemélyek kezében van. Ez a társaság több mint 200 tagot számlált, az adományozók között jeles személyiségek szerepeltek példának okáért: Bródy Sándor (író, drámaíró), Vikár Béla (etnográfus), Széll Kálmán (miniszterelnök) és sokan mások. Azonban a megfelelő összeg előteremtéséhez a részvénytársaság sem volt elég, a kormányhoz kellett fordulniuk 200 ezer forint kamatmentes kölcsönért. Azonban nem szeretnék senkit abban a hitben tartani, hogy a Vígszínház megalapítása csupán azért volt fontos, mert üzleti alapon hozták létre, hanem azért is: „Nagyobb hangsúlyt kapott az, hogy a színház társadalmi és művelődéspolitikai szerepe alapjaiban változott meg. Míg a Nemzeti Színháznak és részben a Népszínháznak is magasztos művelődési és politikai célokat szántak, addig a Vígszínház fővárosi és állami segélyezésének ügye éppen ezeken a pontokon bukott meg. A francia bulvárszínházaktól beszerzett bohózatok műsorában a nacionalista politikai körök kozmopolitizmust, a tervezett idegen nyelvű előadásokban pedig a magyarosodási törekvések elleni támadást láttak. Ezért válhatott a Vígszínház a polgári Magyarország jelképévé, mert dacolva a politikai, művelődéspolitikai kifogásokkal, dacolva az állami és fővárosi támogatás elmaradásával, magánerejéből emelték. A Vígszínház felépítése nemcsak a hazai tőke színház

---

<sup>2</sup> Gajdó Tamás. Magyar színháztörténet. Második kötet. Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. Bp. 2001.

<sup>3</sup> Magyar Bálint. A Vígszínház története. Alapítástól az államosításig 1896–1949. Szépirodalmi Könyvkiadó. Bp. 1979. 8.

iránti bizalmát bizonyította, egyúttal jelezte azt is, hogy megjelentek a polgári társadalmat építő érdekcsoportok kulturális intézményhálózatának első csirái.” (Gajdó 2001)<sup>4</sup>

A pénzüsszeg összeszerzése mellett fontos tényezőnek számított a telekhely kiválasztása is a Fővárosi Tanács pártolta a Vígszínház tervét, felismerte városfejlesztési szerepét, hiába nem kapták meg az államkölcönt, attól még a Tanácsot ez nem akadályozta: megadta a színháznyitási engedélyt. Eredetileg a Körúton, a Royal Szálló helyén építkeztek volna, később a Báthori utca, a harmadik tervezet szerint a Lipót körút, ez lett a végleges, mivel városfejlesztési szempontból sem volt utolsó. Az épület a bécsi színházépítő cég Fellner és Helmer tervei szerint, Havel Lipót építőmester kivitelezésével készült: „szemből alig egyemeletnyinek látszó, fehér falú, barokk stílusú színház, nagy, fényes ablakaival, kacér díszítéseivel, ciradás kupolájával elnyerte a látogatók tetszését. Az épület lendületes alakzatai és architektonikus vonalai ellenére nem túldíszített, csupán a Lipót körútra néző homlokzat mozgalmasabb. A kiugró üvegtetővel fedett kocsifeljáró mögött emelkedik a kupolás előcsarnok építménye tömör alsó és szabadon tagolt felső részével, amelytől két oldalra nyílnak a kétemeletes magasságú, felül nyitott teraszú lépcsőház szárnyai. A homlokzat középső része rotundaszerűen domborodik. E görbe felület emeleti részéhez az antik templomfeljárókat koronázó háromszögletű oromfal simul, amely két páros oszlopon nyugszik.”<sup>5</sup> (Gajdó 2001)



Néhány adatot még közölnék a színház belső méreteire vonatkozóan: a színház központi helyisége ovális alakú<sup>6</sup>, ahonnan el lehet jutni a legtitkosabb zegzugába is, itt találkoznak a színház lépcsői, a földszinti nézőtér<sup>7</sup> 596 zártszék állt, a proscénium két oldalát három-három páholy keretezte, az első emelet jobb oldalán kapott helyet az udvari páholy, itt 20 páholyt és 217 erkélyszéket, a második emeleten 4 páholyt és 399 ülőhelyet alakítottak ki; a kilencsoros ülőkarzat mögött teljesen elkülönítve helyezték el a 420 személyes állókarzatot. A nézőtér

<sup>4</sup> Gajdó Tamás. Magyar színháztörténet. Második kötet. Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. Bp. 2001.

<sup>5</sup> Gajdó Tamás. Magyar színháztörténet. Második kötet. Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. Bp. 2001.

<sup>6</sup> Forrás: Fortepan. Adományozó Nagy Ilona

<sup>7</sup> uő.

tölcsérszerű kiképzése folytán a Vígszínház akusztikája is páratlan. Ez a nézőtér felépítése, a színpad adatai pedig a következők: „A 14 méter széles, 8 méter magas színpadnyílás keretezte 24 méter szélességű, 12,5 méter mélységű színpadhoz 13,5 méter szélességű, 7 méter mélységű hátsó színpad csatlakozott. A lovak és kocsik színpadra telepítéséhez a hátsó színpad mögött elhelyezett dobogó szolgált. A zsinórpádlás 20 méter magas volt, kétemeletes munkakarzattal.” (Gajdó 2001) Így a Részvénytársaság megalapításától két év telt el míg megtalálták a megfelelő helyet is a Szent István körúton, így 1896. május 1-jén Jókai Mór *Barangok, vagy a peoniai vojvoda* című darabjával megnyitotta kapuit. A nyitó darab után érdekes számunkra az is, hogy mi volt a jellemző a műsorpolitikára, milyen műfajú drámákat játszottak ekkor: klasszikus darabokat, kortárs műveket (pl. Molnár Ferenc darabjai) és francia társalgási vígjátékokat. Ahhoz, hogy ezekben a műfajokban sikert arasson a színház kellett egy társulat, először Vízvári Gyula a Nemzeti Színház tagjait akarta átszerveztetni irreálisan magas gázsíért, ez természetesen nem sikerült neki. Ezzel egy időben Váradi Antal (drámaíró, a Kisfaludy Társaság tagja, Petőfi társaság főtíkája) is megtalálta a maga embereit például Lánczy Ilkát, Hunyady Margitot, de a színház pénzüberei is megtalálták a maguk megoldását: Kolozsvárról Ditrói Mórt<sup>8</sup> szerződtették társulatának jó részével: „Így került a Vígszínházhoz Beregi Oszkár, Góth Sándor, Hegedűs Gyula, Péchy Kálmán, Szerémy Zoltán. Gál Gyulát és Delli Emmát hosszabb kolozsvári múlt után Aradról hívta az új színházba a frissen kinevezett igazgató. Balassa Jenő is vidéki társulatból került a fővárosba; Nikó Linát pedig a Városligeti Színkörben



Ditrói Mór

fedezte fel Ditrói. A legfiatalabb tag, a tizenhat éves Varsányi Irén színiakadémiai tanulmányait szakította félbe a Vígszínház kedvéért. A Nemzetiből végül – Lánczy Ilka mellett – csak a mellőzött Fenyvesi Emil érkezett a könnyű mőzsa hajlékába.” (Gajdó 2001) Fent már említettem a műfajokat, az ott szereplők közül a francia bohózatok és vígjátékok tették ki kezdetben a műsort, így okkal mondhatták „a Vígszínház kapcsán sem erkölcsnemesítésről, sem a nemzeti érzés ébrentartásáról, de még irodalmi igényről sem lehetett beszélni.” (Gajdó 2001) Van mégis a sok tényezőből: műfaj, művek, szerzők, színészek, amit ki lehet emelni, ami tipikussá tette ezt az intézményt: „a vígszínházi stílus”, ez elsősorban a játékmódra

vonatkozik. Ez mit is jelent? Természetes hangvételt, saját hangon való megszólalást. Ditrói legfontosabb színházi újítása: a belülről fakadó játék, a helyzetek, a jellem igazságának

<sup>8</sup> Fotó: Schichmann Béla

megfelelő színpadi létezés. A színészeit egymás felé fordítja, az alakok egymással beszélnek, az eddigi–döntően a sűgőlyuk felé gravitáló, a nézők felé forduló, a partnerrel nem nagyon törődő–játékmóddal szemben. Ezt a játékmódot az európai színházaktól „örökölte” a Vígszínház pl. Burgtheatertől vagy Deutsches Theatertől, mivel ezek vendéjáték szinten folyamatosan jelen voltak nálunk. Ezt a játékmódot Ditrői könyörtelenül elvárta mindenkitől, ezáltal a nagy színészegyéniségek játékában is visszaköszönt. Ez azért volt lehetséges, mert Ditrői elhatározta, hogy nem az úgynevezett „sztárszínészek” köré építi a társulatot, hanem megteremti az első közös színpadi nyelvet beszélő és ezt konzekvensen képviselni tudó színházi társulat létrejöttének lehetőségét. (Fesztbaum 2015)<sup>9</sup> Így jött létre a Vígszínház, ezek a lépések teremtették meg azt az alapot, amin mai napig nyugszik.

A színház 1900-1920-ig tartó időszakának külön bekezdést szentelek, mivel ez az időszak kihatással lesz a 60’-as 70’-es években bemutatott darabokra is. Meghatározó drámaszerzője a fent már említett: Molnár Ferenc, akinek a későbbiekben is megmarad a népszerűsége a Vig nézőinek körében. (Molnár népszerűsége olyannyira megmaradt az évtizedek alatt, hogy amikor a 60’-as években az egyik évadban nem volt Molnár-bemutató, akkor látványosan megcsappant a nézők száma.) Molnár a Vígszínház fordítógárdájának oszlopos tagjaként francia mintára készített bohózatokkal jelentkezett: *A doktor úr* és a *Józsi* (1904) még nem aratott döntő sikert. Ám 1907-ben bemutatták *Az ördög* című színművét, mely több szempontból is új fejezetet nyitott a magyar színháztörténetben. Molnár nem követte a magyar irodalom drámaírói hagyományait, de nem is csupán a francia dramaturgia fogásainak biztos alkalmazásával és továbbfejlesztésével hódította meg a Vígszínház közönségét; formailag és tematikailag egyaránt újat hozott. Ez a darabja többek között még azért fontos, mert ez volt az első magyar színjáték, amely meghódította a világot. (Gajdó 2001)<sup>10</sup> Emellett a Vig életében is határkő volt: a francia társalgási vígjátékok mellett lassan kibontakozott a magyar repertoár. Példák ebben az időben: *A tanítónő*, Heltai Jenő *A naftalin*, s természetesen újabb Molnár-premierek jöttek: *Liliom*, *A testőr*. Nagy volt a kereslet az első évtizedekben a magyar szerzők vígjátékai iránt, ami az első világháború idején fokozódott, de ez csak részben magyarázható a háborús konjunktúrával, a valódi ok főleg abban látszik, hogy a színház a 20. század első évtizedének közepére nyilvános társadalmi eseménnyé vált, „sőt a színház az új polgári társadalom még kialakulatlan, szabályozatlan rendjében szokásteremtő intézménnyé

<sup>9</sup> Fesztbaum Béla. Aki Budapestet mulattatja, de Kolozsvárról álmodik. Doktori disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola. Bp. 2015.

<sup>10</sup> Gajdó Tamás. Magyar színháztörténet. Második kötet. Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. Bp. 2001.

lépett elő.”(Gajdó 2001)<sup>11</sup> A társadalom legfelső rétegének mindennapjait képezték ezek az esték, a közönség bázisát azonban a közép- és kispolgárság, valamint a középosztály adta. A külföldi szerzők között ekkor kettő volt divatos: George Bernard Shaw és William Shakespeare. Az eredetileg meghatározott színjáték típusokon kívül, ami még bekerült a színház profiljába: az operett. Bár a század elején felröppent a hír: „a színház az operettek kultiválására fog áttérni”, nem vált operettszínházzá, annak ellenére sem, hogy az intézmény addigi történetének legnagyobb sikereivé váltak. A korszak egyike: Kálmán-Bakonyi *Tatárjárás*. Premierjére 1908. február 21-én került sor, 1909. október 1-jén a 100. előadást zsúfolt ház ünnepelte.

Miután megnyitotta kapuit a színház anyagilag felfelé ívelő szakasz mutatkozott, ezt állította meg az I. Világháború kitörése, ekkor az anyagi helyzetük megromlott és Faludi Gábornak el kellett adnia egy amerikai üzletembernek. Igazgatói székbe Roboz Imre került, művészeti vezető Jób Dániel lett. 1926-ban újabb fordulóponthoz ért az intézmény: az amerikai tulajdonos távozott, de feltűntek olyan nevek, akik majd a későbbiekben más színházakban lesznek meghatározó társulati tagok: Tolnay Klári, Mezey Mária és Dajka Margit. 1935 lesz az az év, amikor új játszóhellyel bővül a Víg a Révay utcában, Pesti Színház néven, ez fog 1967-ben átkerülni a Váci utcába, ahol ma is található. Az idők azonban úgy rakódtak egymásra, hogy a II. Világháború idején ismét nehéz idők jöttek: 1945. január 16-án bombatalálat érte a Víg színházat, kupolája beszakadt. Miközben az év tavaszán az épület még romokban állt Jób megkezdte a társulat újjászervezését. Az első bemutató a károk miatt a Rádus moziban, ma Thália Színházban zajlott le: Gorkij *Éjjeli menedékhelyét* játszották. Ennek a korszaknak a nagy színészei: Varsányi Irén, Csontos Gyula, Somlay Artúr, Darvas Lili, Dajka Margit, Jávör Pál, Ajtay Andor és Tolnay Klári.



A bevezetés után rátérek arra a két évtizedre, amelyeknek meghatározó alakja a színház főrendezője, majd igazgatója Várkonyi Zoltán<sup>12</sup> volt.

Mint már írtam a színházat 1945. januárjában bombatámadás érte, a kupola beszakadt, az épületet 1951-re állították helyre Kauffman Oszkár irányításával, innentől kezdve 1960-ig Magyar Néphadsereg Színháza névre hallgatott. 1958-ig Magyar Bálint Várkonyi Zoltán idejében békés korszakát élte a

<sup>11</sup> uő.

<sup>12</sup> Fotó: Várkonyi László

teátrum, utána azonban 1958-ban a megválasztott Goda Gáborról kiderült egy évad alatt, hogy a színház szakmai részéhez nemigen ért, és ez nem is különösebben zavarja. Őt követte Somló István–aki korábban 1948-ban Tolnay Klárral és Benkő Gyulával vezette a Vígszínházat–1962-ig. Ám igazgatása „utolsó heteiben 1962. május elején, már hetek óta az interregnum felfordulásában kavargott az egész színház, és a legkülönbébb igazgatójelöltek nevei jártak szájról szájra (Mesterházi, Katona Ferenc, Benkő Gyula stb), amikor a színészek mindennap azzal köszöntek be a portára, hogy >>Ki ma az ügyeletes igazgató?<< , mert volt olyan igazgatójelölt, aki már be is vonult az igazgatói szobába, de mégsem kapta meg a kinevezést, és másnap már be sem jött, ilyen állapotok között egy este felhívott Várkonyi Zoltán, hogy beszélni akar velem”(Czímer 1985)<sup>13</sup> Ezt a bizonytalanságot elégelte meg Aczél György valamint azt, hogy nem jelentős művész vezeti a Víget. Ezért az igazgatói székbe Lenkei Lajost ültette, és főrendezőnek Várkonyi Zoltánt tette meg, mind a ketten politikailag is megbízhatóak voltak. Várkonyi és Lenkei közötti különbségekről még: Várkonyitól nem állt távol a simulékonyság, hajnali riportokra viszont inkább Lenkei járt, Várkonyi telefonon is sok mindent el tudott intézni. Lenkeinek nem voltak önálló akciói, hanem támogatta Várkonyit, ő pedig védőernyőként használta, továbbá támogatta és segítette koncepciójának megvalósítását. Marton László is úgy vélekedett, hogy Lenkei lojális volt, becsülték egymást, jól működtek együtt. Pontosan ezen okok folytán jelölhetjük meg a Várkonyi-éra kezdődatumának 1962. és nem 1971., amikor aztán Lenkei Lajos halála után ténylegesen elfoglalta az igazgatói posztot, amelyet haláláig 1979-ig töltött be. Ennek ellenére a társulat kezdetben nem fogadta jól az ő megjelenésüket: Lenkeit az ötvenes években írt cikkei miatt, alighanem komisszárnak vélték, Várkonyitól is tartottak, aki nem hagyott csupa jó emléket maga után abból az időszakból, amikor néhány szezonon át főrendezője volt a Néphadsereg Színházának az '50-es években. (Jákfalvi 2013)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Czímer József. Függöny nélkül. Magvető Kiadó. Bp. 1985. 106.

<sup>14</sup> Jákfalvi Magdolna. Stuber Andrea. Várkonyi-korszak. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról. A Várkonyi-korszak. „A Vígszínház műsorpolitikája a hatvanas-hetvenes évek színházpolitikai kontextusában. Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem. Bp. 2013.

Várkonyi Zoltán színházszervezéshez való hozzáállását ezzel a két– Jouvett: *Egy komédiás feljegyzései* című munkájából–rövid mondattal lehet jellemezni: „Siker nélkül nincs színház...A siker mesterségünk egyetlen törvénye.” Így fontos volt számára a drámaválasztás: kortárs nyugati drámák és kortárs magyar drámák, ezt a gyakorlatát még az általa (1946-49 között) vezetett Művész Színházból hozta. Lássunk erre néhány példát. A nyitópremier az 1962-63-as évadban: *Különös találkozó*, ez egy egészen friss francia darab, amely Párizs után először a Vígben került bemutatásra. Tipikus francia társalgási színdarab volt: árulás, lelkiismeret, bűn, bűnhődés– mindez egy szalonban, izgalmas, fordulatos bűnügyi társalgási darab formájában. Ha már fentebb írtam, hogy kortárs magyar drámákat is előszeretettel bemutattak, akkor néhány drámaszerzőt és színpadi műveik címét is le kell jegyeznem. Ekkor a színház 7 premiert ígért, amelyből hármat Várkonyi rendezett, egyet az Operában főként jelmezeket és díszleteket



tervező Makai Péter. Ami legfőbb érdekessége lesz ennek az első évadnak, hogy 3 magyar darabot is bemutattak, ami nem volt szokás ezekben az időkben, az egyik darab: Dunai Ferenc *A nadrág*. Mégis az első vígszínházi évadjának máig emlegetett bemutatója nem ezek a kortárs magyar drámák voltak, hanem Shakespeare *Rómeó és Júliája*.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Fotó: Keleti Éva

A Rómeót Várkonyi Zoltán rendezte, melynek bemutatója: 1963.01.17 volt. Főbb szerepekben: Romeo-Latinovits Zoltán, Júlia-Ruttkai Éva, Dajka-Sulyok Mária, Lőrinc barát-Bilicsi Tivadar. Az előadásról sajnos felvétel nem maradt fent, de a korabeli kritikák ezt írják: „Rómeó állva hal meg. Júlia majd mellé simul, átöleli kiterjesztett karjait. Ennek a szerelemnek nem alszik ki a parazsa. Így állhatnak egymás mellett akár évszázadokig. Legfeljebb néha megelevenednek s végigjátsszák újra szerelmük történetét. Ez a shakespeare-i önvédelem a végzetrel szemben: az ideáloknak, az emberinek vállalása a pusztulásban is. A rendezés mindezt azzal is kiemeli, hogy az előadás két nagy pillanatát a báli találkozásban, és a kriptajelenet



végző egyesülésében jelöli ki; a cezúra, a nagy fordulat pedig Rómeó már idézett döbönt mondata Tybalt holtteste felett. Ha addig a mediterrán játékoság színeiben viliódzott, ezután féktelen tragikus sodrásban pereg a játék. A tempó a végzet felé való rohanás érzetét kelti, ám a vér és gyász romantikus rekvizitumait sehol sem találjuk, mert a rendezés a legtöbb helyen sikerrel kísérli meg, hogy a költészet és szenvedély szólama mellé a természetesség egyszerű hangjait társítsa. Bizonyosan abból az ésszerű felfogásból indul ki, hogy semmi sem természetesebb, „hétköznapiabb” a szerelemnél, — az örömnél és a szenvedésnél.

...

Latinovits Zoltán kamasz Rómeóként lépett a színpadra. A Rosalinda motívumban is annak a sihederek affektáltságát hozta, aki nem ismeri még az igazi szenvedélyt, mímeld hát a szerelmet. Egy pillantása, egy játékos mozdulata a diáké, aki szétgurult üveggolyói után kutat. Már ez is meglepő, izgalmas volt. Aztán mikor a Júliával való néma találkozás csodájában lehullott róla a kamaszarc s az erkély jelenetben felizzott a szenvedély, már kiderült: állja a versenyt a szereppel. Végig élte a szerelem és halál éjszakáját. Kamasz Rómeója férfivá érett, s a végző pillanathoz már bölcsen és -bátran érkezett el, mint aki mindent tud a világról, még azt is, mikor érdemes az életnek véget vetni. Féktelenség és szelídség, a fájdalom, és a vad kétségbeesés szenvedélyes hangjai mellett a töprengés meditatív árnyalatainak is helyet keresett. Mindezek a motívumok sokszor külön-külön egymást megsemmisítve éltek, vagy harsány átmenetekben találkoztak, de a széttagoltságot feledtette játékának hőfoka, s az a belső

ragyogás, ami Rómeójának különös atmoszférájú feszültséget, csillogó érdekességet adott.”<sup>16</sup> (Sándor Iván 1963) Következtetésképpen levonható a fénykép és a kritika alapján: klasszikus előadást láthattak a nézők, Várkonyi nem modernizálta, aktualizálta: a díszletet, jelmezeket, színészi játékot–gondoljunk Latinovits lángoló, kamaszos Rómeójára–meghagyta a maga korában.

A soron következő emblematikus előadás, amelyet említeni szeretnék: a Horvai István által 1970-ben rendezett Csehov *Ványa bácsi-ja*. Erről az előadásról Koltai Tamás kritikáját osztom meg, de azelőtt ismertetem a szereposztást: Szerebjakov Tomanek Nándor, Jelena Andrejevna Szerebjakov felesége Ruttkai Éva, Szofja Alekszandrovna Venczel Vera, Ványa bácsi Latinovits Zoltán, Asztrov Darvas Iván.

Íme a kritika szövege<sup>17</sup>: „A Vígszínház mostani bemutatójának az előjelei sem voltak a legkedvezőbbek. A premiért előbb el kellett halasztani, mert megbetegedett a címszereplő, majd a szereposztás átrendezésével megtartott bemutató után – újabb betegség miatt – tíznapos kényszerszünet következett. Annál jobban esik most leírni, hogy ihletett, szép maradandó értékű előadást láthattunk a Vígszínházban.

Horvai István 1962-ben Miskolcon már rendezte a *Ványa bácsi-t*. Csehov-rendezéseinek sorában most alighanem fontos, útjelző állomáshoz érkezett. Sikerült a Csehov-színjátszást végleg megszabadítania az aprólékos naturalizmustól, ami főként nem orosz színpadokon látszott értelmetlennek. Meghagyta a Ványa bácsi atmoszférá drámai jellegét, de a helyszín- és kódjelzéssel egyúttal ki is tágította a jelentését. Az előadásnak ezt a lebegő költőiségét szolgálják a díszletek. A szobabelsőket üres keret falak jelzik, a darab plein air tág horizontú hangulatában játszódik. Amennyire szépek Szinte Gábor színpadképei, olyannyira vitathatóak is. Nem a távolságuk miatt, hiszen a tágasság nagyon nyomasztó is lehet, és a huszonhat szobás Szerebjakov-ház kontrasztálhatna a benne lakók beszűkült életével. A díszlet azonban nem erre a kontrasztra épít, nem a bezártságot és a szabadulás lehetetlenségét sugallja, hanem levegősségével éppen az ellenkezőjét.

<sup>16</sup> Sándor Iván. Film Színház Muzsika. 7. évfolyam. 1963.

<sup>17</sup> Koltai Tamás. Cselekvő színház. Magvető Kiadó. Bp. 1980. 144–147.

A játékban Horvai már megteremti ezt az ellentétet. A kisszerű perlekedések, bogaras zsörtölődések fullasztó világban a legszebb érzelmek is nevetséges epekedéssé vagy fáradt nosztalgiává torzulnak – erről szól az előadás. Nemcsak a negyvenhét éves Ványa „bácsi” drámája játszódik le a színen, hanem az övével egyenrangú Jelenaé, Asztrové, meg Szonyáé is. Csak talán Ványa bácsi csalódása legnagyobb. Ő most döbben rá, hogy az egész életét egy ál tudós paprikajancsi karrierjéért áldozta fel, aki ráadásul még a szerelmét is elvette tőle. Tíz évvel ezelőtt gyáva volt feleségül venni Jelenát, s most a szégyenkezés a Szerebjakov iránti féltékenységgel vegyes gyűlölet és a fogcsikorgató tehetetlenség hajtja feléje inkább, mint az elfojtott és újra feltámadó szerelem. Egy kiszipolyozott élet kicsinyes érzelmei maradtak meg Ványának, s ezek aztán könnyen válnak nevetségessé ilyen finoman játszhatja át Horvai a tragikumot komikumba és viszont. Megérteni sajnálni és megmosolyogni egyszerre tudja – miként a drámaíró is – Csehov kiüresedett lelkű megtört jeit változtatni nem tudó gyámoltalanjait sivar életű kiszolgáltatottjait.



Különösen a második és negyedik felvonás sikerült nagyon szépen. Jelena és Szonya közös nőorsukat néhány óráig anya és lánya meghitt viszonyává álmódó beszélgetésére, de Jelena és Asztrov megrendelésüket finoman ironikus játékba rejtő búcsújára és a torokszorítóan fájdalmas záróképre alighanem még sokáig fogunk hivatkozni, ha Csehov színjátszásunk legnagyszerűbb pillanatait idézzük fel.

És mindenekeelőtt Ruttkai Éva Jelenájára. Csupa elfojtott indulat és belső tűz kitörni készülő robbanás. A felszínen azonban csak a beletörődés közönye látszik. Megközelíthetetlen és tele van szexualitással. Puhán jár, tekintete azé a ragadozóé, aminek Asztrov nevezi.

Felkavarja maga körül a drámát, és megretten a következményeitől. Végigjártssza magában a menekülés lehetőségeit– és aztán nem meri vállalni. Kivételes élmény Ruttkai alakítása.

...

### **Latinovits Zoltán Ványa bácsija**

Amikor belép a Vígszínház színpadára, gyűrött és lompos. Újságot hoz magával, de a kis simított lapok árulkodó görbülete arra vall, hogy nemrég papír hajót hajtogatott belőle. Általában mindig foglalatoskodik valamivel. Segítséget keres a tárgyakban, megkapaszkodik bennük. Az újságban, egy kulcscsomóban, egy perceken át dajkált kerti székben, amelynek tologatásával izgatott zavarát palástolja.



...

Van ebben valami félig tudatos önkínzás, a lelkükben megnyomorítottak önsajnálataival együtt. EZ akkor derül ki, amikor lekopik róla: a harmadik felvonás nagy számonkérő jelenetében. Itt az öreges manírokat felváltja az ugrásra készség jellegzetes Latinovits-tartása, amely hasonlít egy középtávfutó rajthelyzetéhez: előreszegezett fej, behajlított térdek, a jobb láb kicsit előbbre, mint a bal. Most izmos, ruganyos férfi, akiben egy percre felvillan a tehetséges, okos, bátor fiatalember, aki „Schopenhauer, Dosztojevszkij lehetett volna.” De a kerékbe tört lélek nem bírja a megterhelést, az eltemetett egyéniség jelentkezését: a kitörést fulladásos köhögőroham követi. A test már nem tud lépést tartani a lélek felszabadulásával. Latinovits ezzel a

köhögőrohammal megérteti, miért hibázza el később Ványa bácsi kétszer is Szerebjakovra leadott lövést.” (Koltai 1980)

Visszatérve a darabválasztásra. Várkonyi merészségét tovább mutatja, hogy Thurczó Gábor polgári érzelmű darabjai is rendre színre kerülnek, de Csurkától és Szakonyitól (*Adáshiba* 1970) is mutatnak be. 1967. szeptember 30-án pedig megnyitja kapuit mai helyén a Pesti Színház, az első előadás: Gogol *Egy őrült naplója* Darvas Ivánnal a főszerepben. Ennek



Gogol: Egy őrült naplója

a játszóhelynek a különlegessége: kisebb a befogadótér, sokkal közelebb játszanak a nézőkhöz, így itt mutatták be ezentúl a kortárs magyar darabokat pl. Illyés Gyula *Tiszták*. Ez volt a Várkonyi-korszak 60-as évei, a '70-es években újabb merész lépéseket láthattak tőle. Olyan bemutatók következtek, melyek még kevésbé mondhatók hagyományosan vígszínházi előadásoknak. Ezek zenés darabok voltak, olyan

zenés darabok, amelyek a hatvanas években meginduló beat-nemzedék ízlését tükrözik, kiemelkedő darabja: Déry Tibor *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*<sup>18</sup>. Ez volt Marton László első önálló akciója a színházban–mert őt még Lenkei úgy vette fel, hogy csak olyat rendezhetett, amit az igazgató ráosztott, nem lehetettek javaslatai–, vele együtt Presser Gábornak (1978-tól a színház zenei vezetője) is ez az első zenei kísérete, amit a Vígszínház írt. Annak ellenére, hogy eddig ez példa nélküli vállalkozás volt hazánkban, hogy az akkori fiatalság problémáit vigyék színre, ráadásul olyan zenei kísérettel, amely a rendszerben felért a nyugati imperialista kultúra majmolásával, valóságos izgatás gyanújával, mégis átment a szűrőn és mégis viszonylag jó kritikát kapott: „A Vígszínház előadásában sok mindennek lehet és érdemes is örülni. Azzal kezdem, ami önmagában nem is olyan fontos: örömdetes egy színvonalas magyar musical létrejötte, még akkor is, ha ez egyelőre ingadozó színvonalú zenei anyagot s különböző felkészültségű énekeseket jelent. Azonban fontosabbnak tűnik az új színpadi műfaj megjelenésénél az új színházi minőség megjelenése. A Vígszínház együttese olyan intenzitással töltötte meg a szövegkönyv kereteit, amelynek a hatása és a jelentősége túlsugárzik egyetlen színpadi produkció jelentőségén.

...

<sup>18</sup> Fotó: Keleti Éva



Ezért lehetséges, hogy az előadás hangulata és hatása érzelmileg és gondolatilag is gazdagabb, mint amennyire ezt az egyes rétegek elemzése magyarázza. Marton László rendezésének legfőbb érdeme, hogy vitáink és nyugtalanságunk számára is talált kifejeződési lehetőséget a színpadról ránk tekintő vízióval és az onnan elhangzó mondatokkal szemben.”<sup>19</sup> (Szántó 1973)

A hetvenes évekre a zenés-színházi bemutatókon kívül jellemzőek voltak az Örkény-premierek: 1971. *Macskajáték* (Bulla Elmával és Sulyok Máriával a főszerepben),

1973. *Holtak hallgatása*, 1974. *Vérrokonok*, 1979. *Pisti a vérzivatarban* (Eredeti bemutatója: 1969-ben lett volna, ám a darabbal kapcsolatban aggályok merültek fel. Pl. „A cím nem jó, mert egyenlőségjelet tesz a felszabadulás előtti és utáni helyzet között.” „Pisti nem tud vízen járni–tehát a nép nem képes csodákra.” Örkény bizonyos változtatásokat végrehajtott, de ennek ellenére sem kerülhetett a nézők elé. „egy 1975-ös hivatalos levél megfogalmazása szerint „tisztázatlan eszmeisége miatt.” 1979-ben végül a bemutatás az tette lehetővé, hogy mind a szerző, Örkény István, mind a darabot megrendezni kívánó Várkonyi Zoltán halálos betegek, így engedélyezik az előadást.”<sup>20</sup>) (Jákfalvi 2013)

Tovább dicséri Várkonyi Zoltán vállalkozó szellemét: hogy a rendszer számára „problémás” orosz művészeket is meghívott a Vígszínházba, valamint a minket megrontó Nyugatról is hozott a színházba vendégszínészt: Peter Brook *Szentivánéji álom* rendezését 1972-ben. Két rendező nevét kell itt megemlíteni: Jurij Petrovics Ljubimov és Ivan Antonovics Jefremov. Az előbbi 1978-ban rendezte a *Bűn és bűnhődés*t, az utóbbi 1979-ben a *Vadkacsavadászatot*, amely próbafolyamat nem volt zökkenőmentes: Jefremov megsértette Ruttkai Évát, amire a színésznő úgy reagált: „Holnapra megfájdul a derekam és már nem fogok

<sup>19</sup> Szántó Erika. Színház. 6. évfolyam. 1973

<sup>20</sup> Jákfalvi Magdolna. Stuber Andrea. Várkonyi-korszak. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról. Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem. Bp. 2013. 104.

tudni játszani. Nem is játszotta többet a szerepet” Ennek ellenére fontos volt ezeknek a kikacsintásoknak a szerepe: nyitás és új szemléletek, stílusok behozása végett.

Sokat beszéltem Várkonyi darabválasztásairól és merész lépéseiről, de arról még nem igazán esett szó, hogy kik azok a színészek, akik játszottak ezekben. Név szerint ők voltak: Páger Antal, Ruttkai Éva, Mádi Szabó Gábor, Szakáts Miklós, Pálos György, Bulla Elma, Sulyok Mária, Darvas Iván, Latinovits Zoltán, Bárdy György. Amikor 1972-ben a Főiskola rektorává választotta, attól kezdve magával hozta az ígéretes fiatal tehetségeket, mint Kútvölgyi Erzsébetet vagy Hegedűs D. Gézőt. Még annyit mindenképp fontos megjegyezni, hogy Várkonyi Zoltán mestere volt annak, hogy ezeket a nagyformátumú színészeket megfelelő mennyiségű és tehetségükhöz mért szereppel lássa el. Egy kirívó esetet ismerünk, amely két hasonló karakterű, hasonló korú színésznő között történt meg: Bulla Elma és Sulyok Mária sosem szívlelték egymást túlságosan, így amikor 1971-ben Székely Gábor megrendezte a *Macskajátékot* és Bulla Elma Giza szerepét kapta meg, akkor a rendezőnek többször győzködnie kellett, hogy az ő karaktere nem kisebb Sulyok Mária Orbánnéjánál. Ám ezt a konfliktus leszámítva mindig jó érzékkel választotta meg azokat a darabokat, amik mindenkit kielégítenek.

Ha erről a korszakról beszélünk, akkor néhány kultúrpolitikai tény is közölni kell. Három szerv volt, ami ellenőrizte, mit mutatnak be a színházban: a műsortervet le kellett adni a minisztériumba, maga a párt az MSZMP is beleszólhat és olykor a XIII. kerületi bizottság is. Meg kell jegyezni még, hogy a 60'-as, illetve 70'-es években más volt az, amit nehezen engedélyeztek: az előbbi évtizedben a kortárs nyugati drámák, az utóbbiban a hazai kortárs művek, ám átfogó képünk ma sincs arról: mi miért ment át a rostán és mi miért nem. Azt azonban tudjuk, hogy mindezen szervek mögött egy ember állt: Aczél György. Mindemellett azt is meg kell jegyezni, hogy a Víg hatvanas-hetvenes éveinek műsorára tekintve megállapítható, hogy Várkonyi színházának nem kellett nagyon szigorúan eleget tennie a magyar dráma–szovjet dráma–népi demokratikus dráma–klasszikus dráma kötelezettségnek. Azonban mégis tudunk olyan színművekről, amelyek az évadprogram ismertetésekor még bemutatni szándékoztak, azután a premierből nem lett semmi. Az elmaradás okát nem igazán tudjuk. Olyan is megesett, hogy a tervezéskor még csak készülőben lévő kortárs magyar dráma nem ütötte meg a mértéket. De valószínűleg számtalan olyan eset is volt, amikor az illetékesek nem adtak zöld utat egy-egy darabnak.<sup>21</sup> (Jákfalvi 2013)

<sup>21</sup> Jákfalvi Magdolna. Stuber Andrea. Várkonyi-korszak. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról. *A Várkonyi-korszak*. „A Víg színház műsorpolitikája a hatvanas-hetvenes évek színházpolitikai kontextusában. Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem. Bp. 2013. 100–101.

Összegezve: Várkonyi Zoltán megmaradt a színház megalapításánál lefektetett „szabályoknál”, mert játszottak francia szalonkomédiát, klasszikust, vígjátékot, de el is tért attól hacsak a Popfesztiválra gondolunk. Az is elmondható, hogy Várkonyi Zoltán hiába volt baloldali érzelmű, tudott haladni a korral: játszottak Arthur Millertől. Bátor is volt, hiszen meghívott nem kedvelt orosz rendezőket is: Ljubimov és Jefremov. Tehát megállapítható, hogy a keleti blokkban „tengődő” magyar színházi életbe friss vért tudott pumpálni.

Dolgozatom második felében fogok arról értekezni, hogy miképpen szeretném Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című groteszk drámáját feldolgozni diákokkal. Szót ejtek arról: beszélni fogok Gavin Bolton dramatikus tevékenységtípusai közül a „A” típusról a Gyakorlatokról, a tanári kérdéstechnikáról, amit elsősorban a Tanítási drámában alkalmaznak, néhány olyan konvenció használata is szóba kerül, amit szintén az előbb említett tevékenység típusban ildomos használni és egy keveset írok a drámapedagógia magyarországi történetéről



is. Bevezetésül írok magáról a darabról, arról: a szerző milyen szándékkal írta meg, milyen a szerkezete és az útról, ami a megírástól a színpadra állításig tartott.

Örkény<sup>22</sup> a „Pistit” 1969-ben írta, de rajta kívül álló okok folytán csak tíz évvel később került színpadra. Az okok között ilyenek szerepeltek: „A cím nem jó, mert egyenlőségjelet tesz a felszabadulás előtti és utáni helyzet között.” „Pisti nem tud vízen járni – tehát a nép nem képes

csodákra.” „Mit jelképez Rizi? A sugallatai nem a marxizmust jelentik-e?”<sup>23</sup> (Jákfalvi 2013) Szerencsére azonban Kardos György jóvoltából a Magvető Kiadónál a drámaszöveg elérhetővé vált az emberek számára. Örkény István saját művéről többek között úgy nyilatkozik, hogy vannak emberek, akik ezt élete főművének tartják, de olyanok is akadtak, akik pályájának mélypontjaként, „zsákutcájaként” értelmezték, vagy „odavetett, szedett-vetett elme-futtatásnak és a szórakoztató egyperces novellák sorozatának. Arról is panaszkodik a szerző, még nem tapasztalt olyat, hogy ilyen kontraszthatása legyen egy

<sup>22</sup> Fotó: Vahl Ottó

<sup>23</sup> Jákfalvi Magdolna. Stuber Andrea. Várkonyi-korszak. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról. *A Várkonyi-korszak. „A Vígszínház műsorpolitikája a hatvanas-hetvenes évek színházpolitikái kontextusában.* Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem. Bp. 2013. 101.

írásműnek. Felmerült benne az a gyanú, hogy éppen akik elmarasztalták, azt kérték számon a művön, amivel több akar lenni: az elmúlt ötven-hatvan év magyar történelmének a parafrázisát, két emberöltő groteszk, neveltető (sokszor hátborzongatóan neveltető) ábrázolását. Megjegyzi, hogy ezt nem teljesen alaptalanul mondják, hisz történetesen őt is Istvánnak hívják, hőst pedig Pistinek, ebből kifolyólag jogosan vélhetik úgy, valamiféle önéletrajzot, iróniával átszőtt memoárt akart színpadra írni. Hangsúlyozza, ennek van értelme, hiszen amit megírt, azt Ő valóságosan át is élte vagy átélhette volna. Azonban kikéri magának, hogy nem akart teljesen hiteles történelmi tablót adni, mert az a történészek feladata lenne az íróra csupán az tartozik, hogy hőst bemutassa, akár győztesként, akár vesztesként vesz részt az ütközetben. Azt mondja



Örkény: „Én sem akartam tehát élethű történelmi tablókat festeni, hanem e tablókba beleszületett, belehajított, belekényszerített én (vagyis: idegzet + jellem + alkat, tehát személyiség) kórképét, tudathasadását, állapotrajzát, ebbe való belepusztulását vagy ebből való fölgýógyulását nyomon követni, ahogy Pisti (2. felvonás) egy apróhirdetés nyomán magára talál, és a négyből egy Pistivé válik. E század eseményeiből csak az alaphelyzeteket választottam ki; hogy mutatósabbban fejezzem ki magam, az

archeszituációkat. Olyanokat tehát, melyek nemcsak most és velünk, magyarokkal, hanem máskor és más égtájak alatt is kialakulhattak volna.”<sup>24</sup> (Örkény honlap)

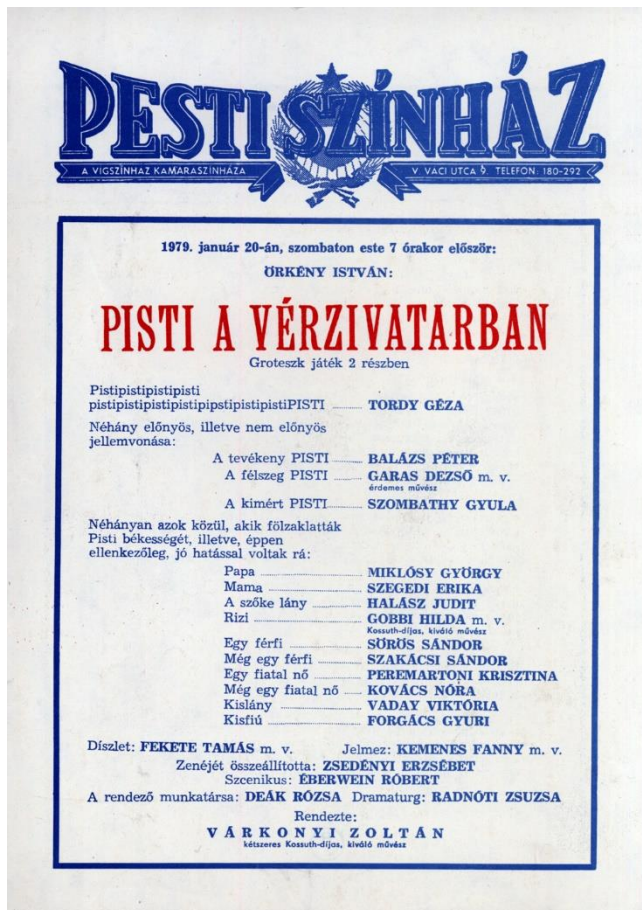
A darabról való további értekezést Fekete Anetta „*Cédulák a postaládában; Várkonyi Zoltán és Örkény István közös színpadi munkái*” című tanulmányával szeretném folytatni. Örkény drámái közül ez az, ami a legkeservesebb úton jutott el a közönségig. Ha végigkövetjük azt, amíg színpadra került, akkor jogosnak vélhetjük az első jelenetben az író örömét. A többszólamúságot már itt az első jelenetben érzékelhetjük: „Pistit a telefonhoz hívják, majd visszajön sugárzó arccal, és felkiált: Elfogadták! Bemutatják! A többi három Pisti gratulál, és Pisti elkezd kiosztani a szerepeket.”<sup>25</sup> (Jákfalvi 2013) A darabbeli helyzetre és magára az

<sup>24</sup> Örkény István honlapja: [http://orkenyistvan.hu/orkeny\\_istvan\\_muvei](http://orkenyistvan.hu/orkeny_istvan_muvei)

<sup>25</sup> Jákfalvi Magdolna. Fekete Anetta. *Cédulák a postaládában; Várkonyi Zoltán és Örkény István közös színpadi munkái*. In.: *Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem. Bp. 2013.

előadás létrejöttére reflektálva, a szerző és a rendező egy személyben Pistikének felmutatására kerül. Ebből következik, hogy a színpadra állításban egymás alkotótársaiként viselkedtek.

A következőkben a darab dramaturgiai szerkezetéről beszélek: lazán egymáshoz kapcsolódó jelenetek láncolatából áll, amelyek végigvezetnek minket a 20. század történelmében. Pár példát írnék: elindul a 2 világháború közötti konszolidációs időszakból az 1956-os forradalomig, és az azt követő kiábrándultság, valamint a jelenhez elérkezve a pótselekvések,



nosztalgiák koráig. Egyfajta kollektív önéletrajzot ír. hiába beszél pontosan az eseményekről nem pesszimista, hisz a szabad választás jogában ezzel a Pistikben Az ember tragédiájának analógiája tapintható. „A mi irodalmunk fő vonulata mindig a nemzet halál képével kísértett, Vörösmarty máig. Én azonban alkatilag is, meggyőződésből is sohasem értettem ezzel egyet, és a darabom történelemszemlélete épp arról szól, hogy mi mindig újra tudunk kezdeni, mindig újra tudtunk hinni, és ez így lesz ezután is.” Akik kritikával éltek a darabbal szemben, azok a „vérzivatarban” szót is kifogásolták.

Örkény velük szemben azzal érvelt, hogy ő ezt a szót a romantika korából vette mégpedig Berzsenyi Dániel a magyarokhoz című verséből. Végül minden vitás helyzet dacára elkezdhatték a próbákat. A darab bemutatójának időpontja pedig 1979. január 20-án volt. Ezt leginkább a szerzőnek és a rendezőnek, Várkonyi Zoltánnak a súlyosbodó állapota indokolta. Arra is rátérnék, hogyan zajlott a próbafolyamat: Örkény sokszor levélben osztotta meg észrevételeit Várkonyi Zoltánnal két indok miatt: „írásban pontosabban tudok fogalmazni”, a másik pedig „a régi barátságunk ellenére mindkettőnket a piknikusnak nevezett tipológia jellemez más szóval inkább hasonlítunk kézigránatokhoz mint tisztességes polgárokhoz. De én azt hiszem, író és rendező munkája akkor gyümölcsöző, ha nyíltan és felszabadult szókimondással

vitatkoznak, fenntartva a tévedés lehetőségét, de vállalva a tévedések kijavításának kötelezettségét is.” Már ebből is jól látszik, hogy az előző harmonikus viszonyhoz képest ez a próbafolyamat kissé konfliktusos volt szerző és rendező közt. Mivel a darab színre vitele során nemcsak a díszleteket és a cselekményt hagyták el, hanem teljesen eltörölték a téridő kategóriáját. A legelső szerzői utasítás a térre vonatkozóan ekképpen hangzik: „szerteszét néhány kisasztal székekkel, mint egy kávéházban.”<sup>26</sup> (Örkény 1983) Vagyis a e történelmi dráma színteréül egy kávéházat jelöl, ez az előadásban a brechti színház eszköztárából egy Grand Café feliratú függönyt. Ezt mindketten a városi élet szokásos színterének tekintették, ahová az emberek eszmecsere végett mennek.

A díszlet állandó, a színészek maguk rendezik át a székeket, nincsenek jelenetek, csak egy folyamat. Ez filmes vágások hatását keltik, ezért nem kellene sötét használnia, de ezzel Várkonyi nem értett egyet. Szerinte a fényeknek dramaturgiai szerepe van. Például Rizi a sugallatok alatt egy fentről jövő fénykörben jelenik meg, aminek csak akkor van hatása, ha erős a világítás fokának eltérése. Rizi tehát kulcsfigura, ez kellékhasználatban is megmutatkozik például ruhatárosnőként: ő adja a szereplők kezébe azokat a tárgyakat, amik nélkül nem tudnák a szerepüket eljátszani, amit Ő jósolt meg. (Esernyő, ami géppisztoly lesz a Duna-parti tömeggyilkosság jelenetében, ezzel is az végzet szerepét teljesíti be.)

A szerepfelfogás párhuzamba állítható a *Holtak hallgatásában*: egy színész több szerepet is játszik a helyzet szerint. Ezt is kifogásolták a próbák alatti ellenőrzések során: játszhat-e ugyanazon szereplő két ellentétes megítélésű történelmi figurát. A négy Pisti azt szimbolizálja: mindenki mindenféle lehet a színpadon.

Mint már említettem az egész próbafolyamat alatt levélváltásban volt szerző és igazgató, azaz a rendező, Várkonyi Zoltán. Örkény a levelekben mindig kihangsúlyozta a játékmóddal kapcsolatban: a groteszkben nincs mosoly, véresen komolyan kell játszani. Ezenfelül Várkonyinak is megvolt a játékmódra vonatkozó saját elképzelése: a ritmusnak fontos szerepe van: A tiszta, szinte puritán, illusztrációmentes, ritmus alapú realista játék vált a groteszk drámák színpadi interpretációjának gyakorlatává Várkonyi rendelkezéseiben.<sup>27</sup> (Jákfalvi 2013)

Mindezen bevezető után térek rá arra: hogyan szeretném feldolgozni diákokkal ezt az Örkény-művét, milyen korosztállyal teszem meg, miért a drámapedagógiát hívom ehhez segítségül, továbbá néhány szót ejtek a drámapedagógia magyarországi megjelenéséről is.

<sup>26</sup> Örkény István. Drámák. 2. Szépirodalmi Könyvkiadó. Bp. 1983. 633.

<sup>27</sup> Jákfalvi Magdolna. Fekete Anetta. Cédulák a postaládában; Várkonyi Zoltán és Örkény István közös színpadi munkái. In.: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról. Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem. Bp. 2013. 146.

Nagyon röviden írok a drámapedagógia hazai történetéről, ehhez Kaposi József: *Drámapedagógia a tudományok fókuszában* című írását használok fel, amely az Új Pedagógiai Szemlében jelent meg 2017-ben, ebben az írásban egy konferencia előadásait összegzi, jobban mondván az ott felszólaló szakemberek kutatásait, véleményét gyűjtötte össze. Elsőként egy összegzőgondolatot osztanék meg: „A megszólalt, felszólalt szakemberek a drámapedagógia nevelésfilozófiai gyökereihez nyúltak vissza, amikor amellet érveltek, hogy e szakterület módszertana, ami a cselekedtetést helyezi a hatékony nevelési folyamat középpontjába, kitüntetetten alkalmas Dewey koncepciójának megvalósítására.”<sup>28</sup> (Kaposi 2017)

Két szakembert fogok idézni a magyarországi drámapedagógia történetével kapcsolatban: Trencsényi Lászlót és Eck Júliát.

Trencsényi László: A mai drámapedagógia előzményeit történeti síkra helyezte, a 20. század '50-es éveire tette a létrejöttét Angliában, mely szerinte az angliai átalakulásokkal van összhangban. Beszél a magyarországi úttörőiről is, akik az ún. „puha diktatúrában” is állták a sarat pl. Mezei Éva, Gabnai Katalin vagy Debreczeni Tibor. Beszél azokról a tényezőkről is, amelyek végtermékeként bekerült 1995-ben a NAT-ba. Szerinte ez nyitott új utakat a hazai pedagógus nevelésben. Fontos volt számára Zsolnai József tevékenysége és az általa indított ÉKP program, amely drámapedagógiai fókuszú. Ezt az igényét ez az idézet nagyon jól alátámasztja: „Legalább 10 éves korban minden iskolásnak meg kell ismerkednie a drámajáték valamilyen formájával, de ez csak akkor lesz eredményes, ha előtte pl. a bábjátékkal a 6. életév után megalapozzuk, önkifejező játékkedvet.” (Zsolnai 1992)

Eck Júlia: Az ő előadása szintén történeti szempontú volt. Szerinte a '80-as években megjelenő terepfelverők alapvetően nem a drámapedagógia oktatásba való interpretálhatóságának gondolata vezette, hanem szabadidős tevékenységként kezdték használni. Gabnai Katalin nevéhez köthetően viszont elindult az első, később pedig több további tanterv és oktatási segédlet kidolgozása. A tanárnő arra kereste a választ, hogy melyik az a tantárgy, melynek kiegészítőjeként, segítőjeként használják a drámát: ez leggyakrabban az irodalomoktatás. Arra is jutott, hogy az akkor érvényben lévő kerettanterv számos tantárgy estében utal a drámapedagógiai elemek használatára mint kompetenciafejlesztő „eszközre”.

Most pedig arra térnék rá kikkel szeretném feldolgozni a „Pistit”, milyen eszközökkel és miért szeretnék élni azzal, valamint mi az, amit mérni szeretnék. Ezt a groteszk drámát a volt középiskolámba szeretném visszavinni, ami egy katolikus gimnázium, ez Veszprémben a

---

<sup>28</sup> Új Pedagógiai Szemle. 67. évfolyam. 2017.

Padányi Katolikus Iskola. Azért tartom ezt fontos, kiemelendő információnak, mivel ők nem találkoztak még a drámapedagógiával, ők eddig a frontális oktatás eszközeivel tanultak meg minden irodalmi művet. Ráadásul, végzős diákok, szóval valószínűnek tartom, hogy sokkal merevebb elvárásaik vannak azzal kapcsolatban, hogyan is kellene megtanítani nekik egy irodalmi alkotást. Így az lesz a kutatásom fő fókusz, hogy olyan diákok miképpen reagálnak egy másfajta munkaformára, mint amit tanulmányaik során sose tapasztaltak, mennyire lesznek együttműködőek, valamint mennyire érzik azt, hogy el tudták így sajátítani azt az anyagmennyiséget, ami szükséges lesz számukra az érettségi felelethez. Ugyanis miután konzultáltam a magyartanárjainkkal, úgy döntött, hogy a Pisti a vérzivatarban lesz a szóbeli tételük.

Hogyan képzelem el a velük való munkát? Háromlépcsőben: Először bemegyek hozzájuk és beszélgetni fogunk arról, mik történtek Magyarországon a múlt században, mik a főbb események. Kíváncsi vagyok itt arra: történelem órán mit tanultak, a nagyszüleik, szüleik mit meséltek nekik, valamint mi áll a fókuszukba, ha arra gondolnak: Magyarország a huszadik században. Ezután elolvasatom a diákokkal Örkény művét, de olyan módon, hogy aláhúzom azokat a mondatokat, amelyekre szeretném építeni a drámafoglalkozást. Valamint megnézetek velük két magyar filmet, ezek annak a kornak a visszás dolgait mutatják be: az egyik Getler Viktor rendezte *Állami áruház*, a másik Bacsó Péter *A tanú*. A harmadik lépcső: egy drámafoglalkozás lesz, de még mielőtt bemegyek hozzájuk elküldök nekik egy „handoutot”. Ez információkat fog tartalmazni: magáról a szerzőről, a groteszkről és a „Pisti”-ről. Az is fontos szempont lesz nekem, hogy mielőtt elkezdjük a foglalkozást, azelőtt fogok néhány szót szólni arról, mi fog velük történni és felhívom a figyelmüket: A drámában semmi sem kötelező! Reményeim szerint ez a kis „előbeszéd” és buzdító mondat felszabadítja őket. De éppen ezért, hogy még életükben nem foglalkoztak drámával, nem mernék velük például Tanítási drámát csinálni, megmaradok velük a Gavin Bolton-féle osztályozási rendszer úgynevezett „A” típusú tevékenységénél: a Gyakorlatoknál. Ezt írja erről:

Jelen tipológia egyrészt Gavin Bolton már ismert osztályozása, az utóbbi évek szakirodalma, valamint a magyarországi gyakorlat tapasztalatai alapján készült.

### **A főbb típusok, tárgyalásuk sorrendjében**

- „A” típus: Gyakorlatok
- „B” típus: Dramatikus játék
- „C” típus: Színházi forma
- „D” típus: Tanítási (komplex) dráma

- „E” típus: Szakértői dráma
- „F” típus: Színházi nevelési program,

Az általam összeállított foglalkozáson ezek közül a legnagyobb hangsúlyt nálam a Gyakorlatok kapják majd, de egy kicsit szembemegyek a hagyományos gyakorlatnak és néhány konvenciót is felhasználok majd, amelyet a Tanítási (komplex) dráma használ.

### **„A” típus: GYAKORLATOK**

Az alábbi két alcsoport talán nem mindenki számára fogja lefedni az ebbe a körbe tartozó összes játékot, de szükségesnek tartjuk egy egyszerű és elsősorban a hazai gyakorlatra támaszkodó tipológia bemutatását.

A már ismert Bolton-féle felosztás<sup>2</sup> helyett a két leginkább használt típust soroltuk ide.

### **Szabályjátékok**

E játékoknak meglehetősen nagy szakirodalma létezik Magyarországon, évtizedek alatt több gyűjtemény is napvilágot látott. Gyakorlatilag nincs ma olyan pedagógus, akinek ne lenne a birtokában olyan szabályjáték, amelynek forrásával, eredetével könnyen lehet, hogy tisztában (ez nem meglepő, a szabályjátékok legtöbbször a „közkincs” kategóriába esnek), de minden további nélkül használja. Ezen játékok egy része nem csak a szórakoztatást, a szabadidő hasznos és vidám eltöltését szolgálja, hanem közösség- és személyiségépítő folyamatok megkönnyítésére, fejlesztésére is alkalmas. Világos, egyértelmű játékszabályok mentén működnek, vagyis ezek közlése és határozott betartása alapfeltétel az eredményes drámamunkához. Különösen nagy szerepük lehet az alsó tagozatos korosztálynál végzett - fejlesztő munkában, egy-egy tanítási drámaóra előtt a csoport munkára hangoláskor illetve a tanítási drámán belüli alkalmazásukkor. Külön figyelmet érdemel a konkrét célok szerint összeállított gyakorlatsorokkal végzett munka. A főbb csoportok (amelyek neve „beszélő”, vagyis megadják a fejleszteni kívánt terület is):

- Kapcsolatteremtő játékok
  - o Ismerkedő játékok (pl. Név-kör)
  - o Társválasztó játékok (pl. párválasztás szemkontaktussal)
- Interakciós játékok (pl. tükörijátékok)

- Érzékelésfejlesztő játékok (pl. Ismerem? Felismerem?)
- Lazító és koncentrációs játékok (pl. Zsák búza, Bumm)
- Feszültségoldó játékok (pl. sportjátékok)
- Fantáziafejlesztő játékok (pl. A hercegúrfi vizsgálója)
- Bizalomjátékok (pl. „dülöngélős” bizalomjátékok)
- Ön- és csoportismereti játékok (pl. Névjegykártya, kötött mondatkezdések)
- Szituációs játékok (pl. Hotelportás, helyzetgyakorlatok)

### **Helyzetgyakorlatok**

A helyzetgyakorlatok indításához és irányításához nem árt tisztában lennie a tanárnak a szituáció megadásának elméletével és gyakorlatával.<sup>5</sup> A szabályjátékoknál kötöttebb formáról van szó. E játékok sokszor öltenek problémamegoldó formát. Könnyen beazonosítható a kapcsolat, a továbblépési lehetőség a szituációs játékok, a színházi forma felé. A szituáció elemei közül a játékvezető a dramatikus játék elemeinél többet, a színházi forma alkalmazásánál kevesebbet köt meg. Egy klasszikus példa: játékunk helyszíne egy madridi toronyház liftje, amiben hárman tartózkodnak: egy gazdag, idős úr, aki golfmeccsére siet, egy 16 éves kamaszlány, aki lóg az iskolából és egy kb. 45 éves arab férfi, aki szemmel láthatólag valamit rejteget a zakója alatt. A lift váratlanul megáll, a hangszóró érthetetlen módon nem működik. Akár időugrások beiktatásával vizsgálhatjuk rögtönzés segítségével, hogy mi történik /-het közöttük a következő fél órában.

### **Az „A” típusú játék legfontosabb jellemzői (amelyek alól itt is van kivétel):**

- rövid távú, gyakran törekszik lezárttságra
- a célt a tanár és a tanulók is ismerik
- mindig van egy végpont, ahonnan már új eredményre nem juthatunk
- mindig valamilyen tevékenységet meghatározó instrukció szerepel benne
- a szabályok általában egyértelműek
- a résztvevőktől általában nagyfokú erőfeszítést és koncentrációt igényel
- a külső megjelenési forma többnyire világos, mások által is könnyen dekódolható a cél
- a tevékenység általában könnyen megismételhető (értsd: maga a forma zökkenőmentesen)

ismételhető, a  
tartalmi rész már nem)<sup>29</sup> (Takács 2008)

Mielőtt a mérés eredményeit be fogom mutatni azt is fontosnak vélem közölni, hogy a foglalkozásban milyen típusú játékokat fogok velük játszani, illetve milyen elv szerint fogom ezt felépíteni:

### **Érzékelésfejlesztő játékok:**

Az érzékelésfejlesztő játékok bőséges tárházából a társak, partnerek nem-vizuális úton történő felismerésére vonatkozókat ragadtuk ki, főként a tapintásra, hallásra épülőket. Így a hétköznapi „kétsatornás” (kép; kép+hang) információszerzés skáláját bővíthetjük: másként mást tudhatunk meg társainkról.

### **Interakciós játékok:**

Kölcsönös viszonyt, kölcsönös ráhatást, együttműködést kívánnak e játékok–változatos szervezési formákban, de a megjelenési formáktól függetlenül valamennyi játékra vonatkozik: céljuk közös tevékenységgel (játékkal) árnyalni, mélyíteni a kapcsolatokat. Az interakciós játékok párok, kisebb csoportok, ritkábban az egész csoport magas szintű együttes tevékenységét célozzák (s időnként: teszik érthetővé).

### **Szituációs játékok:**

Az idézőjel használatának oka: a szituációs játékokat játszani, játszani kívánók számára csak a kezdeti munkaszakaszban jelenthetnek igazi feladatot a kötet szabályjátékai közül ide tartozók. A szituációs játékok improvizációra (rögtönzésre) épülnek, ezekben a résztvevők feldolgozhatják élményeiket, emlékeiket, vágyaikat, félelmeiket stb.; továbbá új ismeretekre is szert tehetnek például az élethelyzetek megoldása, a kapcsolatteremtés, a kapcsolattartás, a viselkedési módok területén. A szituációs játékok vezetésének, irányításának módszertana egyrészt nem tárgya játékgyűjteményünknek, másrészt az csak gyakorlati munka során sajátítható el. Így néhány–saját tapasztalatokra épülő–megjegyzésnél többet szolgálhatunk...

Az eljátszandó helyzeteket általában a vezető adja meg, így lehetősége van azokat rendszerbe fogni.

A szakirodalomban több helyütt olvasható javaslat szerint a szöveg nélküli mimes játékokkal érdemes kezdeni, majd csak ezek után éljünk a szöveghelyettesítéses és végül a szöveges

---

<sup>29</sup> Takács Gábor. A dramatikus tevékenység rendszerezése. In: Tanítási dráma. Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhasznú Társaság. Bp. 2008. 34–35

játékokkal. Nos, saját gyakorlatom ennek ellenkezőjét igazolta: tapasztalatom szerint csak azoknak jelent könnyebbséget a szöveg mellőzése a szituációs játékok során, akiknek a szó, a beszédbeli megnyilvánulás önmagában elemi probléma–még kisegítő iskolások számára is bénítóan hatott, ha nem beszélhettek a játékok során. Sőt: még az sem biztos, hogy a gesztusok kifejezőbbek, pontosabbak lesznek, ha némajátékot játszunk! Érdemes kipróbálni: javasoljuk csoporttagjainknak, hogy egy-egy jelenetben használjanak nagyon sok szöveget, annyit amennyit csak tudnak. Gyakran tapasztalhatjuk, hogy a sok szöveg alátámasztására egyre több gesztust használnak sokkal kifinomultabb dúsabb gesztus nyelvre találhatnak így mintha mindent mutatniuk kellene

másfajta és egyértelmű fokozatosságot adhatnak a játékok témái a könnyektől a nehezebb felé haladva

1. a résztvevők napi élethelyzeteiből merítő egyszerű témák például hétköznapi műveletek takarítás bevásárlás stb.
2. az emberi viszonyok az élethelyzetek magasabb fokú sűrítésére kívánó feladatok például tanár diák szülő gyerek viszony
3. absztrakt, de továbbra is a résztvevők élményeire épülő témák például barátság szerelem erőszak elnyomás

A szituációs játékokat rövid megbeszélés, előkészítés előzze meg (az egyeztetés nélküli spontán improvizációnak csak a színjátszók – közülük is a tapasztaltabbak – gyakorlatában lehet helye), majd a kollektív értékelés zárja! Ez utóbbi fontosságát külön hangsúlyozzuk az értékelés elemzés visszajelzés hiánya csökkenti az improvizáció jelentőségét.

### **A szerkesztési elvek**

#### **szabály játékokból álló foglalkozásokhoz:**

A szabályjátékok alkalmazása tudatos tanári tevékenység része – vagyis a játékok sorrendje nem lehet esetleges. A tanárt nem tévesztheti meg az, hogy a játék önmagáért való: ez nem egyenértékű játék öncélúságával.

A szabályjátékokból álló foglalkozások szerkesztése különböző elvek mentén történhet. Az elsőként hozott szerkesztési elv, ami két gyakorlat egymásutániségát, de akár az egész foglalkozás szerkezetét is megadhatja, az a...

#### **fokozatosság elve:**

Sok mindenben lehetünk fokozatosnak, de ezek közül talán a „kívülről befelé”, a „személyes nyitás elvárása” terén kellene fokozatosan szerkesztettünk és játékot vezetnünk. A fokozatosság nem feltétlenül az egy nehezebb feladatok egymásutániségát jelenti. (Álnaív kérdés: a fokozatosság elve szerint „ugye a legnehezebb játékokat kell az óra végén a legfáradtabb

csoporttal játszunk” ... Nyilván nem erről szól ez az elv.) De egy erősebb felütés után visszavenni, valahol az óra kétharmada környékén a csúcspontra kerülni, majd lefelé „ereszkedve” lezárni a játékot, ezzel a „feladatsorral” – az ív mellett – sokat mondtunk a fokozatosság elvéről is. Érvényesülhet a fokozatosság elve a tevékenység által elvárt személyes nyitásban, a mozgásos, a vokális kíváncsalmakban, de még akár a tér használatban is.<sup>30</sup>

Fontosnak vélem szakmai háttérképpen írni arról, hogy miben lesznek mások azok a kérdések, amiket a Gyakorlatok során fel fogok tenni nekik. A tanári kérdéstechnika: A drámában azok a kérdések a leghasznátalanabbak, amelyek csak tényeket ellenőriznek, magától értetődő rájuk a felelet, vagy csak igen-nem választ szülnek. Ezeket az alapválaszokat akkor fogadhatja el a tanár, ha a diák bizonytalan vagy szokatlan neki ez a fajta munka. Egy “igen” vagy “nem” legrosszabb esetben is jelezhet annyit, hogy az osztály hajlandó folytatni azt, ami elkezdődött, bár ennél személyesebb vagy konstruktívabb megnyilvánulásra még nem kész. Az ilyen válasz jelezheti azt is: egyelőre figyelik, mi fog ebből kisülni, s mielőtt megkockáztatnák a személyes megnyilvánulást, meg akarnak bizonyosodni arról, jól értik-e a helyzetet. A visszafogott válaszok során esetleg épp azt tanulmányozzák, mi a helyes itt, s mi nem, vagyis: mik a játékszabályok. Később, amint a diákok rájönnek, hogy épp az ő válaszaikból épül fel a dráma, a tanár direkter kihívásokat intézhet hozzájuk a kérdéseken keresztül. A drámatanár a következő célokból kérdezhet: a megfelelő atmoszféra megteremtése, információ-átadás, a csoport érdeklődési területeinek feltérképezése, a dráma irányának kijelölése, a résztvevők státuszának meghatározása, konfrontáció a felületes gondolkodással, az osztály kézbentartása, és a munkára való reflektálás vezetése. Az osztály válaszai sokat elárulnak gondolkodásuk színvonaláról.

### **Hasznos kérdések:**

A jelenet beállítására vonatkozó kérdések.

Információgyűjtő kérdések

Olyan kérdések, amelyek elhelyezik a csoportot térben és időben.

Információt közlő kérdések.

---

<sup>30</sup> Kaposi László. Játékkönyv. II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit KFT. Marczibányi Téri Művelődési Központ. Bp. 2013. 78–81.

### **Kérdéstípusok:**

1. információszerző
2. információhordozó
3. kutatásra ösztönző
4. ellenőrző
5. elágazásokat tisztázó
6. véleményeket kereső
7. visszajelzéseket előhívó

A kérdésfeltevésnél pedig nagyon oda kell figyelnünk, hogy az ne legyen röviden megválaszolható, sugalló kérdés, de mégis világos legyen, a játészó gyermek pontosan értse a kérdés tartalmát.

### **Néhány követendő példa a nyelviségre J. Neelands-tól**

#### **„Biztató”**

A tanteremben a hagyományok szerint a tanár az „uralkodó”, az, aki megmondja mit és hogyan kell csinálni. Ha valaki hibázik, joga van büntetni. Folyamatosan bírál és javít. Ha azt szeretnénk, hogy bizalom ébredjen diákjainkban irántunk és merjék gondolataikat kendőzetlenül kifejezni, más hangnemet kell használnunk nekünk is. Természetesen attitűdváltásra van szükség elsősorban, valóban legyen kíváncsi a tanár diákjai gondolataira, különben álságos lesz az eredmény.

#### **„Burkolt – nem egyértelmű”**

A gyerekek általában pontosan tudják, hogy mi az, amit válaszként, viselkedésként várnak tőlük. Akkor eredményes a drámában történő vizsgálódás, ha őszinte érzelmeket mozgat meg. A tanár ne adjon kész kliséket a gyerekek számára, hanem ösztönözze a saját megoldásokat.

#### **„Kitéró”**

A drámában a tanulás a gyerekek tevékenységében rejlik. Épp ezért a feltett kérdéseikre maguknak kell a választ megkeresni, ne a tanár adja meg, de természetesen segítse azt.

#### **„Érzékeny, befogadó jellegű”**

A drámatanár egyik leghatékonyabb eszköze az, hogy megérti a szavak mögöttes jelentését is. Ezt a tudást használja fel annak érdekében, hogy valós tapasztalatra tegyenek szert a tanulók és ne elégedjenek meg a felszínes tudással.

#### **„Ravasz”**

Speciálisan a drámára jellemző, hogy akkor hordoz tanulási tartalmat, ha kiélezett vagy döntési helyzetekbe „kényszeríti” a játészókat. Ezért a tanár feladata az, hogy ezeket, mint az

„ördög ügyvédje” kiprovokálja, és ne engedjen a kényelmes megoldásoknak. Ha nagy egyetértés mutatkozna anélkül, hogy a problémát minden szereplő szemszögéből megvizsgálták volna, a drámatanár dolga felszínre hozni azt.

### **„Gordonos”**

A pedagógusi és szülői körökben egyaránt népszerű Thomas Gordon módszeréből kölcsönözve a gyerekek tevékenységének, ötleteinek bírálata helyett alkalmazzuk az én-közlést! Ne azt hangsúlyozzuk, hogy milyen az, amit látunk vagy hallunk a gyerekektől, hanem hogy mit jelent nekünk személy szerint az, ahogy a csoport, vagy a csoport valamelyik tagja megnyilvánul! Akár bátorítanabb gyerek biztatásáról, akár egy „játékrontó” megzabolázásáról van szó, nem őt minősítjük hanem kifejezésre juttatjuk a saját érzéseinket a dologgal kapcsolatban.

### **A kérdések nyelvezete (Neelands)**

Felszabadító jellegű, ne sugallja, mit szeretne a tanár. Sokszor nehéz megállni, de a gyerekek megoldásait kell előtérbe helyezni. Tévedés azt gondolni egyrészt, hogy gyorsítja a tanulási folyamatot, ha mi adjuk meg a válaszokat a felmerülő kérdésekre (vagy ha éppen igen, a készen kapott válaszok kevésbé hívnak elő attitűd váltást), másrészt tévedés azt gondolni, hogy a helyes megoldást maguktól nem találják meg. A drámában amúgy sincs egyetlen helyes válasz. Egyazon helyzetben több érvényes megoldás lehetséges, és a gyerekek a megfelelő tanári irányítás mellett rá is találhatnak azokra.

### **Tehát kérdéseink ne kezdődjenek így:**

- Nem gondolod, hogy...?
- Nem akarod inkább...?
- Úgy tűnik nekem, hogy azt kellene... nem értesz egyet?
- Nem lehet, hogy arra gondoltál...?
- Biztos, hogy egyet lehet érteni ... (ezzel)?

A felszabadító jellegűek használatosak inkább, amelyek töprengésre, továbbgondolásra készítetnek. Partnerre

emelik a tanulókat, mert azt sugallják, hogy közösen gondolkodunk valamin, a tanár is velük együtt töpreng és

nem kinyilatkoztat:

- Én ezt nem értem, te hogy vagy ezzel?
- Számomra elképzelhetetlen, te meg tudod magyarázni?
- Gyakran tűnődtem már azon, hogy...?
- Van valakinek javaslata?

- Mi történne akkor?
- Tud valaki megoldást arra...?
- Mi történne akkor, ha...?
- Van valakinek ötlete arra, hogy...?<sup>31</sup>

Tisztában vagyok azzal, hogy így ilyen módon a komplex tanítási drámában teszünk fel kérdéseket a diákoknak, de szeretném kipróbálni, hogyha ezt az „A” típusú dramatikustevékenységnél teszem meg, működik-e, beleillik-e ebbe a környezetbe is. A másik eszköz, amit szintén szeretnék alkalmazni, bár szintén a tanítási drámához tartozik: a konvenciók. Ezek közül néhányat alkalmazni fogok a foglalkozásomban. Biztosan tudom, hogy szerepeltetni fogom. Amiket biztosan tudom, hogy alkalmazok majd, mindkettő a „dráma” kontextus építő szakaszában használatos, amikor megalkotjuk a közeget és magát a szereplőt, így ezt a szabályát én is meg fogom őrizni, ezért az elejére fogom tenni a játéksoromnak. A két konvenció neve: „Szerep a falon” és „Állókép”.

### **Szerep a falon**

A játék szempontjából fontos, annak középpontjában lévő szereplőt jelképező egy falra erősített rajz vagy kép formájában; a szereplőre vonatkozó információkhoz hozzájuthatunk felolvasás/ ismertetés útján, avagy összegyűjthetjük azokat a dráma előrehaladása során is. A csoporttagok – rögtönzések és játékkal – felvált magukra vehetik a szerepet így a kialakuló figura közös alkotás lesz (nem pedig egyéni interpretáció).

Saját magyarázat, hogy miért fogom alkalmazni, hiába nem tanítási dráma formájában dolgozom fel velük az Örkény-művet. Mivel úgy vélem, hogy egy „A” típusú dramatikustevékenységekből álló órának is lehet központi figurája, az enyémnek biztosan lesz: „Pisti” formájában. Azért gondolom, hogy őt állítom oda, mivel maga a szerző is úgy nyilatkozott: végülis Pisti egy valós figura, hiszen őt is Istvánnak hívják, aki végigélte az elmúlt ötven-hatvan évet, vagyis ő a kisember figurája, akit sodortak az események, aki megpróbálta valahogy túlélni a történelem viharait. Félreértés elkerülése végett leszögezném, hogy nem szeretném őket beleélésre biztatni, mert az a színház feladata, csupán azt szeretném náluk elérni, hogy bennük azáltal, hogy „megszemélyesítették” a mindenkori kisembert tudatosulnak: ezek az események bárkivel előfordulhatnak, nemcsak egy úgymond kitalált figurával.

---

<sup>31</sup> Mészáros Beáta. A dramatikusi tevékenység rendszerezése. In: Tanítási dráma. Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhasznú Társaság. Bp. 2008. 71–73.

### **Állókép:**

A résztvevők csoportjai a (saját testükből) hoznak létre egy képet – az adott pillanat, egy elgondolás vagy téma tisztázása érdekében. Egyetlen csoporttag is beállíthatja a képet. Ellentétes képek ábrázolhatjuk a valóságos/képzeletbeli, álom/rémálom változatokat stb. <sup>32</sup> (Kaposi 2020)

Ezt a konvenciót elsősorban biztonságos volta miatt hoznám, mivel jól bevált forma, sok drámapedagógus és sokszor használja. Azért jól bevált forma, mert olyan diákok is szívesen résztvesznek benne, akik korábban még nem foglalkoztak drámával, mivel az állóképben nem kell megszólalni, így a bátortalanabbak, akiknek ennek ellenére van ötletük, azok is „be szoktak a képbe állni”. Vagyis elsősorban azért fogom használni, hogy az foglalkozáson mindenki résztvehessen az is, aki nem szeret megszólalni.

**Összegezve:** Mivel a drámapedagógia definíciójában szerepel a cselekedtetve tanulás, ezért bízom abban, hogy amit itt a foglalkozáson megkapnak, megalkotnak maguknak, azok hosszú ideig elkísérik őket. Maradandó tudást szereznek, nemcsak annyit, amennyit az érettségihez szükséges, illetve nemcsak annyi ideig hordozzák majd magukban. Hiszen itt ezen a terepen megpróbáljuk az életet újrajátszani, más módon megkonstruálni, más eszközökkel rátekinteni mindennapjainkra, illetve azokra a történetekre, amelyeket szüleik vagy nagyszüleik meséltek nekik. Abban is reménykedem, hogy tudok olyan biztonságos közeget teremteni nekik, amelyben a bátortalanabbak is játszani mernek, és nem húzzák majd ki magukat a feladat alól. Tehát azt szeretném megvizsgálni, hogy ezek a diákok, akik még nem foglalkoztak drámával, hogyan, milyen mértékben vesznek majd részt a foglalkozásban, és milyen visszajelzést kapok tőlük. A visszajelzések rögzítésére Google Kérdőívet fogok használni.

### **Források:**

Gajdó Tamás. Magyar színháztörténet. Második kötet. Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. Bp. 2001.

Jákfalvi Magdolna. Stuber Andrea. Várkonyi-korszak. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról. *A Várkonyi-korszak. „A Vígszínház műsorpolitikája a hatvanas-hetvenes évek színházpolitikai kontextusában.* Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem. Bp. 2013.

---

<sup>32</sup> Kaposi László. Konvenciók. javított. 2020.

Jákfalvi Magdolna. Jákfalvi Magdolna Várkonyi-korszak. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról. *Várkonyi és a Népszínház eszméje*. Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem. Bp. 2013.

Magyar Bálint. A Vígszínház története. Alapítástól az államosításig 1896–1949. Szépirodalmi könyvkiadó. Bp. 1979.

Koltai Tamás. Színház. 12. évfolyam. 1979.

Sándor Iván. Film Színház Muzsika. 7. évfolyam. 1963.

Szántó Erika. Színház. 6. évfolyam. 1–12.1973.

Fotók: Keleti Éva: Ványa bácsi (guggoló Latinovits Zoltán, Jelena és Ványa bácsi a gyertyatartóval); Rómeó és Júlia

Benkő Imre: Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról

Schichmann Béla: Ditrói Mór

Horvát Éva: Pisti a vérzivatarban előadásfotó

Vahl Ottó: Örkény István

Új Pedagógiai Szemle. 67. évfolyam. 2017.

Bábosik István. Neveléstudomány. A tevékenység mint a nevelési folyamat kerete–a nevelés mint tevékenységszervezés. Osiris Kiadó. Bp. 2004.

Kaposi László. Játékkönyv. II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit KFT. Marczibányi Téri Művelődési Központ. Bp. 2013.

Takács Gábor. A dramatikus tevékenység rendszerezése. In: Tanítási dráma. Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhasznú Társaság. Bp. 2008.

Mottó idézet: Várkonyi Zoltán. Film Színház Muzsika. 15. évfolyam. 1971.

Fedőlap idézet:

Zétényi Lili. Színház. 15. évfolyam. 1982.

Fotó: Vitályos József

Lezárás dátuma: 2023.01.15.