

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A TIE ELŐADÁS DRAMATURGIAI SAJÁTÓSÁGAI

Tézisek

Róbert Júlia

2018

Témavezető: Dr. Radnai Annamária, egyetemi docens

TÉZISEK

A zárt színházi jelenetekből és interaktív (színházi vagy drámapedagógiai eszközöket használó) szakaszokból álló TIE (Theatre in Education) előadás műfaja 1964-ben született Nagy-Britanniában, 1992 óta létezik Magyarországon. Az itthoni elmúlt huszonhat évben számos elméleti és gyakorlati változáson ment keresztül, az azonban még mindig vitatott kérdés, hogy mi lehet a műfaj megfelelő elnevezése, illetve hogy a színházi palettán hova sorolható: a színházi nevelési / színházpedagógiai foglalkozás egyik típusa vagy a részvételi színház egyik formája? Az viszont mára bizonyossá vált, hogy színházi műfajról van szó – jelen disszertáció épp ezt igyekszik elemezni és erősíteni dramaturgiai szempontból.

A személyes indítást az adta, hogy 2004 óta foglalkozom tágabb értelemben vett színházi neveléssel és színházpedagógiával, 2013-ban kezdtem TIE előadások író-dramaturgjaként dolgozni. Azóta tizenöt előadás létrehozásában működtem közre.

Doktori dolgozatomban szó esik a fent is említett definíciós és hovatartozási kérdésekről, amelyek mind a műfaj hely- és útkereséséről szólnak. Számba veszem a színházi nevelés és színházpedagógia, mint terület és fogalom közti lehetséges különbségeket, illetve foglalkozom a kérdéssel, hogy milyen hatással bír, ha a TIE előadás ezen területek (valamelyike) alá sorolódik.

Mivel véleményem és tapasztalatom szerint a nevelés és pedagógia szavaknak Magyarországon gyakran negatív felhangja van és didaxis sejthető mögötte, és mivel számomra a nevelési funkcionál sokkal fontosabb a TIE előadásban megjelenő részvételiség, ezért dolgozatomban inkább azt javaslom, hogy a részvételi színház egyik formájaként gondoljunk a TIE műfajára. (Mindemellett lényegesnek és előremutatónak tartanám, ha a közvélemény számára tisztázódna a nevelés, a tanítás, a pedagógiai szavak pontos jelentése.)

Fontos hangsúlyozni, hogy a TIE előadás esetében olyan fajta színházi előadásról van szó, amely semmiképp sem konkrét tudásanyagot átadva tanítani akar, sokkal inkább egy az előadás fókuszába helyezett általános emberi, erkölcsi és sokszor egyben

társadalmi vetülettel is rendelkező téma mentén közös gondolkozásra hívja a résztvevőket. Vagyis a színház fórum jellegét hozza vissza, továbbá érzékenyen reagál arra a kihívásra, hogy miként lehet a napjainkban jobbra elszigetelten és nem közösségekben élő embereket egy-egy alkalomra együtt gondolkodó, együtt cselekvő és közösen felelősséget vállaló közösséggé változtatni.

Ezen előadások legnagyobb különlegességét a közönség bevonása, a nézőből résztvevővé válás, a nyílt végű interakció adja, amelynek segítségével a résztvevők vagy valós hatással lehetnek az eseményekre (szavaik és/vagy cselekedeteik hatással vannak arra, hogyan cselekednek a szereplők vagy hogyan alakul a történet), vagy érdemben reflektálhatnak az előadásban történetekre, érdemben gondolkodhatnak az előadás által felvetett problémán.

Épp a műfaj sajátosságai miatt érdemes tehát a zárt színházi részek és az interaktív szakaszok elemzésén keresztül vizsgálni a TIE előadásokat. Állításom szerint dramaturgiai és szerkezeti szempontból e műfaj négy generációra osztható, ezek mindegyikében más a színházi jelenetek, jelenetsorok és az interakció viszonya. Az első két generáció még külön részekként kezeli ezeket, ez esetben a színész-drámatanárok szerepen kívül, drámatanárként egyeztetnek a résztvevőkkel, illetve hívják közös alkotásra őket. A második két generáció mind inkább törekszik az egységesítésre, itt az interakció szerepből történik.

Éppen ezért külön vizsgálom e két esetben hogy miként valósítható meg a TIE előadás definíciójában is szereplő, a színházi részek és az interaktív részek közti dramaturgiai egység. Ez a szerepben végzett interakció esetén egyértelműbbnek tűnik, ám az első két generáció esetében is megvalósítható, ha van egy átfogó alkotói szándék, illetve ha a drámapedagógiai alapú munkaformákat felsorakoztató ún. „drámás részek” során olyan közös alkotás történik (például jelenet- vagy állókép, installáció készítés), ami utóbb beépül az előadásba.

A disszertációban arra is keresem a választ, hogy milyen törvényszerűségek vonhatók le a szerepben végzett interakció kapcsán: jellemzően a klasszikus drámára vetítve a TIE dráma szerkezetén belül hol, a történeten belül pedig milyen helyzetben következik nyitás, vagyis kezdődik az interaktív szakasz?

Meglátásom szerint leggyakrabban konfliktushelyzetben vagy monológ helyén történik interakció, általában olyan esetben, mikor a szereplő(k) szorult helyzetbe vagy dilemmák által nehezített döntési helyzetbe kerül(nek). A feszültség kulminálódik, képtelenség az addigi rendben folytatni az életet, mert kizökken a drámai idő. (Ám véleményem szerint az interakció idejére sem áll meg a drámai idő. Ha monológ helyén van, akkor az eredeti tempójában halad tovább, ha pedig konfliktushelyzetben történik, akkor kitágul.)

A szerepben végzett interakciónak természetesen hatása van az előadás folytatására is, adott esetben beépül a következő jelenetbe a résztvevők által javasolt viselkedésforma vagy egy-egy mondat. Ám ha ez nem történik meg – mert a műfaj szabályai szerint ez nem feltétlen elvárás –, akkor is más szemmel, az interakció során szerzett közös tudással és tapasztalattal nézik a résztvevők a folytatást.

Éppen az interakció miatt sajátos a TIE dráma szövegekönyve, hiszen afféle terra incognitaként vannak olyan pontjai, amelyek nincsenek előre megírva, hanem a résztvevőkkel közös felfedezésre várnak. Szó esik tehát a TIE dráma sajátosságairól és „roncsolt dráma” jellegéről (a „végigírt” drámához képest), amely egyrészt abban mutatkozik meg, hogy állítás és véleménynyilvánítás helyett egy nehezen megválaszolható kérdést tesz a középpontba, amelyre alkotók és résztvevők közösen keresik a választ az előadás során, másrészt pedig a jelenetek szintjén a szövegekönyvből sokszor épp a csúcspont jelenetek hiányoznak, a „robbanás” ugyanis az interakció során, a résztvevőkkel közösen történik meg.

Természetesen több módszerrel is elkészíthető egy TIE szövegekönyv és ebben a jelenlegi magyar és brit gyakorlat jelentősen el is tér egymástól, ám én a disszertációban vázolom Mary Cooper *The playwright in TIE* című, eddig magyar nyelvre le nem fordított művét is felhasználva, hogy tapasztalatom és véleményem szerint mi az a négy fázis, amelyen a TIE szerzőnek feltétlenül végig kell mennie a véglegesnek mondható TIE dráma megalkotása előtt.

Írok továbbá az általam optimálisnak tartott (a próbafolyamatot megelőző) tervezési folyamatról: ebben az összes alkotó egyformán vesz részt, saját tapasztalatait és

történeteit adja hozzá, ezáltal közös felelősségvállalás jön létre a készülő előadásért. A zárt színházi és interaktív színházi részek tervezése szimultán és egyforma hangsúllyal történik, így születhet meg egy kellően nyitott, a résztvevők bevonódására alkalmas előadás.

Ahogy sajátos a TIE előadások szövegkönyve, úgy speciális tudásra van szüksége annak a szakembernek is, aki a TIE drámákat írja. Magyarországon ez jellemzően egy írni is tudó dramaturg, akinek a drámapedagógiai háttértudás mellett, némi pszichológiai (fejlődéslélektani) és szociológiai felkészültségre is szüksége van, illetve nyitottságra, játékkedvre és játékbátorságra – hiszen neki is ugyanúgy részt kell venni a tervezési folyamat személyes részeiben.

Végezetül szó esik a minősítés kérdéséről, arról, hogy meg lehet-e állapítani azt, hogy hogyan lehet ezt a műfajt jól csinálni? Gyakori ugyanis az a vélemény, hogy az interakcióból adódóan nagyobb a TIE alkotók felelőssége, mint a zárt színházi jelenetekből álló előadást létrehozó kollégáiké. Mivel én úgy gondolom, hogy minden színházi alkotó felelős a közönségéért és mindenki hatni szeretne, illetve változást előidézni, ezért inkább úgy fogalmazok, hogy TIE szakembernek lenni önálló szakma, és ez olyan többlettudást igényel, amelyet külön tanulni kell. Saját gyakorlatomból adódóan az író-dramaturg szempontjából veszem végig, hogy melyek ezek a többlettudások, főként amiatt, mert hamarosan születik egy disszertáció az SZFE Doktori Iskolájában a színész-drámatanár munkájáról.

A dolgozat elméleti részéhez kapcsolódva műalkotásként egy saját TIE drámát közlök, amit a Vojtina Bábszínház számára készítettem. A zárt színházi jelenetek és az interaktív szakaszok leírása mellett ismertetem a szövegkönyv megszületését megelőző tervezési folyamatot és a munka során felmerült dramaturgiai döntéseket.

**TIE ELŐADÁSOK,
MELYEKBE ÍRÓ-DRAMATURGKÉNT MŰKÖDTEM KÖZRE**

2018

- A talált gyerek (*Káva Kulturális Műhely – Káva Stúdió*)

2017

- Cunami (*Káva Kulturális Műhely – Káva Stúdió*)
- Öcsi (*Káva Kulturális Műhely – Káva Stúdió*)
- Halak kora (*Vojtina Bábszínház, Debrecen*)

2016

- Lady Lear (*Káva Kulturális Műhely*)
- Lomtalanítás – kamasztörténetek (*Vojtina Bábszínház, Debrecen*)

2015

- Csendes-óceán (*Miskolci Nemzeti Színház*)
- Igaz történet alapján (*Káva Kulturális Műhely – Közép-Európa Táncszínház*)
- Druhá strana (Másik oldal) (*Káva Kulturális Műhely – Vekker Műhely*)

2014

- 3050 gramm (*Káva Kulturális Műhely*)
- Elveszettek (*Káva Kulturális Műhely – Anblokk Egyesület*)
- Horda2 (*Káva Kulturális Műhely – Közép-Európa Táncszínház*)

2013

- Üzlet (*Káva Kulturális Műhely*)
- Üres lap – Az emlékezés drámái sorozat részeként (*Káva Kulturális Műhely*)

TUDOMÁNYOS MUNKÁK JEGYZÉKE

PUBLIKÁCIÓK:

Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi? (Színház Folyóirat, 2017 február)

Titkaink jelentése - négy ügynök-előadásról (Színház Folyóirat, 2016 június)

Színház és nevelés... (Drámapedagógiai Magazin különszám, 2011)

A színházi nevelés magyarországi megjelenési formáiról (Drámapedagógiai Magazin, 2011/1)

Befogadás másképp (Drámapedagógiai Magazin különszám, 2010)

MEGJELENT ALKOTÁSOK

Lady Lear – résztvevő színházi előadás szövegkönyve (szinhaz.net, 2017)

3050 gramm – résztvevő színházi előadás szövegkönyve (Látó szépirodalmi folyóirat, 2016 8-9.szám)