

belső erőtartalékot, boldogságforrást jellemlenhet. A kötet felhívja a figyelmet a már említett hatásvizsgálatokra és maga is jelentős mennyiségű kutatási anyagot szolgáltat. A kitarító munka eredményeként a tanárnőnek a múlt kérdezése nyomán a jelen is feltárulkozott. Egyre több olyan műhelyt (tanárt, intézményt) fedezett fel, amely a kodályi alapelveket megtartva, de a 20–21. század kihívásainak is megfelelően igyekszik a zenét közelebb vinni a társadalom legkülönbözőbb csoportjaihoz. Az így létrejött Psalmus Humanus művészetpedagógiai program legnagyobb hozadéka talán éppen az, hogy elválasztotta a célt azoktól az eszközöktől, amelyek dogmává emelkedtek, és amelyeket sokszor még csak nem is használtak megfelelően. Ismét felhívta a figyelmet arra, hogy a zene – személyiségfejlesztő és társadalomépítő hatása miatt – valóban mindenkié kell, hogy legyen: a még édesanyja méhében növekvő magzaté éppúgy, mint az aggastyáné, a gazdagé éppúgy, mint a szegényé, az egészségesé éppúgy, mint a betegé vagy a fogyatékkal élőé, egy társadalmi többséghez tartozóé éppúgy, mint a hátrányos helyzetű kisebbség tagjáé. Mindehhez új eszközöket is fel tudott kínálni.

2002-ben megszületett a második Psalmus Humanus-könyv, amelyben tizen-nyolc új metódust mutatnak be azok kidolgozói, művelői. A kötetből kiderül, hogy a kodályi cél elérésének szolgálatába állítható például a számítógépes foglalkozás, a hangszerbarkácsolás, a zenetanulásnak az idegennyelv-tanulással, a képzőművészeti tevékenységgel, a táncsal, a kisebbségi hagyományápolással, az egyházi szolgálat-

tal, a pihentető és erősítő testmozgással való összekapcsolása. Bámulatos eredmények érhetők el a zenei (és más művészeti) tevékenységek során a fizikai és/vagy szellemi fogyatékkal élők körében is.

Nem lehet eléggé csodálkozni azon, hogy ezt a hatalmas gyűjtő- és szervezőmunkát Udvari Katalin lelkes magánemberként végezte el, igaz, már a legelején csatlakoztak hozzá segítőtársak, és közben megalapította a Psalmus Humanus Művészetpedagógiai Egyesületet. A projektről 2002-ben a külföldi szakemberek is tudomást szerezhettek a Nemzetközi Zenei Nevelési Társaság konferenciájának és kiadványának köszönhetően.

Összegezve: a kovászt jelentő, példát adó pedagógusok készen állnak tudásuk továbbadására, a kor kihívásainak megfelelő metódusok tanulmányozhatók (újabbak kikísérletezhetőek), a tudományos háttér adott. Mára olyan hatalmas mennyiségű tudományos bizonyíték gyűlt össze a zeneoktatás (és minden művészeti oktatás) hatásai mellett, hogy ellene épkezláb érveket felsorakoztatni aligha lehet. A döntéshozókon múlik, hogy akarnak-e harmonikusabb embereket és társadalmat, és például az óraszám elosztásakor figyelembe veszik-e a pszichológusok, agykutatók, orvosok tanulmányait, véleményét. Végül azt se felejtjük el, hogy az általános iskolai énekzene oktatás újrafelvirágoztatása már csak azért is fontos, hogy egy szellemi exportcikkünk továbbra is sikeres maradjon.

*Solymosi Tari Emőke*

*Budapesti Tanárképző Intézet,  
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem*

## A drámapedagógia hazai honosodása és jelene

**A** magyar kultúra minden területén érvényes jelenléttel rendelkező, szent nagyvadak dolgoztak évtizedeken keresztül a Corvin tér 8. szám alatti, állandóan változó nevű rezervátumban. Mi szü-

letett a hajdani erőfeszítésekből? Vegyük példaként a színjátszást. Az amatőr színjátszók módszertani központjának is számító hajdani Népművelési Intézet munkatársainak munkája révén mi áll ma rendelkezé-

sére a most születőknek az oktatás, a nevelés és a színházi kultúra területén? S vajon meddig?

A „nagyvadak” ismerték az országot, a legkisebb falutól kezdve a főváros minden kerületéig, tudták a szakmájukat, s beszélni meg írni is tudtak róla. Megkereshetők és megkérdeszhetők voltak mindenki számára. S ha a minisztériumok és egyéb központok gangos munkatársai időnként meghurcolták őket – „...félreálltak, lesöpörték”. Ha a munkájukkal járó zsúrizések sértettjei esetleg feljelentették őket, éjszakákon át nem aludtak. Csak az volt számukra fontos, hogy dolgozni tudjanak. Várták őket a fűvészenekarok öregjei, a táncosok, a bozontos hajú zenészek meg a színjátszók, a naiv festők, a faragók, a fotósok. Tartották a lelket az olajkályha szagú klubkönyvtárak magános vezetőiben és a többi „frontszolgálatos” népművelőben, kiknek a kortársi kabaré csak barna cipőjét és kopottas, sötétkék öltönyét tudta megemlíteni, melyben a fentről érkező vendégművész autójához szaladtak. Ennyi maradt róluk a „köz” tudatában, melynek művelődését szolgálták.

A régműltről kell szólni először, hogy más területek képviselői is érezzék és elfogadják azt, amit a drámatanárok mindannyian tudnak. Az amatőr színjátszó csoportok vezetői, ahogy a világban mindenütt, minálunk is általában tanárok, tanítók voltak. Az idő haladtával azonban egyre inkább meggondolták a csoportok tagjai, hogy estéjüket és éjszakáikat próbákra vagy pénzkeresetre fordítják-e. Ráadásul a színjátszó embernek Magyarországon mindig is gyanús aurája volt. Aki ezt jól viselte, abból előbb utóbb „alternatív” színjátszó lett, s ha nem is kapott, de legalább szeretett volna pénzt kapni igényesen érzett tevékenységéért. Akik továbbra is anyagi érdekeltség nélkül – vagyis egyetlen fillér reményével sem szédítve magukat – dolgoztak, azok az iskolai színjátszó csoportok és vezetőik voltak.

1972-ben vetődött fel először egy igazi gyerekszínházi fesztivál megrendezésének terve, s ez 1974-ben *Debreczeni Tibor* kezdeményezésére meg is valósult, Pé-

csett. Az évente megrendezett találkozón aztán meghányták-vetették közös gondjaikat a rendező-tanárok.

Újra és újra végig kellett gondolni, hogy a színjáték mint az oktatást és tanulást segítő pedagógiai módszer sok évszázados múltra tekinthet vissza. Az előre megírt és betanult dialógusokat gyakorta alkalmazták a régmúlt idők iskoláiban, többnyire azzal a céllal, hogy az adott tananyagot szórakoztató formában sajátíthassa el a tanulóifjúság. Járulékos haszonnak számított, hogy a felkészülés és az előadások során kimutatható mértékben megnőtt a játékban részt vevő ifjak kifejezőképessége és játékbatársága.

A gyermeki játéknak minden korban és korszakban az egyik legfontosabb s elidegeníthetetlen része a szerepbe lépés, a „mintha” birodalmába való kirándulás. A „papás-mamás” játékbeli szerepeinek viselése előiskola későbbi szociális szerepeink jó szintű teljesítéséhez. Mindehhez nem szükséges közönség.

A tanév jeles napjainak fényét akkor is, ma is a tanulók által bemutatott színjáték emelte és emeli szerte a hazában. Hol jól, hol rosszabbul. A magyar iskola hosszú időn át csak a színjáték végeredményét, a megszületett produkciót volt hajlandó tudomásul venni. Azt azonban – ha érdekei úgy kívánják! – el is várta, s elvárja ma is. Ilyen előzmények után sok magyar pedagógusnak jelentett meglepetést, sőt megrázkódtatást a hetvenes évek közepén megismert drámapedagógia több alapelve. A drámapedagógiában például az előadás csak az egyik lehetséges elérhető eredmény. Az előkészítő folyamat ennél is fontosabb, s ez legtöbbször improvizáció alapuló, kollektív valóságfeltáró tevékenység. S tudjuk: bármi is történjék, a felnőtt vezető felelős érte.

Ma már tananyag, hogy a drámapedagógia nagy korszaka az angol *Peter Slade*-del kezdődött. Ő hozta létre az első professzionális gyermekszínházat (1932), és aki viselkedési és olvasási zavarokkal küzdő gyerekeken először segített drámajátékokkal (1938). Időközben a *Sztanyiszlavszkij* módszerén alapuló amerikai színész-

képző iskolák nagyszerű eredményeket értek el, a harmincas években a köznép között is hatalmas divatja volt a különböző drámajátékoknak az Egyesült Államokban. *Viola Spolin* a színház területéről jött, s a színészképzésben kipróbáltakat adta át a nevelésnek (1963, 1975)

A nevelési célú színjáték a német nyelvterületen is megerősödött, Közép-Európába és Skandinávia területére is eljutott. 1970-re már Nagy-Britannia, az Egyesült Államok és Dánia rendelkezett a legképzettebb tanári karral és legmagasabb szintű oktatási intézményekkel. A szocialista országok közül Csehszlovákia állt az élen. Angliában a színészként induló *Brian Way* viszi tovább Slade gondolatait. A kor meghatározó személyisége *Dorothy Heathcote*, az ő gyakorlatának elemzésével indul *Gavin Bolton* és *David Davis* nagyívű szakmai pályafutása, akik az írni nem szerető *Dorothy* fényes gyakorlati tehetsége nyomán indulva a tanítási dráma elméletét dolgozzák ki és terjesztik világszerte. Európában aztán a könnyed és varázsos *Jonothan Neelands* veszi át tőlük annak népszerűsítését, Ausztráliába pedig *John O’Toole*, *Gavin Bolton* szeretett tanítványa viszi a lángot a brisbane-i egyetem falai közé. A világpolgárrá lett brazil *Augusto Boal* politikai színházi módszerei és színésznevelési technikái ma már vizsgátelek, a nagyszerű francia *Jean Lecoq*-nak a színész testével foglalkozó tanításai vagy a belga *Roger Deldime* teoretikus összefoglalásai nálunk is közkincsé lettek. Kanada pedig most készül meghódítani a szakmai világhálót, mióta az IDEA (International Drama and Education Association) elnökévé a kutatásokban jeleskedő *Laury O’Farrell*-t választották.

Magyarországra az 1970-es évek elején érkeztek az első információk, s elsősorban cseh (*Eva Machkova*), szlovák (*Jan Rybarik*) és angol szakanyagok (*Cecily O’Neill*) és szakmai látogatások révén, kísérleti tanfolyamok és szemináriumok segítségével alakult ki a magyar dramatikus nevelési program ütemterve. *Joseph Hollos* Ausztriából átlátogató hajdani magyar-ként nyújtott nemzetközi méretekben is je-

lentős segítséget. A berlini *Wolfgang Nickel* szülőket és gyerekeket együtt foglalkoztató módszere is elérkezett hozzánk.

Rokonlátogatásra érkező skandinávokat vallattunk, nevelési elveinket megerősítő pszichológusi támogatást kerestünk, így jutottunk el *Mérei Ferenchez*, ki akkoriban a „Lipót”-on dolgozott, s *Vekerdy Tamáshoz*, aki azóta a Waldorf iskolák hálózatát hívta életre, s aki azóta is védi és népszerűsíti a művészetpedagógia minden ágát.

Az ezredfordulóra a drámapedagógia – vagy ahogy világszerte rövidebben emlegetik, a „dráma” mint pedagógiai módszer – már sok magyar nevelő munkáját gazdagítja. Nem elsősorban a produkciókészítés során alkalmazzák. De szinte nincs olyan tantárgy, amelynek az óráit ne színesíthetné drámajáték. A színjáték-pedagógia helyett azért is volt szerencsésebb a hetvenes évek közepén a „dráma” szó használata a drámapedagógia elnevezésében, mivel a színjátékhoz – a „színház” fogalmához – túlságosan is kapcsolódó gondolatátársítás mifelénk a hagyományosan értelmezett közönség képzete. A drámajátékokban pedig együttjátszásról van szó. Nézőt csak az esetben hívnak, ha kedvük és közlési szándékuk úgy kívánja.

A hazai színi nevelés drámapedagógiai ágát a hetvenes évek elejétől, amikor *Mezei Éva* (1975) és Debreczeni Tibor (1980) első írásai megjelentek, körülbelül 1985-ig dinamikus fejlődés jellemezte. A dráma és a színház eszközeit szakszerűen használó, korszerű nevelői munkáról szóló első információk megjelenését követően – az akkor még biztos költségvetési háttérrel rendelkező gyermekszínházi fesztiválokon (*Trencsényi László*, 1978–86) – egymásra találtak azok a megújulni kívánó nevelők, akik aztán a Népművelési Intézet tanfolyamain erős gyakorlati és elméleti képzést kaphattak.

Bár ritkán, de el lehet jutni külföldi rendezvényekre is. Nem tartanánk ott, ahol vagyunk, ha nincs a kultúrdiplomata *Máté Lajos*, kinek elragadó kommunikációja minden nemzetközi szakmai ajtót kinyitott az őutána érkező magyarok előtt, különösen az AITA/IATA hálózaton belül. Aztán

elfogytak az Akadémia pedagógiai kísérletekre és kutatásokra szánt pénzei, megszűntek a drámapedagógiai kurzusok, s az úttörőmozgalom adminisztratív szétesésével egyidőben megszűnt a gyerekszínházszó fesztiválok támogatása is.

S bár a dramatikus nevelés első nagyobb szakkönyvei ekkorra már megjelentek, 1988-ban a színi nevelés mindkét ügye, a drámapedagógia és a gyerekeknek szóló színház is mélyponton van. A színházakat összefogó szakmai háló az ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et pour la Jeunesse; Gyermek- és Ifjúsági Színházak Nemzetközi szövetsége) hazai központjának gyengülésével szétfoszlik, s hamarosan megszűnik az egyetlen gyerekszínház is.

S mégis: mire kiderül, hogy se pénz, se posztó, a drámatanárok rájönnek, hogy frissen rendszerezett gyakorlati tudományuk nemcsak a korrekciós nevelésben és a tehetségek gondozásában, s nem is csupán a közösség- és személyiségfejlesztésben használható. Az új módszer páratlan segítséget jelent a tanításra való fölkészülésben is (1988).

A legendássá vált zalaszentgróti nyári tanfolyamok tíz éven keresztül évi 28–30 pedagógust fogadtak, akiket a közművelődés intézményei invitáltak meg a máshol el nem érhető képzési tartalomra. S ők, akik saját zsebükből fizették a költségeket – akkor még nem volt kötelező továbbképzés! – saját magukon vesznek észre valamit: a játékok és gyakorlatok vezetésének tanulásával a pályára alkalmas (!) közvetítőket a drámapedagógia – viszonylag átlátható idő alatt – megtanítja a térrel, az idővel és a személyes hatóerővel való gazdálkodásra.

1988-ban kezdtek el dörömbölni a pedagógusképző intézmények és a rokon szakmai közösségek ajtaján, ajánlva és kérve, hogy engedjék hivatalosan is használni a drámajátékokat a nevelőképzés szegényes gyakorlati oldalának gazdagítására.

Így történt, hogy a módszert elsőként a tanártovábbképzés és a felsőoktatás fogadta be, legyünk őszinték, nem igazán tárt karokkal. A képzés során tudniillik az is

rögtön kiderül, ha valaki nem rendelkezik a nevelői pályára alkalmas kommunikációs képességekkel. Ennek fölismerése bizony kényelmetlen és sokak számára kezelhetetlen helyzeteket eredményezett, és eredményez még ma is. Pedig a jelenlét képességén s a nevelői figyelem természetén múlik, hogy képesek vagyunk-e másokat az „iskolázott figyelem” (Pilinszky) gyönyörűségéhez közel vinni.

A kimozdulást az 1985-os mélypontról a következő években már szerveződő Magyar Drámapedagógiai Társaság megalakulása és a közoktatási rendszer – bár görcsös és átláthatatlan, rengeteg emberi erőt pazarló, de mégiscsak fejlődésre fölesküdt – folyamatos változása hozza el. Debreczeni Tibor, aki maga is tanárként kezdett valaha Debrecenben, megalapítja a Magyar Drámapedagógiai Társaságot (1988). *Szakall Judit*, a későbbi elnök helyet és alkalmat teremt a budapesti közművelődésben a további fejlődés előkészítésére, s hamarosan létrehozza az első igazi gyermekszínházi centrumot a Marczibányi téren. (2000-re ezer tagot számlál a Társaság.)

Ahhoz azonban, hogy az oktatás hivatalosan is beengedje a drámajátékot az iskola falai közé talán az kellett, hogy *Sipos Lajos*, az ELTE BTK későbbi dékán-helyettese megérezzen valamit ennek hasznosságából. Ő volt az, aki formát adott az addig rendszerré nem szerveződött iskolai törekvéseknek. A Neveléelmélet és Iskolakutatás című szakfolyóiratban megjelenik az első átfogó tervezet „Drámapedagógia az általános iskolától a szaktanárképzésig” (*Gabnai*, 1988) címmel. 1993. január elsején *Bence Lóránt*, főigazgató – elsőként Közép-Európában – drámapedagógiai tanszéket alapít a Zsámbéki Katolikus Tanítóképző Főiskolán. A zsámbéki tanszékhez már az is kellett, hogy a Színház- és Filmművészeti Főiskola első színházelmélet-drámapedagógia szakos osztályának végzős felnőtt hallgatói szorítóba álljanak. Az itt dolgozni kezdő szakembercsoport teremt meg a szakdiplomás drámatanári képzés országos hálózatát.

A *Bucz Hunor* által vezetett Térszínház tagjai már évek óta vezetnek dramatikus

játszóházakat, s kidolgozták annak minden módszertani csínját-bínját, s időnként közre is adják tapasztalataikat. Angol minta nyomán *Kaposi László* tanítja meg a nyolcvanas évek végén jelentkező új technikára, a tanítási drámára az új szakembereket. Ezzel egy időben, ő neveli ki Gödöllő környékén a Kerekasztal Színházi Nevelési Társaság és Játszószínház első hazai műhelyének tagjait. Ez a színész-drámatanárokból álló alkotócsoport a TIE-modell magyarországi adaptálását vállalta fel (Theatre in Education – színház a nevelésben). A játszószínházi alkotóközösségek meghatározott korcsoporthoz tartozó iskolai közösségeknek készítene tanrendbe illeszthető, kb. három óra időtartamú, komplex programokat. A színház eszköztárával felvezetett témákat és problémákat a gyerekek és felnőttek ezután közös játékban, rendszerint a tanítási dráma technikájának segítségével tanulmányozzák. A foglalkozások látogatása ingyenes. A Kerekasztal és a belőle kiváló, *Takács Gábor* által vezetett

Káva Együttes pályázatokon nyert összegekből tartja fent magát, ugyanúgy, mint a *Novák Géza* és *Lévai Balázs* hatodik kerületi tapasztalatait gyümölcsöztető 21. Színház a nevelésért csapata.

1990 körül a minisztériumból induló Csokonai Program gyűjti össze a tanári kommunikáció fejlesztése érdekében dolgozni akaró és tenni tudó oktatókat, közművelődési és közoktatási szakembereket. Így találkoznak kiváló gyakorló pedagógusok elméleti szakemberekkel. S bár a nappali képzésben kezdetben az ELTE folyosóin tartják a dráma-program első óráit, 1999-re már egy-egy tárgyra negyvenen, sőt hatvanan jelentkeznek a bölcsészkaron, s az egész (280 óras, 12 tantárgyas)

drámajáték-vezetői programot általában évente 25–28-an végzik el.

Az ELTE a népszerű programnak sem tárgyi, sem anyagi feltételeit nem képes folyamatosan biztosítani. A fedezet nélküli képzés körülményei józan ész számára elképzelhetetlenek, de a kialakult hallgatói hálózat emberi és szakmai minősége akkora vonzerő, olyan csaletek, hogy szinte lehetetlenné teszi a program tanárai számára a reális gondolkodás alapján javasolható azonnali munkabeszűntetést. (Hogy *Rudolf Ottóné Galamb Évának* és *Nánay István*nak az ingyen leadott féléveket, *Tóth Zsuzsannának* az ELTE Színpad versmondóival ellenszolgáltatás nélkül végzett

*Az amatőrszínjátszás tréningjeiből módszer és tantárgy születik. S mivel a pedagógus-továbbképzésben 2000 szeptemberéig már több száz drámapedagógus szakdiplomát adtak ki, remélhető, hogy a szóhasználati bizonytalanság is megszűnik. Mindenki tudni fogja, hogy a közoktatásban a gyerek számára drámajáték és színjáték létezik, mely mint körülhatárolható időegység (óra, nap, szakkör, foglalkozás stb.) vagy mint használt technika – vagyis módszer! – jelenik meg.*

több hónapos nevelőmunkát, a többi kollégának pedig a türelmet és az ingyen végzett oktatótevékenységet ki fogja egyszer följegyezni, azt nem lehet tudni. De tudjuk néhányan, hogy nem lehet leállni, mert akkor soha többet nem kerül vissza a drámapedagógia a felsőoktatásba. Nem csupán magyar- és nyelvszakosok, de jogászok, pszichológusok, gyógypedagógusok is ráharapnak az ismeretanyagra, néhány diák vidékről is följár az órákra.

A területi munkában látható, bizonyítható eredményeknek köszönhetően „megadja magát” a közoktatás is. *Kovács Andrásné Jászfényszaru*n, a néphagyomány kincseit használva dolgozik, s falusi iskolai körülmények szorításában is képes a fél országot ellátni tapasztalattal és országhatárokon átvívelő energiával. Ugyanezt teszi Pest megyében *Rudolfné Galamb Éva*, akinek már akkor megjelent az irodalomtanításban használt játékeit ismertető könyve, amikor még senki nem beszélt drámapedagógiáról.

*Tolnai Mária* Kaposvárott, *Szűcsné Pin-*

tér *Rozália* Veszprémben produkcióra és készségfejlesztésre egyaránt figyelve koordinálja a környékbeli munkát – mindketőtjük nevéhez kiadványok is kötődnek. *Előd Nóra* Budapesten és külföldön szerzett tapasztalatait a nyelvtanításban, a korrekciós nevelésben s később a multikultúra-programhoz is illeszkedő módon használja.

*Tornyai Magda* színészként indult, s később állandó hírhozóként járja a világot. Neki köszönhető, hogy Dorothy Heathcot és Gavin Bolton iskolájából David Davis és *Eilien Pennington* – már tudva a magyar törekvésekről – elfogadják a vendégtanári meghívásokat. A jelentős teoretikus tehetséggel rendelkező *Szaunder Erik* lesz az első magyar, aki a gyógypedagógiai diplomájával a zsebében, Angliában szerez PHD fokozatot a „drama in education” területén.

A produkciós vonalon időközben legendává lesz *Várhidi Attila* debreceni Alföld Színpada, ahonnét tucatjával kerülnek ki a színészpálánták. Megerősödik Kecskemét és Pécs, hanyatlík a valaha jobb napokat látott Nyírség, pulzál Vas megye szakmai élete, Békésben külön birodalomnak számít a Körösvidéki Drámapedagógiai Társaság.

A valaha *Várkonyi Zoltán* kezdeményezésére alakult drámatagozatos gimnáziumok Szentesen, Debrecenben, Szolnokon és a budapesti Vörösmarty Gimnáziumban keresik a boldogulás lehetőségét. Az indító Madách Gimnáziumban föladják ezt a formát. *Kinszki Judit* többhelyszínes működése során nemzedékeket nevelt színházimádóvá.

A nem-tagozatos középiskolai drámaórák Budapesten elsősorban *Eck Júlia* és *Sándor Zsuzsa* nevéhez kötődnek. Népszerűek az idegen nyelvi találkozó (Pécs és Debrecen) és az újra magukra találó középiskolai fesztiválok.

1994-ben elkészülnek az első kerettantervek, aztán 1995-ben megjelenik a NAT. Fontos tény, hogy ebben a Tánc és Dráma fejezet nem az irodalomtanításhoz kapcsolódik, hanem a művészetek tantárgyain belül mint jelen idejű, társas, térbeli megnyilvánulási lehetőség jelentkezik.

Nem titkos bünt elkövetve dolgozhatnak

a nevelők, már hivatkozhatnak az elfogadott oktatási alapidokumentumra, melyben most ott áll: „A tánc és dráma kreatív folyamata az együttes élmény révén segíti elő az ember aktivitásának serkentését; ön- és emberismeretének gazdagodását; alkotó- és kapcsolatteremtő képességének kibontakozását; összepontosított, megtervezett munkára szoktatását; testi, térbeli biztonságának javulását, idő- és ritmusérzékének fejlődését, mozgásának harmóniáját és beszédének tisztaságát.”

Időbe telik, amíg sikerül megnyugtatni a szorongókat: személy szerint senkinek sem kötelező az, amit a Tánc és dráma fejezet javasol, s főként nem áll ilyen elvárás a képzetlenekre! De az egész iskolától elvárható, s így a vezetés gondja lesz, hogy – képzett tanárok biztosításával – teljesítse a NAT követelményeit.

A különböző korosztályok esetében meghatározott módon alkalmazható módszerek, a különböző nevelési és oktatási célok logikus rendbe szervezik a drámapedagógia gyakorlatait és játékeit. Hogy mindezt a be nem avatottak is pártolva követhessék, szükséges a területen alkalmazott gyakorlatok, játékok, drámajátékok és színjátékok szakszerű definiálása. Mindez megtörténik. Így kerülnek a hagyomány játécai és táncai, a bábjáték és a drámajáték, az ünnepi szertartások, a mozgásművészet, valamint a színházi nevelés örömei és elvárásai – hivatalosan is – a közoktatás falain belülre. Szabott óra nincs mindezekre, de adott a lehetőség minden tehetséges nevelőnek és igényes tantestületnek. A statisztikák azt mutatják, nagyon sokan, változatos formákat használva élnek ezzel a lehetőséggel.

Az amatőr színjátszás tréningjeiből módszer és tantárgy születik. S mivel a pedagógus-továbbképzésben 2000 szeptemberéig már több száz drámapedagógus szakdiplomát adtak ki, remélhető, hogy a szóhasználati bizonytalanság is megszűnik. Mindenki tudni fogja, hogy a közoktatásban a gyerek számára drámajáték és színjáték létezik, mely mint körülhatárolható időegység (óra, nap, szakkör, foglalkozás stb.) vagy mint használt technika –

vagyis módszer! – jelenik meg. Csak a nevelőképzésben és a művészeti szakképzés bizonyos területein beszélhetünk drámapedagógia óráról.

*Nemes László* budafoki zeneiskolájában időközben *Nádasdy Kálmán*ról elnevezett művészeti iskolává válik, elsőként mutatva példát, hogyan lehetséges a gordonka és a magánének tantárgyai mellé bevinni a táncot, a drámát, a bábot és a képzőművészetet. 1998-ban a Kaposi László által összefogott művészetpedagógusi munkacsoport elkészíti az alapfokú művészeti iskolák számára „Színművészet – bábművészet” kötetét, amelyet a Művelődési és Közoktatási Minisztérium az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja keretében ad ki. Ez is mérföldkőnek számít. Most már „csak” szakemberek kellenek és őket helyzetbe hozó, dolgozni engedő rendelkezések szükségesek.

A gyakorlat végül kikényszeríti a szaktanárképzést. 2000-ben a Színház- és Filmművészeti Egyetem végre benyújtja akkreditációra az előzőleg – már 1995-ben – elkészült drámatanári alapszak dokumentumát. A hivatalos visszajelzések után 2001-ben, módosítva, dráma-szak elnevezéssel nyújtja be újra az alapképzés tervét.

Az összegyűjtött gyakorlati és elméleti ismeretanyagának kiemelt fontossága lett a kommunikációs nevelésben. A felsőoktatási intézmények némelyike – a közoktatásban gyakorlatot szerzett drámatanárok segítségével – a pedagógusok tanításnevelésre való gyakorlati fölkészítésében és a pedagógus-továbbképzésben ért el forradalminak számító eredményeket, olykor egészen klasszikusnak tűnő módszerekkel. Májig is tartó folyamat ez: a közoktatás termékenyítő módon visszahat a felsőoktatásra.

Minden hazai tanáregyéniségnek és minden munkacsoportnak található nemzetközi megfelelője. A világban békén megférnek egymással a produkciót hangsúlyozók, illetve a kommunikációs készséget vagy az egész személyiséget fejlesztők. Az önismereti drámacsoportok vezetői jól megvannak a devjánsokat megszelídítőkkel, s a visszahúzókat is szóra

készítőkkel – egyetlen szakma, a drámatanárság keretein belül. A két főbb irány itthon is kimutatható, vannak a

– készségfejlesztést és az intenzív ismeretszerzést hangsúlyozó „iskolák”;

– a produkció öröme által vezérelt alkotócsoportok.

Van irányzat, mely a „drámá”-t mint önálló pedagógiát tekinti, s nem csupán tanítási módszernek vagy tantárgynak értelmezi. Ez a csapat a dráma (vagyis az improvizációt, az írott művek feldolgozását és/vagy bemutatását kutatási-tanulási feladatokkal összeötvöző komplex játék) önálló metodikája mellett érvel, elsősorban a birminghami-i iskolát követve. Ez jobbra a hamarabb tollat fogó szakmai elit és a tanítási órákkal kevésbé foglalkozók körében elfogadott nézet.

A többség tanít és nevel, ahogy az élet meg a feladat hozza. S ahogy aztán fölkészültségük és tehetségük engedi, boldog vagy aggodalmas használói lesznek a drámatechnikáknak. Megpróbálnak megbirkózni a „dráma” szó nehezen honosítható angol jelentésével, megpróbálják megérteni a magyar nyelvben foglalt „konvenció” szó tökéletesen indokolatlan használatát (például a Kerettanterv – 2001 szövegén belül is), ahelyett, hogy magyarul hangzó, mindenki számára érthető szaknyelvet beszélhetnének. Sokan szeretnék egyszerűbben és pontosabban kifejezni magukat. A csaták még folynak egy ideig, mert vannak vadhajtások. A drámapedagógia idegen szavakat erőltető, külföldi példákat szorosan követő irányzatai és a szemiotikai szempontokat túlhajtó, illegő-billegő posztmodern színházelméletei a magyar oktatást sem kerülték el.

A helyzet ugyanolyan mulatságos, mint az irodalomban. *Orbán Ottó* írja: „Az elmúlt száz-százötven évben a filozófia legalább kétszer megpróbálta maga alá gyűrni a művészetet, előbb egy a társadalom bájaira gyógyírt ígérő utópia, utóbb egy esztétikai fogantatású fundamentalizmus jegyében. Mind a két kísérlet megeremtette a maga nyelvezetét, egy-egy sajátos, tudományosnak tetsző madárnyelvet, melyet helyesen csiripelve egyre kevésbé tűnt föl

fontosnak az, hogy az elemzés tárgya művészigleg mennyire mondható sikerültnek, viszont annál fontosabbnak látszott az, hogy a szóban forgó mű mennyire illeszthető az új elméletek új fogalmai által kirajzolt irányvonalhoz. ...Se szeri se száma a korszerű műszavaknak, melyek kijelölik a korszerű művész által követendő magatartást.”

A drága pénzen lefordított és már angolul is használhatatlan szakkönyvek helyett pedig megszülehetnek még megfelelő magyar szakkönyvek is. Csak az a baj, hogy a fordítást jobban honorálja a könyvkiadás.

A színház és az iskola kapcsolata nem mondható zavartalannak. A kortárs színházművészet nemesebb vonulata az iskola számára szinte elérhetetlen. Van olyan gyerek, aki úgy nő fel, hogy sosem jut el színházba. A gyerekek saját színháza, az évente több tízezer gyereket mozgósító gyermekszínházi játékos ügye nincs sem a tanulmányi versenyek sorában, sem a közművelődési események között. Tíz éve már, hogy a Magyar Drámapedagógiai Társaság gondozza a *Weöres Sándor*-ról elnevezett fesztiválsorozatot, de rendszeres, kiszámítható anyagi háttér nincs a rendezvény mögött.

A középiskolások színházi nevelése sokat veszített a hajdan országos módszertani központnak számító, *Keleti István* által vezetett budapesti Pinceszínház szétesésével. Megsemmisült az Egyetemi Színpad is, először a használhatatlan Szerb utcába, majd profilváltás és ellehetetlenülés után az utcára küldve.

A középiskolai drámatanárok munkacsoportja azonban (*Kaposi László, Kaposi József és Keresztúri József, 2001*) kidolgozta és elfogadtatta a közép- és emelt szintű dráma érettségi vizsga általános követelményeit. Ez a tény az ezredforduló színi nevelésének egyik legjelentősebb szakmai teljesítménye.

*Amíg a felsőoktatás egésze nem tud nevelési intézményként is funkcionálni, addig a színház, a bábjáték és a tánc öröme csak kevesek számára adatik meg. Jelenleg ezek mindegyike csupán drágán megvásárolható formában létezik, az alkotói közösség élménye pedig még pénzért sem érhető el a mai egyetemista – a holnapi tanár – számára.*

Az együttes élmény ereje a színház, a dráma segítségével ismerhető meg leginkább. A sok haszonnal átvett külföldi módszerek után nálunk is eljött az ideje annak, hogy saját örökségünket tanulmányozni kezdjük. Megvizsgáljuk, milyen átjárások vannak a népi kultúra átadásának módszere és a drámapedagógia között; miben és mikor fedi egymást a klasszikus hagyományátadó magatartás és napjaink nevelőjének legkorszerűbb közvetítői felkészültsége. A színház, a nevelés és a hagyományok átadása nem képzelhető el élő s egy térben jelenlévő emberek nélkül. A biztonságos térhasználat sokak számára jelent gondot a mindennapi életben is. Ezen a drámajáték mellett csak a tánc tud segíteni.

Jelen pillanatban sajnos a tánc mint élmény kiszorult a k ö z o k t a t á s b ó l .

Az ifjúsági színház ügye állandóan terítéken van különböző tárgyalásokon, s nem történik semmi. A színházak színészeik harmadvonalával, roncs díszletmaradékokkal, egy felnőtt-előadás

tizedének költségvetését használva vagy egyszerűen elkülönített költségvetés nélkül(!) hozzák össze a gyerekelőadásokat, ha egyáltalán játszanak gyerekeknek. De ha játszanak, ezek a fillérekből előállított produkciók biztosítják a nézőszám jelentős részét (*Szabó István* felmérése, 2000), igaz, ők „csak” gyerekek. Kivételnek csupán két-három színház számít, például Kaposvár és Nyíregyháza. A jegyárak 2000-ben nem emelhetők 350 Ft fölé, ez pedig tiszta ráfizetés a színházaknak. Támogatás – nincs. Felnőtti energia nem jut, nem jár a gyerekszínházak ügyének. Anyagi és erkölcsi megbecsülés sem. Nincs a területnek szakmai díja, de még más díjjal elismert díjazottja sem, pedig kiváló munkása azért akad a magyar gyerekszínháznak is. A pedagógia a színházhoz küldi a vele járó gondot, a színház pedig az iskolához.



A felsőoktatás – s ezen belül elsősorban a nevelőképzés – értelmiségi képzésnek számít majd egyszer. Eljő az idő, amikor – a nevelői fölkészülés részeként! – mindenki megtapasztalja majd, milyen is részt venni egy alkotói célcsoportban, egy színjátszó kör, egy táncsoport vagy más közösség tevékenységében. A tanítók számára tantárgy lesz a bábozás, hiszen az alsós tanterv előírja ezt a tevékenységet, s nem kell külön módszertani óra a kifejező közlés tanításához sem, legfeljebb a gyakorlásához, mert felsőfokon már úgy tanítunk minden tárgyat, hogy menet közben elleshető lesz tőlünk még ez is.

A drámapedagógia hazai térhódításának egyik fontos hozadéka az inspiratív jelenléttel és iskolázott figyelemmel rendelkező, határokat igen, de tabukat nem ismerő, hiteles tanáregyenység mind szélesebb körben való megbecsülése.

Ma már azt sem kell bizonygatni, hogy ennek a módszernek nem a folytonos produkciókészítés a lényege, hanem a valóság közös felfedezése, a másik ember élményére való fölkészítés, s a megfigyeléstől a kifejezésig megteendő út megkívánása, a jelenlét és az odafigyelés, vagyis – a találkozás tanítása.

Elodázhatatlan a 5–14 évesekre szakosodott művészetpedagógusok képzése. De ha megvalósul is a tánc-hagyomány, színjáték-bábjáték, ének-zene területén egyként jártas animátorok munkálkodása a művészeti iskolákban, ez csak részeredmény lesz.

A nevelőktől teljes joggal várja el a közoktatás, hogy élő emberi közösségeket (például alkotói célcsoportokat) tudjanak létrehozni. Csakhogy: a felsőoktatásból az utóbbi tizenöt évben még a lehetősége is eltűnt annak, hogy a leendő értelmiségi – s ami nekünk fontos, a leendő tanár! – saját élményeként tapasztalja meg, milyen is részt venni egy művészeti csoport munkájában. Legjobb esetben KHT-k, BT-k kínál-

nak különféle kurzusokat – pénzért. Rég nincsenek „kollégiumok”, nincsenek találkozási alkalmas négyzetméterek, nincsenek falakon belül elérhető szakemberek.

A felsőoktatás nem tud vagy nem kíván „nevelési” terep lenni. A nevelőképzés oktatási ismereteket szolgáltat. Négy-öt minden jóra alkalmas év kötődési képessége, alkotó energiája iktatódik ki a hallgatók életéből. A pályázati támogatások bizonytalan esélye csak egy létező hálózatot tudna úgy-ahogy fenntartani. Ez a háló azonban – nem létezik.

A Közművelődési Titkárságok megszűnése után a HÖK-ök kezébe került minden pénz. Ez a módszer bizonyítottan nem működik. A HÖK-ös vezetőknek élményük sincs arról, mit jelenthet egy főiskolai alkotócsoport. Művelődési házak sem tartanak már fönn „amatőr” művészeti csoportokat. A leendő tanár felsőoktatási éveit alatt még az alapiskolában szerzett közösségi emlékei is elhalványulnak. Hogyan tanulja meg a nevelő a tantárgyba nem csomagolható legfontosabbat? Egy közepes méretű drog-ellenes reklámhadjáratra fordított pénzből több tucatnyi művészeti csoport több éves fenntartását lehetne megoldani. Nem olyanokét, amelyek homlokukra írják a drogellenességet, hanem amelyek alkotóközösséget jelentenek.

Amíg a felsőoktatás egésze nem tud nevelési intézményként is funkcionálni, addig a színház, a bábjáték és a tánc öröme csak kevesek számára adatik meg. Jelenleg ezek mindegyike csupán drágán megvásárolható formában létezik, az alkotói közösség élménye pedig még pénzért sem érhető el a mai egyetemista – a holnapi tanár – számára.

Ki meri kiszámítani a végeredményt?

**Gabnai Katalin**

*Színház és Filmművészeti Főiskola*