

Trencsényi László

Színház és pedagógia – egy paradigmaváltás igényének dokumentumai*

A szerző – miközben a gyermekkultúra általános helyzetét a VII. Nevelésiügyi Kongresszus megállapításaival egybehangzóan ítéli meg, és alapvetően aggasztónak tartja mind a kínálat szűkösségét, hozzáférhetőségét, mind minőségét – felfigyel arra a jelenségre, hogy a színi nevelés, színházi nevelés, drámapedagógia mégiscsak sajátos offenzívában van (édes „húgával” vagy éppen „bátyjával”, a bábjátékkal egyetemben). Alig egy év alatt események és fontos kiadványok tükrözik ezt a „bevonulást”. Bevonulást? Igen, bevonulás a pedagógiába – így jellemezhetjük a történéseket. A tanulmány ehhez szolgáltat adalékokat.

Hogy mit játszunk egy kétévesnek vagy egy tizenkét évesnek, mi fontos a lányoknak és a fiúknak, ha ezen elgondolkodunk, az már paradigmaváltás. Ha a színházba járás nem azt jelentheti, hogy belököm a gyereket az előadásra, mert addig sincs vele baj, ha nem gondolom azt, hogy elég, ha elküldöm az osztállyal, és ott hagyom, mintha tévé vagy a videó elé ültetném, hanem a színház rituális közösségét arra használom, hogy jobban megismerjem, közelebb kerüljek hozzá minden életkorban, ez is paradigmaváltás. Ha színészként nem elégszem meg azzal, hogy hang-erősítéssel hangosabb tudok lenni a zsebongó gyerekeknél, de elhiszem, van olyan mondanivalóm, ami a gyerekek érdeklődésére is számot tart, ez is paradigmaváltás. Ha nem kódösítve, lilaságba burkolva fogalmazok, nem nézem le a közönséget, nem gondolom azt, hogy méltatlanok magasaróptú művészetem befogadására, ez is paradigmaváltás. Ha nem elvárom, fegyelmezővel és pisszegéssel kikényszerítve, hanem játékkal teremtem meg a figyelemtől, visszafojtott lélegzettől izzó csöndet, biztos lehetek benne, korszerű gyerekszínházban dolgozom. (Novák János)

A korábban hullámvölgyeket és hullámhegyeket megélt magyarországi gyermekkultúrára nem járnak jó idők.¹ A média figyelme minimális (hiába küzdenek a gyermekműsorok

* Fodor Mihálynak, az országos hírű Fapihe gyermekszínházi csoport vezetője emlékének ajánlom ezt az írást, aki váratlanul, 55 évesen halt meg 2009 októberében.

¹ A legutóbbi negyedszázad gyermekkulturális történéseit jól dokumentálta annak idején, 1985-ben az akkori úttörőszövetség szervezte konferencia és ennek kötete [Papp György (szerk.): Művészek a gyerekekért. Ifjúsá-

donquijotéi, a Gyermekmédiá Egyesület aktivistái, az egykori rádiós, televíziós „riporter-őrök” tagjai. A könyvkiadásban győzött a „gagyi”, a rossz magyarságú, globális illusztrációjú licencirodalom (amely ellen 120 esztendeje egyetlen képviselői felszólalásában maga Benedek Elek emelt szót), a művészeti iskolák a költségvetési csapda foglyaként vergődnek, küzdenek a létszámért, a minőségért, a mennyiségért, olykor egymás ellen is, az iskolák a művészeti tárgyak végzetes redukciójára panaszkodnak (helyi tanterveikben ők hozták meg e döntést).

Váratlan ajándék, hogy a kulturális kormányzat a gyermekszínházi programokat igen jelentős pályázati támogatásban részesítette – jóformán egyedülként az iskolán kívüli nevelésnek mondott szférában. Vajon mi lehetett ennek az oka? Nem hiszem, bár nem zárom ki, hogy a drámapedagógiai szakma ügyes és hatékony lobbijereje. Sokkal inkább a drámapedagógiának mint a neveléstudományhoz, pedagógiához tartozó, intenzíven fejlődő „fiatal” tudománynak a hatásait ismerte fel a kulturális kormányzat, hiszen a személyiségfejlesztés, identitásproblémák, konfliktusrendezés kérdéseire rendre jó választ ígért.²

A szakmai könyvkiadás is követi ezt a dinamikát. Szemlénkben e kiadványokat vesszük szemügyre.³

Váradi István kötete még közel áll az iskola világához. A *Küzdelem és játék* annak a kerettantervnek segédeszköze, amely a „közoktatási sporttagozatos iskolák” számára készült. Jó példája a tanterv annak a törekvésnek, amely a NAT egészlegességét nem tagadja – mint például legutóbb az iskoláival, főként iskolásaival elégedetlen szakképzési középhad teszi –, de a műveltségkép specifikus megjelenési formáira ügyel.⁴ Az elfoglalt élsportolójelöltek nem mentesülnek a NAT-ba rendezett „nemzeti műveltségminimum” alól, de érdeklődésükhöz, elfoglaltságukhoz, jövőképükhöz rendeződnek a „tudásvarkok”. E programnak volt faltörő kosa a művészetek műveltségterület. Sinkó István értő szemmel rendezett e sajátosságokhoz vizuáliskultúra-programot, Váradi pedig a harmadik évtizedében járó Garabonciás Együttesben felgyülemllett tudásokat szervezte a sajátos dráma tárgy neve alá. Nem vita nélkül. Volt kritikusa, aki a „szabályjátékok” világában megrekedést vetette a program szemére. Tagadhatatlan, Váradi e programban jellegzetes utat követ, némiképp többet őrizve a korai magyar drámapedagógia-drámajáték hagyományáiból, ti. a drama-

gi Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1985], illetve a 2008. évi VII. Nevelésügyi Kongresszus vonatkozó vitaanyaga (www.nk7.hu) s a két „mértéldkő” között e sorok írójának több, egyebek közt e folyóirat hatásbain megjelent dolgozata.

- 2 A szakmatörténet fejleményeiről módomból összefoglaló kötetet közreadni: *A drámapedagógia mint tudomány*. Tananyagfejlesztés az ELTE Neveléstudományi Doktori Iskolában. Új Helikon Bt., Budapest, 2008.
- 3 Ezúton is felhívjuk a figyelmet a Magyar Drámapedagógiai Társaság évnegyedes periódikájára, amely immár a 40. számához közeledvén folyamatosan tudósít a hazai és a nemzetközi történésekről, közvetíti a drámapedagógiai műhelyek tapasztalatait, de jelen szemle a könyvekre vonatkozik csupán.
- 4 Legjobb tudomásom szerint ehhez fogható – tehát a műveltségképnek nem mennyiségi mutatóit (van-e egyáltalán az iskola szűkkeblű világán kívül másutt?), hanem mintázatát kiindulópontnak tekintő – tantervfejlesztés még a NAT előtt, de már az intézményi autonómia, helyi nevelési rendszer elméleteinek bővületében, Kemény Bertalannak, a jeles falufejlesztőnek ötletére született ún. „Börzsönyi Gyümölcsprojekt” volt. Ezt Váradi közvetlen megfigyelőként tanulmányozta. (Vö. *Új Pedagógiai Szemle*, 1994. 9. sz. 44–52.)

tikus etűdök, játékok gyöngysorára építi tantervét – és a hozzá tartozó kézikönyvet is –, ebben konzekvensen követi Gabnainak, a magyar drámapedagógia első generációjának, a hőkornak reprezentánsa alapkönyvét, a *Drámajátékokat*. Az új nemzedék – lesz még róla szó e szemlében – ennél nagyobb összefüggésekben, a játékfűzések keményebb dramaturgiájában, illetve módszeres pedagógiaifeladat-teljesítésében, elsősorban a drámai kifejezőmód, dramatikus beszédmód morális kihívásokra vonatkozó válaszkényszerében jeleníti meg a drámapedagógia lényegét, a szabályjátékokat e nyelvhez bevezető fázisnak, eszköznek tekinti csupán. Megítélésem szerint a két generáció (ha csak két nemzedék van a hazai drámapedagógia rövid félszázados történetében?!) közt egyfelől nem ilyen éles a különbség, másfelől a drámapedagógia inkább befogadó gyűjtőfogalom, mely magához vonz minden olyan nevelői-oktatói gesztusrendszert, módszert, tanulói tevékenységsort, amelyben a dramatikus nyelv, szabályrendszer megjelenik. (Egyébként Knausz Imrének jeles s a drámapedagógiára a „klasszikus” pedagógiai diskurzusban mindmáig egyetlenként kitérő didaktikakönyvében is így jelenik meg. L. A *tanulás tanítása*. Iskolafejlesztési Alapítvány, 2004.) Hasonló módszert, vagyis a historikus játszóház metodikáját ötvözi a drámapedagógiai kultúrával a Grund-program játéksora, amely a Pál utcai fiúk feldolgozásához készült, s kínál (nem-szakrendszerű) fejlesztéseket eredeti helyszínén, a Józsefvárosban.

Pár sorral emlékezzünk meg arról is, hogy az erdélyi magyar drámapedagógia kiadványa is eljutott hazánkba. Török Enikő – korrekt irodalomjegyzékkel könyve végén – összegyűjtött több mint 400 használatos drámajátékot, ezeket rendezgette, igen rövid előszóval ellátta, főként Debreczeni Tibor definícióira támaszkodva gyakorlatias játékkönyvet adott ki, olyasmi gyűjteményt, melyet a mi drámapedagógusaink is készítettek másfél-két évtizeddel ezelőtt. Mégis fontos reflexiónak tekinthető e munka, ezért is üdvözöljük e szemlében. Hogy „történeti képünk” teljes legyen, említsük e körben *Böhm Edit*nek a versmondás történetét összefoglaló vastkos, új kötetét. A szerző maga is jeles versmondó volt, részese a hazai versmondás megújításának, ebből a nézőpontból tudós módon tekinti át témáját.

Novák János és a magyar ASSITEJ „kézikönyvében” – a 2008. évi Gyermekszínházi Biennálé eseményeinek szentelt írásokban, interjúkban, kerekasztal-beszélgetésekben – megtalálható egy egész gyermekszínházi Ki kicsoda (ugyan a hajdani Pedagógiai Lexikonban némi, szűkkeblűen elhatározott áttörés bekövetkezett ebben az irányban, hogy ti. ne csupán az iskola világának jeles szakemberei tartassanak számon) egy kiegészítő „alternatív” kötet névjegyzéke; ő az ezredfordulón értő – mondhatnám: képzett – jeles és elkötelezett művésze a gyermekszínháznak, a gyermekek színházának, nos ő szót kap cikkíróként vagy fesztiváli kerekasztal-beszélgetés szereplőjeként. Jellegzetes, hogy a bábosok vannak hangsúlyosabban jelen, a „nagy öregek”, így Fodor Tamás mellett a kísérletező kedvű fiatal generáció.

Ez utóbbinak tagjai nem csupán az új gazdasági környezetnek megfelelő formációikat keresik, de a művészi megújulásban karakterisztikusan lebontják a bábjáték és az élőszínház közti határokat – megannyi új műfajt teremtenek (pl. asszociatív dramaturgia, interakció).⁵

5 Takács Gábor, a Káva Színház vezetője természetesen más kategória, az angolszász eredetű TIE (nevelési színház) törekvéseiről ő is kapott egy tanulmányi helyet, de – tekintve, hogy a Káva új kiadványsorozata e szemle önálló eleme lesz – most nem szólunk róla.

(Az új generáció jó szívvel emlegetett mesterei közül Kós Lajos és az erdélyi vendég, Kovács Ildikó mellett kiemelkedik a kecskeméti képző egykori tanárának, a Ciróka vezetőjének, Báron Lászlónak neve.⁶)

Az külön jellegzetesség, hogy míg a hagyományos színházi látványt és élményt – akár karakteres pedagógiai hitvallással (Novák), akár művészi útkeresésként („új generáció”) – lecserélő, egyebek közt interaktív produkciók a gyereknézők-résztevők körében hatásosak, a kísérő pedagógusok körében jellegzetesen értetlenségbe ütköznek. Hiányos lenne a pedagógusok „színházi nevelése”? Többen panaszkodnak erre a jelenségre. Csató Kata mondja: „bennünk sokkal komplexebb kép él arról, hogy milyen világban élünk, illetve, hogy mi való a gyerekeknek, mint a pedagógusokban”. Ezt a különbséget nagyon nehéz áthidalni. Kuthy Ágnes ehhez azt a tapasztalatát jegyzi meg, hogy az óvodákban a szigorúan szabályozó egykori központi program hatásai mutathatók ki.

A kötetben az életutak a fent említett, enciklopédikus módon nincsenek kifejtve, riporteri kíváncsiságon múlik, hogy megrajzolja-e a pályáíveket. (Békés Pál például kifejezetten rosszul jár: a *Féltőlény* előadása kapcsán készült jegyzet az előadás technikájának egyetlen mozzanatáról szól.) Novák János pályájából például nagy fontosságú információt tudunk meg arról, hogy svéd példák alapján vezérli végig a magyar gyermekszínházak reformját. Összehasonlító pedagógia? Mit tudunk ugyanerről az időről a svéd neveléselmélet fejleményeiről? Van-e valami összekötő kapocs? (46., 60.) A kötet más megszólalóira is jellemző az élénk nemzetközi érdeklődés és kapcsolatrendszer. Sorra megtudjuk, hogy a világ élenjáró bábrendezői, bábpedagógusai közül ki mindenki járt hosszabb-rövidebb ideig hazánkban – ez az alkotói fejlődés jellegzetes útja. Vidovszky György, majd Kuthy Ágnes is az élenjáró német gyakorlattal toldja meg a szerkesztő skandináv orientációját.

Novák János – bevezető tanulmányából markánsan kitűnik – gyermekszínház-elméleti tanulmányaiban sokkal inkább a pszichológia, sőt az agy kutatás eredményeire támaszkodik, erre vonatkozóan különösen sokat a csecsemőkori tanulás tapasztalataira (hiszen szakmai-ideológiai támasztékot keres a legkisebbek színházának, a 0–3 évesek színházának honosításához). Erre a legbüszkébb. (Magam is láttam a *Toda* című darabot – darabot? játékot –, volt is hangulata, az édesanyák karjai közt biztonságra lelő és onnan kikíváncozó apróságok és a színpadon játszó-éneklő, tárgyakat animáló művészek közt érzékelhetően volt kontaktus. Mégis erősen gondolkodom azon, hogy a hatás lelke – ugyanúgy egyébként, mint a szintén „magyar modellként” emlegetett „babaúzásnál” – a babára irányuló, a szokásosnál intenzívebb anyai odafigyelés, kapcsolatletteremtés. A csecsemőszínház e kapcsolatnak a háttere, közege, aurája.⁷ Ez sem kevés, sőt!) Novák keresi az érveket e műfajhoz – Obracovnak tulajdonított, pszichológusok által támogatott dogmát lát megdőltnek: a korai színházi élmény tilalmáét (43.).

6 Ő a hőse az alábbiakban ismertetendő sárospataki sorozat első füzetének.

7 Írtam korábban a darabról, l. *Kútbanézők* c. periodika, XIII. 2007.

Más fontos, teoretikus értékű, a „klasszikus” pedagógiának is szóló tapasztalat Nováké, mely szerint a „szegregált”-koncentrált gyermeknézősereg helyett a vegyes összetételű, többgenerációs – azonnal generációközi diskurzust serkentő – nézőközönség az alkalmasabb. (Ezzel nem a „családi előadás” arisztokratizmusát, más szempontból kényelmét szorgalmazza, hanem a közösségi színházlátogatást szervező nevelési-oktatási intézmény – más szempontból az open education, community school felé mutató, hogy így ne mondjam, a „lifelong theater” – új funkcióját. Ezt azért is ki kell emelnem, mert más megnyilatkozónál a vegyes életkorú közönség stratégiai felfogása korántsem ilyen tudatos.) Ugyancsak tőle ismerjük meg a „professzionista” színházak egyetlen „színházpedagógusának”, a Kolibri Színház munkatársának feladatait, tevékenységi körét (45.).⁸

Többen szólnak mint „új közönségről” a kamaszokról, fiatalokról, akiknek megszólítása ismét csak megannyi új eszközt, új dramaturgiát, új mondanivalót, új színházi kultúrát igényel. Vannak sikerek.

Egy „alternatív” (gyermekkulturális, gyermekszínházi), pedagógiai vonatkozású Ki kicsodát igényeltem, javasoltam a Novák-kötet olvastán. Nos, a bábosok szinte elébe mentek ennek az igénynek. A Sárospataki Népfőiskolai Egyesület, mögötte Szentirmai László, aki a pedagógia és bábjáték kapcsolata utóbbi két évtizedének immár meghatározó alakja, báb-játékosportré-köteteket bocsát ki. Az 1. kötet korrekt leírás volt a kecskeméti főiskola jeles rajzpedagógusának munkásságáról, amolyan tisztelgésféle. A 2. kötet, szintén az ő tollából, még izgalmasabb. A modellről, Séd Terézről, a bábjátékosok tündérééről elmondható, hogy csaknem egy évszázada áll a nevelés és a bábjáték szolgálatában. A képzőművészetből érkezett ő is; a „magas kultúra” megannyi kimagasló szereplőjét barátjának s intézményét rádiótól színházig munkahelyének tudhatta. Végig a mozgalom élvonalában állt azon a hosszú úton, amely a 20. század második felében a bábjátékos-mozgalomnak – nem könnyen bár – a diadalútja volt, akár felnőttek, akár gyerekek, akár hivatásosok, akár műkedvelők tevékenységéről volt szó. A koronatanú szólal meg tehát; kedves ajándékként két nevezetes darabja, a nemzetközi elismerést arató (a konkrét „művelődéspolitikai megrendelést” – ti. a laikus névadóünnepségre szánt igényes rítust – messze túlhaladó) *Babaköszöntő* és a „Kemény Henrik-reneszánszt” előkészítő *Kukta kutya őrészen* szövegkönyve és bábtervei is megjelennek a szép kiállítású kötetben.

A 3. kötetnek társszerzője is van, Kovács Hedvig, a Bábjátékos Egyesület fáradhatatlan titkára. A címadó „Csibészke bábgyűttes” a késői Kádár-kor titokzatos jelensége. Hogy lehetett, hogy egy hevesi falucska minden gyereke intenzív, sikeres művészeti közösség sikeres tagja lehetett évtizedeken át – ha úgy adódott, néptánccsoporttal (a Kamaszkával), ha úgy adódott, bábcsoporttal, a Csibészkével –, országos alkotókat nyert meg partnerségre, fesztiválképes produkciókat alkotott folyamatosan, s bejárta egész Európát? A titok forrása alighanem a pedagógusdinasztia és a település organikus kapcsolatában rejlik (a kötetben felvillanó id. Csombok tanító úr sajnos az elmúlt hetekben elhunyt, a Csibészke-vezető

⁸ Szakmáink – mind a pedagógiai, mind a színházi – adóssága, hogy mesterszintű drámapedagógia-tanári vagy színjátéktanári képzés e sorok írásáig még nem indult.

ifjabb Csombok is hozzáőszült a soros pátriárkasághoz). Új helyzet van Visznenek! A falu gyerekeinek egysége megkeveredett, hiszen a létszámvédő akció a szomszéd falunak kevésbé kulturálisan edzett gyerekeit csalta-szervezte át Visznenekre. De a kérdés még izgalmasabb, kutatás tárgya lehetne: az alkotó gyerekközösség folyamatos tophelyzete miképp teremtett gyöngyöt a felnőtté váló egykori visznekiekben? Mi épült be mindezekből a sikerekből? Igaz-e, hogy jobban épültek lettek az egykori növendékek felnőttként, kirajzva a világba?⁹

Az ASSITEJ-kötet fiatal „oroszlánjai” közül többen is emlegették különös szeretettel mesterasszonyukat, a leginkább kolozsvári, de munkái, szerződesei kapcsán az egész Dél-kelet- és Közép-Európát bejárt Kovács Ildikót. Dienes Valéria mozgásszínháza, Mattisch Teutsh János festőiskolája, sikertelen felvételik a bukaresti színművészeti főiskolán jelzik a művészeti avantgárral, a politikai-világnézeti nyíltsággal elkötelezett kimagasló művészi életutat. No meg az 5 oldalnyi Curriculum vitae-jében csaknem 3 oldal betiltott, elhallgatott műveinek bemutatása – s nem csak a határ „túlso” oldalán. A szerkesztő a klaszszikusnak kijáró gondossággal gyűjtött össze mindent róla és tőle, a tisztelgő pályatársak közt Orbán György zeneszerző, Egyed Emese, a költő, Gina Tarasescu Jianu diszlettervező, a tanítványok közt Kovács Géza, Rumi László, Pályi János.

Nekem külön elégtétel, hogy mindegyik, fent bemutatott hazai életmű leírásában pozitív jelentőségéhez mérten, a mecénások-organizátorok közt kap szerepet az úttörőmozgalom is. Mint ahogy árnyalt „kései igazságszolgáltatást” olvasunk Nováknál is egy szép levezetést a problémaközpontú színház érvrendszerében: „a problémákra fókuszálás nem »szocialista csökevény«, hanem az igazán kamaszoknak szóló darabok egyik lényegi sajátossága” (20.). Másutt megtudjuk, hogy a gyerekelőadások kultusza is a legendás budapesti Egyetemi Színpad forrongó nagy korszakában keletkezhetett (56.). Akad olyan ifjú mester is (Pályi János), akinek egyenes útja volt a műfajújító mai bábszínházi világba a korábban jól működött, televíziós akciókkal segített gyermek-amatőrmozgalomból.

Az meg Meczner János (Budapesti Bábszínház) interjújából derül ki – újabb feladat a „klasszikus” iskolapedagógiának –, hogy az ifjúsági előadásokra gyerekeket kísérő pedagógusok az ilyen darabokat kevésbé szeretik, feszültség van a színház – progresszív – pedagógiai küldetése és az iskola – konzervatív? – színházképe között (28.). Ez ügyben világos és pontos a teoretikus kérdéseket feszegető Novák álláspontja: a korszerű társadalmi-probléma-centrikusság korántsem a meseszínpadról eltűnő királyfiakat és királylányokat (mint a mese anyanyelvén megszólaló „toposzokat”) igényli (39.). A bábszínház-igazgató társadalomkritikája – egybecseng írásom bevezető gondolataival – ennél súlyosabb: a mai magyar társadalomnak tetemes adósságai vannak a gyermekek iránti felelősségvállalás

9 Illő mértéktartás okán nem tárgyalom, csupán említem e helyütt a Magyar Pedagógiai Társaság kiadványaként megjelent, Kisné Polyák Erzsébet: A nélkülözhetetlen művészeti nevelés című kötetet, de jellegzetes, hogy dacolva a szakmai-módszertani könyvkiadás válságával, a kínálati szinten, nem túl nagy példányszámban mégiscsak szót ad magáról a bábos mozgalom.

terén (29.).¹⁰ Novák a kötet kísérőírásaiban jelzéseket lát a generációs kríziskezelés és a színházi nevelés iránti állami érdeklődés fokozódásában (62.), bár a kritika szakszerűtlenségét, szeszélyességét, felkészületlenségét, nyilvános erejének hiányát ő is nehezményezi (63.).

Optimista zárszava: „Elvárható, hogy a jövőben a jelenleginél szélesebb körben működjenek a gyermekszínházak, elfoglalva jelentőségükhöz méltó helyet a színházi struktúrában, nevelési programokban. Ha a társadalom végre meg tudja fogalmazni, miért van szüksége gyerekszínházakra, előbbre léphetünk.” (64.) A politikusokat sürgeti ugyan az ügy mellé állásra, magam szerényebb (vagy nagyravagyóbb) vagyok: beérem azzal is, ha a pedagógia praxisa és teóriája vonná figyelmébe ezt a fontos intézményrendszert.

Bár a neveléstörténeti kronológia majdan a Veszprémben disszertációját megvédő pécsi Zalay Szabolcsot fogja számon tartani, mint aki a konstruktivizmus pedagógiáját összekötötte a drámapedagógiával, s teoretikus alapzatot rendelt ez utóbbi alá, a praxis bizonyítékát az előbbihez, ám a Káva történeti jelentősége elvitathatatlan lesz. Takács Gábor, a Káva vezetője a fent említett Novákhoz hasonlóan jó gyakorlatához elméletet keres. Ám míg – erről szóltam – Novák inkább bíz a pszichológiában, agyfiziológiában, Takács és műhelye kifejezetten pedagógiai források után kutat. Nahalkától első kézből tanulhatta az ELTE-n, de szívós utánjárással további külföldi forrásokat talált s dolgozott fel. Munkásságában – egyben a műhely munkásságában – szakmánkban szinte első ízben ötvöződik a „klasszikus” neveléstudományi diszciplína néhány kultikus aktora s a drámapedagógia „új klasszikusai”, az ELTE említett didaktikusa mellett Csapó Benő amott, Szauder Erik, Szitó Imre, Duró Győző, Nánay István (aki a Novák-kötetnek is szerzője) emitt. Mint mondom, Takács új, mondhatni „interdiszciplináris” szerzőket keres és mutat be a műhely új – méltatlanul szerény dizájnú borítóba kötött – sorozatában: Elizabeth Murphy (*Konstruktivizmus*), Arthur L. Dirks (*Konstruktivista pedagógia, kritikai gondolkodás és a tekintély szerepe*). E szerzők művei, gondolatai egyszerre gyarapítják tehát a konstruktivista didaktika magyar irodalmát, s szélesítik a drámapedagógia tájékozódási horizontját is. Takács összefoglaló tanulmányában elvégzi a szintézist; ebben véleményem szerint különösen a katharxis és a „konceptuális váltás” fogalmainak egybevetése termékeny.

A *Színház és Pedagógia* című sorozat második darabja szélesíti a tájékozódás diszciplináris körét, a kulturális antropológia elemeit vonja a tárgyalásba, azzal a drámapedagógiai krédóval összefüggésben, amely a kreatív drámát az egész társadalom aktivizálására készül alkalmazni. A TIE mint késő modern rítus jelenik meg a „társadalmi performansz” értelmezési tartományában. A kötet szerkezete az előzőhöz hasonló. Két társadalomtudományi írás (nemzetközi ezúttal is, hiszen N. Kovács Tímea lipcsei ösztöndíjas, dolgozatában a nyugat-európai kulturális antropológiai iskolák üzenetét hozza, Jeffrey C. Alexander egyenesen a Yale szociológiai professzora). E tanulmányok tanulságait „drámapedagógiai nyelvre” Horváth Kata értelmezi. A „színházfogalom” kiterjesztése az 1970-es évektől (egészen a „társadalom színházatlanításáig”), hogy újabb párhuzamra utaljunk, nos ez e paradigma kulcseleme.

10 Ez a tétel állt Békés Pálnak a VII. Nevelésügyi Kongresszuson a művészvilág nevében elhangzott előadásának középpontjában (vö. www.nk7.hu, ill. *Kútbanézők* c. periodika XIV., 2008-as száma).

A sorozat ez ideig utolsó, 3. kötete esettanulmányok füzére. Horváth Kata a Káva *Hinta* című, a bántalmazás igencsak aktuális problematikáját feldolgozó, igen sokszor 'játzott' (a kötetben „forgatókönyvével” is megidézett) színházi nevelési foglalkozását elemzi. Az írás elméleti alapozásában megtalálható a sorozat fentebb bemutatott komplex társadalomtudományi elemzéseinek megannyi tanulsága, konkrét értelmet nyernek tehát e dolgozatok. A részt vevő megfigyelés és az interjúk nyomán világos konstrukciók születnek a kutató tollán, mértéktartó, nem az „eredményre”, hanem a folyamat mélyrétegeire figyelő összefüggések megállapítása példamutató világossággal. S lám! Értelmet nyer a konstruktivitás mélyen megértett felfogása, hiszen a várt változások csak ebből a nézőpontból értelmezhetők. „A 'kortárs csoporton belüli erőszak' (vagy 'iskolai erőszak') számos diskurzusban úgy jelenik meg, mint maga a probléma, ráadásul egy olyan probléma, amelyet a gyerekek otthoni környezetükből, még tágabban a világból (értsd a médiából) vesznek, és hoznak be az iskolába. Az iskola szerepe egy ilyen értelmezésben csak arra korlátozódik, hogy mennyire képes kezelni a 'külső világból behozott' újszerű és a 'belső pedagógiai munkát mindenképpen veszélyeztető' jelenségeket. Csakhogy az iskola maga is fontos jelentéstermelő közeg. Az esettanulmányokban megjelenő, az osztályok belső dinamikáit irányító jelenségek az iskola közegében termelődnek ki és szerveződnek. A 'félelem' és a 'bűnbakképzés' az osztályok belső színterein működik (...). Az iskola az a színtér-e, amelyet az 'osztály bűnösévé válva' el kell hagyni (...). Az iskola az, amely adott esetben olyan jelenségeket és dinamikákat képes létrehozni, amelyek valódi alternatívái lehetnek a külső közegnek, képesek felelni annak kihívásaira és biztonságot teremteni (...).”

Az összefoglaló elemzésben teljes pompájában jelenik meg az a pedagógiai szemléletmód, amely „nem jött volna létre” a drámapedagógiai értelmezés (és az alkalmazás) nélkül. „(Az esettanulmányok) úgy tűnik, hogy az erőszak jelenségének háttérében beazonosított dinamikák megjelenítenek egy általánosabb, közös problémát is, amit átfogóan az iskolai 'tekintély' és 'szabadság' viszonyának problémájaként lehetne megnevezni. Az a határhelyzet (nevezetesen az alsó tagozatból a felsőbe lépés), amely a foglalkozáson részt vevő gyerekek mindegyikét érinti, erőteljesen felszínre hozza ezt a problémát. Láthatóvá teszi például a tekintélyelvű pedagógia azon következményeit, hogy amennyiben a gyerekek nem tanulnak meg felelős módon szabadok lenni, vagyis önmaguk meglátni cselekedeteik következményeit, akkor nagy valószínűséggel a tekintély igényét fogják kitermelni újra és újra.

A 'szabadság' problémája és az erőszak mindennapos megjelenése közötti kapcsolat nyilvánvalóan áttételes és bonyolult. (...) Ezek a társadalmi összefüggések egy dramatikus pedagógiai folyamat kutatása nyomán váltak látatóvá. Az így megjelenő összefüggések a figyelmet a mai Iskola mint jellegzetesen poszt szocialista intézmény jelentéstermelő gyakorlataira irányítják. Mégpedig arra, hogy a tekintély szétbomlása és továbbélése hogyan hoz létre egy félelemmel, bűnösökkel és áldozatokkal teli világot egy-egy osztály színterén, és hogyan lesz ez táptalaja az empátia nélküli erőszak megjelenésének és működésének. A színházi nevelési program – mint 'társadalmi performansz' – az erőszakkal foglalkozó drámás munka során nemcsak megjeleníti ezeket az összefüggéseket, hanem képes a felmerülő jelenségek reflektálttá tételére és megmozdítására is.”

Kemény és érvényes, kemény, de érvényes szavak.

Visszatérve a színházra: valamit talán az is jelez, hogy fergeteges sikerrel játszotta az évadban az Örkény István Színház és a Művészetek Palotája közös produkciójában, Julian Crouch és Phelim McDermott szerzőségében a *Jógyerekek képekönve* címmel, 'rémvarieté felnőtteknek' műfajban a remek Parti Nagy Lajos magyarázásában azt a kifordított darabot, amely a 19. századi – esetünkben az ún. tradicionális pedagógiának az elrettentésre építő egyik legnépszerűbb műve volt, Struvel Péter címen. (Figyelemre méltó közlés kedves kollégámtól, N. M.-től, hogy szeme láttára ajánlották a könyvet egy szülőnek egy nevelési tanácsadóban! Szóval: hol is működik korszerű pedagógia?)

IRODALOM

BÖHM EDIT: *A magyar versszavalás története*. Ad Librum Kiadó, Budapest, 2009.

DEME JÁNOS (szerk.): *„Konstruktív dráma”*. Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek I. Káva Kulturális Egyesület – AnBlok Egyesület, Budapest, 2009.

HERMANOVSKI SZILVIA – CSÖRSZ KATALIN: *Barátság, becsület, játék*. Módszertani füzet. Leonardo41 Alapítvány, Budapest, 2009.

HORVÁTH KATA – DEME JÁNOS: *Társadalmi performansz*. Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 2. Budapest. Káva Kulturális Egyesület – AnBlok Egyesület, Budapest, 2009.

HORVÁTH KATA: *Drámapedagógiai esettanulmányok I*. Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 3. Káva Kulturális Egyesület – AnBlok Egyesület, Budapest, 2009.

KOVÁCS HEDVIG – SZENTIRMAI LÁSZLÓ: *A „Csibészke”*. Bábjátékos portréfüzetek 3. Sárospataki Népfőiskolai Egyesület, Sárospatak, 2009.

Magyar gyermekszínházi műhelyek. Elemzések, tanulmányok, beszélgetések a IV. Gyermekszínházi Biennálé tükrében. ASSITEJ Magyar Központ, Budapest, 2008.

SANDOR L. ISTVÁN (szerk.): *Gyermekszínházak Magyarországon*. Tanulmányok, elemzések, beszélgetések az elmúlt 15 évről. ASSITEJ Magyar Központ, Budapest, 2006.

SZEBENI ZSUZSA (szerk.): *Kovács Ildikó bábrendező*. Tanulmányok, interjúk, írások. Koinómia – OSZMI, Kolozsvár, 2008.

SZENTIRMAI LÁSZLÓ: *Séd Teréz*. Bábjátékos portréfüzetek 2. Sárospataki Népfőiskolai Egyesület, Sárospatak, 2009.

TÖRÖK ENIKŐ: *404 drámajáték*. Hoppá Kiadó, Sangeorgiu de Mures, 2005.

VÁRADI ISTVÁN (szerk.): *Küzdelem és játék*. Tanári kézikönyv a sportiskolai dráma tantervhez. Csanádi Árpád Általános Iskola, Középiskola és Pedagógiai Intézet, Budapest, 2009.