

kéntelenül épülnek bele a személyiségbe.

Célunk kell legyen, hogy ne váljon szét a kívülről hozott tudás és az iskolai tudás a tanulók fejében!

Célunk kell legyen, hogy a tantervben helyet és időt biztosítsunk tanulóink szocializációs hiányosságainak és sérüléseinek kisegítésére!

Hazánkban is, mint a legtöbb országban, az utóbbi évtizedekben a családi nevelés hatása csökkent. Megváltozott a család életmódja, a szülőknek kevesebb az idejük, lehetőségük, hogy gyermekeikkel együtt legyenek. Még rosszabb a helyzet az enyhe értelmi fogyatékos gyermeket nevelő családokban.

Szociális felmérések tanulsága szerint e családok 40%-a anyagi, vagy környezeti ok miatt veszélyeztetett, és 30%-ukban a szülők egyáltalán nem törődnek a gyermek otthoni és iskolai munkájával.

E tendenciákból következően – a társadalmi funkciójának megfelelően – az iskolának kell az eddigieknél lényegesen nagyobb nevelői szerepet vállalnia.

Az iskolánkból kikerülő gyerekek nagyon hamar bekerülnek a társadalmi szerepvállalás körforgásába, egy-két év, és gyermekkel a karjukon jelennek meg, munkába állnak, követelmények vannak velük szemben a viselkedéskultúra tekintetében.

A célunk az, hogy az iskolából, amelyben sokféle, ki nem bontott lehetőség van még, életrevaló, képességeiknek megfelelő önmegvalósításra alkalmas emberek kerüljenek ki, akik az élettel sokoldalú kapcsolatban, másokkal kooperálva képesek létezni.



„...még a némák is megszólalnak...”

## *A drámapedagógiáról – Zsolnai József*

Buga Emőke riportja

**BE:** Azt szeretném, ha először a drámapedagógiáról mint olyanról mondaná el a véleményét, ha megfogalmazná, hogy egyáltalán mit ért ön ez alatt a módszer alatt, ez alatt a fogalom alatt?

**ZsJ:** Azt kell tudni, hogy én a drámapedagógiával rendkívül nehezen barátkoztam meg.

**BE:** Például ez is nagyon érdekes, hogy miért?

**ZsJ:** Tudja, én olyan előiskolázottsággal rendelkeztem, hogy mélyen hittem abban, hogy az ember el van intézve azzal, ha az úgynevezett kognitív szférát jól ki-munkáljuk. Erre az egész mozgalomra engem egy Mezei Éva nevű szinkronrendező vett rá, aki hónapokat töltött Angliában. A legjobb tudomásom szerint ő volt az, aki ezt a módszert meghonosította Magyarországon. Én akkortájt – a hetvenes évekről van szó – kommunikáció-kutatással foglalkoztam, s az volt az én – mondjuk így – hülyeségem, hogy a kommunikáció, amit én akkor egyfajta kognitív modellszerű formában képzeltem el, semmilyen körülmények között nem egyeztethető össze a drámajátékkal. Mezei Éva, aki akkortájt engem mégis sokra becsült, meghallotta, hogy cigány gyerekeknek a magyar anyanyelvre történő szocializálásával foglalkozom, és eljött a lakásomra Csökölybe, ahol én kutatóként „vidéki száműzetésben” éltem. Alig akartam beengedni a házba, majdnem egy kis konfliktus lett belőle... Két napig gyözködött engem arról, hogy mire jó ez az egész. Aztán kötöttünk egy egyezséget: én megígértem neki, hogy megtanítom, hogyan lehet ezt a rendkívül összetett és nagyon értékes pedagógiai tudnivalót leírni, mert színhagyomány útján azért ez teljességgel nem terjed, ő viszont

ennek fejében azt kérte, hogy azok a pedagógusok, akik a NYIK<sup>5</sup> programban közreműködnek, vegyenek részt azokon a tanfolyamokon, amiket ő tart. Nos, ezt mi úgy képzeltük akkor – jellemző az én mondjuk negyedszázaddal ezelőtti észjárásomra, de a tanítványaim észjárására is –, hogy Mezei Éva majd előadást fog tartani. Mert ugye ezt szoktuk meg. Azonban nem így történt: amikor a résztvevők bejöttek a terembe, Mezei Éva mindenkit arra kért, hogy csinálja vele a gyakorlatokat. Nos ez annyira váratlanul érte az akkoriban a drámapedagógiai gondolkodásmódhoz és mimézishez hozzá nem szokott pedagógusokat, hogy mindenki pánikba esett, és nem akarták csinálni. Végül nekem is be kellett állnom, és miután látták, hogy a Zsolnai is elkezdte csinálni, ők is megpróbálták. Vagy két óra hosszában keresztül játszottunk, és utána ültünk le megbeszélni, hogy itt egyáltalán miről is van szó. Én ekkor figyeltem fel az egész dologra.

**BE:** Gondolom a személyes részvétel meggyőzte...

**ZsJ:** Igen. Irodalmat kértem, és azon tűnődtünk, hogy hány éves kortól kezdve lehetne ezt alkalmazni. Mivel én kutatóként minden pedagógiai munkát kisiskolás korban kezdek, ezért azt mondtam, hogy indítsuk első osztálytól. De a drámatanulásnak először mi azt az enyhébb változatát vettük át, melynek során a gyerekekben a mimetizáló képességek sorozatát fejlesztettük ki. Ez azt jelenti, hogy olyan gyakorlatokat építettünk a tantervbe, amelyeket a színészek helyzetgyakorlatként csinálnak – a gondolatban történő tübe-

<sup>5</sup> NYIK program – nyelvi-irodalmi-kommunikációs program

fűzéstől kezdve, addig, hogy mire lenne alkalmas egy fazék –, és ezek a mimetikus játékok alapozták meg azokat a képességeket, melyeket mi önkifejezési képességnek nevezünk. Ezek alapján a gyerekek képessé váltak versek, illetve valamiféle drámai szituációt rejtő művek megjelenítésére, amelyeket utána könnyű volt színpadra vinni.

**BE:** *Ha jól értem, akkor ez elsősorban valamiféle megjelenítés, és aztán a végcél a színpad...*

**ZsJ:** A mimetikus játékokat, tehát a mimézist felhasználva rengeteget szerepeltek az ún. Zsolnai NYIK program szerint tanuló gyerekek, s mindezt elsősorban az önkifejezési képességük fejlesztése érdekében alkalmaztuk. A gyerekek nagyon szeretik ezeket a játékokat, „még a némák is megszólalnak” – cigány gyerekek, magyarok, hátrányos helyzetűek, mindenki... Végül kiderült, hogy később aztán színpadképessé válnak, olyannyira, hogy osztályonként hat-hét ilyen kisebb-nagyobb játékrepertoár áll rendelkezésükre – Karinthytól kezdve minden, amit el lehet képzelni –, és ami a dolog érdekessége, hogy végigkíséri az életüket, tehát serdülőkorban sem jelent gondot ezek alkalmazása.

**BE:** *Fontos, hogy ezek az „előadások” közönségnek szóljanak?*

**ZsJ:** Nem. Mindennek csak egy eleme a nyilvánosság, de egy ponttól kezdődően igény van rá. A nyilvánosságon értendő az, hogy először egymásnak játszanak. Önmagában már ez nagy dolog, hogy az osztály egyik fele játszik a másik felének, aztán nagy dolog, hogy három-négy osztály, vagy egy tagozat játszik, majd ezek után kerülnek a nagy nyilvánosság elé, rendszerint a szülők elé – ez pusztán annyiban fontos, hogy a szülőket is érdekli, hogy mire képes a gyerek. Akik részesei voltak a drámatanulásnak, azokat nem zavarja a színpad, ők ezt nem egészen úgy élik meg, mint a művészek, akiknek ez valamiféle munka-jellegű feladat, hanem egy olyan önmegmutatási lehetőségként, amelyben amellet, hogy egy interaktív helyzetben jól érzik magukat, saját érzelmeiket is kifejezésre juttatják. Nem zavarja őket a közönség, mert nem a közönségnek játszanak.

**BE:** *Végül is abban egyetérthetünk, hogy a folyamat sokkal fontosabb, mint ami „előadásként” születik.*

**ZsJ:** Persze. Mi sohasem egy produkció létrehozásáért dolgoztunk, hanem úgy, hogy „ha már van, akkor miért ne”... Ez ugyanolyan, mint amikor a gyerek fest, agyagot gyúr, mindenfélét csinál, és persze, ha kész van egy halom anyag, akkor azt miért ne mutassuk meg, miért ne lássák. De a gyerek sohasem azért csinálja ezeket, nem azért fest, és nem azért játszik, hogy mások lássák, hanem magának. De itt ez a kettő összehozható, mert mondjuk, az sem lebecsülendő, ha érzi, hogy ezáltal másnak is örömet tud okozni, az önkifejezésen túlmenően.

**BE:** *Milyen képzésben részesülnek azok a pedagógusok, akik ezzel a módszerrel dolgoznak?*

**ZsJ:** Háromféle metódus alakult ki ezzel kapcsolatban: részben eljártak a hajdani Mezei Éva által vezetett tanfolyamokra, de voltak olyanok, akik az akkor már létező Drámapedagógiai Társaság révén meghirdetett tanfolyamok egyikét végezték el – Gabnai Katalin ve-

zetett rengeteget ilyen –, egy részük pedig külföldön, Angliában tanulta ezt a módszert, ahol a drámapedagógia a pedagógiai képzés része.

**BE:** *Ott kifejezetten nevelési vagy tanítási drámát tanultak ezek az emberek?*

**ZsJ:** Igen, de ezen belül is több műfajról beszélhetünk. Mezei Éva például rendkívül szorgalmazta a történelmi játékokat, ami azt jelenti, hogy történelmi korokat jelenítettek meg. Ez lenne az egyik típus. Meg lehet jeleníteni például a görögség fórumait – ez esetben valamiféle művelődéstörténeti, politikai funkciót tölt be a dráma. Van egy másik típus, ami a drámát, mint művészi kifejezőmódot helyezi előtérbe, és van egy harmadik mód, az ún. döntési játékok, ahol egy valós szituációban kell a gyerekeknek döntést hozniuk.

**BE:** *Erre gondoltam, illetve szerintem ez átfedi a hármat...*

**ZsJ:** A három átfedi egymást, és tulajdonképpen csak funkciójukban különböznek. Véleményem szerint azonban a gyerekeket leginkább a művészi jellegű megjelenítési lehetőségek érdeklik.

**BE:** *Ezek szerint az a fajta módszer, amit Törökbálinton alkalmaznak, leginkább ehhez kapcsolható?*

**ZsJ:** Leginkább ehhez. Csinálnak történelmi játékokat, csinálnak döntési játékokat is, de leginkább a művészi jellegű megjelenítéssel dolgoznak, elsősorban az irodalomtanulás részeként. A játékok az olvasott irodalmi művekhez kapcsolódnak. De a módszer nem korlátozódik az irodalomtanításra – a dolog nem úgy áll, hogy három-négy elszánt drámapedagógus küszködik az iskolában, és a többiek nem akarják megérteni – ez a szemlélet része a programnak, olyannyira, hogy még tudománytörténeti ügyek megjelenítésére is használják. A kémia tudománytörténetének egy szakasza például az alkímisták kora. Ezzel kapcsolatban meg lehet vizsgálni, hogy hogyan és mit csináltak az alkímisták, hogy nézett ki egy alkímista műhely...

**BE:** *Ez akkor a kémián belül kerül elő?*

**ZsJ:** A kémián belül. Tudniillik a módszert több pedagógusunk ismeri. De szerintem nagyon fontos tudni, hogy a drámajáték alkalmazása bábpedagógiai kurzusokkal folyik párhuzamosan a programban. (Erről nagyon sokan elfeledkeznek.) És ez azért annyira fontos, mert a bábjáték során még több gyerek szólal meg. Ez a fajta előadásmód még több lehetőséget rejt, mert a paraván mögötti világ egészen más, hiszen nem érintkeznek a közönséggel, csak a bábokat látják egy különleges helyzetben. A bábjátéknak nagyon nagy kultusza van nálunk, és nem csak a hazai bábhagyomány, hanem az indiai, és az egész nemzetközi bábhagyomány eszközkészletét használjuk. Érdekes, hogy azok, akik bábpedagógiát tanultak (ebből érettségiznek is ma már Magyarországon – nálunk), azok nagyon jók drámából is. És szintén valahol a drámapedagógiához kapcsolható, hogy igen nagy kultusza van a mi rendszerünkben a versmondásnak, amit egy beszédtechnikai képzési háttér alapoz meg. Így e kettő – a versmondás, illetve a bábjáték – hozzájárulnak a színpadra állítás feltételeinek megteremtéséhez. A gyerekek azonban mindig részt vesznek ebben a munkában, hiszen nem arról van szó, hogy egy erőszakos rendező

rákényszeríti az akaratát a csoportra. A tanár tulajdonképpen nem annyira rendező, mint inkább segítő – ez ennek a munkának a különlegessége. S a munka közben a tanárnak nem kell azzal bíbelődni, hogy beszédtechnikát tanítson, vagy hogy mozgást tanítson, mert ezek egy részét a báb és a beszédtechnika megoldja. Fontos megemlíteni, hogy az idegennyelv oktatásban is helye van mind a bábnek, mind a mimetikus játéknak, mind pedig a drámajátéknak.

**BE:** Mit gondol a drámapedagógia jelenlegi helyzetéről?

**ZsJ:** Én úgy gondolom, hogy ma Magyarországon ez az egész drámapedagógia a holtpontról kimozdult, visszavonhatatlanul. Igaz, hogy most a nemzeti alaptanterv nyírbálja az óraszámokat, és ez nem jó...

**BE:** De már készül egy dráma-tantervek...

**ZsJ:** Persze, csak itt egy probléma lesz – és akkor most benne vagyunk nyakig –, hogy ennek az egyetemi szintű utánpótlása nincs még megnyugtatóan biztosítva.

**BE:** Úgy tudom, történtek már lépések ez ügyben, hiszen a Színház- és Filmművészeti Főiskolán posztgraduális képzés formájában lehet ezt tanulni, illetve ebben az évben már az ELTE-n is indult drámapedagógiai képzés.

**ZsJ:** Szükség van arra, hogy példának okáért egy dékánhelyettes belássa, hogy ez nagyon fontos, és fölkarolja... Tehát azt lehetne mondani, hogy az intézményes háttere Budapesten például lényegileg megoldódott. Most itt vagyunk Pécsen, ahol a Tanárképző Intézet keretei között akarjuk a képzés feltételeit megteremteni. Csak az a probléma, hogy itt az egyetemi ranglétrán olyan emberekre van szükség, akik megfelelő diplomával rendelkeznek, így aztán rendezők, színészek után kell nézni, akiknek egyetemi, akarom mondani színművészeti főiskolai végzettségük van, hiszen ez legitímálja majd a helyüket. De egy biztos, hogy én az intézetben, mind dráma-, mind pedig bábpedagógiát és mozgóképkultúrát kívánok 1998-tól kezdve szakként meghonosítani.



# Bertolt Brecht & Dorothy Heathcote

## – új nézőpontok

Alistair Muir<sup>6</sup>

*„Tulajdonképpen csak most látunk munkához,” fordul Andrea a közönséghez Brecht Galilei élete című drámája végén. Andrea, akit a színmű elején mint Galilei tanítványát ismertük meg, hírvivővé, vagy – Dorothy Heathcote kifejezésével élve – „gondoskodóvá” vált; biztosítja az új ismeretek továbbadását azzal, hogy a mit sem sejtő határőrök szeme láttára átvizsi Galilei könyvét a határon. A tudás a dráma végére „új életet” nyer. Heathcote munkássága eredményeképpen minden esetben új tudás születik, még ha részleges vagy hipotézis-jellegű is. Ő maga is „egészen új kezdetekként” aposztrofálja saját tevékenysége eredményeit. Ezek az „új kiindulópontok” hívják fel figyelmünket a két dráma-művész megközelítésmódjának megdöbbentő hasonlóságaira.*

### Brecht, kritikai megközelítésben

Magát az embert gyakran félreértik, a „brechti” jelleg értelmezése körül pedig még nagyobb a zavar. Valóban; mi igazán brechti a brechti örökségben? Ha valaki Brecht stílusában ír verset vagy készít előadást, az még nem szükségszerűen brechti. Brecht technikái, formai megoldásai, szóhasználata és kepei minden esetben az adott történelmi helyzetre vonatkoztak, és „idézésükkel” talán el is térünk alkalmazásuk eredeti céljaitól. Brecht olyan kifejezésformákat keresett, melyek ki tudják fejezni kora legfontosabb társadalmi konfliktusait, melyek közül nem eggyel még ma is szembe kell néznünk. Nem akkor járunk el igazán Brecht szellemében, ha stílusát utánozzuk, hanem akkor, ha egy adott pillanatnak megpróbálunk művészi formát adni, azaz ha megfelelő és egyedi esztétikai kifejezésformákat keresünk egy helyzetre.

A fenti sorok, melyek a B. N. Weber és H. Heinen szerkesztette *Bertolt Brecht: Political Theory and Literary Practice* (1980) című kötetből származnak, megfelelő kiindulópontot nyújtanak a Brecht munkásságát értelmező kritikai írások elemzéséhez. A korábbi félreértelmezések, mint amilyen Martin Esslin 1959-es könyve is (és amelyben amellet érvel, hogy Brecht színművei Brecht elmélete és politikai meggyőződése

<sup>6</sup> Az alábbi írás eredeti változata (*Bertolt Brecht & Dorothy Heathcote – New Beginnings*) a szerző M. Ed. disszertációjának rövidített változata; előadásként elhangzott 1996 júniusában, a birminghami International Centre for Studies in Drama in Education (University of Central England) által szervezett nemzetközi dráma-konferencián. Az eredeti szöveg csak néhány helyen tartalmaz pontos bibliográfiai adatokat, ezért az idézetek végéről el is hagytuk azokat. (A szerk.)