

használjuk a BÉKA-KONVENCIÓT, mely valójában a jelenet újrajátszása, valódi feszültség megteremtésével.

3. A BÉKA-KONVENCIÓ alapját eredetileg egy szabályjáték szolgáltatja, azonban eljárás-szinten kidolgozott munkaformaként (vagyis konvencióként) is használható. A játék az „időjós” levelibéka viselkedésén alapul. A „béka” (egy játékos) emelvényen áll (lépcső vagy létra). A többi játékos lefelé, illetve felfelé irányuló mozgásra készíthető (ők az „időjárás”). Ha pozitív impulzusokat küldenek felé, a „béka” fölfelé mozog, ha negatív hatások érik, lefelé mozog, vagyis céljainknak megfelelően mozgathatjuk a „békát”. Ha a drámaóra során emberi tartalmak pozitív-vonzó vagy negatív-taszító hatását kívánjuk vizsgálni, konvencióként alkalmazható a játék – a BELSŐ HANG nevű konvenció rokona.
4. Gyakran előfordul, hogy egy adott szituáción belül egyszerre két ellentétes érzelem van jelen. Amennyiben azt szeretnénk vizsgálni, miként vagy hogyan változnak a dolgok szinte varázsütésre, egy pillanat alatt saját ellentétükké, akkor használjuk a BÉKA-KONVENCIÓT. Így egy jeleneten belül rálelhetünk a sorsfordító pillanatra, amely ahhoz hasonló, mint amikor a béka a királyfi csókjától királylánnyá változik.
5. A „béka” tanári szerepként is értelmezhető. Az, aki a környezetének mindig megfelelni akarva változtatja gondolkodását, cselekedeteit, épp úgy viselkedik mint a béka, aki testhőmérsékletét a külső feltételekhez igazítja.

## Az erőt adó dráma és kultúra

Hochenburger Ágnes könyvismertetője<sup>4</sup>

„Mi lehet az oktatásba és nevelésbe beépülő dráma és színház szerepe egy gyorsan változó, az ezredforduló felé közeledő világban?” Ezt az alapvető kérdést nem egyszer fölteheték már maguknak a drámapedagógiával foglalkozó szakemberek a világ minden táján; a választ azonban sokáig maguknak kellett megfogalmazniuk. Két éve aztán eddig páratlan lehetőség kínálkozott a közös gondolkodásra: a három évvel korábban megalakult IDEA (a Drámapedagógusok Nemzetközi Egyesülete) 1995-ben világkongresszust rendezett az ausztráliai Brisbane-ben, a tanácskozás középpontjában pedig éppen a fentebb idézett kérdés állt.

Ahány résztvevő, annyi felelet – gondolhatná a külső szemlélő. A tanácskozás fontosabb előadásait tartalmazó „Drama, Culture and Empowerment” című (a szerkesztők, John O’Toole és Kate Donelan munkáját dicsérő, de az ismert szakember – Jonathan Neelands – előszavával útjára bocsátott...) könyv tanúsága szerint azonban a világ 57 országából összesereglett szakemberek igen hasonló módon látták munkájuk társadalmi szerepét. Bár más-más helyzetű régiókból jöttek (jóléti államokból és nyomorral küszködő „fejlődő” országokból, békés, háborús övezetektől egyaránt), továbbá különféle szakmai irányzatokhoz tartoztak (egy részük a „klasszikus” angolszász drámapedagógiához, más részük pedig az „Elnyomottak Színháza” nevezetű – a brazil alapító, Augusto Boal által e helyütt részletesen bemutatott – latin-amerikai mozgalomhoz), egy dologban jórészt mégis egyetértettek – abban, hogy a drámával és a színjátszással való találkozás nemcsak az érintett fiatalok személyiségfejlődésére van jó hatással (például önismeretük és kommunikációs képességük fejlesztése révén), hanem lehetővé teszi számukra az őket körülvevő világ jobb megértését és bizonyos mértékű megváltoztatását is. Noha egy-két előadó rámutatott ennek határaitra is (Hamish Fyfe például megállapította, hogy az észak-írországi ellentétek hétköznapiakat is átható feszültségein ez a módszer sem tud túl sokat enyhíteni), a kötetben szereplő beszámolók jó része mégis inkább sikertörténet. Vlado Krusic például a háború által meggyötört horvátországi fiatalok lelki sérüléseinek enyhítéséről, Gabnai Katalin, Trevor Laughton és Rhondda Johnson az értékválsággal és elidegenedéssel küszködő magyar és ausztrál kamaszok „közérzetének” javításáról, Mangeni I.E.W. Patrick és néhány társa pedig a változatos célokért folyó (többek között az AIDS vagy a túlzott fakitermelés veszélyeire figyelmeztető, a szoptatás vagy védőoltások fontosságát hangsúlyozó) afrikai és ázsiai felvilágosító kampányokban való részvételtől ír; de ezenkívül is számtalan példát olvashatunk arról, hogy milyen sokféle élethelyzet és társadalmi probléma kezelésében nyújthatnak segítséget a drámapedagógia (illetve szélesebb értelemben véve a dráma és a színház) eszközei. A gazdag „fegyvertárban” a személyiség- és készségfejlesztést szolgáló gyakorlatokon kívül több előadó szerint is kitüntetett szerepe lehet a népi hagyományok felhasználásának (az ausztráliai Maureen Watson rámutat arra, hogy a történetmesélők ősi művészete – az öregektől hallott eredetmondák fölelevenítése révén – nagyban hozzájárulhat az adott népcsoport identitástudatának fenntartásához, a dél-afrikai Lynn Dalríple rávilágít, hogy a törzsi táncok formanyelvének felhasználásával közérthetővé tehetők az egész-

<sup>4</sup> Drama, Culture and Empowerment, The IDEA dialogues, Szerk.: John O’Toole és Kate Donelan, Brisbane, 1996

zségügyi hatóságok mégoly elvontnak tűnő intelmei is, és még hosszasan lehetne sorolni.

A folklórkinés hasznosítási lehetőségei mellett sok szó esik a könyvben eltérő kultúrák találkozásáról is. S bár a kötet első részében, a szorosabban vett drámapedagógiai kérdésekkel foglalkozó előadások között is található jó néhány közérthető és „civilnek” számára is figyelemreméltó beszámoló (többek között Cecily O’Neill elemzése az ironikus látásmód megtermékenyítő szerepéről vagy Lawrence O’Farrell írása a rituáléként működő színjátszásról), a laikus olvasó számára alighanem érdekesebb a második fejezet, amely a kérdéskör kulturális vonatkozásait veszi górcső alá, különös tekintettel az interkulturális kapcsolatokra. A hongkongi Mok Chiu Augustien jóvoltából értesülhetünk például egy amerikai és ázsiai szerzőkkel és közreműködőkkel megtervezett, több ázsiai országot érintő turnét magában foglaló kísérleti színházi projekt tanulságos (és élvezetesen megírt) viszontagságairól; Sharon Grady és Philip Zarrilli beszámolójából megtudhatjuk, hogyan fogadták amerikai iskolásgyerekek a Ramajana egyik epizódjának rendhagyó narrációs technikákkal átszőtt előadását; vagy éppen arról olvashatunk – Janet Krajic Jackson előadásában –, hogy egy népszerű kabuki-darab színrevitelére készülődő ausztrál diákok miképpen „fordították le” a darab szituációit saját környezetük helyzeteire. A konkrét történetekből időnként általánosítható következtetéseket is levonnak a szerzők (az imént említett kabukis beszámolóból például lépésről lépésre fölépített „receptet” kaphatunk arra, hogy mi módon segíthetjük hozzá a gyerekeket egy számukra ismeretlen kultúra befogadásához); és vannak olyanok is, akik „sztorizás” nélkül fogalmazznak meg általános tételeket – rámutatva egyebek közt a színjátszás egyedülálló nevelési lehetőségeire.

Ebben a meggyőződésben egyébként a jelek szerint szinte egy emberként osztozik a kötet valamennyi szerzője. Mint a cím utolsó szava – az igazából lefordíthatatlan „empowerment” – jelzi: úgy vélik, hogy a színjátszó tevékenység (tágabb értelemben véve pedig a dráma és a színház erőt adhat a résztvevőknek és képesség teheti őket arra, hogy az ezen keresztül szerzett tapasztalataikkal gazdagodva változtathassanak magukon és környezetükön egyaránt. Innen nézve pedig érthető a könyv rövidke zárófejezetének optimizmusa: a kultúra eme szeletének helye lesz a XXI. században, a komputeres és a „virtuális valóság” gépiesebb, személytelenebb világában is. Úgy legyen...



## Gyerekszínház – alap nélkül

Országos Gyerekszínházi Találkozó 1997 tavaszán<sup>5</sup>

Gyerekszínház. Így írják. Ilyen dacosan, „m” nélkül. A gyermekszínházhoz, mint szóhoz, talán jobban ragad az a negéd, ami eleinket majd két évtizeddel ezelőtt annyira zavarta. Ma akárhogy is írhatjuk, nem figyel rá senki. A színházaknak megvan a maguk baja, és a nevelőknek is. Ezt a cikket már a címe miatt is sokan átugorják, nyögnek egyet és lapoznak. Akik tudják, úgyis tudják, akik meg nem, nagyon únják. Pedig tényleg baj van. Az a szakmai alaposság kéne, ami nincs, és az a pénzügyi Alap kellene, ami nélkül lehetetlen előbbre jutni. Nehéz időket élünk.

A Gyermek- és Ifjúsági Színházak Nemzetközi Szövetségének Magyar Központja, a Magyar ASSITEJ Meczner Jánosból és Cziráky Juditból áll. Amíg Meczner János színházigazgatói erejéből telik, addig lesz levélpapír és bélyeg a nemzetközi ügyekre, s amíg Cziráky Judit bírja, rendben lesz a nemzetközi posta. A magyar postával valami baj lehet, mert a színházakba küldött információ rendre elkerüli az érdekelteket. Vajon kiknél akad el? A dramaturgiákon? A titkárságokon?

Először és utoljára 1979-ben Kaposvár fogadott fesztiválkeretben gyerekszínházi előadásokat. Később, 1987-ben szerveződött még egy nemzetközi konferencia a gyermekszínházi dramaturgia kérdéseire, ahol rágicsálni lehetett egy kicsit a problémát. Azóta semmi sem történt,

hacsak azt nem számítjuk, hogy bezárták az egyetlen főhivatású gyerekszínházat is. A színházaknak a fele ha vállalkozik gyerekelőadások létrehozására, s az előadások ijesztően alacsony szintje vezetői figyelem-, pénz- és tehetséghiány miatt katasztrofális képet mutat.

Igaz ugyan, hogy a Nemzeti alaptantervbe most került bele a központi óhaj, hogy minden gyerek lásson élő színházi előadást, de ha nem vigyáz a kísérő tanár, az óvatlanul beteretelt gyereksereg igencsak pórul járhat, mert néha bizony olyat lát, amit jobb, ha nem is látna. A diákság elfelejtett – sosem is tudott? – nézőként viselkedni. Sanyarú a sorsa a gyerek előtt játszó színésznek. Ezért aztán alig látni „színész”-ként számontartható színészt az ifjúsági produkciókban. Az előadások költségvetése olyan szegénytelen, hogy csak a kiemelkedő rendezői és színészi tehetség tudná menteni, ami menthető. De a szakma jelesei – tisztelet a nagyon kevés kivételnek – hallani sem akarnak ilyen feladatról. Vagy ha gyerek számára is nézhető előadást tervez a színház, este játssza azt, magas jegyárral. Élni kell nekik is.

Rendkívüli szervezési munka hárult Cziráky Juditra. Faxok és telefonok sem tudtak azonban változtatni magán a programon. Válogatni lehetett volna, akkor ugyan kevesebb pénz úszott volna el rémes produkciók utaztatására,

<sup>5</sup> Átvéve a Kritikai Lapokból. (A szerk.)