

foglalkozások során ugyanis ezekhez a helyszínekhez (kisbolt/piac, iskola, orvosi rendelő, templom, autóbusz állomás) rendeltünk hozzá tipikus cselekvéseket, mozdulatsorokat, az akcióban résztvevők gondolatait és érzéseit, a környezet hangjait.

A logopédiai osztállyal egy állatkerti kirándulás után kedvenc állataikról rajzoltunk és játszottunk, majd a földi-vízi-légi élet sajátosságait néztük meg mozgásos és zenei foglalkozások keretében.

A foglalkozások egy részét az iskolában tartottuk, de számos alkalommal látogattak a gyerekek a színházba, amely minden esetben külön izgalmat jelentett, hiszen kimozdulhattak megszokott környezetükből.

Harmadik évben (idén) a két osztály programja teljesen különvált, hogy jobban tudjunk a speciális igényekre fókuszálni. Mostanra azt gondoljuk, hogy egészen másfajta foglalkozássorozatot célszerű összeállítani a két osztálynak, másra van ugyanis szükségük. A zenei osztálynál inkább a tehetséggondozásra, míg a logopédiai osztálynál a fejlesztésre érdemes használni a művészetek általi nevelést.

A zenei osztállyal tehát összművészeti beavatósorozatba kezdünk, amelynek középpontjában Brueghel *Gyermekjátékok* című képe áll. A kép kapcsán a játékról mint életünk egyik legalapvetőbb közösségi élményéről szeretnénk gondolkodni. Épp ezért hat művészeti ág (színházművészet, tánc, zene, képzőművészet, báb, cirkusz) képviselőjét arra kértük, hogy a képen látható gyermekjátékokból kiindulva és azokat továbbgondolva tervezzenek háromalkalmas foglalkozássorozatot, amely a gyerekekkel való közös játékon túl egy színház/múzeum/koncertlátogatást is tartalmaz. Az egyes blokkokat átvezető drámapedagógiai foglalkozás köti össze, a programot pedig arra futtatjuk ki, hogy a gyerekek kiscsoportokban saját játékokat találjanak ki, amiket aztán egymásnak megtanítva közösen tudunk játszani.

A logopédiai osztály Titkos barát címen játszik a barátság témaköréről, és leginkább az elképzelt barátokról, akik szövetségesként, védelmezőként, cinkostársként, felbujtóként a saját fantáziájukban a gyerekek mellett állnak. A program nem titkoltan segítséget is szeretne nyújtani a gyerekeknek saját féltelmeik leküzdésére, vágyaik kifejezésére. A játék jellegéből adódóan a program tartalmaz közös és egyéni foglalkozásokat is.

Bár a programok tematikailag és néha módszertanilag is eltérnek, alapjuk minden esetben a közös gondolkodás. Bár ennél a korosztálynál (is) nagyon fontos a játék, hogy ne csak intellektuális síkon közelítsünk meg egy-egy problémát, hanem áttételesen is, véletlenül sem színjátzó kört szeretnénk tartani, a gyerekeket tehát nem „színészkedésre”, hanem együttgondolkodásra kérjük. Épp ezért a programok fontos részét képezik a beszélgetős foglalkozások, ahol a gyerekek véleményére vagyunk kíváncsiak. Idén például arról, hogy „Mi a játék?”, illetve hogy „Kik és miért játszanak?”. Vagy arról, hogy „Miért fontos a barátság? Mit csinál, és mit nem csinál egy barát?”. Ezek a gondolatok, személyes vélemények lesznek ugyanis azok a vezérfonalak, amikre fel tudjuk fűzni a foglalkozássorozatot.

Így maga a színház, a művészet programunk során másodlagos helyet kap, eszközzé válik csupán, aminek segítségével a gyerekek önbizalmát, kreativitását tudjuk növelni, az önálló gondolkodás szabadságára, a közösségi létezésre szabályainak elsajátítására ösztönözve őket.

Gondolatkövetés

Telegdy Balázs könyvismertetője

Ha a néző is résztvevővé válna

*Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására
Színház és pedagógia sorozat, L' Harmattan, 2010*

A sorozat negyedik darabjával a szerzők – saját bevallásuk szerint – arra vállalkoztak, hogy felderítsék, mi akadályozza a színházi és a drámapedagógiai szakmát egymás szempontjainak megértésében. Ennél azonban jóval hangsúlyosabb témája a kötetnek, hogy hogyan léphetők át ezek az akadályok, különbségtételek. Határátlépések, közelítések... Ezek a motívumok szövik át valamennyi írást. A dolog érdekessége, hogy a négy rögzített beszélgetés valódi közös munkát dokumentál: három színházi alkotó – Kárpáti Péter drámaíró, Schilling Árpád rendező és Terhes Sándor színész – aktív részvételének tapasztalatait a Káva Kulturális Műhely színházi nevelési programjaiban. Mindhármukat ugyanaz a feszítő kérdés „űzte” a drámapedagógiához, mégpedig az, hogy valójában hogyan hat egy színházi előadás a közönségére, mi történik a nézőben, és „hogyan lehet a közönséget aktívan bevonni a színházi eseménybe, hogyan lehet

annak részvevőjévé tenni.” Drámás oldalról a Káva három alapító tagjával (Romankovics Edit, Gyombolai Gábor, Takács Gábor) készült interjú hivatott a színházi nevelés színházi szakmához és a színházi minőséghez való viszonyát, valamint a részvevők bevonásában játszott szerepét tisztázni. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy a határátlépések közös célja a közönség-részvevők elérése. Ezen túl – érzésem szerint – a kötet írásain végigvonul egy talán inkább rejtett állítás, mint kérdés, miszerint a TIE lényegében színházként értelmezhető, ahogy erre például a kötetnyitó tanulmány is (Sz. Deme László: A nézői szerep változása a nyugati színház történetében) utal, és a néző elérését, részvételét mélyítő kortárs kísérleti színházi irányzatok sorában helyezi el, valahol a performansz-színház vidékén. Első megközelítésben a drámapedagógia felől nehezen értelmezhető a kérdésfelvetés, mert a színházi nevelés természeténél fogva színház (is), és természeténél fogva vonja be a részvevőket. Az írásokat végigolvasva leginkább a színházi szakma rácsodálkozásainak, felismeréseinek dokumentumai ezek. Néhány ilyen felismerés azonban érdekes fénytörésben mutatja a drámapedagógia egyes szakmai területeit.

Visszatérő téma például a színész-drámatanár kettős működése, kettős szerepe. A színházi neveléssel foglalkozó szakemberek számára természetes, hogy egyszerre működjenek színészként és drámatanárként, a színházi közegből érkező interjúalanyok viszont sorra rácsodálkoznak erre a jelenségre, és sajátos módon közelítenek a feladathoz. Érdekes például Terhes Sándor beszámolója, aki az *Akadályverseny* című foglalkozásban egy autokrata rajztanárt játszott. A felkészülés során összegyűjtötték a figurát jellemző attitűdöket, amikből választania kellett a foglalkozáson. Színész-drámatanári működéséről így számol be: „...úgy működik ez, mint ahogy elképzelem a commedia dell’ arte szövegeket, amelyekből a színésznek egy egész készlet állt a rendelkezésére a figurájához. A rajztanárnál például ilyen az, hogy milyen témákat lehet behozni művészettörténetből, milyen érvek támogatnának egy ilyen típusú embert, hogyan tudna más fölébe kerekedni stb.” Schilling Árpád pedig arról beszél, hogy egy következetes „eszköztelenítés” eredményeként egész hasonló színészet-felfogáshoz lehet eljutni, mint a színházi nevelésé: „A Krétakörben egyre inkább afelé mentünk, hogy lebontsunk szinte mindent, a színész maga hozza létre a jelmezt, a szöveget, mindent. A karakterhez nem kell speciális mozgás, vagy másfajta hang, csak a színész kell, aki a karakter fejével gondolkodik, és a célja, hogy a közönségben valamit elindítson”. Az *Akadályversenyben* Schillingnek sikerült rávennie a színészeket, hogy minimális kerettávolsággal dolgozzanak, a „szerepből való ki-belépés szinte nem is volt látható, csak a fogalmazásmódból derült ki”. Ez az idézet pedig szerepelhetne egy szakértői játékról szóló tanulmányban is.

Kárpáti Péter a kávással közös *Apalabyrinthus* című foglalkozásban használta fel azt az improvizációs technikát, amit dramaturg szakos hallgatók képzésében, majd színházi előadásokban is alkalmazott. A szövegből nem egészen pontosan derül ki sajnos ennek a lényege, de valamiféle élet-játékról lehet szó, ahol a részvevők egy a színészek által előkészített szituációba kerülnek, ezen keresztül érintve egyes témákat. Kárpáti színház-felfogása szerint ugyanis a színház egyik lényegi eleme, hogy a különböző témákat játékosan lehet megközelíteni, egyszerre védve, de gondolatban, képzeletben megmarad a helyzetek tétje. Érthető, hogy számára nehezen elfogadható a dráma pedagógiai célkitűzése, ahogy ez Schilling szávaiból is kivehető máshol. Mintha ezek az alkotók azt jeleznék vissza számunkra, hogy a színházi minőséggel több játékosságot és talán több szabadságot csempészhetnénk munkánkba.

Érdemes még megemlíteni a kávással készült interjúnak egy pontját, amikor a kérdező azt forszírozza, hogy miért nem csinálnak felnőtteknek is foglalkozásokat, egyáltalán működtethető-e ez a forma felnőtteknél. A válaszok egységesen arról szólnak, hogy a felnőtt közönség nehezen szólítható meg, nem elég nyitottak, nem elég motiváltak. Mégis a Káva kísérleteinek egyik területe ebbe az irányba mutat. Az *Új néző* programban például egy BAZ megyei falu helyi problémáit az ott élőkkel közösen dolgozták fel színházi akciók segítségével. Ha ezek a kísérletek folytatódnak, egy visszatérő sztereotípiától sikerülhet kihúzni a talajt, miszerint a színházi nevelésnek kizárólag a gyerekek/fiataloknak játszó színházi társulatok között van helye.

Az itt felsorolt példák inkább csak érdekességek, hosszan nem is sorolnám őket, mert nem érzek átütő erőt bennük, azt gondolom, hogy a drámapedagógiáról szóló párbeszéd ennél jóval előrébb tart a dráma és színház kapcsolatának elemzésében. Mélyebb, alaposabb volt az első három kötet, a mostaniban nem érzem a határozott irányt. Így, ebben a formában még túl kevés, vagy talán túl korai a tapasztalatok összegzése.

