

# dpm

## drámapedagógiai magazin

a Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája

57. szám







Pillanatfelvételek a huszonötödik alkalommal megrendezett Színház-Dráma-Nevelés módszertani hétvége programjából Budapest, Marczibányi tér, 2017. november 17-18.

Fotó Maki

# dpm

## drámapedagógiai magazin

a Magyar  
Drámapedagógiai  
Társaság periodikája  
**57. szám**  
(2017/4)

ISSN 1216-1071

### A szerkesztőség postacíme:

1022 Budapest, Marczibányi tér 5/A  
telefon: (70) 3353959  
honlap: [www.drama.hu](http://www.drama.hu)  
e-mail: [drama@drama.hu](mailto:drama@drama.hu)

### Szerkesztők:

#### Kaposi László (felelős szerkesztő)

telefon: (28) 748564  
e-mail: [kaposi@drama.hu](mailto:kaposi@drama.hu)

**Körömi Gábor**  
**Varju Nándor**

### Felelős kiadó:

az MDPT elnöke

**Borító: Hevesi Andrea**

### Támogató:

A Drámapedagógiai Magazin  
megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap  
támogatja



Számlaszámunk, amelyre az érdeklődők befizethetik az éves tagdíjat és a DPM megrendelési összegét: 11701004-20065946

**Nyomdai munkák:**  
**ABAKUSZ Vállalkozás**

## TARTALOM

*A felelős szerkesztő és a szerkesztők jegyzetei* (KL, KG, VN) 2

*Negyed évszázados a magyarországi színházi nevelés*  
Lipták Ildikó 3

*Drámapedagógia a felsőoktatásban és a szakirányú továbbképzések rendszerében*  
Tóth Zsuzsanna 4

*A hatásmérés lehetőségei a színházi nevelésben*  
Jozifek Zsófia 14



*Hol a lóvé...?!*  
Göbölös Gábor 16

*Mindig csak a játék!*  
Vatai Éva 20

*Drámapedagógusok szakmai hitvallása*  
Kaposi László 22

*Mi a színháztörténet és mivégre is tanulmányozzuk?* (2. rész)  
Kiss Gabriella 25

**A címlapon:** *Mezei Éva-díj átadása* (Juszcák Zsuzsa és Wenczel Imre)

**A hátlapon:** *Egy különleges fa* – Patonay Anita színész-drámatanár tanítási drámaórája 3-4. osztályos gyerekekkel

Pillanatfelvételek a huszonötödik alkalommal megrendezett Színház-Dráma-Nevelés módszertani hétvége programjából, Budapest, Marczibányi tér, 2017. november 17-18.

*Fotó Maki*

## A felelős szerkesztő jegyzete

### *Mezei Éva-díj*

A Mezei Éva-díj a Magyar Drámapedagógiai Társaság közmegebecsülésnek örvendő szakmai kitüntetése. Az elnökség tesz javaslatot arra, hogy ki kapja. Döntést az eddigi kitüntetettek hoznak: megszavazzák vagy sem. Szólásként ismert az állami kitüntetésekénél, hogy egy díj nem arról szól, aki kapja, hanem aki adja. De nálunk, civileknél talán másképp van ez. *Azok jelzik a díj értékét, akik eddig kapták.* És mint egy elegáns szakmai klub: a tagok maguk döntenek el, hogy valakit felvesznek-e a klubjukba.

Nos, ebben az évben két új taggal gyarapodott a klub – sokak öröme. Juszcák Zsuzsa és Wenczel Imre Mezei Éva-díját magas fokú elégedettség és közmegegyezés övezte. A díjazottak szakmai munkásságát méltató laudációk teljes szövege megtalálható az MDPT honlapján. Itt és most idézünk a díjak indoklását tartalmazó oklevelekből.

Akik ismerik Juszcák Zsuzsát, azoknak nem meglepő, hogy a következők kiemelt helyen szerepeltek az indoklásban: a színházi nevelés hétköznapijait segítő áldozatos tevékenységéért; a gyermekeknek, fiataloknak játszó hivatásos színházak országos szemléinek gondozásáért, remek szervezéséért; a drámapedagógia legjelentősebb hazai nagyrendezvényein magas színvonalon, hosszú időn át végzett szervező munkájáért; mintaértékű program- és csoportvezetői munkájáért, különös tekintettel a nehéz helyzetben lévő gyerekek, fiatalok fejlesztése terén végzett tevékenységéért...

Wenczel Imre kitüntetésének indoklása sem jelent meglepetést azoknak, akik a drámapedagógia, a gyermek- és diákszínjátszás területén otthon vannak: a drámapedagógia meghonosításában végzett kiemelkedő munkájáért; a magyarországi drámapedagógia tudatos megismertetéséért és terjesztéséért; a drámapedagógusok képzésében végzett színvonalas és eredményes oktatói tevékenységéért; a drámapedagógia terén szakmai kiadványokban és online felületeken végzett kiemelkedő szakírói tevékenységéért; a magas színvonalú, mintaértékű, generációknak példaként szolgáló drámatanári és színjátszó-csoportvezetői munkájáért; valamint a tanítványok seregéből létrejött, országos hatókörűvé vált győri drámapedagógiai-színjátékos műhely működtetéséért.

## A szerkesztők jegyzetei

### *Évszámok és évfordulók*

Úgy látszik, hogy a 2017-es esztendő a kerek évfordulók éve lett. Kerekasztal, Színház-Dráma-Nevelés – 25, Káva – 20, mind-mind a rendszerváltás utáni indulással, az azóta eltelt, évtizedekben mérhető időben. A drámás programok és szervezetek mellett néhány számomra fontos ember is kerek évfordulót ünnepelt. Őket én mestereimnek tekintem, nem kizárólagosan (talán egyet kivéve) és persze nem is egyedül, mégsem kapott tőlem egyikük sem ajándékot. Legyen most ez a pár sor ajándék-helyettesítő halk üzenet!

Hogyan lesz valakiből mester? Fogalmam sincs. Nagy kaland, amikor egyszer csak rájössz, hogy minden mozdulatodban, szavadban benne van az a néhány ember, akivel együtt dolgoztál. Akik láthatatlanul, vagy nagyon is láthatóan hatottak rád: gondolkodásodra, személyiségedre, érzékenységedre, pályaválasztásodra. Veszprémi tanárjelöltekkkel a legelső beszélgetés erről szól, Gabnai Katitól tanulva a kérdést: „Ki miatt vagy itt, ki hozott ide, ki hatott rád, hogy drámatanár szeretnél lenni?”

Talán már te is mester vagy valaki szemében – néz rád, és ha beszélsz, figyelmesen hallgat. Olykor persze vitatkozik veled, mégis úgy érzed, valahogy mérce lettél a szemében. Ha mondasz valamit, számít. Ha megdicséred, szárnyal, ha megszólod, összetörik. De aztán mégis igazat ad, mert fontos vagy neki.

Mester akkor lesz valaki, ha tanítványai, amikor összegyűlnek, csak az ő értelmezésében tudnak együtt lenni. Megtagadva vagy magasztalva, a „mesterség” szempontjából mindegy.

Számos drámás mesterünk van, most mégis csak azokat szeretném kiemelni, akik kerek évet ülnek és az én életemben fontos szerepet töltenek be. Sokáig éljen Rudolf Ottóné Éva néni — 80, Szakall Judit és Trencsényi László – 70, Kis Tibor és Kaposi László – 60 évesen, és persze mindenki, aki ebben az évben drámás kerek évfordulót ünnepel! (KG)

### *Szervezés*

Rendezvényt szervezni komplex, sok kialvatlan éjszakával járó, testet, szellemet, lelket próbáló feladat – aki valaha csinálta, tudja. Ráadásul ahányféle rendezvény, annyiféle vélten vagy valósan rendelkezésre álló készséget, képességet kíván. Jelen sorok szerzője osztálytalálkozótól kezdve esküvőn át karate EB-n keresz-

tül, egyetemistáknak szóló több ezer fős rendezvények szervezésében vett már részt, és most itt van a Színház-Dráma-Nevelés. Az ország legnagyobb drámás szakmai rendezvénye, a minden évben nagy érdeklődéssel várt szakmai fórum, ahol a SZAKMA megfordul.

Az idén több tényező is erősítette a helyzet izgalmát. Azzal együtt, hogy az SzDN huszonötödik alkalommal került megrendezésre, több éves kihagyás után ismét adtunk ki Mezei Éva-díjat – mindjárt kettőt, Juszcák Zsuzsának és Wenczel Imrének –, nem mellesleg némileg eltérve a hagyományos rendezvénytematikától, határterületekről hívtunk kollégákat, akik hol erősen, hol szegről-végről, hol egyáltalán nem kapcsolódnak a drámapedagógia világához. A program összeállítása, az elnökség által javasolt előadók felkeresése is okozott helyenként fejtörést, no meg az, hogy a lehető legszínesebb választékot tudjuk összevadászni, melyben egyszerre van jelen a dráma és valami nagyon más. Úgy éreztem magam, mint az okos lány a Mátyás mesében: No, vajon, elégedett lesz-e a király? A mese végét ismertem, nem véletlen okos lány az okos lány, megoldást talál a király trükkös kéréseire. Aztán felmerült bennem a kérdés: vajon a mi állításaink mennyire találkoznak a hazai drámás szcéna érdeklődésével.

A regisztrációs folyamat sajátjaiból adódóan egészen a kezdés pillanatáig nem lehettünk benne biztosak, hogy az általunk rettentően izgalmasnak gondolt programok valóban meg is fognak telni. Aztán ahogy elindult a másfél napnyi programdömping, megsokasodott ráncaink is kisimultak. A drámapedagógus társadalom szinte roham alá vette a Marczibányi teret és másfél napig tobzódott, örült, néha bosszankodott, sírt, nevetett, hálával rázta a kollégák kezét.

Ez a sokszínű reakció, a rendezvényen megjelent várakozó és javarészt elégedetten távozó tömeg azt jelenti, hogy kialvatlanságnak, százezer telefonnak, bosszankodásnak, könyörgésnek, szívhez szóló szép szavaknak van értelme. Él, működik az a drámás társadalom, amely a Színház-Dráma-Nevelés keretei között 25 évvel ezelőtt kezdett el szervezetenként összejönni, tanulni egymástól, mástól. És mindig vannak frissek, a mi szemünkkel szinte még gyerekek, akik része akarnak lenni a mi közösségünknek. És mindig vannak, akiket lehet díjazni és mindig vannak olyan új szakemberek, akikre érdemes odafigyelni, akármerre is járnak.

Köszönet azért, hogy eljöttetek, köszönet, hogy részt vettetek a programokon, és hogy visszajeleztétek szóban, tekintettel, egy öleléssel, kedves kézzel – és sokan írásban is –, hogy szükségetek van az SzDN-re! (VN)

## Negyed évszázados a magyarországi színházi nevelés

Lipták Ildikó

1992-ben, pár évvel a rendszerváltás után, a Magyar Drámapedagógiai Társaság megalakulásával csaknem egy időben, Kaposi László Gödöllőn megalapította az első, kimondottan színházi nevelési előadások létrehozását célul kitűző társulatot, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központot. A névválasztás nem csak utólagos morfológiai magyarázatok szerint volt tudatos döntés. A fiatalokból álló csapat műsoron lévő, igen sikeres, Artúr király mondakörére épülő, felnőtteknek szóló előadása azért kínálkozott keresztszülőnek, mert a társulat tagjait a demokratikus, újszerű pedagógiai eljárások hasonlóképpen izgatták, mint maga a színházcsinálás. Az pedig, hogy központnak aposztrofálták magukat már abban az időben, amikor rajtuk kívül még nem volt más, hasonló módszereket alkalmazó társulat, abból a reményből fakadt, hogy rövid időn belül megsokszorozódik Magyarországon a színházi neveléssel foglalkozó társulatok száma. Ennek érdekében, mindjárt az első évben olyan tábort szerveztek fiatal (főleg független) alkotók számára, amelyben megoszthatták dilemmáikat, tapasztalataikat a módszer iránt érdeklődőkkel. A terv olyannyira jó elképzelésnek bizonyult, hogy ebből a bázisból több projekt, majd társulat is kinőtt aztán, sőt, mára több tucat társulat tett és tesz kísérletet arra, hogy olyan színházi programokat hozzanak létre, amelyek a pedagógiai eszközökkel tudatosan bánnak. Független és kőszínházak, bábszínházak vagy projektekre szerveződő szakmai közösségek egyaránt érdeklődnek a terület iránt. A pályázatok ugyancsak számolnak a műfajjal, a kliensek (főként az oktatási intézmények, pedagógusok, civil szervezetek) pedig keresik a szakmai közösségek szolgáltatásait és együttműködését.

A színházi nevelés performatív, interdiszciplináris műfaj. Jellemzője, hogy a művészetet kiszakítja elefántcsont-tornyából, és a befogadókat felhatalmazottá teszi, felelősséggel ruházza fel, melynek következtében várható, hogy a témáról interaktív, konstruktív és kritikus módon gondolkodjanak. Mivel a művészeti

eszközök az egyszerű verbalításra épülő kommunikációs helyzeteknél sokkal változatosabb módokon képesek aktivitásra ösztönözni, jellemző, hogy a műfajhoz tartozó módszerek interkulturális közegben is sikerrel járhatnak.

- Ma már nem illik megkérdőjelezni a műfaj színházi létjogosultságát, de a fesztiválválogatót még kritika éri, ha „túl sok” nevelési program meghívására tesz javaslatot.
- Ma már sem színházi körökben, sem a nevelés színterein nem kell magyarázkodni, hogy miben más ez, mint a régi idők „néző aktivizáló” gyakorlata, de még előfordul, hogy valaki azt hiszi, a nevelés a korszerűtlen oktatási eljárásokkal azonos, aszimmetrikus viszonyban létrejövő tevékenység.
- Ma már alig akad olyan kőszínház, amelyikben ne folya hasonló tevékenység, de még nem mindenki gondolja úgy, hogy az ugyancsak fontos néző utánpótlás-nevelésen túl arra is lehetőséget ad, hogy a színházat újra a társadalmi párbeszéd terepeként értelmezhesük.
- Ma már közel százötven azon programok száma, amelyekre a pedagógusok elvihetik diákjaikat, de a gyerek- és ifjúsági színházakon túl, a felnőtteknek szóló előadásokban is egyre gyakrabban találkozhatunk olyan interaktivitásra épülő színházi elemekkel, melyek korábban csak a színházi nevelési előadások sajátjai voltak.

A Kerekasztal csapata az ünnepi év során többféle lehetőséget kínált a szakma és a színházi nevelés iránt érdeklődők számára, hogy kapcsolódni tudjanak munkájukhoz.

Tavasszal a születést és a múltat, télen pedig a továbbélést és a jövőt ünnepelték. Az ünnepi rendezvények első programjára olyan szakembereket hívtak meg, akik a szakma fontos területeinek, illetve társulatainak képviselői. Tavasszal hívta össze a csapat azokat a régi munkatársait, barátait is, akiknek köszönettel tartoznak a színház létrehozásáért és működtetéséért.

Az évad végén egy – a műfajhoz tartozó – forgatókönyvíró pályázat kiírása és lebonyolítása következett: elsősorban a program gerincét adó szöveggönyv és az interaktív részek (melyekből kiderül, hogy milyen fókusz mentén gondolkodtatná a szerző a résztvevőket) vázlatos rögzítését ajánlották a szerzőknek. A három legjobbnak ítélt forgatókönyvből egy olvasható lesz a Színház című folyóirat, kettő másik pedig a Kerekasztal honlapján.

A közelmúltban egy olyan – közel egyhetes – programsorozattal zárta a társulat az ünnepi évet, melyben alkotótársaiknak, főleg koprodukciós partnereiknek adtak lehetőséget, hogy bemutakozzanak a Kerekasztal munkája iránt érdeklődő közönségnek. Ugyanekkor a forgatókönyvíró pályázat legjobb forgatókönyvének (Kurta Niké és Tési Dóra munkája) felolvasószínházi bemutatóját és egy – a társulat elmúlt tíz évéből válogatott forgatókönyveit tartalmazó – kiadványt is bemutattak.

A társulat évente közel 150 előadást tart országsszerte és a határon túl. Munkájuk követhető a [www.kerekasztalszinhaz.hu](http://www.kerekasztalszinhaz.hu) és a <https://www.facebook.com/kerekasztalszinhaz/> oldalakon.

## **Drámapedagógia a felsőoktatásban és a szakirányú továbbképzések rendszerében**

**Tóth Zsuzsanna**

A TÁMOP 3.1.15-14-2014-0001 projekt keretében 2015-ben készült el egy nagyobb volumenű drámapedagógiával foglalkozó anyag.<sup>1</sup> Az akkori vállalás az volt, hogy a kutatás egyik részterületként megkíséreljük bemutatni a drámapedagógiával kapcsolatos képzéseket a mai felsőoktatási és továbbképzési rendszerben, szakértői interjúk és a képzési intézmények dokumentációi alapján. A munkamegosztás során nekem jutott a képzések rendszerével való foglalatalkodás, de az elkészült anyagban többször utalok *Körömi Gábor* tanulmányára, interjúira, amelyek eredményeit a Drámapedagógiai Magazin 56. száma közli.

<sup>1</sup> *A tanulmány eredeti, teljes változata a TÁMOP-3.1.15-14-2014-0001 azonosító számú kiemelt projekt keretében az Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet által kiírt, a Mondolat Iroda Kft. által kivitelezett, dr. Eck Júlia szakmai vezetésével megvalósított „A drámaoktatás helyzete a köznevelésben és a színházi nevelés a köznevelés eredményességéért” kutatási-fejlesztési feladat részeként jött létre.*

## A feladat

A feladat vállalása feltételezte, hogy a képzések rendszeréről van egyfajta előképünk, ismerünk hagyományosan bejáratott, a magyarországi drámapedagógiai képzés alapját nyújtó oktatási formákat, s részesei vagyunk azoknak a folyamatoknak, amelyek során a drámapedagógia bekerült a felsőoktatásba, annak része lett.

Vállalásunk első lépéseként a képző intézmények által közzétett dokumentumok, képzési programok alapján feltérképeztük, hol milyen drámapedagógiai tárgyú képzés működik a hazai felsőoktatásban.

A felvett interjúk és az adatok alapján megkíséreltük összevetni a különböző képzéseket, ezáltal is igyekezve átfogó képet adni a drámapedagógiával, drámatanítással, színházi neveléssel kapcsolatos képzések és továbbképzések rendszeréről, felsorolva a képzést szervező és lebonyolító intézményeket, a képzések időtartamát és felépítését, a képzésekre való jelentkezés előfeltételeit, külön hangsúlyt fektetve a különbségekre. Terveink között szerepelt, hogy elérhető adatbázisban közzétesszük, hogy az egyes intézményekben hányan szereztek és milyen jellegű drámapedagógiai végzettséget.

Visszatekintve már látjuk, hogy mit sikerült elvégezni és mit nem.

Megtörtént a nyilvánosan hozzáférhető képzési adatok összegyűjtése. Kiindulási pontot a népszerű orientációs honlap ([www.felvi.hu](http://www.felvi.hu)), illetve a szakmai portál ([www.oktatas.hu](http://www.oktatas.hu)), valamint az egyes drámapedagógiával foglalkozó felsőoktatási intézmények honlapjai jelentettek.

Az ezeken az oldalakon használt intézményi névmozaikok feloldásával egyben megadjuk azokat az intézményeket, ahol 2015-ben folyt, és ahol többnyire jelenleg van élő drámás képzés, vagy legalábbis az szerepel az intézmény képzési kínálatában.

AVKF	Apor Vilmos Katolikus Főiskola (Vác)
DRHE	Debreceni Református Hittudományi Egyetem
ELTE	ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Kar (Budapest)
EKF	Eszterházy Károly Főiskola (Eger) – <i>időközben egyetem lett!</i>
KE	Kaposvári Egyetem
KF	Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskola Kar (2017 nyaratól Neumann János Egyetem Pedagógiai Kar az érvényes elnevezés)
KRE	Károli Gáspár Református Egyetem (Budapest)
NYME	Nyugat-magyarországi Egyetem Apáczai Csere János Kar ( <i>új elnevezése: Széchenyi István Egyetem Apáczai Csere János Kar</i> )
PE	Pannon Egyetem (Veszprém)
PPKE	Pázmány Péter Katolikus Egyetem (Budapest)
SZFE	Színház- és Filmművészeti Egyetem (Budapest)
SzIE	Szent István Egyetem Alkalmazott Bölcsészeti és Pedagógiai Kar (Jászberény) ( <i>most már az Eszterházy Károly Egyetem Jászberényi Campusa</i> )
VHF	Veszprémi Érseki Hittudományi Főiskola
WJLF	Wesley János Lelkészképző Főiskola (Budapest)

Az adatok összegyűjtése, ellenőrzése után került sor a képzések külső jegyeinek és tematikai tartalmainak vizsgálatára.

Már a 2014-15-ös munkafolyamat során több alkalommal kellett tapasztalnunk, hogy a neten található információk egy része felületes, elavult, olykor téves, legalábbis nem kellőképpen frissített. Már akkor felvetődött az intézményi honlapok kezelésének problematikus volta – találtunk rendkívül bonyolult, már-már áttekinthetetlen oldalakat, amelyek a mamut intézmények sokoldalúságát is figyelembe véve, nem könnyítették meg a keresgélést. Csak egy kiragadott példa: *el*ve tudni kell, hogy a keresett képzést melyik intézményrész indítja... vagy végig kell lapozni számtalan oldalt. Természetesen akadtak pozitív példák, ahol jó keresőket, bő ismertetőt kapunk, tantárgyleírásokkal, óraszámokkal, oktatókkal.

A helyzet azóta nem sokat javult. A [felvi.hu](http://felvi.hu) és az Oktatási Hivatal honlapja a laikus számára csak az aktuális képzéseket kínálja fel – már ha és egyáltalán éppen hirdetik azt. Rákeresni a szakterületen például arra, hogy drámapedagógia, vagy dráma – lehet ugyan, de a találat mindösszesen egyetlen, keresztfelévesen meghirdetett hittanár és nevelőtanár, dráma- és színházismeret tanár osztatlan képzést „dob”. Ha az intézmények felől közelítünk, akad olyan, amelyen eljutva a pedagógusképzésekig úgy „ugrat” vissza a [felvi.hu](http://felvi.hu)-ra, hogy ott magát az intézményt sem találni meg. Nehezíti az eligazodást az is, hogy az intézményi összevonások következtében több névváltozás, s a képzések áthelyezése ment végbe.



Az oktatás.hu már a megújult FIR-t (felsőoktatási információs rendszer) kínálja, ha keresgélünk, ám ahhoz igencsak járatosnak kell lenni a kezelésében, hogy megtaláljuk a dráma-vonatkozású képzéseket. Csak példaként, ha meg is találjuk, még ki kell böngészni, hogy a felsoroltak közül melyik az érvényes (ha még érvényes), és hogy mit tartalmaz – bevallom, jelen írás frissítésekor odáig nem jutottam el, hogy biztonsággal, és főleg haszonnal kezeljem a rendszert. Nyilván vannak szakavatott ismerői.

Ha a 2015-ben még élő képzésekre keresünk rá, sokszor találunk a képző intézmény oldalán információt arról, hogy 2017-ben is meghirdették – ám arról, hogy jelenleg folyik-e drámás képzés gyakorlatilag alig. (Kivétel például a Debreceni Református Hittudományi Egyetem – ott viszont a képzésről magáról nem találunk sok infót – az órarenden kívül.)

Mindez megakadályozta, hogy a 2015-ös anyag könnyedén frissüljön. Tájékoztatósnak, kiindulásként azonban érdekes lehet nagy vonalakban áttekinteni, összevetni az akkori adatokat a mával.

## Képzések, intézmények

### Számszerű megjelenések

Az Oktatási Hivatal honlapján 2014/15-ben az alábbi drámapedagógiai vonatkozású képzési engedélyekre bukkantunk:

a képzés elnevezése	a képzettség megnevezése	a képzés alapítója	a képzést folytató intézmény	létesítési határozat
dráma és színház a szociális integrációban	dráma- és színház-animátor	ELTE	ELTE	FF/1288-2/2014.
dráma- és színházpedagógia	dráma- és színházpedagógus	PE	PE	OH-FHF/12-1/2010.
drámajáték-vezető	drámajáték-vezető	AVKF	AVKF	OH-FIF/135-5/2011.
drámapedagógia	drámapedagógus	PPKE	PPKE, DRHE (jogelődje: KFRTKF), NYME, WJLF, AVKF, KE, KRE	OH-FHF/818-2/2008.
drámapedagógia területen pedagógus-szakvizsgára felkészítő	szakvizsgázott pedagógus, drámapedagógia szakterületen	NYME	NYME, DRHE (jogelődje: KFRTKF), AVKF, KF, KE, SZIE	OH-FHF/51-1/2009.
drámapedagógiai módszerek, technikák	drámapedagógia szakpedagógus	EKF	EKF	OH-FHF/1678-2/2010.

Ez szám szerint **17 db engedéllyel rendelkező képzést** mutatott.

A [www.felvi.hu](http://www.felvi.hu) oldalon akkor 10 db drámapedagógia szakirányú képzést találtunk. A két lista nem feltétlen fedi egymást.

A 2017-es találati lista már csak 8 képzést mutat – a „fogyás” gyakorlatilag a névváltoztatások miatt alakult, ráadásul a listában még Pallasz Athéné Egyetem PAE-PK – most Neumann János Egyetem – néven találjuk a Kecskeméti Főiskolát. Amit nem találtunk, a hajdani Nyugat-Magyarországi Egyetem drámapedagógia szakirányú képzése<sup>2</sup> – holott az intézményi honlapon szerepel –, illetve a SZIE (most már az Eszterházy Egyetemhez tartozik) szakvizsgára felkészítő képzése.

Megjegyzendő, hogy az AVKF honlapján nem csupán a szakvizsgára felkészítő, de „sima” drámapedagógiai szakirányú továbbképzés is található. A két eredeti táblázat összevetéséből kiderült, hogy utóbbin nem szere-

<sup>2</sup> Mint utóbb kiderült, nem véletlenül – noha az előző összevonást, a Nyugat-magyarországi Egyetemre kerülést még kibírta a nagyhagyományú, „éllóvas” képzés, a Széchenyi Egyetemmel alakulást már nem. Szomorú. Némi derülátásra ad okot, hogy az intézményi honlapon megjelent a 2018-ra vonatkozó indítási hirdetmény.



pelt a Pázmány Péter Katolikus Egyetem és nem szerepelt a Pannon Egyetem sem. A PPKE képzései között 2017-ben nem találunk drámapedagógia képzést, ellenben a Pannonon akkor is, most is folynak ilyenek.

Ha tudjuk, hogy az osztatlan tanári képzésben található *dráma- és színházismeret szakot* – a pontos kifejezés birtokában, elő tudjuk azt hívni a felvi.hu-n. Sőt, jelenleg 17 szakpárosítást találunk – ám hogy ezek közül indulna is, vagy épp folyna ilyen képzés, azt nem egyszerű felderíteni. Egyetlen találatként a Veszprémi Érseki Hittudományi Főiskola hittanár-nevelőtanár – dráma- és színházismeret tanár keresztfélévesként meghirdetett képzése bukkan elő. (Ezzel szemben ismert tény, hogy a Pannon Egyetemen folyik a képzés.)

Bár a szakirányú továbbképzés indítására több egyetemnek engedélye van, nem mindenütt indulnak el a képzések, többnyire a minimális létszámot nem érik el. (Vagy csak pihentetik a képzést.) A meghirdetett időpontoknál sehol nem találtunk aktualizáló megjegyzést – elindult-e a képzés, vagy nem jött össze a létszám stb.

Az általunk vizsgált időszakban **2015 őszén 12 intézmény, összesen 15 képzést** kínált, ezek többnyire drámapedagógiai területen pedagógus szakvizsgára felkészítő továbbképzések voltak.

A palettán a Pannon Egyetem kínálata volt az egyetlen, amelyik *hagyományos felsőoktatási szakként, szakirányú továbbképzésként* és *mesterszintű tanárképzésként* egyaránt kínált drámapedagógiai tartalmakat. Utóbbi az osztatlan tanárképzés beindításával a rendszerből folyamatosan kivezetésre került.

A meghirdetettek többnyire olyan képzések, amelyek múltja gazdag, a hazai pedagógusok körében egyértelműen ismert és elismert oktatási formák. Ugyanakkor a képzést szervező néhány intézménytől azt az információt kaptuk, hogy a szakirányú képzést, bár folyamatosan hirdetik, még nem sikerült elindítani.

A 2015/16-os tanévre az alábbiak szerint hirdettek képzéseket:

- *tanári mesterszakként* a Pannon Egyetemen volt lehetőség a drámapedagógia tanár képesítés megszerzésére, nappali és levelező, kettő, illetve öt féléves formában
- nappali és levelező munkarendben<sup>3</sup> **két** intézmény hirdetett *dráma- és színházismeret tanár* szakképzettséget adó képzést (PE és VÉHF) – ez a képzés egyaránt elérhető a középiskolából indulók, illetve a már pályán lévők számára
- *drámapedagógiai területen szakvizsgára felkészítő* képzés **hat** intézmény által lett meghirdetve (AVKF, DRHE, KE, KF, NyME, SzIE) – *jelenleg is ez tűnik a legnépszerűbb továbbképzési formának*
- *szakirányú továbbképzést* – eltérő tartalommal és időtartammal – **öt** intézményben találtunk; a Károli Gáspár Református Egyetemen, a Nyugat-magyarországi és a Pannon Egyetemen, némiképp eltérően az ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Karán, illetve az Eszterházy Károly Főiskolán.

A képzések közül a kutatás aktuális időszakában véget érő tanévben **hét** képzés élt:

- a Nyugat-magyarországi Egyetem *pedagógus szakvizsgára felkészítő* képzése
- a Kecskeméti Főiskola *pedagógus szakvizsgára felkészítő* képzése
- a Pannon Egyetem *dráma- és színházpedagógiai szakirányú, MA-s és az osztatlan tanárképzésben felvett dráma- és színházismeret tanári képzése,*
- a Károli Gáspár Református Egyetem *drámapedagógiai szakirányú továbbképzése és*
- az ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Karának *szakirányú képzése.*

Továbbá meg kell említenünk azt a két képzést, amely eltér a pedagógusképzésektől, a Színház- és Filmművészeti Egyetem 2015-ben első szériájánál tartó *drámainstruktor képzését*, illetve a *színházi nevelés szakirányú továbbképzést*, amely 2015-ben megújulásra várt.

## Közbevetés

A képzések történetének feltérképezése nem volt célunk, de mindenképpen érdemes a folyamatra rátekinteni a jelen tükrében. A drámapedagógiai képzések – miután a pedagógus társadalom felismerte a módszertani együttesben rejlő szakmai lehetőségeket és inspirációkat, s felismerte, hogy a drámapedagógia milyen hatékony eszközöket kínál a szemléletváltáshoz is – meglehetősen gyorsan elterjedtek. Az első 30-60-120 órás képzések elindítása után ezek többnyire szakirányú továbbképzésként jelentek meg a felsőoktatásban.

Ugyanitt párhuzamosan megjelentek a pedagógusképzést támogató szakkollégiumi stúdiumok is. Az akkor még Zsámbéki Tanítóképző Főiskolán, a későbbi **Apor Vilmos Katolikus Főiskolán** 1994-ben *Gabnai Katalin* indított először végzett pedagógusok számára **Drámapedagógia és hagyományismeret** címen **30 órás képzést**, amely 1998-ig folyamatosan újraindult, később már **90 órás**ként.

<sup>3</sup> A honlapon ugyan így szerepelt, de háttérinformációkból tudjuk, hogy csak nappali képzés indul.

Ekkor indult a **Magyar Drámapedagógiai Társaság 120 órás drámapedagógiai tanfolyama** is először – előzőleg már volt az MDPT-nek egy szintén 120 órás **drámajáték-vezetői tanfolyama** 1993-tól, melyet az egyesület több alkalommal, különböző helyszíneken indított. Az előbbi képzés azóta is folyamatosan elindul. 1995-ben *Móka János* indította a **Drámapedagógia a gyógyító nevelésben 120 órás** tanfolyami képzést, fentiekben előkészítve a szakirányú képzés megjelenését.

Túlnyomórészt az e tanfolyamokon végzett gyakorló pedagógusok részvételével indult az *1998-ban akkreditált Drámapedagógia szakirányú továbbképzési szak*. Szerke az országban voltak kihelyezett tagozatai ennek a képzésnek. (Ráadásul az AVKF-en lettek először a nappalis hallgatók számára speciális kollégium jelleggel elérhető drámapedagógiai stúdiumok.) A ma élő képzések nagy része ennek, illetve a győri *Apáczai Csere János Főiskolán* (ma a Nyugat-magyarországi, illetőleg Széchenyi István Egyetem Kara) 1995 körül elindult képzéseknek a tapasztalatain alapul. Ezekhez járult hozzá a nyíregyházi *Bessenyei György Tanárképző Főiskola* akkreditációja alapján elfogadott, pedagógus szakvizsgára felkészítő képzés is. Miután a tapasztalatok kiforrottak, ez utóbbi képzési forma jelentősnek számít a pedagógusok szakmai előmenetelét illetően, ezért népszerűsége gyorsan nőtt, és ma is tart.

A kezdeti felfutásban kiemelkedőnek számítottak – ez Gabnai Katalin elévülhetetlen érdeme – a *Színház- és Filmművészeti Egyetem* (akkor még főiskola) *színházelmélet-drámapedagógia* hat féléves szakirányú továbbképzései, amelyeken számosan szereztek megfelelő szakképzettséget a drámapedagógia meghatározó személyiségei közül. Ez a képzési forma volt valójában a képzők képzése, s meglehetősen hiányzik a mostani kínálatból.

Hosszú történet, hogyan alakult, milyen változásokon ment át a drámapedagógiai képzések sorsa. 2015-ben is kirajzolódott, hogy éppen az AVKF-en, az egyik élharcos intézményben szüneteltetés után indult újra a képzés. Másutt, mint Győrben, mondhatni kiegyensúlyozottan, folyamatos érdeklődés mellett folyik hosszú évek óta a munka – irtuk 2015-ben, és lásd az 2. lábjegyzetet! Tudjuk, hogy egyes képzőhelyeken felfutott és megszűnt a drámapedagógiai szakirány, másutt hasonló tartalmú képzések gyökeret sem tudtak verni.

Kétségtelen, hogy a változó köznevelési jogszabályi környezet is hatással volt a képzés történetére, példázza ezt a NAT tánc és dráma műveltségi területéhez tartozó, hasonló névvel akkreditált, egy darabig futó, majd elhaló képzések sorozata. Az intézmény-összevonások, a közoktatás átszervezése, a képzési rendszer felülvizsgálata is folyamatos változtatásokat indukál, példa erre a PE MA szakos képzésének beindítása, illetve annak kivezetése a kínálatból.

Ha ma végig tekintünk a palettán – ugyan változatlanul színes képet látunk, de a kezdeti felfutásban remélt állapotot, a drámapedagógia egyértelmű jelenlétén túl *általános beépülését* a pedagógusképzésbe még nem értük el.

## A képzések jellemzői

*(az eredeti tanulmányrész erősen tömörített, némiképp frissített változata)*

### Külső jegyek

A *legtöbb felsőoktatásban élő drámapedagógiai képzés szakirányú továbbképzés* keretében történik, költségtérítéses formában, általában levelező munkarenddel. A levelező képzés gyakorlatilag majd mindenütt havi egy, némely esetben két hétvégét (péntek délután, szombat egész nap) elfoglaló oktatási periódusokat jelent.

A képzések jelentős része pedagógus szakvizsgára felkészítő oktatás, drámapedagógiai területen. (Ennek oka a képzés keresettségén túl a vonatkozó jogszabályi környezetben rejlik, a pedagógus életpályamodellhez kapcsolódó előmeneteli lehetőségekben is keresendő.) A pedagógus szakvizsgához kapcsolódó képzések legjellemzőbb *külső jegyeikben* – félévek száma, kreditek – szinte *teljes azonosságot* mutatnak, azonos a képzés megnevezése. (Csupán elhanyagolható eltéréseket találtunk.)

Megnevezés: *Drámapedagógia területen pedagógus-szakvizsgára felkészítő szakirányú továbbképzési szak*

Időtartam, creditszám: *négy félév, 120 kredit*

Az oklevélben szereplő szakirányú végzettség:

- *szakvizsgázott pedagógus, drámapedagógia szakterületen* (4 esetben)
- *szakvizsgázott pedagógus, drámapedagógus* (2 esetben)

Az azonosságok okát a kiindulásként használt alapban találjuk.

Az EKF hirdetésében megjelenő *Drámapedagógiai módszerek, technikák* képzés, bár időtartamában eltérő, mindösszesen 2 félév időtartamú, tartalmában a szakvizsgás oktatások drámapedagógiai területét kínálja. Itt

a képzettség megnevezése *drámapedagógia szakpedagógus* – némiképp félrevezető, arra utal, mintha a képzés a pedagógus szakvizsgával egyenértékű volna. (A paraméterek ismeretében ez nem így van, lásd. pl.: kreditszám. A mutatók tükrében „kettéosztott” szakvizsgaként látjuk a képzést, amelynek a kötelező (közigazgatási, EU-s, intézményi, pedagógiai stb.) ismeretrészét egy másik két féléves képzésen lehet elsajátítani.)

**Nincs domináns eltérés** az egyes kiírásokban a bemeneti követelmények meghatározásaiban, bár árnyalati különbségek akadnak.

A legpontosabb, legrészletesebb megfogalmazást az AVKF-nél találtuk.

A szakvizsgára felkészítő **képzések alapját** a NyME Apáczai Csere János Karának tematikáján alapuló indítási anyag jelenti<sup>4</sup>, ezt vették át a többiek.

Ott a jelentkezés feltétele: „Pedagógusképzés képzési területen legalább alapképzésben szerzett oklevél, valamint legalább három év pedagógus-munkakörben eltöltött szakmai gyakorlat. A kiadott igazoláson szerepelnie kell, hogy a jelentkező pedagógus-munkakörben és teljes állású munkaviszonyban foglalkoztatott.”

A **három év** pedagógus szakmai gyakorlat, az azonos alap ellenére, nem minden szakvizsgára felkészítő képzésnél jelenik meg előírásként. A Szent István Egyetem felhívásában „Legalább alapképzésben vagy főiskolai szintű képzésben szerzett oklevél megléte óvó-, tanító- szakon” kritérium szerepel, elvárt szakmai tapasztalati idő nélkül. Hasonlóképpen a Kaposvári Egyetem és a DRHE tájékoztatójában, ahol „Pedagógusképzés képzési területen legalább alapképzésben szerzett oklevél” a követelmény.

### **Célok, ismeretanyag megfogalmazása**

Figyelemreméltó, hogy a képzés során elsajátítható ismereteket, kompetenciákat mennyire eltérő módon határozzák meg az egyes képzési ismertető anyagok.

A kiindulási alapot jelentő fentebb említett NyME anyag „Tudáselemek, megszerzhető ismeretek” címszó alatt ezt írja (csak a szakterületre vonatkozó részt idézzük) – ugyanezt a megfogalmazást vette át a KE is.

„A drámapedagógia szakirányú képzés hallgatója ismeretekre tesz szert a különböző dramatikus tevékenység típusok területén (gyakorlatok, dramatikus játék, színházi munka, tanítási dráma, szakértői dráma, színházi nevelési program). Ismeri a verbális és a nem verbális kommunikáció általános törvényszerűségeit. Ismeri a szerepjáték fajtáit, azokat a célnak megfelelően tudja alkalmazni. Ismeri az improvizációs technikát. Ismeri a hatás- és előadáselemzési eljárásokat (azok alkalmazásában jártasságra tesz szert). Ismereteket szerez a játékelmélet területéről, valamint a tánc-, a zene- és a színháztörténet területéről. ...”

Ugyancsak egyformán találjuk mindkét leírásban a *Személyes adottságok, készségek* címszó alattiakat, bár nem egyértelmű, hogy a jelentkezőktől várják el helyből, vagy a képzés végére elérhető fejlődés eredményeként fogalmazzák meg a kritériumokat.

A Kecskeméti Főiskola magáról a drámapedagógiáról is nyújt rövid, ám átfogó, kis-esszényi összefoglalást, ezzel szemben pl. a SzIE (nem egyedül) egészen tömören fogalmaz az ismeretkörök rövid összefoglalása után.

A különböző külső azonosságok és különbségek előrevetítik azt a következtetésünket, miszerint az egyes drámapedagógiai képzéseknek tartalma, éppúgy, mint beágyazottsága, helyzete, függ az intézményben felhalmozott szakirányú tudásanyagtól, annak elfogadottságától, az ott dolgozó, a képzés felügyeletével megbízott szakember elköteleződésétől, szakmai kapcsolatrendszerétől.

### **A képzések tartalmának elemzése**

A tartalmak elemzéséhez, összehasonlításához is (szinte) kizárólag a *nyilvánosan* elérhető, közzétett dokumentumokat (meghirdetési szövegeket, tantervi hálókat, képzési terveket) vettük alapul. Megjegyzendő, hogy a tantervi háló – vagy minta tanterv – csak az intézmények kisebbik részében nyilvános. (A hallgatók a Neptunon keresztül hozzáférhetnek ezekhez az anyagokhoz.)

Mit árulnak el a fellelhető dokumentumok? Az azonosságokon és eltéréseken túl némiképp utalnak a képzés hangsúlyaira is – bár a valódi felépítéseket, a kifejtett tartalmakat nem ismerjük mélységükben. Feltételezhető, hogy a szakalapításokhoz, akkreditációkhoz vagy éppen szenátusi döntésekhez kötött anyagok elkészíté-

<sup>4</sup> OH-FHF/51-1/2009., KKK módosító OH-FIF/ – 2017-ben az Oktatási Hivatal honlapján ez az egyetlen, a vonatkozó jogszabályok szerint „beszámítható” drámás szakirányú továbbképzés...

sekor kötelező jelleggel figyelembe vett szempontok közül néhány kevésbé jelentős lesz a konkrét megvalósítások során.

## Tematikák

A **drámapedagógiai területen pedagógus szakvizsgára felkészítő** tanfolyam alapját képező OH-FHF/51-1/2009. módosítva OH-FIF/419-5/2011 engedélyszámú NyME képzésénél fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy jelentős szakmai elismertséggel bír, a legjobb tudástartalmakat hordozza. A képzésben oktató szakemberek – élükön a képzések anyagát kidolgozó Kaposi Lászlóval – elismert szaktekintélyek. Különösen jónak tekinthető a képzés intézményen belüli beágyazottsága is. Az általuk kidolgozott képzés<sup>5</sup> ismeretanyagát vette alapul minden további, a képzést hirdető intézmény.

Szinte tökéletesen megegyezik tehát a programleírással a Kaposvári Egyetemé, ám ha alaposabban megnézzük a KE honlapján megtalálható képzési tervet, azt látjuk, hogy míg az előbbi (NyME) hangsúlyosabban a drámapedagógiára koncentrálna, a kaposvári képzésnél érezhetően domináns a színházi szemlélet, a színház-központúság. Sőt, itt kifejezett változásként érzékeljük a filmművészetre való nyitást.

Az Apor Vilmos Katolikus Főiskola – ahol ennek a szakirányú képzésnek nagy hagyománya volt, hiszen az intézmény a drámapedagógia felsőoktatásban való elterjesztésében élharcosnak számít – szintén kissé szűkszavúan fogalmaz mintatantervében. A „nagy címletű” megfogalmazás lehetővé teszi, hogy a tantárgyi tartalmakat az oktatók rugalmasabban, szabadon határozhassák meg. De ez jelentheti azt is, hogy lényeges hangsúlyeltolódások vannak a tartalmak terén. Hasonlóképpen tömören közli a tanítandó ismeretköröket a Kecskeméti Főiskola, ahol a tantárgyi hálóban jószerivel csak címszavakat, tantárgy megnevezéseket találunk.

A Szent István Egyetem (ahonnan 2015-ben azt az információt kaptuk, hogy a képzés eddig még nem indult el) szintén átformálta kissé az alapot. Ők csupán az ismeretköröket határozzák meg, meglehetősen tömören. Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy itt külön ismeretkörként jelenik meg *A klasszikus táncművészet története, a magyar néptánc alapjai* – ilyen nyomatékos jelenléte ennek másutt nem tapasztalható. (Előzménye lehet a domináns megjelenésnek a NAT-ba bekerült dráma és tánc tantárgy.)

A hat képzés közül a Debreceni Református Hittudományi Egyetem honlapján találtuk a legkevesebb vonatkozó információt, a meghirdetett szakirányú képzések közül egyedül a *biblioterápia* szakirányú továbbképzés anyaga lett bővebben kifejtve. (Megjegyzendő, hogy ennek tantervi hálójában találtunk 15 óra drámapedagógiát, amely a második félévben szerepel. Ez előrevetíti az un. „bújtatott” képzések kérdését, amelyre a későbbiekben még kitérünk.)

A Károli Gáspár Református Egyetem kínálatában szereplő drámapedagógiai szakirányú képzés 4 félév alatt kínálja az ismereteket. A képzés tartalmilag és struktúrájában sok azonosságot mutat a szakvizsgára irányuló képzések szakmai tartalmával. (Talán nem véletlen, hiszen a dr. Lannert Istvánnal készített interjúból megtudtuk, hogy közősek a gyökerek, a képzés nagyban támaszkodik az AVKF-n valaha működött szakirányú képzésre.) Újdonságként jelenik meg benne a Székek színháza: felolvasó színházi gyakorlat, ami valószínűleg reflexió a nem oly régen feltűnt *Okuláré projektekre*<sup>6</sup>, a felolvasó színházi formák terjedésére.

## Oktatók

A honlapok közül – a szakirányú képzések tükrében – az oktatókra vonatkozóan szintén eltérő mélységű információkat találtunk. Van, ahol semmit nem tudni az oktatókról, van, ahol általánosságban vannak megnevezve („ismert szakemberek”), megint másutt nevesítve vannak. Példaértékű az ELTE képzésének fényképes, az oktatókról szakmai ismertetőt is nyújtó felsorolása. (Részletesebb információkat a részfeladatban készített interjúkból nyertünk – lásd Körömi Gábor tanulmányát a DPM 56. számában.<sup>7</sup>)

## A Pannon Egyetem képzései

Külön csokrot jelentenek a kínálatban a Pannon Egyetem képzései, ezért külön szólunk róluk. Mint már jelezte, a PE 2015-ben kínált

- tanári mesterszakként (2 illetve 5 féléves képzésként) lehetőséget a **drámapedagógia tanár** képesítés megszerzésére

<sup>5</sup> Reméljük, ha kis szünet után is, de 201-ban újraindul a képzés.

<sup>6</sup> Független színházi műhelyek, amatőr és hivatásos színjátszó társulatok, civil közösségek összefogásában megvalósuló, város- és országhatárokat átívelő kortárs dráma-felolvasóest sorozatok.

<sup>7</sup> Körömi Gábor: *Drámapedagógia a felsőoktatásban* (a magyarországi képzések elemzése szakértői interjúk alapján), in *Drámapedagógiai Magazin* 56. szám, 18-26. old.



- nappali és levelező munkarendben hirdetett **dráma- és színházismeret tanár** szakképzettséget adó képzést (ezt a képzést együttműködésben indítja a VHF is)
- és folytatta, folytatja **szakirányú továbbképzéseinek** szervezését.

Az egyetemen a Színháztudományi Tanszék<sup>8</sup> felől indultak a képzések, s bár kifejezetten erős a színházi ismeretek jelenléte, a tartalmakban mégis egyértelműen a drámapedagógiai elemek dominálnak. Legnagyobb sikerként természetesen az **osztatlan tanárképzési szakként** való megjelenést könyvelhetjük el, amely folyamatot dr. Eck Júlia irányította, az alapításban együttműködve Gabnai Katalinnal. Jelenleg **dráma- és színházismeret tanár** elnevezéssel nappali munkarenddel folyik a képzés. (Tervezés alatt van, hogy levelező változatban is elérhető lesz.)

A képzés 2015-ben második vagy újabb tanári szakképzettségként vehető fel az alábbi szakpárokban: angol nyelv és kultúra, magyartanár, német nyelv és kultúra tanára, informatika tanár és kémia tanár. A 2017-es elérhető szakpárok listája ehhez képest jelentősen bővült: immár (elméletben) tizenhétféle párosításban választhatják a hallgatók ezt a szakot.

A képzési idő: 10 félév (8+2 félév gyakorlat) – a kreditek száma 100

A képzés állami ösztöndíjas és költségtérítéses formában is elérhető – a keretszámok függvényében.

A képzés felépítése, ismeretkörei meglehetősen széleskörűek. A színházi ismeretek (színház- és drámatörténet, dramaturgia, műelemzés stb.) mellett művészettörténeti alapot ad, kitekintést a társművészetekre, hangsúlyt a kreatív zenére és a bábra. Megismerteti a hallgatókat a drámapedagógia elméletével, történetével, és gazdag gyakorlati képzést nyújt mind a dráma-, mind a színházipedagógia alkalmazásának területén. Kitér a színházi menedzsmentre, a kommunikációra, kreatív írásgyakorlatot kínál, alapos szakmódszertant.<sup>9</sup>

A Pannon Egyetem **dráma- és színházipedagógia szakirányú továbbképzést** is kínál és folytat, jelenleg is futó képzésként. Tematikájának kidolgozása szintén Gabnai Katalin nevéhez köthető. A négy félév alatt megszerezhető ismeretek főként gyakorlati jellegűek, ezért valójában a gyakorló pedagógusok számára rendkívül fontosak, hasznosak. A képzés végzett pedagógusok számára szakirányú másoddiplomát ad **dráma- és színházipedagógus** megnevezéssel.

A képzésben való részvétel feltétele: tetszőleges tanári szakképzettséget vagy pedagógus szakképzettséget igazoló oklevél, illetve más pedagógus-munkakörre felkészítő, pedagógiai jellegű szakképzettséget nyújtó (szakoktatói, szociálpedagógia, pedagógia) szakokon szerzett oklevél. A képzés tartalma némiképp hasonló a pedagógus szakvizsgára felkészítő képzések ismeretanyag-bázisához. 2015-ben a veszprémi Pannon Egyetem fent nevezett képzései mellett honlapján képzéseihez drámajátékok és színháztörténet specializációkat kínált, bármely bölcsész BA vagy MA szak hallgatóinak elérhetővé téve a kurzusokat. (2017-ben erre nem találunk utalást.)

### Egyéb szakirányú képzések

Az előbbieken tárgyaló képzések mellett talán a legegységesebb, legspeciálisabb az **ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Karának** képzése, amely a *Dráma és színház a szociális integrációban* címet viseli. Néhány formai elemének különbözőségét már említettük; hogy 3 féléves, és 90 kredit értékű. Abban is különbözik a többi képzésfajtától, hogy mások a bemeneti követelmények. Eltér a célcsoport, és némiképp a képzés célja is. A felvétel során módszerdemonstrációs napon és motivációs beszélgetésen vesznek részt a jelentkezők. „A módszerdemonstrációs nap a képzés oktatói által vezetett, a jelentkezők számára szervezett műhelymunka (a gyakorlati tartalmakat módszer-specifikusan bemutató workshop). Motivációs beszélgetés: a tantárgyfelelősök és a képzés vezetői által a jelentkezők számára szervezett egyéni interjú eseménye.”

A képzés – az intézmény jellegéből adódóan – nagy hangsúlyt fektet a művészetterápiás közelítésekre és az „együtt-munkára”, ugyanakkor tartalmában dominánsan megjelenik a drámapedagógia, különös tekintettel a színházi nevelési társulatokban használt „alkalmazott drámára”.

## A színházi nevelés képzései

(frissített, kivonatolt anyagrész)

Ha a „színházi nevelés”-t mint fogalmat tekintjük, azt látjuk, meglehetősen sokféle tartalommal megtöltve használatos ma is. A színházi nevelési társulatok a színházi élményhez párosítják az elmélyítést szolgáló

<sup>8</sup> Nem feledkezhetünk meg arról, hogy a szakmai körökben legendás dr. Bécsy Tamás tekintélye külön jelentőséget adott az itt folyó képzéseknek, ez a kisugárzás ma is érezhető.

<sup>9</sup> <http://www.mftk.uni-pannon.hu/index.php/hu/felvetelizoknek/kepzesek/osztatlan-kepzes>

gyakorlatokat, a tapasztalás és fikció közös játékait. Mások, sok esetben éppen a színház felől érkezve, magukat „beavatónak” nevező színházi foglalkozásokkal rukkolnak elő, sok esetben megmaradva a verbalitás szintjén, afféle „interaktív” színházi ismeretterjesztő előadásokként funkcionálva.

Dolgozatunk témája felől közelítve ez a különbség a képzésekben is megmutatkozik. Míg a legtöbb drámapedagógiai képzés elsősorban a tapasztalás, a játék, a saját élmény és a fikció felől közelítve használja a színházi eszköz- és ismerettárat, s voltaképpen a nevelésben használatos, gazdag módszeregyüttesként értelmezi a drámát – az ún. színházi nevelési képzések tartalmában túlsúlyba kerülnek a színházi ismeretek.

Ezek a képzések, amelyeket a színházi nevelési társulatok egyre népszerűbb munkája, a TIE-foglalkozások elterjedése inspirált, jelenleg hivatalos formában a Színház- és Filmművészeti Egyetem Művészetelméleti Tanszéke által meghirdetve folynak. (Informálisan létezik persze a TIE társulatok belső tudásátadó folyamata, amely olykor meghirdetetlen kívülről is elérhető, s főként workshopokban, konferenciákon, továbbá szervezett hospitálások formájában nyilvánul meg.)

Az SZFE drámainstruktor képzése 2014-ben indult, a 2015-ös tanulmány készítésekor még tartott. Jelenleg kétféle – drámajáték és színjáték – specializációt találunk a SZFE honlapján, kifejtve csupán az első van, 6 féléves, nappali tagozatos alapképzésként.

Továbbképzésként a *színházi nevelés* szakot tervezik újraindítani, 2 félévben. (A 2015-ös, Győrei Zsolttal készített interjúból kiderül, hogy öt képzési perióduson vannak túl.)

A képzések tartalmi strukturáltsága mutat bizonyos hasonlóságokat, miközben markáns különbségek érzékelhetők.

A *drámainstruktor szak* művészeti szervezetekben, a közművelődésben és a közösségi élet színterein dramatikus tevékenységet, illetve színházi munkaformákat is magukban foglaló eseményeket tervező, szervező és megvalósító művészetközvetítő szakemberek képzését tűzte ki célul. A *színházi nevelés* szakirányú továbbképzésben megszerzett szakirányú oklevél lehetőségeket teremt kreatív munkakörök betöltésére.

Mint látjuk, a két képzés azonosságot mutat abban, hogy a képzés résztvevőit leginkább alkotóként tekinti, s nem elsősorban pedagógusként, valamint abban is, hogy a pedagógus pályától eltérő munkaterületen ígér alkalmazási lehetőségeket.

Milyen ismeretanyagot kínálnak a képzések? A *drámainstruktor szak* tantervi hálójáról, képzési területeiről csak közvetve és általánosságok érhetők el (holott nagy nyilvánosságot kapott szakmai berkekben indításának híre). Annyi bizonyos, hogy elsősorban művészetközvetítési funkciókat szánnak neki. A színjátékos szakirány levelező munkarendben indul. Erről nincs semmiféle adat, jelzés sem a kiírásban, sem az SZFE honlapján. (Hozzá kell tenni, hogy a régi honlap több információt tett elérhetővé.) A *Színházi nevelés* szakirány ismeretkörei 2015-ben még nyilvánosak. 2017-ben nem találhatóak ilyen adatok.

Nem tűnik helytelen következtetésnek, ha feltételezzük, hogy ezek az ismeretanyagok szintűgy benne vannak a *drámainstruktor* képzésben is. (Feltűnök az átfedések az egyéb drámapedagógiai képzések ismeretanyagával is.) Újdonságot fenti képzés esetén a *produkciós háttérmunka és asszisztencia* ismeretkör jelent, amellyel rokon tartalmú képzésekben még nem találkoztunk. A 2015-ben fellelt tantervi hálót megtekintve érdekes hangsúlyokat találunk, s úgy tűnik, az ismeretek elmélyítésére egyedül az íráskészség fejlesztése tén van esély. Mindemellett azonban fontos a színházak felől érkező érdeklődés és nyitás, ami elvárhatóan ott van ezek mögött a képzések, továbbképzések mögött.

## Egyéb képzések

*(kiegészítő információk)*

A 2015-ös tanulmányban a felsőoktatásban folyó drámapedagógiai tartalmakra koncentráltunk, némiképp utalva a nem drámapedagógia név alatt meghirdetett, de ilyen jellegű tudásanyagot hordozó „búvópatakok” képzésekre –, ezeket most nem áll módunkban részletezni. A szakirányú intézményi képzések mellett szólni kell viszont a meglehetősen nagy vonzerővel bíró ún. akkreditált tanfolyamokról. Ezek közül a legismertebb – és eddig mindenképpen a leghatékonyabb – a *Magyar Drámapedagógiai Társaság* által fémjelzett, 1993 óta futó, **120 órás drámapedagógiai képzés**.

A drámapedagógia ismertté válása, az iránta megmutatkozó növekvő kereslet kitermelte a hosszabb-rövidebb, „ismertető-bevezető”, vagy egy-egy speciális kérdéskörre fókuszáló tanfolyamokat. Korábban például „az agressziókezelés a dráma eszköztárával” vagy „drogprevenció drámás módszerekkel” témakörök voltak vonzóak. 2015-ben a kínálatban meglepően sok, a hátrányos helyzet kezelésére vonatkozó képzést találtunk.

A pedagógusok számára akkreditált képzéseket az Oktatási Hivatal honlapján jól elkülönítve találjuk meg. Itt 2015-ben 53 drámás képzés szerepelt, közöttük az egyetlen imént említett MDPT-s tanfolyam volt 120 órás képzés. A lista ezen kívül 18 db 60 órás és 34 db 30 órás képzést tartalmazott, sok ismétlődéssel (azonos

tartalmak különböző szervezőknél). 2017-ben 33 a drámás képzések száma (az összes kínálati elem száma 99!), ebből 31 db 30 órás, 1 db 60 órás, és 1 db 120 órás képzés látható (az MDPT-é).

A képzéseket közhasznú, nonprofit civil szervezetek és pedagógiai, oktatási intézmények, de profitorientált, sőt, épp a képzési kínálat bővítésére létrehozott cégek egyaránt kínálják, amelyek az alapítók sorában is megjelennek.

A 2015-ös és a 2017-es fellelhető ajánlatokat összehasonlítva látjuk, hogy bizonyos témák szinte „divatként” öntik el az oldalakat. 2015-ben ilyen volt a *Drámapedagógia – a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének elősegítésére*, az idei favoritnak pedig a *Művészetoktatás – az élménypedagógia, drámapedagógia, kooperatív csoportmunka és a projekt módszer jegyében, multimédiás használati eszközök alkalmazásával* elnevezésű program tűnik, olykor némi hagyományörzéssel egybefűzve.

A lista a programok neve alatt tartalmazza az egységes típusú ismertetőket, feltüntetve az alapítókat is.

## Következtetések, összegzés

Áttekintve a felsőoktatásban megmutatkozó drámapedagógiai képzések hálózatát, illetve az egyéb ilyen irányú továbbképzések kínálatát, kiegészítve mindezeket a „bujkáló” képzési részekkel, nyilvánvaló, hogy a *drámapedagógia a pedagógusok eszköztárának, szakmai fejlődésének egyre inkább nélkülözhetetlen része.*

Egyértelmű az is, hogy ma már egyáltalán *nem csupán a művészeti nevelésben, de a pedagógus szakmódszertani alapozásban is szükség van rá*, szervesen beépül a nevelés személyiségfejlesztő folyamatába. A különféle drámás képzések iránti érdeklődés azt igazolja, hogy sokan *a szakmai megújulás, a szemléletváltás lehetséges eszközének látják, személyes pályastratégiai célnak tekintik a drámapedagógia ismeretét.*

A felsőoktatási intézményekben megjelenő kínálat színes, és ugyan még mindig nem nyújt feltétlenül egységes anyagokat, de kialakítja a hallgatókban az eszköztár használatának, s a további fejlődésnek az igényét. A felsőoktatásban megjelenő képzések – akár a többi létező képzés is – folytonos átalakuláson mennek keresztül a fogadó oldali keresletnek, illetve a rendeleti változásoknak és a piaci versenynek megfelelően. Mivel a dráma a megkülönböztetett helyzetű tanulói csoportokban (SNI, hátrányos helyzet stb.) is eredményesen használható, ezért erősödő igény jelentkezik a **speciális tartalmak** közvetítéséért, és változatlan az érdeklődés a gyakorlatorientált, rövidebb időtartamú képzések iránt.

Örvendetes, hogy megjelent az osztatlan tanárképzésbe beépült önálló dráma- és színházismeret tanári szak. Ugyancsak üdvözlendő módon megjelentek a kínálatban a színházi nevelés felől közelítő ajánlatok is (SZFE), tartalmuk azonban feltehetően további finomításokra, fejlesztésre szorul.

Némely képzés esetében joggal feltételezhetjük, hogy a *drámapedagógia* címszó alatti tárgy oktatása összességében sok más hasznos ismeretanyag beépülését is szolgálja, ám nem mélyíti el kellőképpen magát a drámapedagógiát mint tapasztalásra, saját élményre építő, a résztvevők kreativitását felszabadító-kibontó, kompetenciáit erősítő módszertani halmazt. A pedagógusképzésben kifejezetten erre volna égető szükség. Mert bármennyire sokoldalú a drámapedagógia felhasználhatósága, széles alkalmazhatósági köre, valódi erejét mégiscsak a nevelés személyiségfejlesztő folyamataiban mutatja meg.

**Célként** kellene kitűzni, hogy a pedagógusképzés módszertani alapjaiban ott legyen a drámapedagógiai ismeretsomag.

A szakmai előrelépés, illetve presztízsnövekedés lehetőségét nyújtja néhány doktori iskola (például az ELTE, illetve az SZFE), ahol az ott dolgozó szakmai tekintélyek drámapedagógiai, vagy azt legalább érintő témák választását is szorgalmazzák.

**Hiányosságokat** érzékelünk (még mindig) a meghirdetett képzések tartalmának áttekintésekor a terminológia használatának terén, holott a gyakorlatban már megszületett, többé-kevésbé egyértelműen elfogadott a drámapedagógiai „szakszótár”. Kérdéses, hogy programalkotói szándék szerint az *alapozó drámajáték* egyenlő-e a *szabályjátékokkal*, vagy másra gondolnak ezalatt? Mint ahogy az is, hogy a *tanítási dráma* és *TIE* kifejezés kifejtésekor milyen mélységig jutnak el az oktatók. (Szakmailag nehezen elképzelhető, hogy néhány óra alatt képessé válhatnak a hallgatók például TIE foglalkozások megalkotására, vezetésére.)

Megállapítható az is, hogy a sok esetben domináns színházi ismeretek (színház- és drámatörténet, dramaturgia, színjátékos ismeretek stb.) arra utalnak, hogy a tárgy elméleti és nem gyakorlati jellegét tartják fontosnak a képzőhelyek, ami a pedagógiai gyakorlat felől közelítve félreértelmezésnek tűnik. Mint ahogy a köznevelésben a drámapedagógia hasznát nem a produkcióközpontú színjátszás fejlődésében, sokkal inkább a személyiséget gazdagító, kompetenciafejlesztő folyamatokban látjuk.

**A képzések nyilvánosságát illetően** több hiányosságot észleltünk, ez sok esetben összefügg az oktatási intézmények fejlesztésre szoruló marketing tevékenységével. Az egyes képzések meghirdetési szövege sokszor általános, és honlapokon is nehéz bővebb, pontos információt találni. Problémákat okoz, hogy

- többnyire nem hozzáférhető a képzés programja
- több intézmény nem adja meg a képzés fontos paramétereit (például, hogy hány fő esetén indul, milyen felépítésben zajlik az oktatás stb.)
- többnyire hiányzik a tantervi háló (*Akkor se mindig található, ha az interjúkban megkérdezett oktatók állítják, hogy igen. Lehetséges, hogy csak a beiratkozott hallgatók számára, a Neptunon keresztül.*)
- kevés helyen hozzáférhető az oktatók listája
- nincsenek elérhető információk a jelenleg futó, vagy a már lezárult tanfolyamokat illetően, így a végzett hallgatók számát is nehéz megbecsülni
- különösen fájó, hogy egyáltalán **nem találtunk adatokat** a képzési, továbbképzési szakok korábbi indításairól, az intézmények honlapján nincs a szakirány történetével foglalkozó anyag (akkor sem, ha az jelentős volt az intézmény életében)
- nincs adat a szakirányon végzettek számáról, az esetleges diplomás utánkövetésről (Ezeknek az adatoknak a gyűjtése az Oktatási Hivatalnál, illetve a Felsőoktatási Információs Rendszer /FIR/ és a Diplomás Pályakövető Rendszer /DPR/ segítségével történik – valószínűleg komoly szakértelmet követel, hogy ebből értelmes adattömeg váljon értelmezhetővé az érdeklődők számára.)
- ugyanígy nem találtunk a honlapokon adatokat a hallgatói, netán oktatói visszajelzésekről sem (a minőségbiztosítás hiánya)

Szükségesnek tartanánk egy olyan kutatást, online kitölthető kérdőív segítségével, amely valamennyi pedagógusképző intézményhez eljut, s onnan egzakt válaszokat szerez a nem önálló szakként, szakirányú képzésként, hanem a módszertani tárgyakba beépült, vagy speciális kollégiumként folytatott drámapedagógiai ismeretekről – vagyis ami segít feltárni a rejtett tartalmakat. Ennek a felmérésnek a segítségével (a kérdőív pontjain belül) kaphatnánk választ a fentebb említett információhiányokra is (indított évfolyamok, végzettek száma stb.).

**Kimondható,** hogy az egyes drámapedagógiai képzéseknek tartalma, éppúgy, mint beágyazottsága, helyzete, nagymértékben függ az intézményben felhalmozott szakirányú tudásanyagtól, annak elfogadottságától, az ott dolgozó, a képzés felügyeletével megbízott szakember elköteleződésétől, szakmai kapcsolatrendszerétől.

## **A hatásmérés lehetőségei a színházi nevelésben**

– egy példa a projektalapú kutatásra a befogadóbb iskolai közösségekért –

Jozifek Zsófia

### **Kulcsszavak: módszertani fejlesztés, projekt és kutatás, neveléstudomány és szociálpszichológia**

A Nyitott Kör Egyesület berkeiben 2016 szeptemberétől kezdődően megkíséreltünk kifejleszteni és alkalmazni egy interdiszciplináris (szociálpszichológiai és neveléstudományi eszközöket használó) kutatási módszertant. Célunk a színházi nevelési beavatkozások hatásának mérése volt. A kutatás egy húsz hónapon át tartó, nemzetközi stratégiai együttműködés keretében zajlott. Szerbiai, ciprusi és romániai partnereink szintén drámás eszközökkel dolgoznak, illetve preventív és intervenciós jellegű programokat hoznak létre, amelyeket iskolákban valósítanak meg. Habár a négy társulat módszereiben jelentős különbségek látszanak, a projektben egy központi problémakört meg tudtunk határozni, amely egyben a kutatás fókuszává is vált.

A *bullying*, vagyis az iskolai kiközösítés, megfélemlítés a partnerekkel való egyeztetés során került kiemelésre – mind a négy szervezet rendelkezik olyan drámás programmal, amelyet az említett téma hívott életre. A ciprusi partnerszervezet munkatársa, Christos Charitou doktori munkásságának egyik fő kutatási területe a bullyingra adott tanári válaszok, illetve a dráma és színház alkalmazhatósága kifejezetten a csoporton belüli kirekesztéssel és bántalmazással kapcsolatban, így a szóban forgó projektet a ciprusi közreműködők részéről megelőzte egy részletes leírás a jelenségről, amelyre az elméleti háttér kialakítása során támaszkodni tudtunk.



Célkitűzéseink közé tartozott, hogy a projekt egyes elemei olyan módon épüljenek egymásra, hogy egyrészt a résztvevő szervezetek saját módszereiket az általuk meghatározott és vágyott irányba fejleszthessék, beépítve a partnerek jó gyakorlatait saját tervezésükbe, másrészt pedig a kutatás egyes szakaszaiban felszínre kerülő részeredmények befolyásolják a társulatok újabb tervezési munkáit.

A kutatás vezetőjének Lendvai Lillát, az ELTE Pszichológia Doktori Iskolájának munkatársát kértük fel, a módszertan kialakításba pedig az ELTE Neveléstudományi Tanszékének doktori iskolájából Horváth Lászlót vontuk be. A kutatás azért is számít pionírnak a maga nemében, mert az iskolai célcsoportok keretében végzett hatásmérési kutatások is gyerekcipőben járnak, a színházi neveléssel kapcsolatos kvantitatív és kvalitatív módszereket keverő, valamint interdiszciplináris módszertanú vizsgálatra pedig – tudunkkal – korábban még nem volt példa Magyarországon. Olyan korábbi kutatásról sem tudunk, amely bullying prevenció vagy intervenció programok hatását mérte volna kontroll csoport bevonásával.

Az adatgyűjtés módszertanának kialakítása, valamint a projekt elemeinek összekapcsolódása is az ún. „Double diamond” (vagyis kettős gyémánt)<sup>10</sup> modell alapján zajlott, amely négy szakaszt jelöl ki:

- Felfedezés: a kutatók és tervezők a projekt kezdetén megpróbálnak „friss szemmel” tekinteni a terepre, vagyis benyomásokat gyűjtenek és újdonságokat fedeznek fel.
- Meghatározás: a felfedezés szakaszában összegyűjtött fogalmak definiálása, jelenségek értelmezése, legfontosabb problémák meghatározása. A cél, hogy összeálljon egy vázaltszerű keret, amely kiindulási alapként szolgál.
- Fejlesztés: a kutatási és tervezési koncepció kialakításának szakasza, amelyben többszöri tesztelésre kerül a korábban kialakított keret. Ebben a szakaszban kiszűrhetők hibák és átgondolhatók és kidobhatók a keret egyes elemei.
- Kivitelezés: az előző három szakasz tanulságai alapján a koncepció véglegesítése és alkalmazása.

A projekt első időszakában a már meglevő, korábban létrehozott, a bullying témáját érintő programjainkat teszteltük. A Nyitott Kör esetében ez a *Stréber* című színházi nevelési foglalkozásunk volt, amely a bántalmazáskor be-nem-avatkozók felelősségvállalásának kérdéskörével foglalkozik.

A *felfedezés* szakaszában a kutatás vezetői benyomásokat gyűjtöttek a mérni kívánt foglalkozásról, sűrű leírászerűen dokumentálták a folyamatot. A *meghatározási*, tesztelési, vagy idegen szóval „pilot” szakaszban két megfigyelő segítségével próbáltuk minél pontosabban és konkrétabban leírni a résztvevők reakcióit és a foglalkozás interaktív elemeit. Közvetlenül a foglalkozás után félig strukturált interjút vettünk fel a színész-drámatanárokkal, valamint egyoldalas visszajelzést kértünk a résztvevő osztályok osztályfőnökeiktől, amelyet tartalomelemzéssel vizsgáltunk. Összesen 5 osztály 115 tanulója vett részt a trianguláció (vagyis a három különböző irányból történő bemérés alapján történő) szakaszban. A fejlesztéskor ezek mentén, illetve az elméleti háttér áttekintésének segítségével alakultak ki a későbbi mérésben alkalmazott kérdőívek skálái és kérdései, továbbá a félig strukturált interjúk szempontjai. Ekkor jelent meg a kontroll csoportok bevonásának relevanciája. Mindezek alapján jött létre a kutatás módszertanának végleges szerkezete.

A pilot szakaszt követően 20 foglalkozást mértünk a következőképpen:

- a foglalkozást megelőzően félig strukturált interjút vettünk fel a résztvevők osztályfőnökével az osztállyal való kapcsolatára, az általa legfontosabbnak érzett problémákra, és a foglalkozással kapcsolatos elvárásaira vonatkozóan,
- a foglalkozást megelőzően egy körülbelül 35 perces igénybe vevő kérdőívet vettünk fel a résztvevő osztály tagjaival,
- a foglalkozást megelőzően ugyanezt a kérdőívet felvettük egy párhuzamos osztály tagjaival is, akik nem részesültek a foglalkozásban (kontroll csoport),
- a foglalkozás alatt két megfigyelő megadott szempontok mentén leírta a történéseket, reakciókat, különös tekintettel a csoportdinamikai folyamatokra,
- a foglalkozás után közvetlenül félig strukturált interjút vettünk fel a megvalósító színész-drámatanárokkal a foglalkozás eredményességére és a csoportról alkotott benyomásaikra vonatkozóan,
- a foglalkozást követően 5-10 nap elteltével, de mindenképpen az osztály legközelebbi osztályfőnöki óráját követően megismételtük a kérdőíves adatfelvételt a résztvevő csoporttal,
- illetve a kontroll csoporttal is,

<sup>10</sup> British Design Council. „Eleven lessons. A study of the design process” (PDF). [www.designcouncil.org.uk](http://www.designcouncil.org.uk). Letöltve: 2017. december 1.

- valamint az osztályfőnökkel újabb félig strukturált interjút vettünk fel, amely már a köztes időben tapasztalt változásokra, a problémával kapcsolatos beszélgetések, felvetések mennyiségére és minőségére kérdezett rá.

A projekt első és második időszaka közé építettünk be egy a jó tapasztalatok cseréjén alapuló, know-how átadásra épülő tíznapos tréninget a partnerszervezetek munkatársainak részvételével, ahol az első szakaszban látszó eredményekről és az egyes szervezeteknek a témával kapcsolatos meglátásairól is sok szó esett.

A második időszakban az első időszak mért eredményei alapján és a tréning során összegyűjtött munícióval kezdtünk egy új színházi nevelési foglalkozás tervezésébe, továbbra is az iskolai bántalmazás témakörében, azonban a témát szűkítettük az online zaklatás, vagyis a *cyberbullying* jelenségére. Partnereink is hasonlóképpen gondolkodva, kifejezetten a 13-14 éves korosztályt célozva, preventív jellegű program kialakítására vállalkoztak. Mindehhez fejlesztettünk egy online, androidos alkalmazást, amely a fiatalok körében népszerű közösségi média felületeket modellezi, és a bevonás, valamint interakció eszközeként a foglalkozásokban használtuk. Az ebben a szakaszban létrehozott foglalkozásokat is a fentebb ismertetett módszertannal mértük, az első öt alkalom „pilotként” pedig szintén a kvalitatív eszközök kialakításának fejlesztését szolgálta. Leginkább arra vagyunk kíváncsiak, hogy az általunk megvalósított beavatkozásoknak milyen hatása van a bullying észlelésére és előfordulására, és a hallgatag többség szerepére a tartósan fennálló bullying helyzetben, a közösségi lét felelősségére, illetve az áldozathibáztatás mértékére a bántalmazáskor.

A négy szervezet kutatásának eredményeit tartalmazó tanulmánykötetet és az online alkalmazás drámás és oktatási felhasználásának lehetőségeit 2018. április 13-14-én mutatjuk be a Jurányi Házban. A projektet az Erasmus+ finanszírozza.

## Hol a lóvé...?!

Göbölös Gábor

**Korosztály:** 16-18 éves gimnazisták, ismerik egymást, viszonylag jól összeszokott csoport, vannak régi és új tagok is, 13 fő, néptáncosok, drámás ismeretekkel

**Körülmények:** a drámaóra kb. 90 percet igényel, lehet osztályteremben, vagy nagyobb gyakorlóteremben

**Téma:** A közös és az egyéni felelősségvállalás határai.

**Történet:** Fiatal egyetemisták egy csoportja megkapja egy gyermektábor vezetését egy hétre, mert a főnök elutazik. Az utolsó este eltűnik a táborra szánt egész heti pénz, amit a gyerekektől beszédtek. Nagy összeg, minden költséget és a béreiket is ez fedezte volna.

**Keret:** A táborban dolgozók csoportja nagyjából azonos életkorú egyetemista fiatalokból áll. Szeretik és viszonylag jól ismerik egymást, régóta dolgoznak együtt. Mindenkinek vannak céljai és mindenki kereseti lehetőséget lát a táboroztatásban. Hat hete vannak összezárva, ezalatt már voltak súrlódások.

**Idő:** napjainkban

**Fókusz:** Hogyan oldunk meg egy olyan helyzetet, ami mindannyiunkat érint, és bárki lehet közülünk a tettes, illetve a felelős?

**Kellékek:** boríték, lakatkulcs, szerepkártyák, egy vagy több vázlatos rajz a kastélyról, annak alaprajzáról

### 1. „Képjáték”

Az óra elején, mielőtt hozzáfogunk a játékhoz, a tanár kihelyez képeket (legalább kétszer annyit, mint ahányan a játékosok vannak), melyek közül mindenkinek választania kell egyet, aminek segítségével beszéljen a többieknek arról, hogyan emlékszik vissza élete egy nagy „baklövésére”. Olyan tévedésről, hibáról beszéljenek, ami a többiek számára is tanulságos lehet, de számukra mindenképpen emlékezetes! A körben ne kezdődjön beszélgetés a történetekről, csak hagyjuk mindenkinek végig mondani! Az óra végén esetleg visszatérhetünk a felvezető történetekre...

### 2. Narráció

A forró augusztus utolsó hetében vagyunk, a fővárostól távol, Szentlászlópatakán, egy gyermektáborban. A helyi kastélyt iskolaként használják, nyaranta gyermektáborokat tartanak itt. András, egy 40-es éveiben járó vállalkozó szellemű kézműves kibérli az egész kastélyt és egyetemistákat vesz maga mellé. A fiatalok

foglalkozásokat tartanak a gyerekeknek és vigyáznak rájuk, kipróbálhatják magukat, bulizhatnak. András pedig valamennyi pénzt is tud ezért fizetni, szóval mindenki jól jár.

A társaság 10 főből áll. Heten „alapító tagok”, már ötödik éve táboroztatnak együtt, hárman pedig az idén csatlakoztak, mert kellett még pár ember. Hat hete dolgoznak együtt a nyáron, ez az utolsó hete a tábornak, mindenki várja a végét és a fizetést!

A tábor (kastély) a falu mellett egy zárt területen van, egy dombon. A helyiek nem járnak fel, csak a táborozók vannak itt (*térkép bemutatása, a kastély vázlatos rajza*).

### 3. Szerepkártyák kiosztása

#### *Régi csapattagok*

- Gecsa, 23 éves, német-magyar szakos, nagyon szeret túrázni, ő az erdőfelelős, Maris vőlegénye, lobbánékony, Bogyó legjobb barátja
- Feki, 22 éves, katasztrófavédelmi tisztnek készül, „humorzás”, animátorként próbálkozik a táborban, központi figura, fukar, de mindenki szereti
- Bandi, 25 éves, kulturális menedzser, szétszórt, jópofa figura, mindig mindent elhagy, nincsenek túl jóban Petivel, néha összekapnak dolgokon
- Peti, 24 éves, kereskedelemmel akar foglalkozni, saját vállalkozást szeretne, ezért dolgozik, csak saját céljai lebegnek a szeme előtt, nem túl jó csapatjátékos
- Maris, 22 éves, Gecsa menyasszonya, könyvelő lesz, anyagi természetű, nagyon precíz, nem csak a pénzügyek terén
- Dorisz, 23 éves környezetmérnök, kézművességgel tartja el magát, játszóházakat tart, szereti a gyerekeket, folyton pénzsűkében van, Kata legjobb barátnője
- Kata, 22 éves, angol tanár lesz, nemezeléssel foglalkozik, több díjat nyert már, szelíd, de határozott, nincsenek túl jóban Marissal, de elviselik egymást (Balázs a barátja)
- Balázs, 24 éves HR-es, jó szervező, mindenre odafigyel, szigorú, szegény családból származik, szerelmes Katába
- Robi, 23 éves táncos, néptáncpedagógus gyakornok, remek csapatjátékos, imád utazni, folyton külföldi utakra gyűjti a pénzt, Enikő barátja
- Zsófi, 23 éves zenész, a zeneakadémiára jár, hegedül, zongorázik, jó megfigyelő, szereti és jól tudja olvasni a testbeszédet
- Attila, 22 éves, rajong a lovaglásért és az íjászatért, mindene a természet, Dorisz nagyon tetszik neki, Petivel könnyen összerúgja a port
- Bogyó (tanár szerepe), 25 éves, András jobb keze, unokatesója, a legrégebbi tagja a csoportnak, faze-kasságot tanít a táborban, szeretne majd hamarosan egy saját műhelyt is

#### *Új csapattagok*

- Ádám, 20 éves, lendületes figura, nagy terveik vannak az életben, nagyon szeret táncolni, zenélni, folyton ugratja a többieket, különösen Andris az egyik célpontja, de a lányokkal is ezt teszi
- Enikő, 21 éves, huncut, szereti ugratni a többieket, sosem lehet tudni, mikor járhatja a bolondját valakivel és mikor mond igazat
- Zsú, 20 éves, gyermekorvosnak tanul, önellátó, imádja a gyerekeket, és a fiúkat, Balázs (Kata barátja) tetszik neki a legjobban a társaságból
- Andris, 21 éves, borásznak tanul, fejleszteni szeretné a családi gazdaságot, igazi, jó értelemben vett vidéki srác, könnyen megsértődik, ha ugratják vagy kijavítják

### 4. Állókép – térháló – gondolatkövetés

A szerepkártyák kiválasztása után, írjuk fel egy matricára a nevünket és keressük meg a hozzánk legközelebb álló szereplőt! Készítsünk egy térhálót, amelyben megpróbáljuk megjeleníteni a szereplők egymáshoz való viszonyát! Andrást egy székkel helyettesítjük a játékban. Mindenki árulja el egy rövid mondattal, mit szeret csinálni a legjobban, és miért, továbbá milyen cél érdekében dolgozik itt a táborban!

### 5. Narráció

András felkérést kap egy külföldi fesztiválra, a fiatalokra hagyja a tábort, annak minden teendőjével. Megkéri őket, hogy szedjék be a gyerekektől a részvételi díjat, ami 70 gyerek részvételével 2.800.000 Ft. A beszállítókkal (boltosok, tábori konyha, polgármesteri hivatal...) megbeszélte előre, hogy ezen a héten csak utólag fizet mindent, mikor hazatér. Addig a srácok vigyáznak a pénzre. Mivel nincs páncélszekrény a

kastélyban és az egyetlen zárható hely a hűtő (egy lakattal, hogy a gyerekek ne dézsmálják meg éjszakánként), így minden este oda zárják be a pénzt, és a kulcsot a szobájukban található szekrény polcára teszik, hogy mindenki hozzáférjen.

## 6. Szertartás (egész csoport)

A csapatnak van egy rövid szertartása minden tábor előtt, amit babonásan elvégeznek közösen, hogy minden rendben menjen a héten! Kérlek, írd meg a szertartáshoz tartozó szöveget és készítsd hozzá koreográfiát!

## 7. Mikrojelenet

Jelenítsük meg a tábori életet *kiscsoportos* formában!

- Örömteli mókázás, szabad játék a gyerekekkel, egy meleg nap délutánja
- Reggelkészítés 70 gyerekre egy átbeszélgetett éjszaka után
- Tábor szabályzatának ismertetése a gyerekekkel (A csoport írjon meg, készítsen el egy rövid, néhány pontos, esetleg vicces tábori szabályzatot!)

## 8. Narráció

A tábor rendben lezajlott, mindenki büszke a csapatra, hogy minden gyerek jól érezte magát. Már csak az esti „Ki mit tud?” és a tábortűz van hátra. Izgatottan várja és készül mindenki.

## 9. Állókép

Egyénileg, párokban vagy kiscsoportban készítsd *állóképet, képeket*; mindenki épp a „Ki mit tud?”-on előadott produkciójának egy pillanatát fogja meg!

A képet (ha abból jól indítható rögtönzés) életre is kelthetjük és a legjobb pillanatokat megmutathatjuk a többieknek.

## 10. Narráció

A tábornak lassan vége, újabb nehéz hétnek a végén vagyunk. András telefonált, hogy délután hazaért a fesztiválról, elmondta, hogy mindenkinek hozott ajándékot, és érdeklődött a helyzet iránt. Elmondta, hogy csak holnap reggel vagy délután jön ki hozzánk, mert még szeretne időt tölteni a családjával, de számítsunk rá, hogy amikor megérkezik, mindenki megkapja a jussát! Már csak a tábortűz van hátra. A gyerekek nagyon élvezték az együtt töltött hetet, mindenki kitett magáért. Miután a gyerekek elcsendesedtek, a fiatalok úgy döntöttek, maradnak még és iszogatnak a tűz mellett. Egészen hajnalig nyúlt a beszélgetés.

## 11. Egész csoportos improvizáció

A tűz körül ülünk, és mindenki azt latolgatja, mire fogja költeni a pénzt, amit a táborban keresett a hat hét alatt. Közben mindenki után koccintunk egyet egymás egészségére! *Fejezzük ki a jövőre vonatkozó elképzeléseinket a „Srácok, ha megkapom a fizumat...” kezdetű mondattal.* Esetleg megjeleníthetjük az elképzeléseinket *mímes játékkal* is, hogy a többiek abból találják ki (mintha „ektivit” játszanánk).

## 12. Narráció

Közeledik a reggel, mindenki elálmosodik és egy utolsó koccintás után mindenki aludni tér. Még ránéznek a gyerekekre, hogy minden rendben van-e és együtt mennek a szobájukba. Amíg a többiek a szobákat ellenőrzik Bogyó (tanár) berakja a pénzt éjszakára hűtőbe, a szokásos helyére és ő is bemegy a szobába a többiekkel együtt.

Rövid, három óra alvás után ébrednek a srácok, készülnek az utolsó reggeliztetésre, azonban Gecska jelzi, hogy nem találja a kulcsot és nem tudja kinyitni a hűtőt, hogy elkezdhesék csinálni a szendvicseket.

## 13. Kiscsoportos improvizáció

Két kiscsoportban dolgozunk:

- Míg a csapat egy része a gyerekek reggeli készülődését segíti,
- a másik fele Bogyót faggatja a kulcs hollétéről, a konyhában. Rövid vita után döntést kell hozniuk, mert a gyerekek nem maradhatnak reggeli nélkül.

*Esetleges szerepen kívüli egyeztetés* – amennyiben a csoport nem jutna el arra a döntésre, hogy valahogy feszítsék fel a hűtőt, Bogyó unszolására mégis megteszik.

## 14. Narráció

A hűtő kinyitásának pillanatában mindenki szembesül a ténnyel, hogy a pénz mind egy szálig eltűnt!



## 15. Mímes játék

Játsszátok el mimes játékkal a hűtő felfeszítésének a pillanatát, és az ott lévők reakcióját a pénz hűlt helyének láttán. A játék a „Basszus, hol a lóvé?!” mondattal kezdődjön!

## 16. Narráció

A hirtelen megdöbbenés és a sokk után néhányan észbe kapnak, hogy a 70 gyerek bizony éhes, és nem maradhat el a reggeli.

## 17. Kiscsoportos improvizáció

Készítsetek egy-egy jelenetet három kisebb csoportban, és próbáljatok meg 5-6 mondatban reagálni a történetekre, párbeszéd formájában.

- szendvicskészítés közben a konyhában
- a terítéket rakják fel az asztalra, készülődés
- a gyerekek szobája felé menet a folyosón

## 18. Gyűlés (egész csoportos improvizáció)

Miután a gyerekekért 10 óra körül jöttek szüleik, mindenkit elvittek haza. A csapat összejön az ebédlőben, hogy közösen átbeszéljék a történeteket és megpróbáljanak magyarázatot és megoldást találni a helyzetre. Egy kis habozás után Bogyó elmondja, hogy ő ugyan bezárta a hűtőt, de arra nem emlékszik pontosan, hogy a kulcsot utána a helyére tette-e.

## 19. Szorító körülmény

A gyűlés közben a Bogyót felhívja András, hogy este érkezik, addig készítsük elő az elszámolást.

## 20. Interjú – páros munka

Alakítsunk párokat és a résztvevők készítsenek riportot egymással, melyben arról kérdezik a párjukat, hogyan érezték magukat a táborban, mit gondolnak a saját és a csapat idejéről munkájáról, és hogy milyen hatással volt rájuk a pénz eltűnése, mennyire érznek felelősséget a történetekért. Az interjúkban elhangzott legerősebb mondatokat hozzuk vissza a csoportba, majd ezeket egy nagy körben mindenki mondja el a többiek előtt is! A csoport „fizikailag” (térben is) reagáljon az elhangzottakra: ha úgy érezzük, hogy a mondat erősíti a csoportot, akkor lépünk egy kicsit beljebb a középpont felé, ha úgy, hogy gyengíti, akkor kicsit távolodjunk a középponttól és egymástól!

## 21. Diagram

Nyissuk ki a kört, a játsszók álljanak egy sorba! Aki úgy érzi, hogy a pénzt csoporttag vehette el, az lépjen egyet előre és egy mondattal indokolja is az álláspontját, aki úgy érzi, hogy valami más van a háttérben, az lépjen egyet hátra, és hasonlóan a másik félhez, egy mondattal magyarázza az elképzelését!

## 22. Egész csoportos improvizáció

András (tanár szerepben) visszatér a táborba és nagy szeretettel üdvözl mindenkit. Látja, hogy valami nincs rendben, így rákérdez, hogy mi a baj. *Amennyiben a játsszók nem árulják el azonnal, hogy nincs meg a pénz, a tanár kiprovokálhatja az elszámolást. Ha szereplők bevallották, hogy nincs meg a pénz, akkor jön az, hogy a táborvezető feltárja az eseményeket.*

## 23. Tanúskodás

András (tanár szerepben) elmondja, hogy járt itt hajnalban, mert nem tudott aludni, és gondolta, kinéz a táborba, hogy minden rendben van-e. Körbenézett és látta, hogy mindenki alszik. Bement a konyhába is ellenőrizni a tisztaságot és a rendet, ekkor azonban meglátta, hogy a hűtő ugyan zárva van, de a lakatban ott van a kulcs. Úgy döntött, hogy kiveszi a pénzt és a kulcsot is magával viszi, és hagyja, hogy a társaság főjön egy kicsit a saját levében.

## 24. Állókép – gondolatkövetés

Készítsünk egész csoportos állóképet! Három héttel a történetek után András összehívja a társaságot egy közös sörözésre és beszélgetésre. Kíváncsi, kinek hogyan indult a tanév, a munka. A társaság összejön és nagyon jó hangulatú beszélgetés kerekedik, szóba jön a tábor utolsó hete, és a „Hol a lóvé?!” sztori is. Ezt a pillanatot fogjuk meg és mindenki fogalmazza meg magában egy mondattal, hogyan emlékszik vissza az előző tábor zárónapjára!

# Mindig csak a játék!

Vatai Éva

Örömmel tapasztalom, hogy sok nyelvtanár veszi fel pedagógiai arzenáljába a nyelvi játékokat. A játékos tevékenységek nem csak arra jók, hogy „feldobjuk” a nyelvi órát, s hogy a részvételhez kedvet teremtve motiváljuk a fiatalokat (illetve magunkat), hanem arra is, hogy az elmélyítés folyamatát hatékonyabbá tegyük. A játék fejleszti a kreatív gondolkodást is – erre oktatási rendszerünk folyamatai igazságtalanul kevés alkalmat adnak.

Nem fontos kitalálni új dolgokat, ismert játékokat könnyen adaptálhatunk idegen nyelvi tanulási helyzetekre. Minél egyszerűbb, annál jobb – csak a nyelvtanári célok tartandók szem előtt. Pl. az *Elnök-titkár* játék kiválóan alkalmazható idegen nyelven megtanult számok, de hónapok, napok nevének bevésésére is. Csak mindig gondoljuk át, hányan vagyunk, s mik a pontos céljaink!

A játék lélektani hatása is fontos: túl éber vagy túl fáradt nyelvi csoporttal is csodát tehetünk a játék teremtette koncentrációs és motivációs helyzetben. Ez a szempont sem elhanyagolható a hiperaktív kamaszok és a megnövekedett napi óraszámok okán. (Mivel tartjuk ébren őket és magunkat a kilencedik tanórán, vagyis délután három óra után?)

A legtöbb általam közre adott játék kis átalakítással minden nyelvtanulási szinten alkalmazható, illetve minden szintre adaptálható. Csillaggal azokat a játékokat jelzem, amelyekhez bizonyos szintű nyelvtudás (közepesen fejlett mondatalkotási készség) szükségesletik.

## Egy klasszikus székfoglalásra

Tegyük körbe a székeket, annyit, ahányan vagyunk! Mindenki válasszon magának egy célnyelvi szót, lehetőleg négy szótagúnál nem hosszabbat. Egymás után mindenki ejtse ki a saját szavát, s mindenki igyekezzon memorizálni az elhangzott szavakat! Valaki középre megy, így az ő helye üres lesz. Ő igyekszik helyet találni magának, az „*ez az enyém*” („*ez az én székem*”) módszerrel: ketten jobbra ülnek a saját szavuk kimondásával, a harmadik hív valakit a többiek közül, ügyelve arra, hogy ne a középen álló és ne a saját nevét mondja. A „székfoglaló” nem futhat, s ha a nevet kimondta a harmadik széken ülő, a szék már foglalt. Ha a harmadik nem mond időben nevet, akkor a középen levő leülhet.

Ez a játék célzottan alkalmazható minden témakörre: állatnevek, gyümölcs és zöldségnevek, élelmiszerek, járműnevek, ezekkel kapcsolatos tevékenységek stb.

## Szócsoportok keresése

Az előző játék folytatásaként: mindenki feláll a székről és olyan szavakat keres a magáé mellé, amelyekkel mondatot alkothatna. A 3-5 fős csoportok megalkotják a saját mondataikat, s ezek felkerülnek a táblára, természetesen tanári ellenőrzés alatt, hogy a mondatokban ne legyen hiba. A felírt 3-4 mondat megtanulása következik: a csoportok félhangosan együtt tanulják meg a mondatokat, s szavalókórust alkotva együtt mondják fel. A tanár körbejár és minden kiejtési hibát javít. A „produkciók” bemutatása előtt gondosan letörli a mondatokat a tábláról, és hagy még így is kb. 2-3 perces gyakorlási időt.

Ha jut még idő, akkor a mondatokat *dramatizáltan* (cselekvéshez kötve) is bemutathatják. (Játszhatunk úgy is, hogy például fiúk az igéket, lányok a többit, vagy szavakra osztva, változtatva.)

## Meséld el a történetet! \*

Hárman-négyen kimennek a játékvezetővel. A tanár egy nagyon egyszerű történetet mesél el nekik, de ez lehet akár általuk megadott történet is. (*Ma reggel jöttem a suliba, s láttam egy idős hölgyet, aki egy nehéz kosarat cipelt. Odamentem, s megkérdeztem, segíthetek-e neki...*) Mindenkinek ezt a történetet kell elmesélnie a többiek előtt, természetesen egyéni nyelvhasználattal, kiszínezve. Az elhangzott narrációk után a többiek kérdéseket tehetnek fel a történetekre vonatkozólag. A többieknek ki kell választani azt, aki a leghitelesebben mesélte.

## Magánügy – közügy \*

Egy játékos mond egy rá vonatkozó megállapítást. Például:

*Játékos: Ateista vagyok.*

*Játékvezető: Ez magánügy.*

*A többiek feladata:* olyan kontextusba kell helyezniük ezt a megállapítást, ahonnan nézve ez közüggé válik.

Közügy lesz, ha... (például):

*A többiek: Ha te vagy a falu papja, s ezt közhírré teszed.*

*A többiek: Ha másokat is arra kényszerítesz, hogy ateistává legyenek.*

### **Asszociációk**

Asszociálj az előző játszótól hallott szóra! Ha a játékvezető tapsol, akkor mondatba kell helyezned az előtted elhangzott és az általad mondott szót. Francia nyelvoktatás esetén: a hívó mondat (*Cela me fait penser á..... Ez nekem a .....-t juttatja eszembe*) kiváló gyakorlási lehetőséget ad a „penser á qch” vonzat bevésésére.

### **Ellen-asszociáció \***

Ne asszociálj az előtted elhangzott szóra, illetve az általad mondottnak semmi köze nem lehet ahhoz, amit az előtted lévő mondott! Ha valaki szerint mégis van, akkor *vétót* kiáltva megállítja a kört, és elmagyarázza mi a kapcsolat a két dolog között. A megvétózott szó kimondója is érvelhet, sőt a többiek is. Néha jó kis vita keveredik a nézetkülönbség okán.

### **Portré**

Körben ülünk. A játékvezető három kijelentést tesz az egyik jelen levő játékosról.

Például: *Hosszú, barna haja van. Kollégista. Nagyon szeret rajzolni.*

Annak kell jelentkezni, aki magára ismer a portréból. Ha ő nem teszi, „egy-kettő-három”-ra jön az újjal mutató. A jellemzett személy folytatja egy másik társa miniportréjával.

Ez a játék magasabb nyelvi szinten nagyon izgalmas lesz, mert az árnyalt fogalmazás titokzatosabbá teheti a játékot.

### **Sur le pont d’Avignon**

Azért ezt a címet kapta a játék, mert a kezdet kezdetén tanult dal gesztusokkal dolgozik és van benne egy visszatérő mondat, amelyet a játékban is alkalmazunk: *faire comme ça. (Így tesz.)*

A játékosok sétálnak a teremben, s egymással találkozáskor beszélgetésbe elegyednek. Azt az utasítást kapják, hogy figyeljék meg egymás gesztusait, a beszédhez társuló nemverbális elemeket.

Tapssal megállítom őket, s rámutatok valakire, aki három megállapítást tesz a kitalálendő személy gesztusaira, utánozva ezt: *Il fait comme ça (mozdulat), puis comme ça, puis comme ça.*

Az illető igyekszik a saját gesztusaira ráismerni, ha nem megy, a csoport tagjai nevezik meg őt. Egy későbbi nyelvi fejlettségi szinten a mozdulatok már nem eljátszandók, hanem megnevezendők, leírandók:

*Akiről én beszélek, sokat mosolyog beszéd közben, gyakran a hajához nyúl, s zavartan toporog.*

### **Mister X. – egyszerűbben**

Játékvezető: Gondoltam valamire: tárgy. (Gondoltam valakire: személy/élőlény.)

Kérdések – válaszok:

- *Esznek belőle? (a tárgyra gondol) Válasz: Nem, nem vagyok tárgy.*
- *Írnak velem? (a tollra gondol) Válasz: Nem, nem vagyok ceruza.*
- *(pontosítja a kérdést) Írnak velem, s nem lehet kiradírozni? Válasz: Nem, nem vagyok toll.*
- *Írnak bele? (a naplóra gondol) Nem, nem vagyok füzet.*
- *Személyes gondolatokat írnak bele? Nem, nem vagyok napló.*

Ha nem tud válaszolni a játékvezető, akkor a kérdezőknek van egy barkochba-pontjuk, amit a játék során bármikor felhasználhatnak.

### **Híres párosok \***

Lehet játszani tulajdonnevekkel (Rómeó-Júlia, Pepe-Kapa, Jancsi-Juliska, Ádám-Éva) vagy csoportnevekkel (tanár-diák, férj-feleség, főnök-beosztott, szülő-gyerek) változatban.

Adok egy rövid felolvasandó szöveget: a párosnak az általuk kiválasztott tagja olvassa. A másik kommentálja, reflektál a szövegre, kérdéseket tesz fel a szöveggel kapcsolatban, kijavítja az információkat stb. A többieknek azt kell kitalálniuk, milyen relációról, melyik párosról van szó.

### **Citromcitrom**

A székeken körben ülve játszunk. Középen áll valaki, ő is kap gyümölcsnevet.

- Két ember is kaphatja ugyanannak a gyümölcsnek a nevét, így előfordul, hogy hárman, esetleg négyen cserélnek.
- A középső mondja meg, kinek kivel kell cserélnie (*pl. narancs – alma*), közben ő is igyekszik letülni.
- Ha a körben álló azt mondja: *citromcitrom*, mindenki helyet cserél.

## Hétfő-kedd

Körben ülve (állva) mondjuk sorban a hét napjait. Aki mondja az elsőt, rámutat a másakra, s az mondja a második napot, és így tovább. Ha valaki nem mutat, hanem „rátapsol” egy játszóra, akkor onnantól fogva visszafelé kell mondani a napokat, egészen addig, míg valaki újra nem tapsol: akkor visszaáll a sorrend.

## Black stories – Histoires noires \*

Egy népszerű játék ötletének adaptálásáról, kiterjesztéséről van itt szó. (*Holger Bösch: Black Stories – 50 creepy mysteries*)

Egy egyszerű, titokzatos történet kapcsán lehet kérdéseket feltenni, hogy kiderítsük a cselekmény hátterét, indokait. (pl. *Egy nő bemegy a kocsmába, kér egy pohár vizet. A csapos előhúzza egy pisztolyt és rászégezi a nőre. A nő megköszöni és elmegy.*) A megadott válaszok:

- *Igen.*
- *Nem.*
- *Nincs jelentősége.*

A kérdésekből és válaszokból lassan körvonalazódik a történet, majd kialakul a végleges verzió. (*Itt: a nő csuklott, s a kocsmáros megijesztette egy pisztollyal, hogy elmúljon a csuklása.*)

Állandóan új és új helyzeteket kell kitalálni, hiszen ezek csak „egyszer használatos” történetek.

## Kellékek

Nagyon kedvelem ezt a színházias, kreatív készségfejlesztő játékot.) A tanár a térben egyszerű tárgyakat helyez el. Ezek a tárgyak mutatják a megelőző cselekménysor eredményét.

Ezt a képzeletbeli cselekménysort kell rekonstruálni a fiataloknak.

- *felborított szék, újság a földön*
- *üres üveg, vízzel teli pohár*
- *egy félbe maradt szó a táblán*

Ez a játék természetesen fotókkal is jól működik, de a valós kellékek ösztönzőbbek, s sokat adnak hozzá a hatáshoz.

## A táska \*

A játékhoz az ötletet Yvon Marciano (<https://www.youtube.com/watch?v=dGAPpSjRehU>) *Emilie Muller* című rövidfilmje adta.

Egy idegen táskát adok egy diák kezébe, benne sosem látott tárgyakkal. Úgy kell viselkednie, mintha az ő táskája lenne, s bemutatni a tárgyakat, elmesélni a hozzájuk fűződő emlékeket.

# Drámapedagógusok szakmai hitvallása

Kaposi László

Beleszerettem az ötletbe...

A *Drámapedagógus adattárban*<sup>11</sup> kerestem valakit/valamit, és rácsodálkozva egy-két bölcs és nagyon személyes jegyzetre az önéletrajzok Szakmai hitvallás rovatában egyre nagyobb kedvvel kattintottam rá újabb és újabb adatlapokra. *Szakmai hitvallás...* Ki adta meg, ki töltötte ki? Es ki nem fogalmazta meg? Vagy ki nem vállalta fel, amit megfogalmazott? És főként: mit írt bele, saját mondatokat, vagy kölcsönzött valaki mástól, valami frappáns idézetet?

Nagy öröm volt találkozni jeles kollégáink ennyi szép – írt vagy választott – mondatával.

**Kérem a tisztelt olvasót, hogy kivétel nélkül minden esetben képzelje oda az összes bekezdés fölé külön-külön a címet, hogy szakmai hitvallás.** Kollégáink közül valaki ezt a pár szót, egy-két mondatot ezen címszó alatt (és a nevével, minden adatával együtt) vállalta. Mindegyik bekezdést más és más. Jó kis játék lehet, persze, kitalálni, hogy melyiket ki írhatta. De rá is lehet keresni, ha valakit annyira érdekel, bejött-e a tippje. Én ezzel éppen ellentétes irányban dolgoztam: anonimá tettem a szövegeket. A sorrendjüket is megváltoztattam. A száz fős listának nem egészen a fele fért bele csak így is, és még abból is válogattam: a nagyon köznapis programbeszédet többségét kihagytam. A folytatás reménye (számomra) adott – újabb ötven adatlap.

<sup>11</sup> [http://drama.hu/adattar/dramapedagogus\\_adattar](http://drama.hu/adattar/dramapedagogus_adattar)



„A két legnagyobb dolog, amit a gyermekeinknek adhatunk: a gyökerek és a szárnyak.” (Hodding Carter)

„Az alkotást nem az inspirálja, ami van, hanem az, ami lehetséges.” (Rudolf Steiner); Soha nem vagyok fáradt ahhoz, hogy színházba menjek, hogy színházat csináljak, hogy színházról olvassak vagy gondolkodjam...

Az embernek a művein kívül ne legyen más biográfiája” (B. Traven)

„Deviánsok, ide hozzám!” – Nem fogunk unatkozni.

„Én nevelni nem akartam mással, mint a tanítási óra varázsával” (Németh László)

„Feladatunk nem az, hogy válaszokat adjunk, hanem az, hogy lehetővé tegyük a kérdéseket.” Robert Wilson, 1987

„Hatalmasabb a példa a szónál. Tökéletesebben tanulunk cselekedet, mint beszéd által.” Leó pápa szavait igazolják a mögöttem levő évek: tanítványaim szeretete, tisztelete és a közösen megélt tapasztalásaink – mindaz, amit adni tudtunk egymásnak magunkból...

„Jót s jól, s ebben áll a nagy titok”. (Kazinczy Ferenc)

„Mikor a szépet megismerik, / felbukkan a rút is; / mikor a jót megismerik, / felbukkan a rossz is. / Lét és nemlét szüli egymást, / nehéz és könnyű megalkotja egymást. / Ezért a bölcs / sürgés nélkül működik, / szó nélkül tanít, / nézi az áramlást és hagyja, nem erőlködik, / alkot, de művét nem birtokolja, / cselekszik, de nem ragaszkodik, / be-teljesült művét nem félti, / s mert magának nem őrzi: / el nem veszíti.” (Lao-Ce)

„Mindenki annyit ér, ahogy / Betölti hivatását...” (Arany János: Hírlap-áruló)

„Mondd el és elfelejtem; mutasd meg és emlékezetembe vésem; engedd, hogy csináljam és megtanulom.” Konfuciusz

„Nekem a drámapedagógia a találkozás tanítását jelenti. Találkozunk egy emberrel, egy művel, egy problémával, egy helyzettel, azt megéljük, s – valamely módon – elmeséljük. A megismerés és a kifejezés folyamatát segítem, s olykor megrettenek, olykor gyönyörködöm az emberben. Jobbára gyönyörködöm.”

„Örömöm sokszorozódjék a te örömödben. / Hiányosságom váljék jóssággá benned. / Egyetlen parancs van, a többi csak tanács: igyekezz úgy érezni, / gondolkozni, cselekedni, hogy mindennek javára legyél. / Egyetlen ismeret van, a többi csak toldás: Alattad a föld, fölötted az / ég, benned a létra.” „Az igazság nem mondatokban rejlik, hanem a torzítatlan létezésben. / Az öröklét nem az időben rejlik, hanem az összhang állapotában.” (Weöres Sándor)

A drámatanársághoz nem szükséges, hogy rendkívüli színházi képességekkel bírjon a pedagógus, de elengedhetetlen, hogy birtokában legyen a legfontosabb pedagógiai képességeknek. Ezekben kell fejlődnie annak, aki erre adja a fejét.

A folyamatos tréningező munka híve vagyok, így foglalkozásaim során a mozgás és a zene által olyan gyakorlatokat használok, melyek mind az egyéni, mind a közösségi fejlődésre, folyamatosságra tudnak reagálni...

A szabad, játékos tanulás, munkavégzés kell eljuttasson minden gyereket addig, hogy értsék, érezzék: a játék is csak akkor lesz értékes, ha önfegyelmel, izzadságban edzettük meg.

A tanítási dráma gyakorlása és annak bizonyítása, elfogadtatása, elhíttetése, hogy a drámajátéknak helye van a magyar közoktatásban is.

A tanítási dráma módszereinek hazai adaptálása, alkalmazása és a színházi nevelés meghonosítása – ezek foglalkoztatnak hosszú ideje. Amit tudok, ami eljut hozzám azt 1993-tól könyvek, folyóiratok, oktatófilmek sorozatainak formájában, valamint sok-sok képzés, gyakorlati munka keretei között próbálom mások számára is elérhetővé, érthetővé és átélhetővé tenni. Mert a dráma tanárnak és diáknak egyaránt fontos, élvezetes, hasznos (lehet)...

Az egész iskolai nevelést, de a szülői gyermeknevelést is alapvetően át kellene alakítani – csecsemőkortól kezdve ez utóbbit. Sokszorosára kellene növelni az oktatás/nevelés becsületét, számos hasznos ismeret, erkölcsi nevelés, művészeti nevelés, egészséges életmód, sport stb., hogy autonómok, de egymást szeretők legyünk, hogy az egyéni boldogság és a társadalmi elégedettség felé haladjunk... A gyermekszínházi játék ebben kiemelt fontosságú, lélektisztító hatása van!

*Az oktatás egyik legfontosabb feladata, hogy a fiatalok megismerjék és megértsék magukat és az őket körülvevő világot, mindezt aktív résztvevőként, megélve és reflektálva. A drámapedagógia és a színház pont ezt teszi lehetővé.*

*Azt a felírást Delphoi-ban a régi görögöknél: „Ismerd meg magad és légy önmagad” – ma is egy nagyon fontos üzenetnek tartom, a XXI. században. A dráma terápia, elősegíti ezt az emberi folyamatot.*

*Azt gondolom, hogy a munkánknak nem célja professzionális színészek és táncosok képzése, de biztos vagyok abban, hogy egy – a játéktérben vagy színpadon – önmagát vállaló, bátran mozduló, mozgó, játszani szerető gyermekből ritkán válik szorongó, önmaga és környezete számára nehezen megnyíló felnőtt.*

*Azt vallom és a gyakorlatban is látom, hogy a jó szakmaisággal működő drámás munka, a gyerekek és a diákok/fiatalok körében is meghatározó élmény, így ilyen jellegű foglalkozásokkal, eseményekkel, tréningekkel minél több alkalommal, minél kisebb kortól találkozniuk kell.*

*Hatalmas energiabefektetéssel, tenni akarással a gyerekek képesek igazi színészekké válni.*

*Hiszek abban, hogy a drámapedagógus teljes személyiségével hat a vele együtt gondolkodó, játszó emberekre, valamint, hogy célja mindig valamilyen reakció kiváltása, egyfajta változás (gondolkodásbeli, cselekvésbeli, attitűd-beli) elősegítése kell legyen.*

*Hiszem, hogy a drámajáték módszere, a megfelelő „transzponálás” után alkalmazható az óvodai nevelésben.*

*Karácsony Sándor szavaival: „Aki nevelni akar, annak el kell távolodnia a katedrától.”*

*Keleti István szavaival egyetértve vallom: a színház csak ürügy. A lényeg a közösség, ami ennek kapcsán létrejön, és segítséget nyújt a kamaszkor legnehezebb időszakaiban is.*

*Keresem a jót, jobbat, még jobbat, legjobbat. A legutolsót még nem találtam meg.*

*Kötelességem a múlt átörökítése, a jelen élhetővé tétele, hogy a jövő is biztonságot adhasson az egyéni, közösségi létben. A recept kidolgozásán, alkalmazásán örömmel, kitartással dolgozom.*

*Mélységesen hiszek a drámapedagógia fontosságában és személyiségformáló szerepében – ennyi.*

*Munkám során számomra a sikert nem a produkció jelentette, hanem az oda vezető út. A gyakorlatok eszközei a színjátszók magukra találásának, a gátlások, a feszültségek, az önbizalomhiány feloldásának. Különös, sok éven át tartó kötődést hoznak ezek a pillanatok. Hiszek ebben. Hiszem, hogy a drámapedagógia a leghatásosabb módszer a személyiségfejlesztésben.*

*Nagyon szeretek tanítani, gyerekekkel, fiatalokkal foglalkozni és hiszem, hogy a dráma ebben nagy segítséget nyújt mind nekik, mind nekem.*

*Napjaink egyre rohanóbb, lélektelenebb világában a gyerekeknek mind inkább szükségük van az olyan összetartó társaságokra, ahol barátokra találhatnak, kibonthatják képességeiket, s együttes erővel valami nagyszerűt alkothatnak. A diákszínjátszás ennek nagyszerű terepe.*

*Negyven éven keresztül nem lehet nyelvtani szabályokat tanítani. Csak akkor tud az ember megmaradni ezen a pályán, ha lehetősége van az alkotásra. Számomra a gyermekszínjátszás egyenlő a közös alkotással.*

*Pedagógusként igazi hivatásra leltem: a színházművészet eszköztárát drámapedagógiai módszerekkel felhasználva foglalkozom összetett személyiségfejlesztéssel.*

*Sokat tanulok a gyerekektől, fiataloktól, és amíg ez így van, addig tán ők is tanulhatnak valamit tőlem... Az effajta nevelődésnek az általam eddig fellelt leghasználhatóbb eszköze a színházi nevelés.*

*Szerencsésnek tartom magam, mert a munkám egyben a hivatásom is; mert vannak „mestereim” akiktől tanulhatok. Hiszem, hogy kell és lehet javítani a hátrányos helyzetben élők mára kialakult megítélésén, mindezt az egyének, kis közösségek szintjén megragadva, elindítva. Ezért (is) alkalmazom a drámapedagógiát.*

*Szeretnék úgy tanítani a drámával, hogy a gyerekek, akikkel találkozom, egymás és a világ dolgai iránt érzékenyebb és nyitottabbá váljanak. Szeretném, ha a felnőttek, akiket drámamunkában tanítok, képesek lennének majd megtanítani a gyerekeket arra, hogy legyenek képesek változtatni azokon a dolgokon, melyeken változtatniuk lehetséges vagy szükségszerű.*

Szociálisan érzékeny, minden irányban nyitott, toleráns, önálló véleménnyel rendelkező, testileg-lelkileg egészséges, a természetet tisztelő-óvó gyerekeket szeretnék nevelni.

Tanítani-tanulni / adni-kapni.

(folytatása következik)

# Mi a színháztörténet és mivégre is tanulmányozzuk?

(2. rész)

tanári segédlet a XX. század színházi kultúrájának tanításához

Kiss Gabriella

„A színház nem kárpótlási hivatal meg nem élt élményekért”  
(Bertolt Brecht)

## Befejezetlen mondat

Alkossatok párokat! Gyűjtsetek olyan ikonokat, amelyek az évszázadok során a „színház jelképeivé” váltak (pl. <https://hu.depositphotos.com/vector-images/sz%C3%ADnh%C3%A1z.html>)! Ezek segítségével az egyik tanuló egészítse ki az alábbi mondatot: „Azt szeretem a színházban, hogy... [pl. jó a büfé]”. A másik tanuló az ördög ügyvédjének szerepében az alábbi mondattal kapcsolódjon ehhez: „Én meg pont azért nem szeretem [pl. a büfét], mert...”! Ezt követően válasszátok ki/találjátok ki, vagy rajzoljátok-szerkesszétek meg a saját E/1. személyű színházikonotokat!

## Tézisek

A 20-21. század a rendezői színház kora.

Ezt a színházi kultúrát olyan játéknnyelvek sokfélesége, olyan határátlépések jellemzik, amelyek a színházművészet önállóságára és a kísérletezés jelentőségére irányítják a figyelmet.

Ennek a színházi kultúrának a nézője a színház nyelvén olvas. Számára az előadás nem a dráma áttetsző médiuma, amelyen keresztül pillantva életvalóságként tudja azonosítani az eljátszott történet alakjait, viszonyait, környezetét. Hanem észreveszi a nem nyelvi jelek esztétikai megformáltságát és jelentést tulajdonít a játék- és nézőtér közötti viszonyoknak, a színházi látvány, hangzás és a színészi test „megcsináltságának” stb.

Ennek a színházi kultúrának az alkotója nem olyan „fényképész”, aki a valóság észlelésének kulturálisan adott, normatív és engedélyezett rendjét betartva jobb esetben megeleveníti, rosszabb esetben illusztrálja a dráma szövegét. Hanem olyan művész, aki a térbe és időbe helyezett, mozogni és beszélni képes emberi test színrevitelének lehetőségeiről, továbbá az azt észlelő nézőben lezajló folyamatokról gondolkodik.

Ezek a színházcsinálók meg vannak győződve arról, hogy a politikus (de nem feltétlenül politizáló) művésznek elsősorban kultúránk és a benne élő ember állapotára kell reflektálnia.

A színházról való illetén gondolkodásnak alfája és ómegája a színházi avantgárd és a neoavantgárd kockázatvállalása. Az egymással vitatkozó rendezői formanyelvek és a közösségformáló cselekvés lehetőségeit kutató művészi performanszok elutasítják a „holt” színházi apparátust: „elirodalmiasodottságával” a színház „újraterápiáját”, profitorientáltságával az új Ember és új Néző megteremtésének célképzetét helyezik szembe.

## A színpadi realizmus mint elrugaskodási pont

### Forráselemzés

Alkossatok három csoportot és olvassátok el az alábbi három szövegrészletet! Beszéljétek meg, hogy Molnár Ferenc, Peter Brook és Augusto Boal mit és miért nem kedvelt a színházban, majd az ő nevükben *kommenteljétek* az alábbi három *facebook*-bejegyzést!

(i) „Help! A GPS szerint a *Csongor és Tünde* egy második emeleti lakásban lesz. Ez most komoly?”

(ii) „Apám azt mondta, hogy kivesz a suliból, ha március 15-ét még egyszer úgy ünnepeljük, hogy három Petőfi három nyelven szavalja el a *Nemzeti dal*t, miközben a kivetítőn Petőfi szelfizik önmagával. Anya meg csak röhögött”

(iii) „Ha még egyszer végig kell ülnöm egy idegőrlő 3,5 órát, aminek a végén sem tudom meg, hogy ki a jó és a rossz zsarú, elviszem a szakkört moziba!”

Ezt követően egyfelől olvassátok fel/adjátok elő egymásnak úgy a szövegeket, hogy kikarikírozzátok az alkotó vélt „mániáit”, másfelől osszátok meg a kommenteket. Ezután nézzetek utána, kik is voltak ők valójában!

### **Molnár Ferenc: *Az inkvizíció dramaturgiája* (1937)<sup>i</sup>**

Ha valaha az életben nagy dramaturgiai művet írnék, az volna a kiindulópontom, hogy a színház nézőterén tölteni az estét: büntetés. Képzeljük magunkat abba a korba, amikor az inkvizíció nemcsak tüzes vassal és homlokszorítóval kínozza az áldozatait, hanem szellemes kínzásokat is talált ki, például a hanyatt fekvő áldozatnak lassan, de nagyon sokáig egy-egy csöpp vizet csöppentett a szájába. Vonatkoztassunk el mindentől, ami a „színház” fogalom körül ránk ragadt, és képzeljük el, hogy egy inkvizítor, akinek ambíciója új kínzási módokat feltalálni, kitalálja a következő büntetést: A bűnös köteles hetenként egyszer, meghatározott órában, meghatározott percben hirtelen minden dolgát abbahagyni, és jó vagy rossz időben egy nagy terembe sietni. A nagy terem azonnal elsötétítendő, és a bűnös szűk ülőhelyére vezetendő. Ott kell ülnie három óra hosszat a sötétben, mereven és mozdulatlanul. Ez idő alatt tilos: 1. kimenni, 2. felállni, 3. fészkelődni, 4. hátrafordulni, 5. beszélni, 6. orrot fújni, 7. köhögni, 8. tüsszenteni, 9. enni, 10. inni, 11. dohányozni, 12. külön, önállóan nevetni, 13. aludni, 14. olvasni, 15. írni, 16. nyújtózni, 17. ásítani, 18. más irányba nézni, mint előre, 19. más helyre átülni, 20. a végét meg nem várni, 21. el kell a meleget túrni, 22. el kell a hideget túrni, 23. minden bosszúságot némán kell lenyelni, 24. tilos felháborodásának bármi jelét adni, 25. hangosan sóhajtozni vagy nyögni, 26. a ruházatán bármit is változtatni: tehát mellényét kigombolni vagy szűk cipőjét lehúzni, 27. nem figyelni, 28. agyát megpihentetni, kikapcsolni, 29. megzavarni olyan tetszésnyilvánítást, mely az ő meggyőződésével ellenkezik, 30. rendes, kényelmes napi ruhájában odamenni, 31. abbahagyni és máskor folytatni. Ezen kívül tilos még sok minden, ami hamarjában nem jut eszembe. Ez a sötétbe ültetett, megmerevített, elnémított, minden funkciótól eltiltott embert nevezzük színházi nézőnek, akinek az újkor emberszerető mozgalmi megadja azt a könnyebbséget – de ezt se mindig –, hogy óránként egyszer néhány percre kimehet sétálni, hogy a testi kínlódást kipihenje, és az újabb testi kínlódáshoz erőt gyűjtsön. Mármost mi a dramaturgia? Dramaturgia az a tudomány, amely összegyűjtötte mindazokat a szabályokat, amelyek szerint ennek a testi kínokra ítélt embernek a helyzetét megkönnyíthetjük azzal, hogy a terem egyik falát lebontjuk, és abban a falnyílásban mutogatunk valamit. Ennek a valaminek azonban oly vonzónak kell lennie, hogy a leírt testi kínlódás az áldozatra nézve előbb eltűrhetővé, majd érthetlenné, végül pedig kívánatossá legyen. Annyira kívánatossá, hogy még keservesen szerzett pénzét is odaadja érte. Sőt törje magát utána! Ez volna dramaturgiám bevezető része. Azután következnenek azok a fejezetek, amelyek elmondanák: minő alacsony és magas, felszínes és mély, parlagi és fenséges módok vannak arra, hogy a terem lebontott fala mögött levő nyílásból ez a narkózis hatásosan áradjon ki a szenvedőkre.

### **Peter Brook: *A holt színház* (1968)<sup>ii</sup>**

Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék. Mégis, ha színházról beszélünk, nem pontosan erre gondolunk. Vörös függönyök, reflektorfény, rímtelen drámai jambusok, nevetés, sötétség – ezek zsúfolódnak össze abban a zűrzavaros képben, amelyet egyetlen közhasznú szóval illetünk: színház. (...) Gyakran szajhának nevezzük, vagyis művészetét tisztátalannak tartjuk, de ez ma már egy más értelemben is igaz – a szajhák elfogadják a pénzt, de gyönyört, azt nem adnak. (...) Valóban: ha a közönség csak egyetlenegyszer is a sokat emlegetett, vérbeli szórakozást igényelné tőlünk, mindnyájan bajban lennénk, nem is tudnánk, mihez kezdjünk. Az igazi öröm színháza nem létezik, és nemcsak arról van szó, hogy az olcsó komédiának és a rossz musicalnek nem sikerül nyújtani valamit a pénzünkért – a „Holt” Színház megtalálja az utat a nagyoperához és a tragédiához, sőt Molière és Brecht darabjaihoz is. És természetesen sehova sem fészkel be magát olyan biztonsággal, kényelmesen és ravaszul, mint William Shakespeare műveibe. A „Holt” Színház szívesen folyomodik Shakespeare-hez. Drámai előadásain jó színészek játszanak – ami önmagában helyénvalónak látszik –,

látszatra élénkek és színészek ezek a produkciók, szól a zene, és minden szereplő jelmezbe öltözik (...) Titokban viszont kegyetlenül unalmasnak tartjuk az egészet, és lelkünk mélyén Shakespeare-t szidjuk, vagy az ilyenfajta színházat, sőt netán önmagunkat. S mivel a baj nem jár egyedül, mindig akad egy „holt” néző, aki nem tudni miért, élvezzi az intenzitás, mi több, a szórakozás teljes hiányát, csakúgy, mint a tudós, aki mosollyal az arcán éli túl a klasszikusok rutinelőadásait (...). Őszinte szívvel akar olyan színházat, amely magasztosabb, mint az élet, és bizonyosfajta intellektuális kielégülést összekever azzal az igazi élménnyel, amelyre áhítozik.

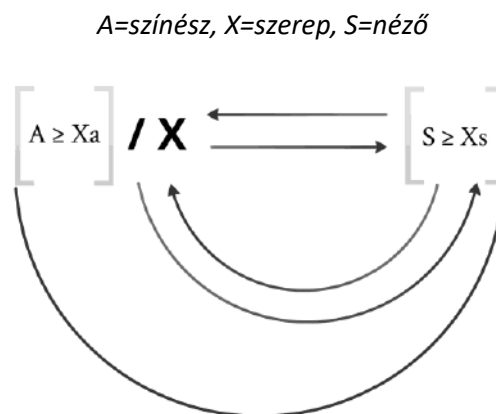
**Augusto Boal: Az Elnyomottak Színháza (1979)<sup>iii</sup>**

Megvettem a színészek és a nézők régi kapcsolatát, pontosan úgy, mint minden más alany-tárgy viszonyt, amely az egyik embert arra ítéli, hogy a másik nézője legyen, a másiké, aki egyre inkább felsőbbrendű emberré, *Übermensch*-sé, embergyűlölővé válik. Gyűlölöm a művészt, a „magasabb rendű lényt”, és megpróbálom minden emberben megtalálni a művészt. Megvetem a tekintélyelvű színházat, és ezért csinálom az Elnyomottak Színházat.

Köztudott, hogy színházról általában akkor beszélünk, ha valaki megszemélyesít/megtestesít valakit vagy valamit, miközben egy másik ember nézi. Ezt a nevezett teatralitás-definíciót először Eric Bentley fogalmazta meg *A dráma élete* (1964) című könyvében,<sup>iv</sup> majd Erika Fischer-Lichte színházzsémotikai munkáinak köszönhetően vált széleskörűen ismertté az 1980-as években.<sup>v</sup> E koncepció értelmében a színház a valóság olyan darabja, amely a „mágikus ha” („mintha”) működésén alapul, és három nélkülözhetetlen eleme van: a színész (aki olyan valakit játszik, aki nem önmaga), a szerep (ami a legtöbbször drámaként is olvasható történet szereplője) és a néző (akinek figyelmét elsősorban a fikció köti le). Ennek a kő- vagy illúziószínházi apparátusnak akár mottója is lehetne II. György, szász-meiningeni herceg tézise, mely szerint „minél jobb a rendező, munkája annál kevésbé feltűnő”.<sup>vi</sup> Jelképe az André Antoine és Otto Brahm által is szorgalmazott „negyedik fal”, amely egyfelől „két egymásnak idegen világra tagolja a színházat, a csak cselekvők és a csak befogadók világára”,<sup>vii</sup> másfelől abban segíti a színészt, hogy a színpadon úgy jelenjen meg a dramatikus alakok „életének egy szelete”, mintha a közönség ott sem lenne. S leggyakoribb hibáját Konsztantyin Sztanyiszlavszkij nevezte meg: „Díszletekből, tárgyakból valóság-hű környezetet teremtenek, melyben minden valódi, de a színészek eközben megfélemeznek a valódi érzésről és a valódi átélésről.”<sup>viii</sup>

**Egy kis matek...**

Rögzítsétek pókhálóábraszerűen az elkészült saját színházikonokat, majd olvassátok el újra a Peter Brook-szöveget! Vegyétek le azokat, amelyeket Brook nem tartana fontosnak! Ezt követően helyezzétek el valamennyi ikont a színházi kommunikáció alábbi ábráján! Alakítsátok át az ábrát úgy, hogy a brooki definíciót modellálja! Mi hiányzik?



Az 1874 és 1890 között egész Európát bejáró Meiningeni Udvari Színház vezetőjét ugyanúgy a dráma tolmácsolásának és a valóság hiteles ábrázolásának igénye foglalkoztatta, mint a Théâtre Libre (1887), a

Freie Bühne (1889), az Independent Theatre (1891) vagy a Moszkvai Művész Színház (1898) rendezőit. A történelmi realizmus (meiningenizmus) számára a csonkítatlan drámaszövegek előadása, a régészeti pontosság díszletek és jelmezek, a sztárkultusz elvetése és a társulati működés garantálta, hogy a színpad az irodalmi mű teljes képét nyújtsa. A társadalmi realizmus (naturalizmus) szerint viszont a színház csak akkor válhat (ismét) a társadalom valós állapotára tudatosan reflektáló, kísérleti intézménnyé, ha a szociális problémákat egyéni konfliktusokon keresztül láttató és a milió determináló erejét feltáró drámák „emberi dokumentumai” szembesítik a nézőt saját – nem mindig jól öltözött parfümillatú és csak nagyon ritkán *happy end*-del végződő – életvalóságával. A színpadra dézsa és mosóteknő, a színész kezébe pipa és mosórongy került, a lábosban tényleg főtt a káposzta, a serpenyőben tényleg sült a hús. Immár nemcsak arisztokrata és polgári, hanem munkás és paraszti származású emberek tipikusnak vélt problémáit láthattuk – úgy, ahogy azt az alapvetően polgári származású (vagyis bányában és mezőkön soha életükben nem dolgozó) írók elképzelték.<sup>ix</sup> A színészek rákényszerültek arra, hogy a tipikus betegségeket (kóros alultápláltság, tüdővész, öröklött alkoholizmus, morfiumfüggés) klinikai kórkép alapján játsszák, vagyis meg kellett tanulniuk a színpadon orrot fűjni, köhögni, lyukas harisnyában és előnytelen hálóingben létezni, szociolektusban és dialektusban beszélni – csak az emberi test biológiai működésével kapcsolatos aktusokat (székelés, vizezés, közösülés) kellett „eltitkolniuk”. Ugyanakkor a kortárs kritika találóan jegyezte meg, hogy *A kaméliás hölgy* címszerepét naturalista technikával játszó Sarah Bernhardt egy előadás alatt többet köhögött, mint egy tüdőszanatórium lakói egy hét alatt. Hiszen ez a színház a tipikusnak vélt, s így sokszor sztereotipikus testképek révén vitte színre a természetet.

### Alapérzelmek – háromféleképp

Az eredeti játékokban a tanulók séta közben különböző minőségű és különböző intenzitású érzelmeket, állapotokat fejeznek ki (pl. boldogság, fájdalom, idegesség, vakaródzás, sántítás, kövérség, sírás). A tanár által meghatározott és százalékban (10 % = gyenge, 50 % = erős, 100 % = nagyon erős) kifejezett fokozatokat a testtartás, a gesztus, a mimika árnyalásával/eltúlzásával jelzik. Ebben a variációban a sztereotipikus (pl. buta szőke/tolvaj cigány/sértődős buzi vakaródzik, sántít stb.), a tipikus (tipikus plázacica/stréber/anyuka kedvence/kocka vakaródzik, sántít stb.) és az individuális játékmód (TE vakaródzol, sántítasz stb.) közötti különbséget demonstráljuk. Befejezésként valamennyi játszott sztereotípiával, típussal és individuummal kimondatjuk a „tegnap este” szókapcsolatot. (Csak gyakorlott játékosok és összeszokott csoportok csinálhatják, a ventilálás pedig kötelező!)

Az európai színháztörténet első és mindmáig legnagyobb hatású színészpedagógusa szerint viszont a színésznek egy ennél sokkal finomabb megfigyelőképesség birtokában kell képessé válnia az individuumok előtti individuális emberábrázolásra. A sztanyiszlavszkiji lélektani realizmus csak egy meghatározott módszerrel, gondosan felépített próbafolyamat alatt jöhet létre, amelynek előfeltétele, hogy a színész eljusson önmagához, célja pedig, hogy tökéletesen átélhesse a dramatikus alak élményeit, hiszen a fizikai cselekvések (a színpadi mozgás és beszéd) csak így lesznek igazak. Ennek az állapotnak a létrehozásához van szükség a pszichotechnikára. A pszichés kondícióját folyamatosan karban tartó színész saját érzelmi naplója és a „mágikus ha” eljárása révén hívja segítségül az emócióit, indulatait rögzítő, affektív emlékezetet. Olyan összetett szituációkat, olyan belső körülményeket kell elképzelnie, amelyek között spontán módon törhetnek ki a dramatikus alak érzelmei. Ez a szituációhoz kötött improvizáción alapuló tréning természetesen elválaszthatatlan a szerepértelmezéstől: a színésznek a drámaíró által megírt szöveg „mögé” rejtett és a rendezővel, illetve dramaturggal együtt létrehozott „belső drámát” kell eljátszania. Ennek okán fel kell tárni és ok-okozatilag össze kell rendezni minden egyes szónak, mozdulatnak, pillantásnak, hallgatásnak az okát és célját, előzményét és következményét – a dramatikus alak motívumait.<sup>x</sup> Így jut el a próbán addig a pontig, ahol a színész „lelke” és a szerep „hipotetikus lelke” jóformán egybeolvad. S ez az előfeltétele annak, hogy aztán estéről estére hideg fejjel, tudatosan, bármikor elő tudja hívni az ihletet, bármikor meg tudja nyitni a tudattalanját, bármikor újra és újra át tudja élni az érzelmeket.

## A provokáció esztétikája

### Rikkancsjáték

Olvassátok el az alábbi két színházi kísérletet! Először képzeljétek bele magatokat a nézők helyzetébe, és párokban mérlegeljétek, hányféleképpen reagáltatok volna! (A második esetben segít, ha felidézzük a „tűkörjáték” és a „hipnózis” során átélt élményeket.) Utána váljatok két csoportra, és válasszatok a

két esemény közül! Próbáljátok meg egymásnak „eladni” a produkciókat! (Ennek a játéknak egyik változata, ha facebook-eseményt csináltatunk a tanulókkal.)

### **Filippo Tommaso Marinetti: *A varieté* (1913)**

A sokkhatások, a rekord és a testi ostobaság színházába (...) be kell iktatni a meglepetést, és be kell vonni a műsorba a földszint, a páholyok és a karzat közönségét. Egy-két javaslat kapásból: néhány ülésre erős ragasztót kell kenni, hogy az odaragadt néző – férfi vagy nő – általános derültséget keltsen (...) ugyanazt a helyet tíz embernek is el kell adni, hogy ebből torlódás, hangos szóváltás, veszekedés kerekedjék; ingyenyjegyet kell felajánlani köztudottan hóbortos, ingerlékeny vagy különc uraknak vagy hölgyeknek, akik trágár kézmozdulatokkal, a nők csipkedésével vagy egyéb bolondériával várhatóan lármás jelenetek okozói lesznek. Be kell hinteni az üléseket viszketőporral, tüsszentőporral és más hasonlókkal.<sup>xi</sup>

### **Marina Abramović: *The Artist is Present* (2010)**

2010 március 14-én nyílt meg „A művész jelen van” című retrospektív kiállítása a New York-i Museum of Modern Artban. A művész minden nap a múzeum átriumában elhelyezett négyzet alakú asztal mellett ült mozdulatlanul, tágra nyitott szemekkel, pislogás nélkül, nyitástól zárásig 75 napon át, összesen 716 órában és 30 percen át. A közönség bármely tagja leülhetett vele szemben, és tetszőleges időt tölthetett a társaságában.<sup>xii</sup>

A színházi avantgárd és neoavantgárd törekvéseiben a művészet újra az élet szerves része, sőt annak megújításának, megváltoztatásának tere kívánt lenni. Ennek a hitnek a tükrében értelmezhető az „avantgárd” elnevezés, amelynek kulcsa a hagyományos nézői magatartásformák provokációja. A századforduló végső soron újra felfedezi, hogy a színházi esemény eredetileg a résztvevők közös cselekvése („dran”). Az *Übű király* című „diákcsínyekből lepárolt rémbohózat” szerzője, Alfred Jarry szerint ez a „cselekvő öröm az egyetlen isteni öröm, ehhez képest a polgári tömeg hús-vér játéka torzkép lehet csupán”.<sup>xiii</sup> Georg Fuchs ezért is volt meggyőződve arról, hogy „játékosok és nézők, színpad és nézőtér (...) eredetileg és lényegüknél fogva nem ellentétesek, hanem egységet alkotnak”.<sup>xiv</sup> A boxmeccsek atmoszféráját csodáló Bertolt Brecht meg is nevezte azokat a képességeket, amelyek közösséggé formálhatják a „tudományos kor” higgadt és racionális embereit: mérlegelés, véleményalkotás, állásfoglalás, vita, döntés és cselekvés. A hatvanas-hetvenes évek művészi performanszainak alkotói viszont a provokáció esztétikájában hittek. Elvből nem akartak helyet kapni a rendező nevével fémjelzett előadást estéről estére megismétlő, azt árucikknek (is) tekintő színházi üzemből. Utcákon, földeken, kórházakban, börtönökben, vasútállomásokon, tisztítószalonokban, galériákban, iskolákban jöttek létre olyan (rendszerint) egyetlen egyszer előadott események, amelyek annyira irritáló, bizonytalan és kínos helyzetbe hozták a nézőt, hogy nem lehetett nem észrevenni: bármikor érvényüket veszthetik az „eladható” és „elfogyasztandó” műalkotás élvezetének megkérdőjelezhetetlennek tekintett és biztonságérzetet adó normái, illetve szabályai. A body art, fluxus, akció, happening performerei önszántukból mondtak le arról, hogy az előadás menetét az ellenőrzésük alatt tartásuk. Így az „esztétikai megformáltság” olyan stratégiák kidolgozását jelentette, amelyek arra motiválták a nézőket, hogy érdemben, az előadások menetét befolyásoló módon vegyen részt a színházi eseményben.

### **SWOT-analízis – mimes játékkal és állóképpel**

Olvassátok el az alábbi három előadás-leírást, és alkossatok három csoportot az alapján, hogy ki melyiken vett volna a legszívesebben részt! Az ezt követő két játék azt a kérdést járja körül, hogy mennyiben tekinthető erősségnek (*strengths*) és mennyiben gyengeségnek (*weaknesses*) az a nézői részvétel, amely érdemben tudja befolyásolni az előadás menetét.

1. A csoportok dolgozzák ki azt a mozgulatsort, ahogy
  - a) belépnek a játéktérbe / realizálják, hogy itt most „színház” folyik,
  - b) arra reagálsz, amikor egy játékos közvetlenül hozzád fordul, megszólít, megérint,
  - c) elhagyjátok a játék terét!
2. Magát a színházi eseményt/helyzetet egy sál jelzi. A csoport tagjai (egyénilig, párokban, kisebb csoportokban vagy együtt) fejezzék ki egy-egy, e kelleket felhasználó mozdulattal (állóképpel) a színházi helyzethez való viszonyukat!



**Angelus Novus: Homéroszt olvasva (1986)**

A 22 órás eseményre a bécsi Künstlerhausban került sor. Az egyik teremben a csoport tagjai felváltva és szünet nélkül olvasták fel az *Iliász* 18 000 sorát. A többi helyiségben az eposz példányaikat helyezték el, és felkérték az arra járó hallgatókat, hogy az olvasó hanggal együtt olvassanak.<sup>xv</sup>

**Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña: Két amerindián látogatása (1992)**

Amerika Kolumbusz nevéhez fűződő felfedezésének ötszázadik évfordulója alkalmából a két amerikai performer a legkülönbözőbb tereket használták a produkció helyszínéül: a londoni Covent Garden és a madridi Plaza Cristobal Colón, New York és Chicago művészeti múzeumai, galériái, Washington, Minneapolis és Sidney természettudományi múzeumai. Fusco és Gómez-Peña minden előadásban olyan indiánokként „éltek” egy aranyketrecben, akik a Mexikói-öböl egyik, az európaiak által érthetetlen okokból immár ötszáz éve fel nem fedezett kis szigetéről származnak. Hazájukat „Guatínau”-nak, saját magukat pedig „guatínauinak” nevezték. „Amerindián” jelmezük minden képzeletet felülmúlt: Fusco fűszoknyát és tigrisbőröböl készült melltartót, óriási szemfogakból fűzött nyakláncot, napszemüveget és tornacipőt viselt. Gómez-Peña (a „dühöngő mexikói pankrátor” sztereotípiájára tett ironikus célzasként) tigrispofát festett magának, és napszemüveggel takarta el a szemét. Hatalmas, tollakkal díszített fejdísz csúcán és a homlokrészen egy törzsfőnök képe volt. A nyakát és a mellkasát széles ékszer díszítette, ágyékkötőjéről gyöngyökkel kirakott, vastag szalag lógott, lábát kéreggel ellátott papucsba bújtatta, lábszárát gyöngyosorok fedték. Mindketten nyakörvet viseltek, és a ketrec őrei pórázon vezették őket az illemhelyiségbe. Olyan „hagyományos” tevékenységeket folytattak, mint a súlyemelés, a voodoo-babák varrása, a tévénézés és a laptopon végzett munka. A ketrec melletti szelencén olvasható felirat szerint kis adomány fejében Fusco szívesen táncolt (még hozzá, mint később kiderül, rapzenére), Gómez-Peña pedig autentikus indiántörténeteket mesélt (fantázianyelven), és mindketten szívesen fényképeztették le magukat látogatók társaságában. A ketrec előtt hatalmas információs táblákat állítottak fel. Az elsőt a nem nyugati kultúra népeit ábrázoló kiállítások történetének csúcspontjait lehetett látni, a másodikon az *Encyclopaedia Britannica* hamisított „amerindiánok” szócikkét és a Mexikói-öböl ennek megfelelően árajzolt térképét. Megfigyelték, feljegyezték és közzé tették a nézők magatartását, reakcióit, megjegyzéseit, cselekvéseit. Felszólították őket, hogy játsszanak. A nézők Fusco etetésére engedélyt kértek az őrtől, gumikesztyűt igényeltek, hogy megsimogassák Gómez-Peña lábát, a kiállított emberek párosodási szokásai iránt érdeklődtek.<sup>xvi</sup>

**Augusto Boal: Láthatatlan színház (1995)**

Ebben az időben törvény szerint egyetlen argentin sem halhatott meg éhezés következtében. Argentinként, ha az ember rendelkezett személyi igazolvánnyal, elvileg joga volt hozzá, hogy bemenjen bármelyik étterembe, és azt rendeljen, amit szeretett volna, kivéve bort és desszertet. Az egyik nap bementünk egy elegáns étterembe, és protagonistánk, aki nem volt sem erőszakos, sem agresszív, hangosan a következőket rendelte: „Sült húst burgonyával és két tojással, de semmi esetre sem szeretnék bort vagy desszertet.” Amikor az étel megérkezett, szívvel-lélekkel befalta az egészet, ahogy megkívánta. Ezen mindenki, még az étterem vezetője is nevetett. Ez volt az első felvonás. A második felvonás alatt viszont már senki sem nevetett. Ez akkor kezdődött, amikor a fiatalember a számlát kérte. Amikor az megérkezett, megnézte, aztán felmutatta a személyi igazolványát, majd felállt, hogy induljon. Az étteremvezető megkérdezte, ki fogja kifizetni a számlát. A színész erre azt válaszolta: Fogalmam sincs, de azt tudom, hogy én nem. A törvény megengedi. Az étteremvezető ki akarta hívni a rendőröket, amire mi előzőleg számítottunk, és bele is írtuk a forgatókönyvünkbe. Ekkor az ügyvédet játszó színészünk figyelmeztette az étterem vezetőjét, hogy ha kihívja a rendőröket, a rendőrök őt viszik el, mert a törvény a fiatalembert védi. Majd elmondta a törvényre vonatkozó információkat. Ezt vita követte, amelyhez számos jelenlévő hozzászólt, majd mindenki bekapcsolódott.<sup>xvii</sup>

A hatvanas-hetvenes évek *live art*-ja arra bátorította a nézőket, hogy a játékosok és egymás közvetlen érintése (vagyis fizikai cselekvés) révén váljanak résztvevők közösségévé. Tabukat törtek, konvenciókat kérdőjeleztek meg, és ezzel felmutatták: sokféleképpen lehet feszegetni annak a nézői szokásrendnek a határait, amely a színházban látott és hallott dolgokat kizárólag a színész által megtestesített szerep (dramatikus alak) történetére vonatkoztatja. Ez az „anekdota és a csevegés színházának” fogyasztóit

provokáló, a mindenkori konzumterroret kritizáló cselekvés olyan esztétikai tapasztalat részesévé kívánta tenni a nézőt, amelyben az alternatívák megvitatásának során kérdőjeleződnek meg a bevett gondolkodási módok határai. Színháznézőként és állampolgárként is olyan attitűdöt akart kialakítani és gyakoroltatni, amely számára nem a konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás elfogadása, hanem az érdemi vita felelőssége és kockázata az érték.

### Beszélgessetek!

Elevenítsétek fel eddigi színházi élményeiteket, és – ha voltak ilyenek – meséljétek el egymásnak azokat a kínos, zavaró, kellemetlen mozzanatokot, amelyek láttán egyfelől rögtön azt gondoltátok, hogy „ez nem színház”, „ilyet színházban nem lehet csinálni”, másfelől rögtön éreztétek, hogy nem lehet véletlen, nem pusztán hatásvadászat, van funkciója!

## A színházi avantgárd és neoavantgárd hatástörténete<sup>xviii</sup>

### Előadás-leírások elemzése

1. Olvassátok el az alábbi három kritikarészletet és húzzátok alá azokat a rendezői megoldásokat, amelyek az érdemi nézői részvételt szorgalmazzák, cselekvő nézésre motiválnak!
2. Ezt követően nézzétek meg a 2017/2018. színházi évadban látható előadások képeit, és rendeljétek hozzájuk a 20. század első évtizedeiben született idézeteket!<sup>xix</sup> Döntéseiteket indokoljátok!  
„A mi szemünk határozza meg, és teremti mindig újjá a rendezést.” (Adolphe Appia)  
„A sejtetés segítségével a színpadon mindent felidézhetsz.” (Edward Gordon Craig)  
„A színész az átélés segítségével éri el a színpadi művészet alapvető célját.” (Konsztantyin Sztanyiszlavszkij)  
„A színészi alkotótevékenység nem más, mint plasztikus formák térbeni létrehozása.” (Vszevolod Mejerhold)  
„Ne bámuljatok olyan romantikusan!” (Bertolt Brecht)  
„Egymás mellett két színpadra volna szükség: egy nagyra, a klasszikusokhoz és egy kisebbre, bensőségebbre, a modern költők kamaraműveikhez.” (Max Reinhardt)

### Ibsen: *Babaház*, R. Jeles András, Stúdió K Színház, 2016

<http://www.studiokszinhaz.hu/ibsen-nora/>

Jeles Andrást a Stúdió K Színházban nem érdekli a *Nóra*, viszont komolyan veszi Ibsen darabjának valódi címét: a *Babaházat*. Az egész előadás azt tematizálja, hogy mit kezdenek a babák (bábuk) egy emberi, rájuk kényszerített, tőlük idegen történetben. Elveszettek téblábolnak és kétségbeesetten dadognak. A rendezés így a polgári szomorújáték bábjátékká vagy isteni komédiává való átváltozását tárja elénk. Ehhez a teljes elidegenítés eszközeivel él: a látvány nem köthető semmilyen konkrét időhöz vagy térhez, egy zöldes fényekkel és színes csillaghullással káprázatosan és lidércesen megvilágított, befelé mélyülő, zárt teret látunk, mely a felhangzó tengerzúgásokkal egy elsüllyedt világra emlékeztet. Itt tűnnek fel a biedermeier kort idéző élőbábok, melyek mozgásában, beszédükében folyamatos elakadások, rontások figyelhetők meg. A színész mint baba (bábu) Jeles műveiben mindig varázslatos és különös képződmény. [...] Nóra (Nyakó Júlia) olyan, akár egy felhúzható baba, Helmer (Spilák Lajos) szájharmonikájával zenebohóca, Kristine (Homonnai Katalin) egy karcsú marionette, a láthatatlan kutyájával perlekedő Krogstad (Sipos György) nehézkes mozgásával egy törött kaucsukfigurára, míg Rank doktor (Nagypál Gábor) hatalmas, kidolgozatlan kezével egy elnagyolt rongybábra emlékeztet. A legszebb porcelánbaba a háttérben feltűnő, ábrándos tekintetű cselédlány (Tóth Noémi), aki időnként indokolatlan zokogásba tör ki. A bábok mozgatója maga is báb: egy eltorzult koponyájú, kísérteties figura (Lovas Dániel), aki felállítja, kicipel, vagy akár a színpad mögött megfigyelmezi a többieket. Ebből a szabályozott, merev világból csak két szereplő válik ki (egyikük sem szerepel az eredeti műben): a dúdolgató, harisnyájával bíbelődő Narrátor (Lukin Zsuzsanna) és a láncos bilit húzó kisbaba (Pallagi Melitta). A színpadszéli dobogón helyet foglaló narrátor a leginkább hús-vér figura, aki a sugó szerepkörét is betölti, de személyes megjegyzéseivel a nézői reakciókat is képviseli. Az elmázolt festékekkel síróra pingált arcú, hatalmas cumit szopogató óriáscsecsemő pedig mintha a szöveg mögöttes tartalmait (mindazt, ami hangosan kimondhatatlan, tabu) vagy a kollektív tudatalattit képviselné, a freudi ösztönént. Az ő obszcén megjegyzései egy

párhuzamos szövegtestet alkotnak, mely rámutat az alapmű bántó hamisságára és rosszul elfedett hazugságaira. A babaház lakói és vendégei maguk is szenvednek a megírt szövegnek való kiszolgáltatottságtól (nem áll szabadságukban eltérni tőle), talán innen ered végtelen szomorúságuk, mely leginkább Nóra állandóan riadt tekintetéből sugárzik. A párbeszédekből csak áriák maradnak, az egymáshoz szólás vagy kapcsolódás teljes képtelenségként.<sup>xx</sup>

**Shakespeare: III. Richárd, R. Zsótér Sándor, Maladye, 2016**

<http://gyulaivarszinhaz.hu/esemeny/w-shakespeare-iii-richard>

Elsőre talán azt gondolhatnánk, a régi fordításhoz hagyományos színpadkép és korhű jelmez dukál, de Zsótért nem éppen erről ismerjük, hovatovább a Maladye Bázison, vagyis egy Mikszáth téri lakásban, annak is egy szobájában erre vajmi kevés lehetőség adatik. Ambrus Mária díszlettervező ehelyett egy mármár szemtelenül profán díszletet dobott be: egy építkezéseknél használt állványzat egy elemét, amely nemcsak egyszerűségével tüntet, de az amúgy sem túl nagy szobában meglehetősen kis teret hagy a játéka is. Ráadásul a dráma összes helyszínét itt kell megjeleníteni, ami a nézők absztrakciós képességét is próbára teszi. Viszont Zsótér nem lenne Zsótér, ha a legegyszerűbb díszletet nem tudná a legötletesebben használni. Nemrég a negyedéves színészosztállyal készített Sirályában használta ki a Színművészeti aulájának minden lehetőségét, most pedig az építkezési állványelemből és a Maladye bázis szobájából hozza ki azt, amit csak ki lehet. Az állványelem egy hatalmas vaslábakon álló padozat, utóbbihoz csapóajtón keresztül lehet feljutni. Ez máris osztott teret képez: megjelenik a fent és lent különbsége, így például Margit királynő fentről szórja átkait a lent lévőkre, Richárd felülről adja a parancsokat az alattvalóknak. A csapóajtó pedig tökéletes eszköz például a lefejezés imitálására. A szobába három ajtón keresztül lehet bejönni, amelyből kettőt csak a közönség egyik fele lát: izgalmas játéka ad ez lehetőséget például a két gyilkos jeleneténél.<sup>xxi</sup>

**Heinrich von Kleist: Kohlhaas Mihály, R. Hegymegi Máté, Szkéné, 2015**

<http://hu.euronews.com/2015/09/13/elegtetel-barmi-aron---kohlhaas-a-szkeneben>

A két nő – Pető Kata és Bach Kata – játssza a két lovat, pompás mozgással érzékeltetve (le)pusztulásukat, szenvedésüket. És ők játsszák a női szerepeket is: Pető Kata a feleség, aki egyetlen pillanatig próbálna ugyan visszafogni a férjét, de szinte a következő pillanatban már ő az, aki a sérelem legfőbb áldozatává válik. A trapéz egyik oldalán elindul, hogy jogorvoslatot szerezzen, és mire a teret megkerüli, már halott. Bach Kata az értetlen és aggódó gyerek – hogy ő az igazi áldozat, ezt ekkor még csak sejtjük. Mert Kohlhaas bosszúja rettenetes; igaz, a sérelme is az. Nagy Zsolt játéka meghatározza az előadás egészének tempóját – nagy trapp, amit látunk –, szinte húzza magával a többieket is. És nem is csak szinte: a rendező ugyanis Hegymegi Máté koreográfus, aki ügyesen simítja egybe a mozgást és a szöveget. Nem érzem föltétlen szükségét, hogy mozgásszínházként definiáljam az előadást, noha kétségtelen, hogy a mozgás alaposan megsegíti a szöveg dinamikáját. A trapéz alakú játéktér voltaképpen egy medence – mindjárt az első percekben meg is telik vízzel, és attól kezdve ebben járkálnak, szaladnak, esnek és fekszenek a szereplők. A víz mindvégig képes megmaradni a „cifra szolga” szerepében: tudunk róla, de nem birtokolja figyelmünk egészét – és néhány igazán szép jelenet természetes közegévé válik.<sup>xxii</sup>

## Színházi látvány

### Nem értem...

A kortárs rendezői színház nézőjeként rendszeresen tapasztalhatod, hogy a színpadkép köszönő viszonyban sincs a dráma elolvasása vagy a történet megértése után benned megszülető képpel, mi több: olyan helyekre szól a jegyed, amelyek egyetemeken, lakásokban, kocsmákban, hangárban vannak. Egyfelől próbáld meg nem kosztümös filmként, hanem absztrakt festményként nézni az előadás látványvilágát, és arra figyelni, hogy a színek és a tárgyak rendszere hogyan kapcsolódik a dráma rendezői értelmezésének fő kérdéseire, hogyan segíti a színész mozgását! Másfelől gondolkodj el azon is, hogy az alkotók miért abban a színházban/épületben/térben játszanak, és hol/hogyan alakítják ki a nézés terét! Ne feledkezz meg arra is reflektálni, hogy mindez milyen hatással volt Rád!

A 20. század első évtizedeiben alapvetően három úton újult meg a színpadot az elsötétített nézőtértől előfüggönnyel elválasztó kukucskálószínpad (ettől kezdve „hagyományosnak” tekintett) konstrukciója. Egyfelől megszületett a helyspecifikus színház. Egyes előadások kivonultak a színházépületekből és más, nem esztétikai szabályok alapján szerveződő közösségi terekben zajlottak. Nyikolaj Jevreinov a Téli palota előtti téren, illetve annak ablakaiban rendezte meg a *Téli Palota ostroma* című tömegspektákulumot (1920). Szergej Eisenstein egy moszkvai gázgyárban vitte színre Tretyakov *Gázmaszkok* című darabját (1923). Max Reinhardt a salzburgi dóm előtt játszotta az *Akárkit* (1920), a berlini Nikolassee fenyőerdejében vitte színre a *Szentivánéji álmot* (1910), a salzburgi Kollegienkirchében a *Nagy Salzburgi Világszínházat* (1922), a velencei Campo San Trovasón *A velencei kalmárt* (1934). S ugyanő találta ki a Nagyból kiszakított Kisebb modelljét: a Deutsches Theater Kammerspiele (1906) mintájára Európában mindenhol kialakultak az intímabb kamaraszínházak. Másfelől a kor nézőit szinte „sokkolták” a kukucskálószínpad olyan átalakításai, mint az elektromotorral hajtott forgószínpad vagy Reinhardt *hanamicsível* (virágút) végzett kísérletei. Ez a japán kabukiban használatos híd ugyanis a nézőtér hátsó falától a bal térfelelén át a színpadra fut, melynek következtében játéktérre válhat. Ily módon a nézőknek szükségszerűen és önállóan szelektálniuk kellett a hol szemből, hol mellettük keletkező érzéki benyomások között. Más kihívás elé állította a nézőt a brechti „félhosszú, könnyed lebegésű függöny”, amely leépítette a proszcénium és a nézőtér határát, illetve a fikció elejét és végét jelző súlyos vörös bársonyfüggönyt. A színház immár nem akarja elrejteni a néző elől azt az apparátust, amely a néző manipulációját szolgálja. Épp ellenkezőleg: a valóság illúziója helyett „valamely megszokott, ismert, közvetlenül adott dolgot különös, feltűnő, váratlan dologgá tesz, hogy jobban megértessük, hogy felhívjuk rá a figyelmet”.<sup>xxiii</sup> Önálló színházépület viszont csak egy készült, és az is csupán terv maradt. Walter Gropius „totális színházát” (1927) Piscator berlini rendezései ihlették, és lehetőséget nyújtott volna arra, hogy a rendező tetszés szerint válasszon az európai színháztörténet három legjelentősebb térkonceptiója (az aréna, az amfiteátrum és a kukucskálószínpad) közül.

## Színészi játék

### Nem értem...

A kortárs rendezői színház nézőjeként rendszeresen tapasztalhatod, hogy a színészek nem vagy nem csupán úgy mozognak és beszélnek a színpadon, mint az életben. Ehelyett megkoreografált mozgássort végeznek, váratlan hang-modulációkat hallatnak, vízben, sárban gázolnak, vagy épp élőképpé válva beszélnek. Testük felülete vetítívászonná válik, jelmezük nem a korukra és a nemükre utal, hanem egy színes festmény elemeit alkotja. Egyfelől próbáld meg ne negatívumnak tekinteni, hogy ez a színészi játék tényleg más (másképp hiteles), mint a kosztümös filmekben vagy televíziós filmsorozatokban látottak. Helyette tekintsd a színész testét és hangját olyan anyagnak, amely (akár a balettban vagy az operában) egy adott cél érdekében használható, formálható! Másfelől próbáld meg azt a hatást leírni, amit ez a furcsa, ám legtöbbször nagyon energikus és plasztikus játék gyakorolt rád!

A „rendezés” mai fogalma és a rendezői színház intézményesülése nem jött volna létre Adolphe Appia munkája nélkül. A Richard Wagner zenedrámái által inspirált svájci építész munkássága egyértelműen szakított a tájképfestészet jegyében készülő kulisszák, az ornamentikus háttérfestményre épülő díszletezés kizárólagos uralmával és a színpadi világítás hangulatkeltő szerepének elsődlegességével. Nem a Nibelung-sztori, hanem a zene által hordozott, belső világ látványát kívánta létrehozni. Ismerte az Emile Jaques-Dalcroze-féle ritmikus gimnasztikát (euritmiát), használta a színpad bármely pontját hangsúlyozni képes fényszórót és fejszépet, létre tudott hozni árnyékhatásokat. Úgy figyelte a színészt, mint egy térben mozgó testet. Így jött rá, hogy „egy meredek lejtő valamely heroikus tájban tökéletes illúziót kelt, amíg a vászonra van festve, de amint a színész be akarja vonni a játékba, mesterséges domb lesz belőle”.<sup>xxiv</sup> Megbomlik a színpad élő és élettelen elemeinek egysége. A színész ugyanis élő, emberi organizmus, vagyis háromdimenziós, mozgó lény. Következésképp a díszletet is ilyenné kell tenni, amit nem a festett vászon, hanem a scenikai elemek (sok lépcsővel, vagyis fényvel és árnyékkal) tagolt ritmusa és a színes szűrt, illetve mozgatott világítás tesz lehetővé. Megszületett a scenográfia.

Az, hogy rendezők materiaként tekintenek a színész(i test)re, nem jelenti a színészet halálát. Épp ellenkezőleg! Ettől a perctől kezdve a lélektanilag árnyalt emberábrázolás mellett olyan fizikai képességekkel is kell bírnia, mint az akrobaták, a bohócok, a táncosok. Viszont tény, hogy az így gondolkozó rendezők semmire sem tudják használni azt a (szöveget a színpadi játék egyszer s mindenkorra, általában kidolgozott fogásai kíséretében felmondó) „iparost” és azt az (általános emberi vagy hagyományos

közhelyekkel dolgozó) „dilettáns”, akikkel ugyanebben az időben(!) Sztanyiszlavszkij „Rendszere” is szembe helyezkedett. Azt, hogy milyen új kihívásokkal kell számolnia az Erzsébet-korban, illetve a *commedia dell'arte*-ban megszületett foglalkozásnak, Edward Gordon Craig fogalmazta meg a legpontosabban. Akárcsak Appia, ő is mozgásból, díszletezésből, hangzásból álló, „megjelenítés-vízióval” bíró egységnek tekintette a rendezést. Grafikai, színpadi fantáziatervei fényesen bizonyítják, hogy hatalmas, jelenetről jelenetre változtatható, mobil és fénytel tetszés szerint festhető paravánrendszerekben, mozgatható padlóban gondolkodott, amelyben minden elem tökéletes pontossággal működik, és nincs helye a véletlennek. Ezért fogalmazta meg problémaként, hogy milyen szerepet játszhatnának egy ilyen tudatosan tervezett, globális vízióban azok a színészek, akiknek „testi cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának”. Ezért állította, hogy a „színésznek (...) el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit – amíg jobb nevet nem vív ki magának – übermarionettnek hívhatunk”.<sup>xxv</sup> Vagyis nem kézzel vagy géppel mozgatott fabábukat képzel el a színpadon, hanem olyan mozgó és mozdítható (ezért emberi) dinamizmusokat, amelyek alá tudják magukat rendelnie a legkülönbözőbb rendezői elképzeléseknek.

### A szerep színészi megtestesítése

#### Nem értem...

Ha a kortárs rendezői színház nézőjeként végképp nem tudod azonosítani a színészt az által játszott szereppel (mert pl. a közönséghez fordulva narrálja önmagát, nőként férfi, idősként fiatal, többed-magával egy figurát játszik, a színpadon levetkőzik, melléd ül, megérint stb.), akkor egyfelől add át magad a hatás furcsaságának, másfelől indulj ki abból, hogy mindennek biztosan van oka. És ne feledd az alábbi, kezdő színészeknek szánt Zsótér-bölcsességet: „(...) A színészet nem arról szól, hogy te átéld, elhidd, hanem hogy céllal és eredményesen tudj hazudni.”<sup>xxvi</sup>

A 20-21. századi színház öt színházi gyakorlat, színházalkotási modell segítségével értelmezi önmagát. A játékban való részvétel szempontjából az első hármat átélésnek (Sztanyiszlavszij), elidegenítésnek (Brecht) és felmutatásnak (Artaud) nevezzük. A lélektani realizmus legfőbb előfeltevése, hogy az (általános) emberi viselkedésnek kizárólag pszichológiai magyarázata lehet, a cselekvések és azok okai, az érzelmek és azok kifejezőmódjai közötti kapcsolatok kauzálisak, a dráma világát szervező mögöttes világ pedig logikusan átlátható. A színházi avantgárd formalista rendezői viszont szociológiailag, rituálisan vagy épp fiziológiailag értelmezik a szerepet. Bertolt Brecht „színházának” nézői – ha a *III. Richárdot* akarják látni, akkor – „nem *III. Richárd*ként akarják érezni magukat, hanem meg akarják érteni ezt a jelenséget teljes idegenségében és érthetlenségében”.<sup>xxvii</sup> A Berliner Ensemble színészei a színésznek mint társadalmi lénynek az életben szerzett tapasztalataira alapozták munkájukat. Helene Weigel például Brecht szerint dühösen játszotta Kurázi mamát, de ez a düh nem a figuráé volt, hanem azé a színésznőé, akit felháborított, hogy Kurázi képtelen tanulni a vele történekből. Vagyis Weigel a próbák során átesett a „társadalomért érzett felelősség fázisán”, és a közösség szempontjából ítélte meg és el a játszott alak döntéseit. Következésképp az epikus színház nem magát az érzelmet, hanem bármely érzelem megszokott – öröknek és problémátlannak tűnő – ábrázolását utasította el. Ennek a kritikus hozzáállásnak a kialakításában volt segítségére (i) a figura megnyilatkozásainak egyes szám harmadik személyűvé és (ii) múlt idejűvé tétele, illetve (iii) a szerzői utasítások velük együtt történő mondása. Ezek az eljárások persze csak a próbákra korlátozódtak, ám hatásukat az előadásban is érzékelti lehetett: a kritikusok például az egységes személyiség megjelenítését hiányolták az *Egy fő az egy főben* Link Laját játszó Peter Lorre szövegmondásából és alakformálásából. Ezt a szaggatottságot erősítették az ismert brechti elidegenítési effektusok (a fényforrások és a zenekar látható elhelyezése, a cselekmény logikájából nem következő és a dialógust megszakító song, a prologus és epilógus, a kórus, a kínai színházból kölcsönzött maszk, a feliratok), amelyek csak akkor és addig működnek, ha szokatlan helyzetben, környezetben és módon mutatják fel és meg az ismertet és megszokottat.

Brechthez hasonlóan Mejerhold is elvi alapon vitatkozott Sztanyiszlavszkijjal. A *Sirály* moszkvai bemutatójának Trepljovja szerint ugyanis a szerephez kívülről befelé kell közelíteni, vagyis hiba az érzelmek átéléséből kiindulni. A pszichoanalízis helyett a reflexológiai kutatások William James-i és pavlovi téziseit vette alapul, melyek szerint a pszichikai állapotok mindegyike valamely fiziológiai folyamat következménye: „Futásnak eredtem és megijedtem. A formula értelme a következő: nem azért eredtem

futásnak, mert megijedtem, hanem megijedtem, ahogy futásnak eredtem. Ez azt jelenti, hogy az általánosan elfogadott véleményétől eltérően a reflex megelőzi az érzelmet, s egyáltalán nem a következménye.”<sup>xxviii</sup> Vagyis a mozgássor koncentrált bemutatása során idéződik fel a színészen a szükséges érzelem. A huszonnégy olyan etüdből álló biomechanika, mint a *Nyíllövés, Kőhajítás, Pofonütés, Mellre ugrás, Kézdőfés* stb., abból indul ki, hogy a színész elsődleges feladata a test mechanikájának tanulmányozása és kontrollálása, hiszen csak így tud megfelelni azoknak a követelményeknek, hogy fizikailag rendben és reflexszerűen ingerelhető legyen. Ez a (talaj, kellék és partner) általi ingerelhetőség annyira megnöveli a színészi jelenlét határfokát, hogy átragad a nézőre és bevonja a játékba. Vagyis a néző a mozgás melléktermékeként születő érzelmeket élheti át. Megszületett a fizikai színház.

Az elmúlt évszázad legradikálisabb színházi gondolkodójának, Antonin Artaud-nak az írásai nem alkotnak zárt rendszert: nem érvelnek, csak állítanak, s a téziseket egy drámai-költői nyelv töri meg kimondásuk közben darabjaira. Csak hasonmás-fogalmak révén volt hajlandó megszólalni életről és színházról. A színháznak az élet a Hasonmása, az életnek pedig a pestis és a kegyetlenség, amelyek (akárcsak az alkímia) nem ellentétnek tekintik, hanem egyesítik a lét anyagi és a szellemi, spirituális dimenzióját. Ily módon az artaud-i színház által kiváltott hatásnak az a célja, hogy „a törvényeknek alávetett, a vallások és az előítéletek által eltorzított társadalmi embert” megtisztítsa az individualizmus, racionalizmus démonaitól, és egy új, „totális ember” szülessen. Vagyis nem a színházcsinálás, hanem a színházról való gondolkodás szubverzív módjáról van szó. Artaud színésze nem „eljátssza” a „totális embert”, hanem (a Bali-szigetek táncosaihoz hasonlóan) élő hieroglifiként előidézi, hogy öntudatlanul mi magunk alakuljunk át. Az átváltozáshoz a legősibb elem, a testen keresztül vezet az út, mert „elfajult állapotunkban csak úgy tudjuk befogadni a metafizikát, ha a bőrünkön át tápláljuk vissza szellemünkbe”.<sup>xxix</sup>

„A kegyetlenség színházának lenyűgöző szavai nyomán indult meg az erőszakosabb, kevésbé racionális, szélsőségesebb, kevésbé verbális, kockázatosabb színház felé való tapogatózás” – állította Peter Brook.<sup>xxx</sup> „Se utánozni nem lehet őt, se megvalósítani, amit javasolt” – mutatott rá az először Opoleban, majd Wrocławban működő Színházi Laboratórium vezetője, Jerzy Grotowski, aki „szegény” jelzővel illette színházát, és a „kleptománia művészi formáját” megvalósító színházzal szemben határozta meg önmagát. Nem a különböző művészi ágak szintézisére törekedett, hanem visszafordult az előadás egyszerűségének és megismételhetetlenségének kulcsához: néző és játékos kapcsolatához. E közvetlenségre fókuszálva mellőzött minden olyan „lopott” elemet (autonóm díszlet és jelmez, elkülönített színpad, mesterséges fényjáték, zenei aláfestés stb.), amely ezt a viszonyt elfedi, s amelynek szerepét be tudja tölteni a színészi test megfelelő használata. Színészeivel együtt élve és legfeljebb harmincfős közönség számára hozott létre előadásokat. A szegény színház emblémájává vált *Az állhatatos herceg* (1965) például egy téglalap alakú játéktérben, annak kis (hol ágyként, hol műtőasztalként, kivégzőhelyként, áldozati oltárként funkcionáló) pódiumán zajlott. A fehér ágyékkötőt és vörös köntöst viselő, emberfeletti szenvedésnek kitett, jóformán meztelen herceget az ártatlanság és a vértanúság krisztusi megtestesítőjévé, térdnadrágot, lovaglócsizmát, fekete köpenyt viselő vádlóit pedig (egyikük koronával a fején jelent meg) a hatalom képviselőivé egyszerűsítette. A cél az volt, hogy a tréning során a színész-prostituált kilépjen hétköznapi maszkja mögül, és eljusson a maga tényleges (mitoszokban, archetípusokban létező) igazságához. Ez esetben ugyanis az előadás áldozattá válik: olyan sokkot vált ki a nézőből, amely „kikezdi az életben hordott maszkjaink mögött rejlő ember (autentikus) pszichikai rétegeit”.<sup>xxxi</sup> Grotowski színháza az önképzés és az önfeltárás eszköze, az állandó keresés helye. Ezért is tekinthető következetes döntésnek, hogy 1970-ben felhagyott az előadások létrehozásával, s parateátrális kutatásai 1984-ig a színészképzés és a színházi nevelés határain folytak.

### Összefoglaló feladat (rövid esszé)

Írjatok tetszőleges formában és terjedelemben gondolatsort az alábbi idézetek egyikéről! Az egyetlen megkötés: a rövid esszé kapcsolódjon egy látott előadás élményéhez!

Az illúziószínházban „különböző lelki folyamatok hisztérikus ábrázolása folyik meleg vizes fürdőben elernyedtt izmokkal”. (Vszevolod Mejerhold)

„A teljes emberi igazság globális, és a színház az a hely, ahol a kirakós játék elemei összerakhatók.” (Peter Brook)

„A színház lehetőség arra, hogy közelebb jussunk a történelemhez – út a valósághoz.” (Giorgio Strehler)

„Ha egy színház nem eszmél rá a legjobb tradícióira, akkor elveszett.” (Peter Stein)

„A színház keleten van.” (Ariane Mnouchkine)

„Szavaim már nincsenek, egyedül a jelenlétem mond talán még valamit.” (Eugenio Barba)

„A művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékeltetni.” (Tadeusz Kantor)  
 „A színház világának közepette természetesebbek lehetünk, mint az életben” (Robert Wilson)  
 „Fantáziateretek létrehozására kell használni az egészen kis csoportokat megszólító színházat (a tömegszínház különben is rég a múlté). Szabad tereket kell biztosítani a fantáziának, különben megszállja és megöli a média imperializmusa a maga előre gyártott kliséivel és normáival.” (Heiner Müller)

- i Molnár Ferenc: *Az inkvizíció dramaturgiája*,  
<https://pim.hu/archivum/puf/object.d8e23128-4a57-43d1-9fc8-0abacb4ffa71.ivy.html> (2014.01.02.)
- ii Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1999. 6. ford. Koós Anna.
- iii Augusto Boal: *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto, 1979. 7. ford. Edit Kotte
- iv „A megszemélyesíti B-t, amit C néz.” In. Eric Bentley: *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor, 1998. 123. ford. Földényi F. László
- v „A megtestesíti X-et, miközben S nézi őt.” Erika Fischer-Lichte: *A színház nyelve*.  
*Pro PHILosophia*, 1995/1. 25. ford. Kiss Gabriella
- vi Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 13.
- vii Vszevolod Mejerhold: A színház történetéről és technikájáról. In. Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete.*,  
 Budapest, OSZMI, 2006, 247. ford. Tompa Andrea.
- viii Konsztantyin Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája*. Budapest, Gondolat, 1988. 161. ford. Morcsányi Géza.
- ix A naturalizmus a valóságot Arno Holz képlete szerint ábrázolja: „Művészet = természet – X”. A bulvárdarabok és a bulvárszínház hazugságával szembeállított igazság érdekében az a cél, hogy X értéke minél alacsonyabb legyen. Vö. Czine Mihály (vál.): *A naturalizmus*. Budapest, Gondolat, 1967. 244.
- x Végső soron ez az oka annak, hogy ha a „csehovi puskára” mint kellékre csak a legapróbb verbális vagy nonverbális utalás is történik, akkor annak következménye kell, hogy legyen: még a darab vége előtt el kell sülnie.
- xi Filippo Tommaso Marinetti: A varieté. *Színház*, 1996/9. 43. ford. Magyarósi Gizella.
- xii Najmányi László: Marina Abramović, <https://artportal.hu/magazin/najmanyi-laszlo-marina-abramovic/> (2017.08.26.)  
 A MoMA-t félmillióan keresték fel, csak az utolsó napon 11000 látogatója volt, a szék megüresedésére 18-20 órát vártak.  
 A kizáradás veszélye miatt Abramović-et minden éjszaka 45 percenként felkellették, hogy igyon.
- xiii Alfred Jarry: Válaszok a drámai művészetéről szóló kérdőívre. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia*.  
 Budapest, Balassi, 2000. 16. ford. Jákfalvi Magdolna.
- xiv Georg Fuchs: *Die Revolution des Theaters Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater*. München,  
 Leipzig, 1909. 63-64.
- xv Vö. Hans-Thies Lehmann: Az előadás – elemzésének problémái. *Theatron*, 2000/1. 53-54. ford. Kiss Gabriella
- xvi Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009. 57-58. ford. Kiss Gabriella
- xvii Augusto Boal idézi Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*.  
 Budapest, Balassi, 2008. 36.
- xviii Vö. Kiss Gabriella: *Bevezetés a színházi előadások világába*. Budapest, Korona, 1998. 11-82.;  
 Kiss Gabriella: A színház csak ürügy. *Theatron*, 2014/4. 3-52.
- xix Vö. Kékesi Kun Árpád: i. m. 5-6.
- xx Darida Veronika: Babaházrombolások  
<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6451/ibsen-noraja-budapesten-gyermek-babahaz-karacsony-helmereknel/>  
 (2017.08.26.)
- xxi Kiss Csaba: *Aki király akart lenni*, <http://www.prae.hu/article/9284-aki-kiraly-akart-lenni/> (2017.08.26.)
- xxii Csáki Judit: *Hol jog nincsen, bosszú van*,  
<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5645/kleist-kohlhaas-mihaly-zsambeki-szinhazi-bazis-szkene-szinhaz-maszk-egyesulet/>  
 (2017. 08.26.)
- xxiii Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*. (Vál. Major Tamás) Budapest, Magvető, 1969. 174. ford. Eörsi István.
- xxiv Adolphe Appia: *A zene és a rendezés*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1968. 82/40. ford. Barta András.
- xxv Edward Gordon Craig: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994/9. 36. ford. Szántó Judit.
- xxvi *12 + 1 Zsótér-bölcsesség kezdő színészeknek*, lejegyezte Dohy Anna,  
<http://www.thealter.hu/magyar/2016-1/blog-jr/136> (2016.09.01.)
- xxvii Bertolt Brecht: Dialog über die Schauspielkunst. In. B.B.: Berliner und Frankfurter Ausgabe 21. Frankfurt a.M., 1993. 280.
- xxviii Vszevolod Mejerhold: *Színházi forradalom*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1967. 111. ford. Peterdi Nagy László.
- xxix Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. 158. ford. Bethlen János.
- xxx Peter Brook: i. m. 65.
- xxxi Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Budapest, Pozsony, Kalligram, 1999. 22-23. ford. Pályi András.





Pillanatsfelvételek a huszonötödik alkalommal megrendezett Színház-Dráma-Nevelés módszertani hétvége programjából Budapest, Marczibányi tér, 2017. november 17-18.

Fotó Maki



