

A színházi nevelés története az angol nyelvterület országában

Szaunder Erik

Rendezvényünk¹ csak kevéssel késte le a színházi nevelés (TIE) „születésnapját”. Az első, már a kortársak által is színházi nevelési programnak nevezett foglalkozásra ugyanis épp harmincöt évvel ezelőtt, 1965. szeptember 1-én került sor. Az alábbiakban megkísérlem felvázolni azt a fejlődést, mely a TIE-t Nagy-Britanniában életre hívta, illetve azokat a tendenciákat, melyek az elmúlt évtizedekben és a jelenben meghatározták tendenciáit és helyzetét a brit szigeteken, illetve más angol nyelvű országokban.

A TIE rövid története Nagy-Britanniában

John O’Toole (1976) úgy fogalmaz, hogy a TIE történetét nem érthetjük meg anélkül, hogy szót ejtenénk a brit társadalmi hagyományban évszázadok óta mélyen gyökeredző színjátékos hagyományokról – gondoljunk csak Shakespeare korára, a színház korabeli társadalmi szerepére –, illetve azokról a gyermekszínházi hagyományokról, melyek olyan közismert személyiségek munkásságához kötődnek, mint például *Esme Church* vagy *Rudolf Laban*. E színjátékos hagyományok a XIX-XX. század fordulóján szorosan összekapcsolódtak a kor polgári értékrendjével és gyermekközpontú nevelésfilozófiájával, és gazdag táptalajt nyújtottak a különböző művészetpedagógiai megközelítésmódok számára.

A második világháború, tudjuk, Nagy-Britanniában is szörnyű fizikai pusztulást hozott. A szilárd polgári alapokon nyugvó társadalom azonban minden erejével azon volt, hogy a romokon új, emberközpontú társadalmat hozzon létre. Óriási erőfeszítéseket téve – és persze a meglévő tartalékok mozgósításával, illetve az amerikai kormánytól érkező gazdasági segítség beépítésével – az ötvenes-hatvanas évek fordulójára megteremtették annak lehetőségét, hogy már ne csupán a lakosság közvetlen életfeltételeinek biztosítása váljon lehetővé, és ne csupán filozófiai szinten érvényesüljön az egyénre koncentráló, szolgáltató állam eszméje, de megindulhasson az ez irányba ható „kulturális javak felhalmozása” is. Közismert kifejezéssel élve: létrejött a jóléti társadalom mint alapvető mechanizmus.

A brit szigeteket sem hagyta azonban érintetlenül a hatvanas évek Nyugat-Európájára jellemző polgári mozgalmak, eszmék hatása. Egyre világosabbá vált a társadalom számára, hogy a hagyományos eszközökkel dolgozó iskola nem képes megfelelő módon reflektálni a kor kihívásaira. Egyre erőteljesebben merült fel az az igény, hogy az iskola többé ne a szűken értelmezett termelési folyamatokat, az azokra való felkészítést helyezze előtérbe, hanem a lehető legtágabban értelmezett kultúra-átadást valósítsa meg. (E gondolat biztosította a táptalajt többek között a drámatanítás fejlődésének is, melynek történetét ez idő tájt többek között *Peter Slade*, *Brian Way*, *Gavin Bolton* és *Dorothy Heathcote* neve fémjelzi.)

Az iskoláról szóló társadalmi vitákba széles körből, így természetesen a színház világából érkeztek is hozzászólások. A színházi szakemberek úgy érveltek, hogy miután a színház (különösen az ez idő tájt egyre erősödő agit-prop színház, vagy pl. a performance) maga is igen erőteljes eszközökkel élő kulturális-politikai médium, a színházi szakembereknek nagy szerephez kellene jutniuk a nevelés iskolai és azon kívüli formáinak megújításában.

A fentiek talaján indult el az 1964. esztendő folyamán egy beszélgetés-sorozat *Tony Richardson*, a Coventry városi színház vezetője, valamint *Gordon Vallins*, a helyi oktatási bizottság egyik tagja között. Ezen a beszélgetéseken Richardson felvázolta azt az elképzelését, mely szerint Coventry városa (mely, csodálatos középkori katedrálisával együtt, a második világháborús náci bombázások eredményeképpen szinte a földdel lett egyenlő) szimbolikus értelemben is megfelelő terepe lehetne a társadalom szellemi újjáéledésének. Elmondta, hogy tervei szerint közelíteni szeretné az akkor újonnan megépült Belgrade Színházat a helyi társadalom kisközösségeihez. Erre több lehetőséget is felvázoltak, ám témánk szempontjából az alábbiak fontosak csupán:

- a színházban állandó gyermekszínházi társulat alakul, melynek fenntartását a város magára vállalja;
- a gyermekszínházi társulat rendszeresen szervez a gyerekek, fiatalok részvételén alapuló színházi jellegű foglalkozásokat;

¹ Az előadás 2000. október 13-án hangzott el, az I. Országos Színházi Nevelési Konferencián. (A szerk.)

- a város vezetése vállalja, hogy kinevez négy, szervezetileg a színház társulatához tartozó drámatanárt (egy főt az óvodai nevelők köréből, egyet az alsó tagozatosok tanítói közül, és kettőt a felsősökkel és középiskolásokkal való munkához), s az ő feladatuk lesz a helyi iskolákkal való kapcsolattartás;
- a város vezetése felállít egy pedagógiai támogató központot, melynek munkatársai segítik többek között az iskolai dráma-munka irányítását végző pedagógusok tevékenységét is.

A Vallins által készített feljegyzés, mely a fentieket rögzíti, a Theatre and Education címet viselte, a Richardson által készített munkaanyag azonban már *Theatre in Education* címmel látott napvilágot. Neve lett tehát a „gyermeknek,” bár tényleges megszületésére még néhány hetet várni kellett. Amint azt már a bevezetőben is említettem, az első TIE-program 1965. szeptember 1-én került bemutatásra.

Az új színházi forma és kezdeményezés igen pozitív visszhangra talált a helyi iskolák, családok körében. A színház vezetői és maguk a programban részt vevő színészek is érzékelték azonban, hogy ez a fajta munka, a tanulók részvétele a színházi folyamatokban olyan új típusú készségeket, felkészültséget igényel, mely meghaladja a színészekkel szembeni hagyományos elvárásokat. A tapasztalatok elemzése, értelmezése eredményeképpen egyre erőteljesebben fogalmazódott meg az a felismerés, hogy itt egy kettős természetű, színészi és pedagógusi tevékenység-elemeket ötvöző feladatkörrel van szó. Ez a felismerés vezetett oda, hogy a TIE-társulatok azon munkatársait, akik a tanulókkal közvetlenül is kapcsolatba kerültek a programok során, a későbbiekben már jórészt kizárólagosan a *színész-tanár* (actor-teacher) megnevezéssel illették. Megerősödött továbbá az a gondolat is, hogy a színházi nevelési foglalkozások nem a színház épületében kezdődnek, illetve nem is ott érnek véget. A TIE-társulatoknak kezdetektől fogva igényük volt arra, hogy a programra érkező osztályok tanítóit előzetesen tájékoztassák a program tartalmáról, céljairól és szerkezetéről, majd pedig bevonják őket magukba a foglalkozásokba, illetve az azt követő elemző beszélgetésekbe (melyekhez nem egy esetben iskolai feldolgozásra szánt írásos segédanyagokat, feladatlapokat is összeállítottak).

A fentiekben vázolt szerkezet kapcsán maga Vallins írja, hogy itt „a színházi célok alárendelődtek a nevelési céloknak”. (Vallins, 1980: 13) Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy a TIE keretei közt dolgozók nem fektettek elegendő hangsúlyt a színházi formanyelv lehetőségeinek kiaknázására. A fenti megállapítás csupán arra utal, hogy a színház eszköztára ebben a szerkezetben nem pusztán önmagáért, a színházi élmény megszületéséért lép működésbe, hanem valamely átfogó tanulási-nevelési folyamat eszközeként jelenik meg.

A TIE színre lépésével új lendületet vettek a színház (és általában a művészetek) társadalmi szerepéről, nevelésügyi missziójának természetéről, illetve az igényes szórakoztatás minőségi követelményeiről folyó viták. A színház és a nevelés intézményes kapcsolata ugyanakkor ebben az időszakban már olyannyira nem csak perifériális jelenség volt Nagy-Britanniában, hogy az 1968-as keltezésű oktatásügyi felmérés (*Educational Survey 2.*) már mint az iskolai oktatást szervesen kiegészítő szolgáltatást tárgyalja a TIE-t.

Figyelemre méltó, hogy a hatvanas-hetvenes évek fordulójára számos brit városban jönnek létre a város vagy a régió tanulóit ellátó színházi nevelési társulatok (Leeds, London, Portsmouth stb). Ezzel párhuzamosan megfigyelhető azonban az is, hogy nem csupán a TIE-társulatok száma növekszik, de a fenntartók és szervezeti formák tekintetében is megindul a differenciálódás. O’Toole (1976) ebben az időszakban a következő nagy típusok párhuzamos jelenlétét említi:

- repertoár-színházakban működő, önálló, főállású TIE-társulatok;
- részben vagy teljesen TIE-munkára szakosodó „alternatív” színházak;
- regionális dráma-központokban felállított, főállású társulatok;
- egyes iskolák fenntartásában működő utazó társulatok;
- a városi vagy regionális helyi oktatásügyi hatóságok (LEA²-k) fenntartásában működő utazó társulatok;
- egyetemi hallgatók által szerkesztett-szervezett, „tanítási gyakorlatként” működő TIE-programok;
- GCSE-vizsgára³ készülő csoportok kisiskolások számára tervezett TIE-programjai;
- egyes iskolákban szerveződő, tanárokból álló csoportok, akik a régió iskoláit célozzák meg programjaikkal.

Az 1970-es évtized jelentős fordulatokat hozott Nagy-Britanniában. A konzervatív eszmék térhódítása, Margaret Thatcher egyre erősödő politikai befolyása, majd miniszterelnökké választása szinte egy csapásra véget vetett a jóléti állam által hirdetett eszmék idejének. A privatizációban, a tőkésíthető és „kemény” tudásokban hívó politikai vezetés természetesen nem kedvezett a művészetpedagógiáknak sem. Annak ellenére, hogy az 1975-ös esztendőben huszonekét főállású, tizenhárom részmunkaidős és közel hatvan időszakosan mű-

² Local Education Authority. (Sz. E.)

³ A brit oktatási rendszerben korábban meglévő, 16 éves korban leteendő vizsga elnevezése. (Sz. E.)

ködő TIE-csoportot tartottak országosan számon⁴, érzékelhető volt, hogy a politikai légkör hosszú távon nem kedvez e tevékenységi forma fennmaradásának.

Az egyre erősödő pénzügyi és adminisztratív jellegű megszorítások elleni szakmai összefogás elősegítése érdekében 1973-ban a TIE-társulatok szakmai tanácskozást tartottak, melyen megvitatták a továbbélés, továbblépés lehetséges módjait. (Baskerville, 1984) E konferencián merült fel az a gondolat, hogy az ország különböző régióiban, különböző intézményi keretek között dolgozó társulatok érdekvédelmét egy egységes szervezet hatékonyabban tudná képviselni. Így jött létre 1975 májusában a *Standing Conference of Young People's Theatre* (Ifjúsági Színházak Állandó Konferenciája, SCYPT). Ez a szervezet a megalakulását követő évtized folyamán – a megalakulását szükségessé tevő politikai-gazdasági viszonyok egyre kedvezőtlenebbé válásával párhuzamosan – mind jobban átpolitizálódott, azaz egyre nyíltabban és erőteljesebben szembe helyezkedett a központi kormányzati szándékokkal, elvárásokkal. Különösen így volt ez az 1980-as évtized utolsó két évében, hiszen 1988-ban – mintegy a konzervatív párt oktatáspolitikai törekvéseinek megkoronázásaképpen – létrejött az első brit nemzeti tanterv. A *National Curriculum* (DES, 1988) bevezetése előtt még soha nem volt Nagy-Britanniában ilyen, központilag kimunkált, kötelező érvényű, az egyes iskoláztatási szakaszokat tartalmazó és formailag is erősen szabályozó oktatási alapidokumentum. Ez a lépés – mellyel a kormányzat nem titkoltan a standard, mérhető (és mérendő) tudások preferenciáját tűzte zászlajára – nyílt támadás volt nem csak a SCYPT tagjai, de a szabadelvű pedagógia valamennyi képviselője ellen.

A társadalmi, politikai változások felidézése mellett azonban nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy a TIE formanyelvi szempontból is sokat változott. A 80-as évek elejére a didaktikus jellegű foglalkozás-szerkezetek helyébe egyre több helyütt léptek a színházi formanyelv gazdagságát mind jobban kiaknázó programok; a facilitátor közvetítő jellegének hangsúlyozása mellett egyre nagyobb fontosságot tulajdonítottak a szerepben dolgozó színész-tanárok tevékenységének⁵; a foglalkozás-tervezés során egyre erőteljesebben érvényesült az a törekvés, hogy az iskolai tevékenységformák mindegyikét integrált módon emeljék be a TIE-program által beindított tanulási folyamatba. (Látható tehát, hogy a színházi nevelés elkötelezettjei, meghatározó politikai erejük nem lévén, szakmai-művészi oldalról igyekeztek kikezdeni az egyre formálódó oktatáspolitikai törekvéseket.)

A kilencvenes években az államilag finanszírozott, színházi keretben zajló TIE-munka fennmaradásáért folytatott küzdelem végvárai sorra estek: a LEA-k a továbbiakban egyre kevésbé (1993-tól pedig egyáltalán nem) támogatták a társulatok tevékenységét, és a legtöbb helyen nem tartották fenn a drámatanárokat segítő regionális központokat sem. (Miután a *National Curriculum* a drámát az angol nyelv elemeként, modul-tárgyaként kezeli, támogatását is csak ennek keretei között kötelező biztosítani.)

1995-ben, mintegy szimbolikusan lekerekítve az 1965-ben megkezdett fejlődési ívet, bezárta kapuit az utolsó államilag finanszírozott TIE-társulat, a Coventry városában működött Belgrade is. A TIE mint tevékenység azonban nem szűnt meg Nagy-Britanniában. Pályázatokból, szponzori támogatásokból nagy nehézségek árán, de néhány társulat működik még az országban.

A TIE más angol nyelvű országokban megjelenő sajátos formái

A TIE brit fejlődése természetesen nem hagyta érintetlenül az angol nyelvterület más országaiban dolgozó színházi társulatok, szakemberek munkáját sem. Az eltérő társadalmi-történelmi viszonyok és hagyományok azonban jelentős hangsúly-eltolódásokat hoztak. E helyütt nincs módom a teljes nyelvterület részletes áttekintésére, ezért az alábbiakban csak a főbb tendenciákat, jelentősebb kezdeményezéseket, érdekesebb típusokat emelem ki.

A nyelvterület legnagyobb országaiban, az Amerikai Egyesült Államokban és Kanadában különös módon elsősorban nem a TIE, hanem az iskolai közegben megjelenő dráma-munka talált követőkre. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy ne jöttek volna létre ilyen kezdeményezések, számuk és szerepük azonban – különösen az országok területi és lélekszám-arányaihoz mérten – a brit hálózaténak csak töredékével ért fel.

Bár nincsenek rá bizonyítékaim, ezt a jelenséget két okkal magyaráznám. Az egyik, hogy Amerikában és Kanadában jóval kisebb volt a háborús pusztítás és az ennek nyomán kialakuló kulturális-szociális „sokk,” mint Európában. A másik, hogy az említett országokban a társadalmi közmegegyezés és politikai hagyomány nem csak hogy nem támogatja, de kifejezetten tiltja is, hogy az iskolában szervezett keretek között politikai jellegű tevékenység folyjon. A színházba járás, a színházi formanyelv tanulása, illetve – számunkra elképzelhe-

⁴ Hogy csak néhányat említsünk közülük: Octagon (Bolton); Royal Lyceum (Edinburgh); Citizens (Glasgow); Playhouse (Leeds); Cockpit (London); Tyneside (Newcastle); Theatre Royal (York).

⁵ Ehhez nyilvánvalóan nagy lökést adott Gavin Bolton cikke, melyben a színházi nevelést a tanári szerepjáték kiterjesztett változatként értelmezte. (Bolton, 1980.)

etlen mennyiségű pénz és energia mozgósításával – az iskolai színelőadásokban való részvétel és azok látogatása ugyanakkor sokkal erőteljesebben része volt és maradt a közoktatási programoknak, mint az Óvilágban.

E két ország területén ugyanakkor igen nagy szerephez jutottak az olyan, másutt jóval kisebb számban jelentkező társulatok, melyek a színház eszköztárát közösségfejlesztési, (re)szocializációs vagy terápiás célok érdekében alkalmazták, illetve azok, amelyek a drámai fikció segítségével gazdasági-üzleti jellegű vállalkozások hatékonyságának növelése érdekében dolgoznak.

Hogy a fentiekre csak néhány, a mai napig is működő amerikai társulatot említsek: a *Cornell Interactive Theater* olyan kérdésekkel szembesít különböző városi vagy vidéki kisközösségeket, mint például a faji megkülönböztetés, a szexuális zaklatás, a sérült emberek társadalmi beilleszkedése, vagy az AIDS problematikája. Munkájuk során ötvözik a színházi előadást és a közönség részvételét is igénylő – jórészt az Augusto Boal által kidolgozott technikákra épülő – szakaszokat.

A *Pact Training* csoport, mely a New Yorkban és körzetében fogva tartott fiatalok vagy felnőtt bűnözőkkel börtönökben végzi munkáját, éves költségvetésének anyagi háttérét a hetvenes évek közepétől kezdődően a New York városi rendőrség gyors reagálása és bűnmegelőző alosztályától kapja.

A *Stop-Gap* elnevezésű kaliforniai társulat különböző munkahelyi közösségek számára tart foglalkozásokat a csoportközi problémák feltárása és megoldása, a munkások és a menedzsment közti kommunikáció hatékonyabbá tétele, valamint a problémamegoldó folyamatok fejlesztése érdekében (ITN Journal, 1992).

A fenti szerveződések jórészt állandó tagsággal rendelkező, főállású színészekből és szervezőkből állnak. Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül az alkalmi, többnyire valamilyen konkrét célra szervezett vagy összehívott csoportosulásokat sem. Ezek között vannak egyetemi hallgatókból egy-egy projekt erejéig együtt dolgozó csoportok (mint pl. a kanadai Victoria Egyetem Juliana Saxton által vezetett hallgatói), de ide tartoznak a múzeumok által valamely kiállítás tartalmának hatékonyabb kommunikálása érdekében felkért múzeum-színházi foglalkozások is.

A fejlett országokban tapasztalható színházi nevelési formációk mellett érdemes szót ejtenünk röviden az úgynevezett „harmadik világ” országaiban tapasztalható színházformákról is. A brit birodalom széthullása után függetlenedett afrikai és délkelet-ázsiai országokban különös kettősséget tapasztalhatunk. Gyakori, hogy míg a nagyvárosokban az európai modellre sokban emlékeztető élet folyik, addig a vidéki környezetben élő lakosság szinte teljes mértékben a hagyományos, gyakran ősi keretek és viszonyok között él.

Ez utóbbi, gyakran napi szintű élelmezési, egészségügyi problémákkal is küzdő közegben ugyanakkor még természetesen módon élnek és működnek a hagyományos népi narratív és színjátékos formák. E színjátékformák, valamint a „nyugati típusú” TIE eszközrendszerének ötvözése tág teret kínál az afrikai szakemberek maroknyi, többnyire Nagy-Britanniában vagy Amerikában tanult közösségei számára arra, hogy különböző társadalmi, higiénés és egészségügyi kérdések kapcsán nevelő munkát fejthessenek ki a falvak népe körében.

Ebben a közegben nem kérdéses a nézők részvétele a folyamatban, hiszen a hagyományos narratív formák – mesék, eredetmondák – előadása is minden esetben a hallgatóság spontán bevonódása mellett zajlik. A TIE-társulatok tehát bizton építhetnek arra, hogy amikor programjaikkal felkeresnek egy települést, a falu felnőtt- és gyermekközönsége aktívan részt fog venni a játékban. Ennek figyelembe vételével tervezhetnek tehát foglalkozást az óvszer használatának szükségességéről, az asszonyok megcsonkításának („körülmetelésének”) máig élő gyakorlatáról vagy a gyermektápszer elkészítésének higiénés követelményeiről (Outa, 1997; Doësebs, 1998).

Ugyanezen körülmények, az alapvető infrastruktúra és információ-áramlás hiánya hozta létre Afrikában és Ázsia egyes ritkán lakott vidékein az „élő újság” intézményét. Ez annyit jelent, hogy a színházi nevelési csoportok (többnyire egy-két-három fős „mini-társulatok”) időről időre ellátogatnak a hírekkel, új típusú termékekkel vagy munkamódszerekkel televízió, rádió vagy akár újság híján egyáltalán nem találkozó kisközösségekhez, és dramatikus formában megismertetik őket velük.

A fentiekben elsősorban azokra a színházi, színházi nevelési formákra tértem csak ki, melyek a nevelési, közösségfejlesztési szempontokat hangsúlyozzák. Nem ejtettem szót azokról, melyek a színházra nevelést, a színház mint művészeti tevékenység értő befogadását célozzák, holott ezen kezdeményezések is igen nagy számban jelentkeznek a tárgyalt országokban. Ennek áttekintése majd egy másik írás tárgya kell legyen.

Irodalom

BASKERVILLE, R.: (1984) Theatre in Education, *SCYPT Journal*, September, pp. 7-12.

BOLTON, G.: (1980) Drama in education and TIE – a comparison, In: Jackson, T. (ed.): *Learning through Theatre*, Manchester University Press; magyar nyelven: *Drámapedagógiai Magazin*, 1993/1. szám

- DES: (1967) *Education Survey 2.*, Drama, London, HMSO
- DOËSEBS, V.: (1998) Lay Down Your Arms: drama as an efficacious remedy in South Africa, *Research in Drama Education*, Vol. 3., No. 2. pp. 167-180.
- ITN, *Interactive Improv Theatre News Journal*, Vol. 1., No. 1.
- O'TOOLE, J.: (1976) *Theatre in Education – New Objectives for Theatre, New Techniques in Education*, London, Hodder and Stoughton
- OUTA, G. O.: (1997) African Politics and the Struggle for the Artist's Freedom, *Research in Drama Education*, Vol. 2., No. 2. pp. 219-226.
- VALLINS, G.: (1980) The Beginnings of TIE, In: Jackson, T. (ed.): *Learning through Theatre*, Manchester University Press



„A birminghami iskolákban komolyabb színházi munka folyik, mint a Nemzeti Színházban”

**Bobby Colvill-lal, a birminghami Big Brum TIE társulat
színész-tanárával beszélget Bethlenfalvy Ádám**

– *Nemsokára elkészül az új foglalkozások, miről szól?*

– Ez Edward Bond⁶ harmadik nekünk írt darabja. Címe: „Have I none” (Semmim sincs). Egy hét múlva lesz a bemutatója. A jövőben játszódik, 2077-ben. Arról szól, hogy az emberek minden felelősséget átadtak a hatóságoknak, nem használják a technika vívmányait, és eltörölték a múltat. Az élet üressé vált. A történet egy lakásban játszódik, amiben semmi sincs. Csak egy férfi és a felesége. Az ajtón folyton kopognak. Végül jön egy idegen, aki a feleség testvére. A darab arról szól, hogy ha mindent tulajdonunkat átadjuk és ha mindent elveszünk tőlünk, semmink sem marad és nem vállalunk felelősséget az életünkért. A gyermeknek szüksége van a képzeletre, hogy megértse a világot, de amikor felnövünk, valaminek meg kell változnia, a képzelet és a valóság közötti egyensúlyt meg kell találnunk. Ebben a darabban a hatóság uralkodik a képzeleten. Például az idegeneket szörnyekként mutatják. Edward (a szerző) azt mondja, hogy a megélhetés érdekében már a képzeletünket is eladjuk. Azt állítja, hogy halálkultúrában élünk. A koncentrációs táborokban áru lett az emberből, felhasználták őket. Ma is ez történik, átadjuk magunkat és azt tesszük, amit mondanak nekünk. Egyébként Edward Bond úgy vélekedik az iskola és a színház kapcsolatáról, hogy az iskolában megtanítják a képességeket, de azt már nem, hogy azokat mire használjuk. Ezt nem tanítják az iskolában. Erre igazából a dráma adhat választ. Kórház épül-e, vagy gázkamra? A dráma saját magadat segít megkeresni, lehet, hogy emberibb leszel, lehet, hogy embertelenebb, de megtudod, hogy ki is vagy, s azt is, hogy felelősséged van a dolgok iránt. Egyébként nagyon vicces darab, majd meglátjuk a gyerekek mit gondolnak róla.

– *Honnan a kapcsolat Edward Bonddal?*

– Kevesen vesznek minket komolyan. A 90-es évek elején a Big Brum fontosnak tartotta, hogy magasabb minőségű anyagokkal foglalkozunk. Ekkor írtunk Edward Bondnak, hogy szeretnénk vele dolgozni. Ő már ez előtt is kapcsolatban volt a SCYPT-tel⁷. Neki éppen kezdett elege lenni az angol színházi életből. Nem nagyon játszották az új darabjait, csak néhány régebbit vettek néha elő. Mi elmentünk hozzá, elkezdtünk beszélgetni és ebből egy virágzó kapcsolat alakult ki. Most már igazi együttműködésről van szó. Ő a mi drámai tanácsadónk, például a Big Brum számára írt saját darabomhoz is sok segítséget adott.

– *Hogy működik nálatok egy foglalkozás?*

– Ez most egy egész iskolanapos foglalkozás lesz, vagyis négy óra. Ebből egy és egynegyed óra a darab. Két órás workshop van az előadás előtt, és utána is van egy kisebb workshop. A gyerekek nem fognak találkozni a

⁶ Edward Bond világszerte ismert drámaíró. Annyira ismert, hogy a régebbi darabjai közül még Magyarországon is megjelent néhány, sőt, azok egyikét-másikat többször is játszották. Sajnos sokan csak mint „botrány-szerzőt” ismerik: a Kinn vagyunk a vízből c. Bond-darab egyik jelenete – amely egy csecsemő nyíltszíni, de stilizált megöléséről szól – több országban ugyanolyan fogadtatásban (és elutasításban) részesült. (A szerk.)

⁷ *Standing Conference of Young People's Theatre* (Ifjúsági Színházak Állandó Konferenciája, SCYPT)