

A Fórum Színház dramaturgiája

Sz. Pallai Ágnes

Augusto Boal brazil színházi szakember, rendező, politikus és „népművelő” színházi technikáit, módszereit ismerik és használják szerte a világon. Fórum Színháza a nézők bevonására és aktív részvételére épülő színházi forma, mely sajátos dramaturgiájánál fogva különösen alkalmas pedagógiai célokra.

Tanulmányomban áttekintem a Fórum Színház kialakulásának történetét, megvizsgálom, milyen művészi és pedagógiai szemlélet határozza meg Boal munkásságát, és milyen szabályok szerint működik a Fórum Színház. A Fórum drámamodell elemzésénél arra a kérdésre keresek választ, hogy milyen dramaturgiai jellegzetességek teszik alkalmassá a Fórum Színházat arra, hogy alkalmazzuk az oktatásban.

A Fórum Színház kialakulásának története

A *Theatre of the Oppressed* (1979) című, színházesztétikai nézeteit összefoglaló könyvében Boal ismerteti a Fórum Színház kialakulásának történetét.

1973-ban a perui kormány meghívására Boal részt vett egy az analfabétizmus megszüntetésére irányuló nemzeti programban, amikor is a 14 millió lakosú Peruban mintegy 4 millió felnőtt művészeti oktatóprogramok segítségével tanult anyanyelvén valamint spanyolul írni-olvasni. Boal szerepe az volt, hogy megtervezte és lebonyolította azokat a kísérleteket, melyeknek során a színház kifejezőeszközeivel ismerkedtek olyan emberek, akik azelőtt soha semmilyen formában nem találkoztak színházzal.

Koncepciójának kiindulópontját úgy fogalmazta meg, hogy „a színház olyan nyelv, mely alkalmas arra, hogy bárki használja, akár van művészi tehetsége, akár nincs” (Boal, 1979: 121). Az volt a szándéka, hogy a programban részt vevő egyszerű embereknek megtanítsa a színház nyelvét, azért, hogy azok képesek legyenek – a beszéden kívül – drámai cselekvéssel is kifejezni magukat. Ennek a tanulási folyamatnak fő célkitűzése, hogy a nézők a színházi előadás passzív befogadása helyett váljanak a drámai cselekményt aktívan befolyásoló, megváltoztató, úgynevezett „játészó-nézőkké” (*spect-actors*: Boal szójátéka, a *spectator/néző* és az *actor/színész* szavak összevonásával), vagyis a közönség cselekvő résztvevője legyen a színházi eseménynek.

Boal meggyőződése, hogy ha valaki egy fiktív színpadi történet főszereplőjeként megpróbálja megváltoztatni kilátástalannak tűnő helyzetét, és ez a kísérlet a darab képzeletbeli világában sikerül, akkor az átélt élmény cselekvési mintát ad a nézőknek, és elősegíti, hogy a valóságban is kézbe vegyék sorsuk irányítását. Boal úgy fogalmaz, hogy a „játészó-nézők” színpadi akcióit valóságos cselekvéseik főpróbájaként lehet fel-fogni.

Ahhoz, hogy nézőből résztvevővé válhasson, a „játészó-nézőnek” meg kellett tanulnia a színház nyelvét, el kellett sajátítania a színház kifejezőeszközeit. Boal kidolgozott egy, a nézők aktív részvételére épülő színházi foglalkozás-sorozatot, melynek első fázisa egy test-tudatot és mozgáskészséget fejlesztő játékos tréning volt. Ezt követte az „állókép-színház” technika, melyben a résztvevők gondolataikat emberi testekből létrehozott állóképekkel jelenítették meg. A következő fázisban a résztvevőket bevonták a „drámaírásba”: a nézők ötletei és szóbeli utasításai alapján a színészek improvizációs módszerrel hoztak létre színdarabokat. Ez az úgynevezett „szimultán dramaturgia”, melyben a nézők által felvetett problémára színészek és nézők együttesen kerestek megoldást. A negyedik fázisban (ez tekinthető a Fórum Színház őséneke) a nézők saját problémáikról meséltek igaz történeteket, ezeket a színészek eljátszották egy lehetséges megoldással, majd újrajátszották a jeleneteket, és kipróbálták a nézők különféle megoldási javaslatait.

Érzékelhető a leírásokból, hogy ezek a játéktechnikák rendkívül magas szintű improvizációs készséget igényelnek a színészekről. Sem a szimultán dramaturgiában, sem az ősi-Fórumban nincs a hagyományos színházi értelemben vett próbaidőszak, még a darabot is a nézők aktív közreműködésével, menet közben alakítják ki. „Próbáról” is csak abban az értelemben beszélhetünk, hogy a társulat a közönség szeme láttára kísérletezi ki, hogy a darabot formáló egy-egy ötlet, megoldási javaslat működik-e a gyakorlatban. Különös figyelmet érdemel, hogy Boal nagyon sokszor nem a saját, képzett színészekből álló társulatával dolgozik, hanem pedagógusokkal, népművelőkkel vagy szociális munkásokkal, akiket a programot megelőzően *ugyanezekkel az improvizációs módszerekkel* készít fel a szereplésre.

A Boal módszereivel foglalkozó szakirodalomban visszatérő téma, hogy vajon a meghatározott céllal, és a konkrét helyzetnek megfelelően kidolgozott technikák alkalmazhatók-e más, lényegesen eltérő körülmények között. A másik gyakran felmerülő kérdés, hogy pontosan kell-e követni a szabályokat, vagy Boal

technikái elég rugalmasak ahhoz, hogy változtatásokkal más célokra is használni lehessen őket. A *Playing Boal* (1994) című kötetben Diamond, Schweitzer, Feldhendler, Cohen-Cruz, Schutzman, Salverson és Fisher beszámolóit az igazolják, hogy Boal módszereit szerte a világon, a legeltérőbb körülmények között, sokféle emberrel és célra használták már eredményesen, olyan területeken például, mint a csoportterápia, a politikai és az amatőrszínház, szociális munka vagy a feminista pedagógia. Thompson (1999) munkatársával együtt a börtönviseltek rehabilitációs foglalkozásaiba építette be a Fórum Színházat.

Boal a legnagyobb hatást a nagy-britanniai pedagógiai célú színházi mozgalomra, a TIE-ra (*Theatre in Education*) gyakorolta. Vine (1993), Oddey (1994) és Campbell (1994) tanulmányaiból kitűnik, hogy a Fórum Színház filozófiájára és technikáira sok jelentős TIE program épült, ugyanis a TIE és Boal művészetfilozófiája és pedagógiai szemlélete között nagyon sok rokon vonás fedezhető fel.

Boal művészetfilozófiája és pedagógiai szemlélete

Boal nyugtalan és dinamikus művész, aki állandóan keresi a világ jobbításának lehetőségeit, színházi, pedagógiai, politikai vagy éppen terápiás eszközökkel. Vallja, hogy a művészet feladata nem csak az, hogy megmutassa, milyen a világ, hanem választ kell adnia arra is, hogy miért ilyen, és hogyan lehet átalakítani (Boal, 1992: 47).

Schutzman és Cohen-Cruz (1994) úgy látják, hogy Boal tevékenységének legjellegzetesebb vonása a politikai elkötelezettség, Chris Vine (1993) szerint pedig Boal elsősorban színházi újtó, aki a hagyományos színházi formák és a színész-néző kapcsolat megváltoztatására törekszik.

Boal *egész munkássága* azonban nem értelmezhető sem politikai, sem művészi kategóriák szerint. Politikai gondolkodása sokat változik az idő múlásával, és rendezőként nem alakít ki jellegzetes, egyéni színházi stílust. Amikor új kifejezőeszközökkel kísérletezik, ezek sokkal inkább új pedagógiai módszerek, mint művészi újítások. Technikákat talál ki, amelyek segítségével a legszélesebb rétegek számára teszi hozzáférhetővé a színházművészetet, módszerei által olyan emberek ismerik meg a színházat, akik különben soha a közelébe sem kerültek volna. Boal hisz a művészet demokratizmusában: „Azt hiszem, a varázslók, miután elkápráztattak bennünket a varázslataikkal, meg kellene tanítsák nekünk a trükkjeiket. A művészeknek is így kellene: először alkossunk, azután tanítsuk meg a közönséget is az alkotásra, arra, hogy hogyan kell művészetet csinálni, azért, hogy azután mindannyian együtt élvezhessük a közös alkotást.” (Boal, 1992: 29)

Ez a szemlélet hatja át Boal egész munkásságát. Színházzal nevel, és színházra nevel, azt akarja elérni, hogy az emberek képesek legyenek a saját problémáikat egy színházi esemény aktív részeseiként vizsgálni, és közben tanulják is meg a színház nyelvén kifejezni magukat. Boal elsősorban művészetpedagógus, tanár-rendező, vagy úgy is mondhatnánk, hogy *színházpedagógus*.

A Fórum Színház is pedagógiai célokat valósít meg a színház eszközeivel. A programok nézői „cselekvően tanulnak”, képzeletbeli helyzetekbe lépnek be játszani, hogy belülről ismerjék meg a felvetett problémákat, és kísérletezzenek a lehetséges megoldásokkal. Tanulmányozzák az emberi viselkedést, az emberek közötti kapcsolatokat, az alá- és fölérendeltségi viszonyok bonyolult működését, közben persze megismerik a színjátszást, gyakorolják a szereplést, a szerep logikája szerinti cselekvést és a drámai gondolkodást. Ezek a nevelési és művészetpedagógiai célok megegyeznek a drámapedagógia és a Theatre in Education (TIE) céljaival.

Boal pedagógiai nézeteinek kialakulására Paulo Freire (1970) nevelésfilozófiája, a „tranzitív tanulás” elve hatott, melyben a tanuló nem passzív befogadója az elsajátítandó ismereteknek, hanem a tanulási folyamat aktív résztvevője, alakítója. A tanuló, a tanárral együtt felelős a tanulás eredményességéért, és cselekvően vesz részt a tervezésben és az értékelésben is. Ebben a pedagógiai rendszerben a tanár nem a tudás egyedüli birtokosa és forrása, hanem segítőtárs, aki közös megegyezés alapján irányítja a munkát.

Boal pedagógiai szemlélete sok szempontból rokon a drámapedagógia és a TIE nevelésfilozófiájával. Azonos az aktív részvétel, a „cselekvő tanulás” elve, és a megváltozott – egyenrangú együttműködést igénylő – tanár-diák, illetve színész-néző viszony. A reflexió mint a tanultak elmélyítésének, tudatosításának eszköze ugyancsak megtalálható mindhárom módszertanban. A drámapedagógia „tanulási szerződése” (Neelands, 1984) a Fórum Színházban is megjelenik, olyan formában, hogy a játékszabályokat a program megkezdése előtt megismerik a játékosok, és megtudják, hogy azért nézik az előadást, hogy utána segítsenek megoldani a főhős problémáját. A játékszabályok és az elvárások előzetes tisztázása segíti a látottak minél mélyebb átélését és megértését, valamint az aktív bekapcsolódást a játékba. Ez a szempont nagyon nagy hangsúlyt kap a drámapedagógiában (lásd: Kitson és Spiby, 1997) és a TIE-ban is (lásd: O’Toole 1976 és 1992).

A Fórum Színház formája és szabályai

A klasszikussá vált **Fórum Színház** – amelynek tapasztalatait Boal a *Games for Actors and Non-Actors* (1992) című könyvében foglalja össze – a következő formában és szabályok szerint terjedt el a világban.

A „színészek” (nem feltétlenül hivatásos színészek, mint már említettük, Boal sokszor erre a konkrét feladatra felkészített pedagógusokkal, népművelőkkel vagy szociális munkásokkal dolgozik) bemutatnak egy improvizációs módszerrel közösen létrehozott színdarabot, ez az „*anti-modell*”. A darab meghatározott, nem túl nagy létszámú közönség számára készül, és olyan problémáról szól, melyről az alkotók tudják, hogy közelről érinti leendő nézőiket. A darab központi figurája, a „főhős” vagy „protagonista” „nyomasztó helyzetbe” kerül, amit egy másik szereplő, az „elnyomó” („oppressor”) agresszív viselkedése okoz. A főhős megoldhatatlan „problémája” „válsághoz” vezet, ezzel végződik a bemutatott darab. A program ezt követő, úgynevezett „Fórum” részében a „Joker”, a program műsorvezetője, aki a társulat és a közönség közötti összekötő szerepét tölti be, ismerteti a játékszabályokat és megkéri a nézőket, hogy segítsenek megoldani a főhős problémáját. Amikor a társulat *újra eljátssza* a darabot, a nézők közül bárki bármelyik pillanatban megállíthatja az előadást „*Stop!*” felkiáltással, és a főhős szerepébe lépve eljátszhatja saját ötletét, kipróbálhatja elgondolását a főhős helyzetének javítására. A „játészó-néző” „beavatkozásával” módosíthatja a főhős viselkedését, cselekedeteit és szavait, és ennek megfelelően változik a darab cselekményének menete. A főhős szándékát, motivációját valamint a szituáció adott körülményeit azonban (hol, mikor, kik, milyen viszonyban és milyen körülmények között) nem lehet megváltoztatni! A többi szereplő feladata, hogy úgy alkalmazkodjanak az új változathoz, úgy *improvizáljanak*, hogy egyúttal következetesek maradjanak figurájuk jelleméhez, és továbbra is próbálják megvalósítani a figura eredeti szándékát. Egy-egy kérdéses helyzetet vagy jelenetet több játészó-néző is kipróbálhat, és a játékot vezető Joker a közönség véleményének figyelembevételével dönti el, hogy melyik új változat javított a főhős helyzetén, és melyik vezet a probléma megoldásához. Ha több jó megoldási javaslat érkezik, a Joker választja ki a dramaturgiailag legmegfelelőbbet, és a játék ebben az irányban halad tovább. A játészó-nézők csak a protagonista szerepét vehetik át, a többi szereplő helyett nem léphetnek be játszani.

Az anti-modell (az alap-darab) dramaturgiája

Látható a szabályokból, hogy a Fórum Színház sok mindenben eltér egy hagyományos színházi előadástól. Nem csak arról van szó, hogy az előadást a program második részében még egyszer eljátsszák, vagy hogy a nézők bekapcsolódnak a színpadi eseményekbe, hanem maga az alkotó folyamat is alapvetően más. Drámaírók által megírt színdarabok színrevitele helyett a Fórum Színház társulata közösen, improvizációs módszerrel és meghatározott dramaturgiai szabályok szerint alakítja ki az alap-darabot, és ennek a darabalakító folyamatnak rendkívül jelentős szerepe van az egész program sikerében.

Mindenekelőtt meg kell határozni, hogy kiknek, milyen összetételű közönségnek készül a program, ugyanis már a darab témáját is aszerint kell kiválasztani, hogy mi felel meg leginkább a nézők érdeklődésének és életkorának. Másról kell játszani felnőtt közönségnek és megint másról gyerekeknek. A tízéveseket nem ugyanolyan problémák foglalkoztatják, mint a tizenhárom vagy tizenöt éveseket, és ha a társulat azt akarja, hogy a nézők beálljanak játszani, a főhős (*a protagonista*) figuráját is olyanná kell alakítani, hogy az adott közönség azonosulni tudjon vele.

Az alap-darab szerkesztésénél elsőként azt a *nyomasztó helyzetet* kell kitalálni, amelybe a főhős kerül, és ami a darab végén válsághoz vezet. A Fórum Színház céljaira nem felelnek meg a fizikai erőszakot tartalmazó helyzetek, melyekben a főhősnek nincs más választása, mint a viszont-erőszak vagy a pusztulás. Még akkor is, ha előre látható, hogy a történet elkerülhetetlenül tragédiába torkollik, az alap-darab csak addig mutathatja be az eseményeket, ameddig még megállíthatók vagy megváltoztathatók, mert a Fórum Színház egyik legfontosabb dramaturgiai szabálya, hogy még legyen alternatíva. Ugyanis egy halott főhős sorsán már nem tudnak változtatni a játészó-nézők.

Ez a dramaturgiai szabály Boal *krízis-elméletéhez* kapcsolódik. Definíciója szerint a krízis az az állapot, mely egyszerre tartalmazza a veszélyt és a főhős választási lehetőségeit a válság elkerülésére (Boal, 1998). Az alap-darabban be kell mutatni a válsághoz vezető események teljes sorát, valamint azokat a döntéseket, melyek belesodorják a protagonistát a megoldhatatlan helyzetbe. A játészó-nézők várhatóan a választási lehetőségeknél fognak beavatkozni, hogy a főhős „rossz” döntései helyett más lehetőségeket próbáljanak ki. Mivel minden változtatási javaslat más-más irányba viheti a cselekményt, ezeket a lehetőségeket érdemes előre végiggondolni, és már eleve beépíteni a készülő alap-darabba. Minél több lehetőséget nyújt az anti-modell a játészó-nézőknek a beavatkozásra, annál sikeresebb lehet a program Fórum-része.

Boal (1992) szerint a Fórum sikere nem azon múlik, hogy végül megoldják-e a főhős problémáját, vagy sem, sokkal fontosabb, hogy minél több nézőt játékra serkentsen, hogy különféle lehetőségeket lehet egymással szembeállítani és kipróbálni. A játékot vezető Joker feladata, hogy a nézőkkel együttműködve eldöntse, hogy egy-egy beavatkozás javítja-e a főhős helyzetét, és melyik az a cselekményszál, amelyiken érdemes továbbhaladni. A Joker szűri ki és utasítja el az irreális, „mágikus megoldáshoz” vezető változatokat is. A Fórum Színház a romantikus happy end-del szemben a reális megoldásokat részesíti előnyben.

A Fórum Színház anti-modellje *dramaturgiai* szempontból nagyon egyszerű konstrukció. A *drámai alaphelyzet* mindig a szereplők közötti *erőviszonyok* vegyitizta, könnyen felismerhető *képletére* épül: a főhős alárendelt helyzetben van, vagyis *alacsony státuszt* játszik, ellenfelei, az „elnyomók” *magas státuszt* játszanak, vagyis fölérendelt helyzetben vannak. A *konfliktus* abból származik, hogy a főhős ellenfelei visszaélnek fölérendelt helyzetükkel, és ez ütközik a protagonista érdekeivel. A *válságot* az erőviszonyok *stabilizálódása* okozza: az ellenfelek *nem hajlandók* „alább adni”, engedni, alacsonyabb státuszt játszani, a főhős pedig *nem képes* érvényesíteni érdekeit és emelni státuszát.

Az anti-modell dramaturgiai képlete kimondatlanul is azt sugallja, hogy a főhősnek mindig „igaza van”, még hibái, gyengéi vagy rossz döntései ellenére is, viszont ellenfeleinek „nincs igazuk”, még akkor sem, ha minden lépésük indokolt, és tulajdonképpen jót akarnak. A néző érzelmileg kényszerhelyzetbe kerül, nem dönthet szabadon arról, hogy melyik szereplővel érezzen együtt, a darab felépítésénél fogva kénytelen a főhőssel azonosulni. Boal megfosztja a közönséget az esztétikai élmény szintjén meghozott morális döntés jogától – ezt a döntést Boal meghozza a néző helyett –, viszont cserébe a cselekvő döntés jogát kínálja fel: a néző választása helyett a résztvevő döntéseit. Nem elégszik meg a közönség érzelmi és gondolati azonosulásával, azt várja el a játészó-nézőtől, hogy a főszereplő nevében cselekedjen, és hogy cselekedeteivel hozzon a játék menetét tényleges befolyásoló döntéseket. A Fórum Színházat az különbözteti meg minden más drámai modelltől, hogy a darab szerkezetébe *szabályként* épül be a játészó-néző *cselekvő problémamegoldása*.

Megállapíthatjuk, hogy az anti-modell drámai szerkezetének egyszerűsége nem művészi célokat szolgál. Az esztétikai értéket gyengíti a szereplők alá-és fölérendeltségi viszonyainak polarizációja és rugalmatlansága, valamint az, hogy az alaphelyzet túl átlátszó. Ronthatja a művészi hatást, ha a darab az erőviszonyokat csak egy szempontból, a szereplők társadalmi helyzete oldaláról láttatja (úgy, ahogy ezt Boal javasolja), ezért rendkívül nagy szükség van komplex, részletesen kidolgozott karakterekre, a szereplők árnyalt jellemzésére és a pszichológiailag hiteles motivációs rendszerre.

Ami művészi szempontból hátrány, előnyt jelenthet pedagógiai oldalról. A nézők könnyebben eligazodnak a darabon, megértik a szereplők szándékait és viszonyait, és az átlátható dramaturgiai konstrukció elősegíti, hogy a főszereplő hibás döntéseinél bekapcsolódjanak a játékba. A dramaturgiai modell egyszerűsége nemcsak a közönségnek, a társulatnak is hasznára van. A dráma „csontvázát” készen kapják, a szabályok meghatározzák a darabcsinálás lépéseit, és megoldják azt az egyáltalán nem egyszerű kérdést, hogy miként vonják be a nézőket játszani. Ez a szerkezet szinte bármilyen témánál alkalmazható, és egyúttal lehetőséget ad arra is, hogy a társulat, ügyesen kiválasztott művészi eszközök felhasználásával, jó darabot és élvezetes előadást hozzon létre.

Összegzés

A Fórum Színház története, művészeti és pedagógiai szemlélete valamint dramaturgiája elemzése során világossá vált, hogy Augusto Boal ezzel a hagyományostól eltérő drámai és színházi modellel egy pedagógiai célú színházi formát hozott létre. Szemlélete szinte mindenben megegyezik a drámapedagógia és a Theatre in Education felfogásával, dramaturgiája pedig megoldási receptet kínál arra, hogyan vonjuk be egy színházi előadás nézőit játszani. A Fórum szabályai meghatározzák, egyben segítik az improvizációs módszerrel készülő darab kialakítását, ezért egy Fórum program megtervezése kitűnő dramaturgiai stúdium lehet a résztvevők számára.

Felhasznált irodalom

- Boal, A. (1979) *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press
Boal, A. (1992) *Games for Actors and Non-Actors*. London: Routledge. Translated by Jackson, A.
Boal, A. (1995) *The Rainbow of Desire*. London: Routledge
Boal, A. (1998) *Legislative Theatre*. London: Routledge
Campbell, A. (1994) 'Re-inventing the Wheel – Breakout Theatre-in-Education' In: Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. eds. *Playing Boal*, London: Routledge, (pp.53-63)
Cohen-Cruz, J. (1994) 'Mainstream or Margin? – US activist performance and Theatre of the Oppressed' In: Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. eds. *Playing Boal*. London: Routledge, (pp.110-123)

- Diamond, D. (1994) 'Out of the Silence – Headlines Theatre and Power Plays' In: Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. eds. *Playing Boal*. London: Routledge, (pp.35-52)
- Feldhendler, D. (1994) 'Augusto Boal and Jacob L. Moreno – Theatre and therapy' In: Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. eds. *Playing Boal*. London: Routledge, (pp.87-109)
- Fisher, B. (1994) 'Feminist Acts – Women, pedagogy, and Theatre of the Oppressed' In: Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. eds. *Playing Boal*. London: Routledge, (pp.185-198)
- Freire, P. (1970/1996) *Pedagogy of the Oppressed*. London: Penguin Books
- Kitson, N. and Spiby, I. (1997) *Drama 7-11*. London: Routledge
- Neelands, J. (1984) *Making Sense of Drama*. Oxford: Heinemann
- Oddey, A. (1994) *Devising Theatre: A practical and theoretical handbook*. London: Routledge
- O'Toole, J. (1976) *Theatre in Education*. London: Hodder and Stoughton
- O'Toole, J. (1992) *The Process of Drama*. London: Routledge
- Salverson, J. (1994) 'The Mask of Solidarity' In: Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. eds. *Playing Boal*. London: Routledge, (pp.157-170)
- Schutzman, M. (1994) 'Brechtian Shamanism – The political therapy of Augusto Boal' In: Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. eds. *Playing Boal*. London: Routledge, (pp.137-156)
- Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. eds. (1994) *Playing Boal*. London: Routledge
- Schweitzer, P. (1994) 'Many Happy Retirements' In: Schutzman, M. and Cohen-Cruz, J. eds. *Playing Boal*. London: Routledge, (pp. 64-80)
- Thompson, J. (1999) *Drama Workshops for Anger Management and Offending Behaviour*. London: Jessica Kingsley Publishers
- Sz. Pallai, Á. (2001) *Skills Development through Forum Theatre Methodology*. Unpublished MPhil Thesis, Glasgow: University of Strathclyde
- Vine, C. (1993) 'TIE and the Theatre of the Oppressed' In: Jackson, T. ed. *Learning through Theatre*, London: Routledge (Second edition, pp.109-130)



„Dráma és színház a soknyelvű és multikulturális társadalomban”

DRAMA IN EDUCATION WORLD CONGRESS

Burg Schlaining/Ausztria 2003. április 11-17.

1.

Mag. Josef Hollos (Hollós József) és az osztrák ÖBV Theater szervezésében „Dráma a nevelésben” elnevezéssel „világkonferencia” zajlott Burg Schlainingban. Előadások és műhelymunkák egy hete volt ez a tanítási dráma és a színházi nevelés nemzetközi specialistáival: Prof. Dr. Kathleen Berry (Fredericton, Kanada), Prof. John Somers (Exeter, UK), Chrissie Poulter (Dublin, Írország), Kathleen Gallagher, Ph.D. (Toronto, Kanada), Frank Katoola (Uganda).

A Magyar Drámapedagógiai Társaság képviselőjében (*Tóth Adéllal* együtt) vehettem részt ebben a sok szempontból izgalmas és mély tanulási folyamatban.

A Társaság májusi közgyűlésén Adéllal tartottunk már egy rövid beszámolót és gyakorlati bemutatót, de a komolyabb áttekintést és az Ausztriából hozott előadásjegyzetek földolgozását, fordítását jelen beszámolóval nem vállalhatom: (szerencsére) túl nagy az anyag, így az előadások fordításait később szeretnék a Magazinban megjelentetni. A konferencia nivósságát jelzi, hogy *Frank Katoola*, az ugandai mozgásművész és koreográfus, AIDS-ellenes kampányáról is híres művészeti iskola igazgatója csak a reggeli bemelegítések megtartására szerződöttetett, s munkáját csupán egy rövid videó-prezentációval ismertette.

Zárt, nem átjárható nemzetközi csoportokban dolgoztunk együtt négy teljes napon át a neves drámatanárok vezetésével, naponként váltva a vezetőket. Jól egészítették ki az erősen gyakorlatias délelőtti, délutáni és esti műhelyeket az ebéd utáni előadások, melyeken módszertani alapvetéseket hallgathattunk intenzív ki-vonatokban.

Alább *Chrissie Poulter* és *Kathleen Gallagher* csoportunkkal végzett drámamunkáját kísérelem meg – nagyon vázlatosan – bemutatni.