

Fejezetek az angol drámapedagógia történetéből (2.)

Bethlenfalvy Ádám

Az angol drámapedagógia kezdeteit ismertető sorozat² második részében három, az angol és a nemzetközi drámapedagógia alakulását nagyban befolyásoló személyiség életét és munkásságát mutatom be. Alapvető forrásom továbbra is Gavin Bolton *Acting in Classroom Drama* című könyve, amely nem csak áttekinti az angol drámapedagógia múltját, hanem ennek segítségével a lehetséges fejlődési irányokat is elemzi. (Ezeket, illetve az egyes irányokhoz köthető személyiségeket a sorozat következő részében igyekszem majd bemutatni.)

Ebben a részben Peter Slade, Brian Way és Dorothy Heathcote munkásságáról lesz szó. A sorozat nyitó fejezetében bemutatott irányzatokkal és az „úttörőkkel” ellentétben mindhármukról elmondható, hogy munkásságukkal rendkívüli hatást gyakoroltak az iskolákban zajló dráma-munkára. Elméleti tevékenységük és módszertani munkásságuk nyomai, különösen Way és Heathcote esetében, most is jelen vannak mind az angol, mind a magyarországi drámapedagógusok munkájában.

Peter Slade (1912-2004)

1912-ben egy orvos család sarjaként látott napvilágot Peter Slade, akire ma Nagy-Britannia első hivatásos drámatanáráként, a drámaterápia módszertanának kidolgozójaként emlékezhetünk. Tanulmányainak egy részét egy sussex-i bentlakásos iskolában végezte, ahol saját bevallása szerint végtelenül boldogtalan volt. Éjszakánként a paplan alatt zseblámpa fényénél olvasott. Később diáktársaival „öngyilkos klubot” hoztak létre. Éjszakánként kilopóztak a közeli dombokhoz, ahol vad táncok kíséretében az általuk leginkább utált tanárok halálát eljátszva csillapították a háború kedélyeket. Slade visszaemlékezései szerint ezek az éjszakák adtak erőt neki és diáktársainak ahhoz, hogy befejezzék tanulmányaikat, és ne legyenek valóban öngyilkosok. Sőt, állítása szerint, az ilyen színjátékok után még a tanulmányi eredményeik is javultak. Miután apjával – akitől később bárói címét örökölte – összeveszett, a bonni egyetemre jelentkezett, ahol filozófiát és közgazdaságtant tanult.

1932-ben, Londonba visszatérve, különböző színházi munkákat vállalt, és ekkor kezdte figyelni az utcán játszó gyerekek mintha-játékait. Ezek alapján fogalmazódtak meg benne elméletének alapjai, melyeket később *Child Drama* című könyvében tett közzé. A *Children's Theatre Company*-vel elszakad a hagyományos színpadi formáktól, a gyerekekhez közelebb álló színészi játékkal és színpadi terekkel kísérletezett. 1936-ban megalapította saját társulatát, a *Parable Players*-t. Iskolákban, templomokban játszottak gyerekeknek, fiataloknak. 24 évesen a BBC egyik gyerekműsorának munkatársa lett. A drámaterápia történetében központi jelentőségű az 1939-ben, a Brit Orvosi Kamara számára tartott előadása, melyben a dráma terapeutikus hatásairól számol be.

1943-ban kinevezik Staffordshire dráma-tanácsadójává: 31 évesen a drámapedagógia történetének talán első hivatásos drámatanára. Feladata az iskolai előadások színvonalának növelése, a tanárok képzése, illetve darabválasztási tanácsokkal való ellátása volna, de neki más elképzelései voltak a dráma és a gyerekek kapcsolatáról. A háború utáni megváltozott légkörben nagyobb szerepet szántak a művészeteknek a pedagógia területén, ennek eredményeként hozták létre 1947-ben a birminghami dráma-tanácsosi posztot, amely Bolton (1995) szerint a mai napig a drámapedagógia egyik legtekintélyesebb pozíciója. Slade pontosan harminc éven át dolgozott ebben a tisztségben, létrehozva a Rea utcai központot, ahol később Sylvia Demmery-vel kialakították a „natural dance”, a természetes tánc elméletét és módszertanát. A központ gyerekeknek és

² A sorozat első része a DPM 28. számában jelent meg. (A szerk.)

felnőtteknek egyaránt biztosított drámával, színházzal kapcsolatos programokat, tanárok részére képzéseket szerveztek és ezek mellett Slade rendszeresen kijárt az iskolákba, hogy foglalkozásokat tartson. Az 1954-ben megjelent *Child Drama* a nemzetközi közönség számára is ismerté tette elméletét. Könyvében Slade a drámát a gyermek fejlődésének központi elemeként mutatja be. Minden a gyerek által generált spontán tevékenységet, amellyel a körülötte lévő és vele történő dolgokat, azokkal folytatott küzdelmét dolgozza fel, Slade a gyerekdrámához sorolja. A játékot két kategóriába osztja, ezek a személyes (personal) játék és a kivetített (projected) játék.

A *személyes* játékokban a teljes ember, a teljes én vesz részt. Jellemzői a mozgás és a karakterizálás, és ebből fejlődnek ki később a labdajátékok, a futás, a tánc, a biciklizés és a verekedés. Slade a felsorolást a nagybetűs „Acting”-gel, szerepben történő cselekvéssel zárja, míg a többi tevékenységet a cselekvés, „acting”, különböző formáiként definiálja.

A *kivetített* játékokban a teljes agy vesz részt, viszont a test nem feltétlenül aktív, bár a kezek használata gyakori. Jellemzői az elmélyült szellemi tevékenység és erőteljes kivetítés. A kivetített játékból fejlődhet ki később mindenféle művészi tevékenység, zenélés, írás, olvasás, a megfigyelés és az összpontosítás készsége, a jó szervező készség és a bölcs kormányzáshoz szükséges erények. Slade szerint a nem-agresszív játékok (pl. sakk) szeretete és meglepő módon még a vadvízi-horgászat iránti vonzalom is a kivetített játékokból fejlődik ki.

Slade a megkülönböztetés alapjaként a fizikai részvétel mértékét jelöli meg. Míg a személyes játék irányában a zaj és az erőfeszítés felé halad, addig a kivetített játék a csend és a mozdulatlanlás felé fejlődik. Bolton szerint, Slade ezzel a terminológiával olyan esztétikai keret felé halad, amely a színház három alapvető dimenziójából kettőt, a hang/csend, illetve a mozgás/mozdulatlanlanságot magában foglalja.

Bolton leírása szerint Slade módszertana eklektikus. Mindenféle műfajban otthon volt, legyen az tánc vagy mesemondás. Munkásságára jellemző a térhasználat tudatos megfigyelése. Ahhoz hogy a résztvevők kellően felszabadultan alakíthassák a „gyermek drámát” a tanári beavatkozás minimalizálását és a nézők szórakoztatása alóli mentességet javallja Slade, viszont tisztában volt a teljes szabadság okozta negatív hatásokkal, így általában a következő kétféle megkötés egyikét alkalmazta: vagy egy történet eljátszása volt a cél (ezen belül a tanár rakta össze ezt a történetet, a gyerekek ötleteiből kiindulva, avagy a történet kitalálása is közös feladat volt), vagy valamilyen zenei stimulust használt, amelyből aztán a szabad mozgás irányában haladt tovább, illetve egy tánc-dráma kialakításához használta alapanyagul. Munkásságában a forma egyértelműen a tartalom fölé kerekedett, az öntudatlan cselekvések szépségének, a gyermeki tevékenység esztétikájának megfigyelésére szólítja fel a pedagógusokat.

Slade tevékenységének elsődleges célja az volt, hogy a gyerekek képzeletét, kreativitását felszabadítsa. Ennek fontosságát igazából akkor érthetjük meg, ha figyelembe vesszük a kor iskolarendszerének végtelenül kötött formáit. Az ő játékaiban a gyermekek olyasmit tanulhattak térről, önkifejezésről, együttműködésről és kommunikációról, amit az iskolában máshol nem.

Peter Slade hosszú élete során sok szempontból befolyásolta a drámával kapcsolatos gondolkodás alakulását, tette ezt különböző bizottságok tagjaként, és több generációt oktató tanárként is. Nyári egyetemre a világ távoli pontjairól is elzarándokoltak. A drámaterápia kifejezést az ő nevéhez kötik – sokan a drámaterápia mint különálló szakma megteremtőjének is tartják. Az iskolák mellett a legváltozatosabb helyszíneken dolgozott, például kórházi kezelése alatt a többi beteggel együtt előadást csinált. Dolgozott mozgássérültekkel, szellemi fogyatékosokkal, tanulási nehézségekkel küzdő, vagy éppen elvonókúrán lévő fiatalokkal és felnőttekkel.

2004-ben egy tolókcocsis embernek próbált segíteni, amikor szerencsétlen balesetet szenvedett és eltörte vállcsontját. Később, a kórházban infarktust kapott és meghalt.

Peter Slade fontosabb művei

Slade, Peter (1954) *Child Drama*, University of London Press, London

Slade, Peter (1968) *Experience of Spontaneity*, Longman, London

Slade, Peter (1977) *Natural Dance*, Hodder and Stoughton, London

Slade, Peter (1995) *Child Play: its importance for human development*, Jessica Kinsley, London

Brian Way (1923–)

Az iskolai drámaoktatást színházi oldalról megújítók közé tartozik. Peter Slade támogatásával kezdte pedagógiai pályafutását, de Brian Way a sok látszólagos hasonlóság ellenére azonban teljesen önálló pedagógiai filozófiával rendelkezik.

Színházi pályáját húsz évesen a West Country Children's Theatre Company társalapítójaként kezdte, majd 26 évesen az első dráma-tanácsadó szolgálat alapító igazgatójaként tevékenykedett. Emellett a *Theatre in Education* folyóirat főszerkesztője is. 1953-ban megalapítja a máig működő londoni Theatre Centre-t, amit idővel az ország legnagyobb iskolákban turnézatható gyerek-színházi előadásokat bemutató társulatává fejleszt. 1967-ben jelenik meg *Development through Drama* című főműve, ami rendkívüli hatást gyakorol az iskolai drámaoktatásra. 1958-ban és 59-ben Kanadában jár, ahol hatására létrehozzák a Canadian Child and Youth Drama Associationt (CCYDA)³. 1977-ben végleg Kanadába települ.

Brian Way munkásságát teljes mértékben áthatja az individuális személyiségfejlesztés gondolata, amely szerint a tanulók személyiségének különböző „részeit” egyénileg, gyakorlatokkal kell fejleszteni. Elmélete szerint a személyiség nyolc alkotóelemét kell drámával fejleszteni, mégpedig a következőket: beszéd, fizikum, képzelet, érzékek, koncentráció, intellektus, érzelm és intuíció. (Az utóbbi egy 1993-as interjú szerint tévedésből maradt ki a könyvének 13. oldalán közölt ábráról, Way gyakran hangsúlyozta az intuíció fejlesztését, az intellektussal szemben, előadásai során.)

Slade-del ellentétben Way újra előtérbe helyezi a színház–dráma ellentétet. Definíciója szerint a színház elsősorban a színészek egymás közötti és a közönséggel történő kommunikációjáról, míg a dráma a részvevők tapasztalat- és élményszerzéséről szól, és nem a közönséggel történő kommunikációról. Módszertanában a dráma mint gyakorlatok sora jelenik meg, nincs közösen megélt színházi pillanat, viszont terminológiájában gyakran alkalmaz színházi szakszavakat. A korábbi megközelítésekhez képest újdonság Way szemléletében az is, hogy egy nem előadás-központú módszertanban ennyire meghatározott egy-egy adott gyakorlat célkitűzése. Bolton szerint – aki egy ideig maga is alkalmazta tanárként Way módszerét – ebben a rendszerben a résztvevők inkább gyakorolják, és kevésbé élük meg a feladatokban előkerülő helyzeteket.

Bolton felhívja a figyelmet arra is, hogy az ötvenes-hatvanas évek professzionális színházi munkájában, színészképzésében is előtérbe került a gyakorlatok alkalmazása. Az egyértelmű célok elérésére kidolgozott feladatok hatása egyértelmű Way munkájában, azonban ő ezeket pedagógia formákban találja. Példaként említ Gavin Bolton egy Sztanyiszlavszkij által leírt szembe-kötős gyakorlatot, amelynek az a célja, hogy a színészek a megtapasztalják a vakságot – azért, hogy ezt követően hitelesebben tudjanak játszani egy vak embert. Brian Way könyvének elején és végén is megemlíti: a csukott szemmel járkálás segíthet annak átélésében, hogy milyen a vakság, de ő ezt a dráma egyik példájaként említi, összemossa a dramatikus és nem-dramatikus gyakorlatok közötti különbséget. Egyébként a bekötött szemmel és csukott szemmel járkálás közötti különbségről egy évtizeddel később Clive Barker végzett kutatást, fotókon bemutatva a érzékszerveket érintő gyakorlatok (bekötött szemmel járkálás) és a színház (vakság eljátszása) közötti különbséget.

Bolton három kategóriára osztja Way gyakorlatait:

- *Direkt, nem-dramatikus gyakorlatok* (pl. Csukd be a szemed és figyelj a terembe beszűrődő zajokra!)
- *Indirekt, nem-dramatikus gyakorlatok* (pl. Csukd be a szemed és elevenítsd fel a beszűrődő zajokat!)
- *Indirekt, dramatikus gyakorlatok* (pl. Csukd be a szemed és elevenítsd fel az otthonod környékének hangjait, hallgasd úgy, mintha egy hosszú útra készülnél és el akarnád őket raktározni!)

³ Forrás: http://www.lib.unb.ca/Texts/TRIC/bin/get.cgi?directory=vol12_2/&filename=Meiklejohn.htm

Brian Way módszertana nagy hatást gyakorolt az iskolai drámaoktatásra. Bolton három különböző területet említ, amelyben egyértelműen kimutatható Way hatása a tantermekben zajló munkára. Az első az volt, hogy Way nyomán először alkothatták a drámaórák nagy részét nem-dramatikus elemek(!), sőt előfordulhatott, hogy akár csak ezekből álljon egy óra. Évtizedekre elhúzódóan – talán még napjainkban is – hatott azzal, hogy a drámaórákat bemelegítéssel és relaxációval kezdte.

Mivel Way pedagógiájának elsődleges kitűzése az individuum fejlesztése volt, előfordulhatott, hogy akár hetekig egyénileg (a többiektől elszigetelten) dolgoztak a diákok, majd fokozatosan jelentek meg a páros, később a kisebb, végül az egész csoportban végzett gyakorlatok. Way ezt a építkezési módot a csecsemők fejlődésével állította párhuzamba. Slade-hez hasonlóan ő is zenét használt összekötő elemként, illetve annak érdekében (bár ezt egyikük sem írja le szó szerint!), hogy ne uralkodjon el a „tornaóra-hangulat”.

Harmadik fontos hatása a drámaoktatásra az volt, hogy háttérbe szorult a gyerekek által irányított történetépítés. Way inkább a tanár által prezentált narratívákat tartja kívánatosnak, ezek gyakran kapcsolódnak a hétköznapi valósághoz, például egy reggel története az ébredéstől az iskoláig. A diákok eljátszzák a tanár által narrált dolgokat, azonban ezek a stílusból és a tempóból kifolyólag – Way egy és három perc közötti időtartamot javasol egy ilyen gyakorlathoz – megélhető játékok helyett sztereotípiákkal teletűzdelt mímeléssé válnak.

Nem véletlen talán, hogy Way könyve ekkora hatással volt a drámatanárokra, hiszen nem csak az elméletét mutatja be, hanem különböző életkorokra és témákra lebontott óravázlatokat is ad a tanárok kezébe, jelezve, hogy a személyiség mely részeit fejlesztik éppen. Emellett ír még a tanteremben létrehozható különböző színházi terekről, sőt ábrákkal illusztrálja a dobogók készítésének lehetséges technikai megoldásait.

Azzal együtt, hogy Bolton egyértelmű, ám nagy hatású zsákutcaként számol be Way pedagógiai elméletéről, mégis személyes hálóját fejezi ki Brian Way-nek az odaadásért és az energiáért, amivel nem csak a diákok rokonszenvét nyerte el hamar, hanem pedagógus kollégáit is.

Bibliográfia

Way, Brian (1967) *Development through Drama*, Longmans, London

Way, Brian (1981) *Audience participation: Theatre for children and young people*, Baker's Plays, Boston
Gyerekeknek szóló darabjai: <http://www.doollee.com/PlaywrightsW/WayBrian.htm>

Dorothy Heathcote (1926–)

1926-ban egy nyugat-yorkshire-i faluban, Steetonban született Dorothy Shutt, aki aztán Dorothy Heathcote-ként (ejtsd: heszkot) vált a világ egyik legismertebb drámapedagógusává. Steeton falu lakosságának nagy részét a szövőgyár tartotta el, de Dorothy édesanyja, az 1920-ban megözvegyült Amy Shutt, egy mezőgazdasági baleset során megromlott látása miatt 1936-ig kénytelen volt egy módosabb családnál szolgálni. Bár rendkívül szűkösen éltek, Heathcote visszaemlékezéseiből a nehézségeken egymást átsegítő, összetartó család képe rajzolódik ki. Ennek ellenére Dorothy számára mégis egyfajta megkönnyebbülést jelentetett, hogy 14 éves korában abbahagyta tanulmányait és a szövőszék mellett dolgozva maga is pénzkeresővé vált. Fizetésének nagy részét hazaadta édesanyjának, egy schillinget azonban minden héten megtarthatott, hogy fizethesse beszédtanárát, aki nem csak színpadi beszédre tanította, hanem az irodalmi szövegek tanulmányozása iránti vágyat is felkeltette benne. A helyi színjátszó csoporttal a hétköznapi esték nagy részét próbákkal töltötték, a hétvégéket pedig a környező falvak, városok pódiumain.

Amikor 1945-ben az Esmé Church által alapított színész- és tanárképző iskola felvételijére jelentkezett – saját bevallása szerint – csak azt szerette volna megtudni, hogy színházi szakemberek mennyire látják ők tehetségesnek. Ekkor már ő tartotta el beteg édesanyját, és a színészképzés tandíját úgysem tudta volna kifizetni. Egy a helyi lapban megjelent hír azonban változtatott a helyzeten. A szövőgyár vezetője felkínálta, hogy kifizeti a kétéves képzést és megnyugtatta Dorothy-t, hogy ha végez tanulmányaival, és úgy adódik, akkor három szövőszék várja majd a régi helyén.

A bradfordi iskola rendkívüli tanári karához tartozott többek között Rudolf Laban⁴ is, aki Esmé Church mellett talán a legnagyobb hatással volt Heathcote-ra. A második év végén azonban Church felszólította, hogy amíg korban nem érik meg a molett alkatához illő szerepekre, addig – a tanárképző elvégzése után – tanítson. Mégpedig nem a szokásos módon, hanem a diákok ötleteiből építkezve, olyan témákkal dolgozva, amelyek közel állnak hozzájuk. Dorothy Heathcote vonakodva ugyan, de végül beadta a derekát. A hároméves képzést lezáró vizsgát követően Heathcote szabadúszóként alkalmi színházi és tanítási munkákból élt néhány évig, míg 1950-ben a Durhami Egyetem Nevelési Intézetének egyik tanári posztjára nem jelentkezett. A kissé rendhagyó módon létrehozott és működtetett intézmény fiatal vezetője állítólag 300 pályázó életrajza közül választotta ki a 24 éves Dorothy Heathcote-ét. Egyetemi tapasztalatok híján Heathcote nem tudhatta, hogy mennyire szokatlan dolog az, hogy a nála általában idősebb, gyakorlott pedagógus tanítványainak óráit nem csak megfigyelte, hanem saját módszertanát is az iskolai osztálytermekben mutatta be, illetve fejlesztette tovább. Az egyetemi oktatást 1986-ban, 36 évi tanítás után hagyta abba. 1956-ban összeházasodott Raymond Heathcote-tal, akivel – Raymond 2001-ben bekövetkezett haláláig – boldog házasságban éltek.

Dorothy Heathcote-nak a drámapedagógia területén végzett újtó munkáját sokáig nem ismerték fel. Írásban elsőként John Allen számolt be Heathcote módszertanáról, 1967-ben: a drámaoktatást taglaló hivatalos jelentésében írt róla elismerően. Közismertségre az 1966-ban készült *Az elnök halála* című BBC-dokumentumfilm kapcsán tett szert. A fiatalokú bűnözőkkel készült hét perces vágott anyag háromórányi játék felvételéből készült, így azt a benyomást kelti, mintha egy ilyen darab zökkenőmentesen és könnyedén, tanári beavatkozás nélkül alakulna. A tanárok számára legérdekesebb részek, az egyeztetések, a leállások és pontosítások, a tanári kérdések nagy része a fogyaszthatóság érdekében ebből a filmből kimaradt. Azonban készültek további felvételek, és ezek a filmek nemcsak Angliában, hanem más országokban is ismertté tették Dorothy Heathcote-ot. 1969-ben három hétre az Egyesült Államokba utazik drámát tanítani, és ezzel kezdetét veszi nemzetközi pályafutása. A világ legkülönbözőbb pontjaira szólnak a meghívások, azonban ő csak azokat vállalja el, amelyek nem akadályozzák egyetemi oktatói tevékenységét. 1976-ban jelenik meg az első, módszertanát és elméletét átfogóan bemutató könyv, *Dorothy Heathcote: Drama as a Learning Medium* címmel, az amerikai Betty Jane Wagner szerkesztésében. Természetesen munkáját nem csak rajongással fogadták, rengeteg kritika is érte módszertanát, melyet sokan túlságosan személyiségfüggőnek tartottak. Ennek egyik oka az is lehetett, hogy pályája során egyáltalán nem alkalmazkodott az akadémikus életmódhoz, diákjaival rendkívül intenzív, bensőséges kapcsolatot tartott fenn, és sokáig csak cikkeket publikált. Csak nyugdíjba vonulása után, Gavin Boltonnal közösen írt könyvekben fejt ki ő maga részletesen a gondolatait.

Jelenleg Derby-ben él, lányának családjával és négyéves kis unokájával.

⁴ **Rudolf Laban:** (Pozsony, 1879. dec. 15. – Weybridge, Anglia, 1958. júl. 1.): magyar származású táncos, táncpedagógus, koreográfus, a nevére elnevezett táncírási rendszer feltalálója. 1896-ban Pozsonyban alapította első táncsoportját. 1900-07 között Párizsban táncot, építészetet és színpadi díszlettervezést tanult, közben Váraljai Attila néven a Moulin Rouge-ban konferanszié-ként lépett fel. Ekkor kezdett foglalkozni a táncok írásos rögzítésének problematikájával. 1907-ben Bécsben, 1910-től Münchenben táncpedagógus. 1915-ben Zürichben koreográfiai iskolát alapított, 1930-31 között a berlini Staatsoper koreográfusa volt, ugyanekkor a bayreuthi színpadon is működött. 1938-ban Angliában telepedett le és Kurt Jooss darlingtoni iskolájában dolgozott. 1942-ben Manchesterbe költözött, mozgásművészeti stúdiót nyitott és táncírási munkáját is jelentősen tovább fejlesztette. 1953-ban a London melletti Addlestoneban telepedett le. Megkísérelte a klasszikus tánc és a modern mozgásművészeti irányzatok közti ellentét áthidalását. A tér, térforma jelentőségét a modern koreográfia számára újjáalkotta, táncírása ma már világszerte elterjedt. (Forrás: Életrajzi lexikon).

Az alábbi rövid idézet pontosít, illetve egyes életrajzi elemeket más megvilágításba helyez: Az angol táncművészet megújítását ugyan Ninette de Valois, az Orosz Balett hajdani ír sztár balerinája kezdte el, de a náciizmus packázásaitól megkeseredett németországi Kurt Joos és Lábán Rudolf folytatta. Magyar volt-e a pozsonyi születésű Rudolf Laban? Ifjan a párizsi Moulin Rouge-ban Váraljai Attila néven volt konferanszié, s később így adta meg teljes nevét: Rudolf Jean-Baptiste Attila Lábán de Váralja. Stuttgartban indította meg franciás szellemű modern-tánc akadémiaját, ott lett tanítványa Joos, a későbbi világhírű koreográfus. Lábánt Goebbels kérte fel, hogy legyen a német balett-társulatok főfelügyelője. Ám tőle is zsidó munkatársai elbocsátását követelték, kezdve a Labanschule házi zeneszerzőjén, Fritz Cohenen. Amikor szabadkőművesként is zaklatni kezdték, összes táncosával és növendékei mintegy felével Angliába emigrált, ahol egy milliomos vidéki palotájában nyílt meg a Laban-Joos balett-akadémia. (Sárközi Máttyás: Hitler emigránsai, Élet és Irodalom 48. évfolyam, 21. szám) (*A szerk.*)

Heathcote módszertana

„Ha egy hajó kapitánya lennél, milyen tulajdonságok szerint választanád ki a matrózaidat?” – kérdezte a fiatal Heathcote egy csoportnyi óráról kizavart, rendetlenkedő fiútól, mivel tanítási gyakorlatának első napján hozzájuk osztották be felügyelni. A később sorozattá váló, kalózhajóról szóló dráma indítása jellegzetesen heathcote-i. A rendkívül pontos kérdéssorozattal indított, a résztvevőket az „itt és most”-ba beléptető dráma fölötti hatalmat a tanár átadja a diákoknak. Ő maga is beáll közéjük játszani, hogy belülről, érzékelve a résztvevők szükségleteit, a szerep/szerepei segítségével, és ha szükséges, akkor tanári egyeztetésekkel koordinálhassa a játékot. Dorothy Heathcote talán egyik leglényegesebb újítása az volt, hogy maga is beállt játszani, tanárból alkotótársává vált a résztvevőknek. Annak idején ez forradalmi ötletnek számított – és sokak kritikáját váltotta ki. Egy ilyen drámában a történet kimenetelét mindig a gyerekek döntik el, olyan befejezést választanak, amit helyesnek tartanak, vagy amivel meg tudnak birkózni. Például egy kisbaba után kutató (5-6 évesekből álló) csoport úgy dönt, hogy élve és nem holtan szeretné megtalálni a gyereket, mert az már túl menne a számukra kezelhető történéseken. Heathcote drámájában azonban a hangsúly nem a történet építésén van, a gyerekek már viszonylag hamar megegyeznek a tanárral, hogy élve fogják megtalálni a gyermeket, a hangsúly a *hogyanra* kerül. Persze meglepő dolgok mindig történhetnek, és a tanár feladata fenntartani a feszültséget, ami folyamatosan benn tartja a játzókat a történésben.

A „Man in a Mess”-ként (zűrben, bajban lévő ember) számon tartott korszakában hozta létre Heathcote módszertanának leglényegesebb, az angol drámapedagógiát alapjaiban megváltoztató elemeit. A tanári szerepbelépést Gavin Bolton Heathcote munkáját elemző írásában több funkcióra bontja le. Egyik funkciója az „itt és most” megteremtése. „Magukkal vinnék minden tulajdonukat!” – mondja az egyik gyerek. „Akkor csomagoljunk és induljunk!” – mondja erre a tanár, aki ezzel egy utazásról szóló, biztonságos, a kívülálló szemszögéből folytatott beszélgetést a bizonytalan *mostba* helyez át. És itt érdemes felhívni a figyelmet egy másik olyan eszközre, melynek tudatos és rendkívül pontos használata az egyik kulcseleme Dorothy Heathcote eszköztárának. Az első mondat többes szám harmadik személyéből a második mondatban a tanár átvált többes szám első személybe. A nyelvi váltás kicsi, nem feltűnő, de jelentősége és következményei mégis meghatározzák a játék további menetét. A tanári szerepbelépés másik funkciója az értelmezés. A tanár egy olyan „szöveget” hoz létre, amelyet a diákoknak folyamatosan olvasniuk kell. Egyfelől a résztvevők által a játékba behozott ötletek és történések értelmezésén és az ezekre történő tevékeny reflektáláson keresztül teremti folyamatosan a „szöveget” a tanár. Másfelől a gyerekek jelzéseit olvasva – ki mennyire van benne a játékban, ki fáradt, ki ideges, kit mi hoz lázba –, ezeket figyelembe véve alakítja a játék menetét.

A harmadik funkció a kulturális kontextus, a mindannyiunkat megkötő szabályrendszer megteremtése és folyamatos megerősítése. A közösség által elfogadott és képviselt értékek egész csoporttal való elfogadtatása nélkül nem jöhet létre igazi dráma, nincs súlya a döntéseknek. Nem véletlen tehát, hogy Heathcote a foglalkozásainak első részét jellemzően az egész csoporttal közösen csinálja, csak a közösséget működtető szabályrendszer megalapozása utáni válik szét az osztály kisebb csoportokra. Bolton külön kiemeli a tanár szerepbelépés „tanári” oldalát. A diákokat inspiráló, gondozó, gondolkodásukat kihívások elé állító tanári funkciókat a pedagógus magával viszi a szerepbe, bár ezek megjelenési formája nagyon különbözik az osztályteremben megszokottól és mindig a közösen létrehozott közegben történik. Másfelől a diákok beszédénél egy szinttel bonyolultabb nyelvhasználat bevezetésével a tanár egy azonnal kipróbálható mintát biztosít a diákok számára, miközben tovább mélyíti a játék tartalmát.

Természetesen vannak olyan eszközök, stratégiák, amelyeket Heathcote szerepen kívül használ. Jacques-Dalcroze-tól a színházban használt *jel és jelentés* gondolatát alkalmazta tanári munkájában. A drámában használt tárgyak, eszközök mindegyike több szintről többféleképpen olvasható jelentést tartalmaz. A jelek jelentésének olvasása, értelmezése más szempontból is központi Heathcote tanári munkájában. A tárgyakon túl az emberi jelzések olvasását is rendkívül fontosnak tartja. A tanár és a diák találkozásától az óra végéig folyamatosan olvassa és értelmezi a résztvevők egyéni és közösségi állapotára utaló jelzéseket és ennek tudtában alakítja a foglalko-

zást. Emellett felhívja a figyelmet a tanár által szerepen kívül, tanári létezése során akár tudattalanul használt jelzések fontosságára is, hiszen a gyerekek azonnal észreveszik, ha ez ellentmond annak, amit a tanár szavakkal közöl. Rudolf Laban mozgáselmélete a mozdulatok tudatos alkalmazására és a rítusok, csoportos mozgások történet- és közösségépítő szerepére hívja fel a figyelmet. Ezeket is gyakran viszontláthatjuk Heathcote drámáiban. Bolton megkülönbözteti a Heathcote által gyakran használt „depiction”-t – „megképesítést” – a tablótól és állóképtől, nem csak azért, mert akár lassú mozgás is lehet benne, hanem mert a kép *mögötti* mozgásnak, legyen az jövőbeli lehetőség vagy egy múltbeli emlék, mint valami önmagán túlmutatónak is meg kell jelennie a képben, és a képnek azt az adott mozgást kell vizsgálnia. Nem mond ellent Heathcote „átélős” drámaélményének a rajzolás vagy az írás, olvasás használata sem.

Elméletének tudatos megfogalmazására leginkább az kényszerítette Heathcote-ot, hogy tanár-tanítványaival meg kellett értetnie gondolkodását, osztálytermi működését. Ennek érdekében vezette be például a „brotherhoods”, testvériségek, fogalmát, ami abban segíti a tanárt, hogy a különböző történeteket összekösse, újabb anyagot találjon egy-egy kérdés további vizsgálatához. Egy történetet elemeire bontva, abból egy-egy szíjat kiemelve – más kontextust, történetet találva – tovább vizsgálhat. Példának okáért, ha Galilei történetét vesszük, ő egy „testvériségbe” tartozhat azokkal az emberekkel, akik az eget kémlelik, hogy többet tudjanak. De egy testvériségbe tartozik azokkal is, akik kénytelenek megtagadni mindazt, amit tudnak, vagy azokkal, akik olyasmire jönnek rá, ami emberek életét megváltoztathatja. Ezek közül bármelyiket kiválasztva, majd más kontextusba helyezve, más szereplőkkel tovább lehet vizsgálni. Hasonló eszköz a jelentés szintjeit feltáró AMIMS modell (action, motivation, investment, model, stance/value), ami egy tetteből kiindulva, a motivációt, a befektetést és a mintát vizsgálva eljut egészen az életben képviselt értékig. Egy drámában történő cselekvést ez alapján a modell alapján sok szinten lehet értelmezni, egészen az abban kifejeződő legmélyebb emberi értékekig. Természetesen mindez csak rejtve, például egy konkrét esethez kapcsolódó kérdések formájában jelenik meg, de a tanár célja az kell legyen, hogy értékelje azt a szintet, amin diákjai értelmeznek egy cselekvést, és azt folyamatosan egy szinttel mélyebbre próbálja vinni.

Dorothy Heathcote gondolkodási és tervezési stratégiáit kiválóan mutatja be Betty Jane Wagner 1976-os könyvében.

A *Mantle of the Expert*, a szakértői dráma Heathcote munkásságának egy következő szakasza, bár Bolton a korábbi fázis egy sajátos továbbfejlesztett formájaként tartja számon, mint ahogy saját vagy Cecily O’Neill munkáját is a „Man in a Mess” továbbfejlesztett formáinak tartja.

A szakértői dráma lényege, hogy egy fiktív, ám nagyon életszerűen működő üzleti vállalkozás létrehozásával és üzemeltetésével a résztvevők indirekt módon tanulmányoznak különböző témákat, területeket. Az üzleti vállalkozást természetesen tágan kell értelmezni, tehát ide sorolhatnánk egy középkori kolostort vagy egy jövőbeli űrbázist is. A módszer egyik alapvető eleme az, hogy hosszú távú drámapunkáról van szó. A cég működésének felépítése és a fikció megteremtése akár önmagában több hosszú foglalkozást is igényelhet. Ezekből a szerepekből aztán hónapokon keresztül lehet dolgozni. A módszer érdeme az, hogy a diákok bármiféle tanulást a vállalkozás sikere érdekében tesznek meg, és a cég „bürokratikus” formáságai a drámán belülről követelhetik meg a dokumentálást, vagy éppen az adott szaknyelv elsajátítását. A szakértői drámában a tanár funkciója megváltozik: munkatárs lesz, akinek a résztvevőkkel közösek az érdekei. Heathcote munkásságának ebben a szakaszában egyfajta elmozdulás látható a pedagógia irányába. Kritikusai azzal vádolják, hogy az alapvető emberi problémák vizsgálatát a tanterv különböző területei váltották fel, amivel természetesen ő maga egyáltalán nem ért egyet.

A szakértői dráma módszertanát a Gavin Boltonnal közösen írt *Drama for Learning, Dorothy Heathcote’s Mantle of the Expert Approach to Education* című könyvében fejti ki részletesen.⁵

Egy lépéssel tovább megy Heathcote a *Commission Model*-lel. Itt egy valódi feladat, megbízatás teljesítését tűzi ki célul önmaga és a csoport számára. Például a Hexham-projektben a

⁵ A könyvből részleteket közölt a Drámapedagógiai Magazin a következő számaiban:

Hexham város számára épülő új kórház kertjének megtervezését vállalta fel egy iskola önként jelentkező diákjaival és tanáraival közösen. A közös munka során rengeteg drámás formát alkalmazva végül odáig jutottak a csoporttal, hogy az általuk végzett közvélemény-kutatás eredményeinek útmutatását követve irányelveket és konkrét javaslatokat adtak át a kórház tervezőinek. A módszerről egyelőre csak interjúkból és rövid beszámolókból értesülhetünk, de Dorothy Heathcote távlati tervei között szerepel egy a módszert bemutató könyv megírása is.

Dorothy Heathcote munkássága nagy befolyással volt az angol drámapedagógia alakulására. Azonban sokan sokféleképpen értelmezték és fejlesztették tovább munkáját. Vannak olyanok is, akik teljes egészében elvetik módszertanát és egészen más utakat járnak. A mai angol drámapedagógiában erősen jelen van ez a megosztottság, mint ahogy a nemzeti tantervhez való viszony is nagyban befolyásolja a drámapedagógusok elméleti és módszertani önmeghatározását.

Bibliográfia

Bolton, Gavin (1998) *Acting in classroom drama*, Trentham Books, Stoke on Trent

Bolton, Gavin (2003) *Dorothy Heathcote's story*, Trentham Books, Stoke on Trent

Heathcote, D. és Bolton, G. (1995) *Drama for learning: Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert approach to education*, Heinemann, Portsmouth

Heathcote, Dorothy (1984) *Collected writings on education and drama*, Northwestern University Press, Evanston

Wagner, B. J. (1976) *Dorothy Heathcote: Drama as a learning medium*, Hutchinson, London [1979-es kiadás]



A sorozat harmadik része többek között az angol drámapedagógia talán legnagyobb elméleti gondolkodójának, Gavin Boltonnak a munkásságát fogja bemutatni. Szó lesz még két tanítványának munkájáról, Cecily O'Neillről és a magyar drámapedagógia alakulására nagy hatást gyakorló David Davis-ről is. A tanítási drámára napjainkban is jelentős hatású Jonathan Neelands tevékenységét vizsgálva talán világosabban láthatjuk majd az angol drámapedagógiában párhuzamosan működő különböző irányzatokat.



„Drámapedagógia-történet”

Trencsényi László rovata

Az Új Iskolát a 2005. április 7-én 120 éve született Domokos Lászlóné nyitotta meg 90 éve a budai Bíró utcában.

Az intuitív beleélő módszer

Búzás László A reformpedagógia hatása c. könyvéből

Az iskolavezetés figyelme döntően a humán tárgyakra összpontosul. Különösen a történelem tanításával foglalkoznak sokat. Az igazgatónő írja: „Az intézet eddigi munkássága főleg a humán tárgyak területére korlátozódott, bár nem haladt el értékvakon a reáliák oktatása mellett sem.”

Az Új Iskolára jellemző számos didaktikai törekvés a reformpedagógiában általánosnak tekinthető. Ilyen a gyermek fejlődési sajátosságaihoz való alkalmazkodás, érdeklődésének figyelembevétele, a tanuló aktivizálása, a személyes vonatkozás elvének, a problémamegoldó tanításnak a hangsúlyozása stb. Ha mutat is az Új Iskola sajátos vonásokat, nagy általánosságban megegyezik a küldöldi intézményekkel.

Az intuitív beleélő módszert viszont az iskola vezetősége úgy értékeli, mint valóban sajátos, megkülönböztető vonást. „Ez a módszer igyekszik alkalmazkodni a serdülőkor különleges berendezéséhez, és más, mint amit akár nálunk, akár külföldön e téren kezdeményeztek. Ezt a mód-