

Számomra ez az egész hihetetlenül nagy élmény volt, fantasztikusan éreztem magam, és szívesen foglalkoznék a jövőben valami hasonlóval. (Cs. K.)

- Szóval dolgoztunk, elfáradtunk, napi átlag kétezer-ötszáz kilométert lefutottunk, lépcsőztünk, mindezért cserébe pedig tapasztalatot, (korrekt, közeli, a hostel és a kollégium között félúton elhelyezkedő) szállást kaptunk, és pofás kis bagett-szendvicseket, minden délben. Esténként pedig irány a Város, emlékművek, műemlékek, illatok, zajok, és főleg fények; felragyogtatva a Notre-Dame rózsablakát, a Szajján hullámozva, lemenő sugarakban a Concorde téren, a Montmartre macskakövei között megbújva, vagy épp ünnepi tűzijátékként áttörve az Eiffel-torony emeletén... Ha röviden kellene megfogalmaznom az „élmény” szót, ezt a hetet mondanám. (P. R.)

*Vatai Éva a Grundtvig Alapítvány támogatásával, míg az önkéntes diákok a Magyar-Francia Ifjúsági Alapítvány, illetve a Francia Alapítvány pénzügyi segítségével jutottak ki a párizsi IDEA Kongresszusra.*

## Emberiskola

– interjú Jonothan Neelands professzorral –

Nagy Katalin

– Nem találtam Önről semmilyen személyes információt az interneten. Kizárólag könyveivel és széleskörű drámapedagógiai tevékenységének egyéb dokumentumaival van ott jelen. Felidézné nekem és az olvasóknak azt az időszakot, amikor eldöntötte, hogy drámatanár lesz? Mi motiválta?

Az egyetlen önéletrajzi vonatkozású szöveg, amit írtam, az a Peter O'Connor szerkesztésében megjelent összegyűjtött írásaim előszavában<sup>4</sup> olvasható.

1976-ban lettem középiskolai angoltanár<sup>5</sup>. Nagyon szerettem csinálni. Később hosszú időn át egyszerre tanítottam angolt és drámát. Ugyanúgy szerettem versírásra és irodalomra tanítani a gyerekeket, ahogy drámára is. Időről időre munkahelyet változtattam, és egyre több órában tanítottam drámát. Egyre inkább ezzel foglalkoztam, és most már az egész életemet ez határozza meg.

Az anyanyelv és a szépirodalom tanítása, Shakespeare műveinek tanítása azonban még mindig foglalkoztat, még mindig érdekel a klasszikusok feldolgozása drámával.

– Hogyan találkozott először a drámával?

Londoni színészcsaládban születtem, így rendezők, színészek, írók vettek körül. Hetente háromszor-négyszer jártunk színházba. Kisgyermekkoromat a próbateremben töltöttem, tehát a színház mindig is az életem része volt.

Volt egy barátom a főiskolán, Paul Bunion, aki a mai napig sokat tesz az angol drámatanításért, és ő beszélt nekem a drámapedagógiáról. Azt hiszem, hogy valójában két kulcsfontosságú esemény volt, ami arra sarkallt, hogy drámatanári állást keressek: az egyik az volt, hogy elolvastam Gavin Bolton *Towards a theory of drama in education*<sup>6</sup> című írását. A másik pedig, hogy megnéztem azt a videofelvételt, ami Bolton *Outlaws Lesson*<sup>7</sup> című, a Tate Galéria Drámaközpontjában tartott óráját örökítette meg. Ezek az élmények megváltoztatták az életemet.

Az első drámatanári állást Leicestershire-ben kaptam, ahol sok tanácsadó tanár dolgozott. Itt kerültem kapcsolatba egy csodálatos emberrel: Robert Stauntonnal. Gyakorlatilag minden, amit most csinálok, tőle ered. Nem Dorothy Heathcote-tól, vagy bárki mástól, hanem csakis a Roberttel folytatott közös munkából.

– Mi vonzotta a drámatanításban?

<sup>4</sup> Creating Democratic Citizenship through Drama Education: the Writings of Jonothan Neelands, szerk: Peter O'Connor, 2010, Trentham Books, Stoke-on-Trent, Nagy-Britannia

<sup>5</sup> Az angol irodalom és nyelvtan tanára (N.K.)

<sup>6</sup> Bolton, Gavin: *Towards a theory of drama in education*, 1979, Longman, London (magyarul: A tanítási dráma elmélete, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993)

<sup>7</sup> Bolton, Gavin: *Outlaws*, 1977, dokumentálva az Inner London Education Authority drámatevékenységének keretében, 1. sz. videóegység, London

Amikor angoltanár voltam, a drámatanítás nagyon könnyű dolognak tűnt. Annak idején úgy képzeltem, hogy a drámatanár csupán iskolai műsorokat készít, a drámaóra pedig abból áll, hogy: „Itt egy ötlet, menjetek a sarokba, rögtönözzetek tíz percig, gyertek vissza, nézzétek és tapsoljuk meg! Mehettek!”. Vagyis nagyon könnyű munkának látszott, úgyhogy én lustaságból lettem drámatanár.

Amikor az első drámatanári állásomat megkaptam egy leicestershire-i középiskolában, fogalmam sem volt arról, hogy ez volt akkor az angliai drámatanítás fellegetvára. Tanított ott egy Maurice Gilmour nevű ember, aki korábban a northumbriai Silas Harvey-vel dolgozott. Ő, Silas Harvey fedezte fel a drámát. Nem Dorothy Heathcote, hanem Silas Harvey. Dorothy Silas Harvey-től tanulta a drámát.

Maurice tehát Silas Harvey egyik követője volt, és már az első héten, hogy ott dolgoztam, meghívta Robert Stautont, aki tartott egy „tanár szerepben” drámaórát. Az óra teljesen lenyűgözött. Azt gondoltam, hogy az országban minden drámatanár így tanít, és hogy nekem meg kell tanulnom, hogyan lehet így tanítani. Mielőtt Stauton elment, otthagya az asztalomon a Betty Jane Wagner szerkesztette „as a learning medium”<sup>8</sup> egy példányát. Kérte, hogy olvassam el, és indítsak egy ifjúsági színjátszó csoportot. Így is tettem.

Azt gondolom, hogy amit az emberek velem kapcsolatban nem értenek, az az, hogy én a kezdetektől fogva egyszerre foglalkoztam folyamatdrámával és diákszínjátszással, vagyis az ifjúsági színház és az osztálytermi dráma egyformán fontos volt számomra. Mindkettőnek nagy kultusza volt Leicestershire-ben, ami – ahogy már említettem – az osztálytermi folyamatdráma központi műhelye volt. Rendszeresen vittem a gyerekeket az edinburgh-i fesztiválra és rendszeresen tartottunk diákszínpadai előadásokat is. Tehát ezt a két dolgot én mindig is párhuzamosan csináltam.

– *Mi okozott Önnek örömet kezdő drámatanárként?*

Az, hogy a gyerekek szerették ezt – és engem mindig érdekelték a gyerekek. Érdekelt az, hogy értik meg a világot, hogyan fejezik ki magukat. Mindig kerestem a tanítás olyan módjait, amelyek lehetővé teszik a gyerekek számára, hogy hozzák az órára meglévő tudásukat a világról. Hogy értelmet adjanak egy-egy történetnek. Bizonyos értelemben az angolóráim kiterjesztése volt ez. Már az angoltanítás során is felvetődtek kérdések a gyerekek saját írásairól, illetve az olvasott versekről, regényekről szóló beszélgetéseinkben. A dráma magával hozta a mozgást, a rögtönzést, az interakciót és a szerepet. Ezek használatára én nagyon hamar kidolgoztam a saját módszeremet, ami sokkal „cselekedtetőbb”, és sokkal színházszerűbb, mint Heathcote-nál, vagy Cecily O’Neillnél. Ez örömet okozott, ahogy a gyerekeknek az ebben való elmélyülése és az erre adott reakciói is.

– *Számos könyvet és cikket írt, dolgozik a tanárképzésben, az oktatáspolitikában; részt vesz konferenciákon, projekteken és kutatásokban. Hogyan éli meg, hogy kevesebb ideje jut a tanításra?*

Mindig nagyon figyeltem, hogy ne vállaljak olyan munkát, ami miatt abba kellene hagynom a tanítást. Így sohasem vállaltam vezető menedzseri, vagy adminisztratív állást. Természetesen nem tanítok iskolai keretek között annyit, amennyit korábban. Drámapedagógiai munkám nagy része – nem teljes egészében, de jobbra – tanárokkal zajlik. Amint tudja, itt<sup>9</sup> van nappali mesterképzésünk, amelyben heti rendszerességgel tanítok. Máshol is vannak óráim, és azóta, hogy a Royal Shakespeare Company-val elindítottuk új vállalkozásunkat, sokkal több lehetőségem van a tanításra. Kétszáz osztálytermi Shakespeare-óra anyagát vettük filmre, ami elérhető az interneten.<sup>10</sup> Úgyhogy az elmúlt néhány hónapban sok óráim volt fiatalokkal, és nagyszerű volt!

Sohasem építetek olyan karriert, ami a tanítás feladásával járna. Nem tudnék tanítás nélkül élni, és a mai napig hetente legalább egyszer tanítok.

– *Mondhatjuk, hogy a tanításon kívüli tevékenységével a drámatanítás népszerűsítését és elterjesztését szolgálja?*

Nos, az egyik ember, aki leginkább hatott rám, David Booth Dorothy Heathcote tanítványa volt. Amit mi mindketten megértettünk, az az volt, hogy nagyon-nagyon nehéz úgy tanítani, ahogy Dorothy Heathcote tette – Dorothy Heathcote-ból csak egy van. Amit David és én is felismertünk, hogy ha nem tesszük lehetővé tanárok százai számára, hogy drámát csináljanak, akkor a dráma nem fog tudni fennmaradni. Nem

<sup>8</sup> Heathcote, Dorothy: *Drama as a Learning Medium*, 1976, National Education Association, Washington

<sup>9</sup> Institute of Education, University of Warwick

<sup>10</sup> [www.teachingshakespeare.ac.uk/online-learning/contents.aspx](http://www.teachingshakespeare.ac.uk/online-learning/contents.aspx); [www.rsc.org.uk/education/resources/bank/](http://www.rsc.org.uk/education/resources/bank/)

lesz elég ember, aki művelje, és ezzel életben tartsa. Így mindketten a magunk módján azt kerestük, hogyan tehetnénk elérhetőbbé a drámatanítást a tanárok számára. Megpróbáltuk, ha nem is könnyebbé, de strukturáltabbá tenni. Dorothy Heathcote azt mondja a *Sign and Portents* című írásában<sup>11</sup> – amely számomra a legfontosabb elméleti írás a drámáról –, hogy a konvenciók segíthetnek a tanároknak munkájuk strukturálásában, és abban, hogy drámatanárokként magabiztosabbá váljanak. Elolvastam ezt az írást és komolyan vettem: az életem részévé vált, hogy a drámát megpróbáljam olyan kezelhetővé tenni a tanárok számára, amennyire csak tudom. Ezzel nem csak barátokat szereztem magamnak. Sokan gondolják úgy, hogy David és én túlságosan leegyszerűsítjük a drámát, hogy a kezünk nyomán elveszett a munka mélysége, elméleti tartalma felhígult. Szerintem ez egyszerűen nem igaz! A mai napig tartom, hogy amíg nem érjük azt el, hogy sok-sok tanár legyen képes drámát tanítani, addig az nem válhat olyan mozgalommá, amely a saját túlélését biztosítja.

– Sok emberrel, sok szervezettel dolgozott együtt. Mesélne azokról, akik jelentősebb hatással voltak a drámatanításhoz való viszonyára?

Leicestershire után Northamptonshire-ben dolgoztam, ahova gyakran meghívták Cecily O’Neill-t, hogy munkájával segítse a helyi drámatanfolyamokat. Cecily a bemutatóórákban gyakorlott tanácsadó drámatanár is volt, és workshopokat is tartott. Tőle tanultam a strukturálást, a színházi elemek használatát és a narratív dráma felépítését.

A northamptonshire-i időszak volt pályafutásom legboldogabb és legmeghatározóbb szakasza. Volt egy rendkívüli hálózatunk, ami kapcsolatot jelentett az ország különböző részeiben dolgozó drámatanárokkal. Rendszeres találkozókat szerveztünk, amelyek ötleteink továbbfejlesztését és tapasztalataink megosztását szolgálták. A „konvenciók” megközelítés is itt, Northamptonshire-ben született, és a *Structuring Drama Work*<sup>12</sup> is itt jelent meg először – a helyi tanárok együttműködésével, a számukra.

A közéleti neveléssel kapcsolatos munkám során és a NATD-nál (Drámatanárok Országos Egyesülete az Egyesült Királyságban) dolgozva, a ’80-as években ismertem meg Wawrick Dobsont és Tony Goode-ot, akik azóta is a legközelebbi barátaim és szakmai partnereim. Mindketten befolyásolták és gazdagították saját, osztálytermi drámával kapcsolatos élményeimet: Wawrick a TIE mozgalom politikus szárnyának kiemelkedő képviselőjeként, Tony pedig a fiatal bűnelkövetőkkel, függőkkel és áldozatokkal szerzett színházi tapasztalataival.

Abban az időben készítettem egy oktatási csomagot egy lancaster-i TIE projekthez, a waterloo-i mészárlásról. E munka során sikerült megértenem a dráma és a színház politikai nevelésben való felhasználásának lehetőségeit. Ekkor vált világossá számomra, hogy az egészséges demokráciához kritikus és társadalmilag elkötelezett színházra van szükség.

A Tonyval és Wawrickkal végzett közös munkából fejlődött ki a *Structuring Drama Work*, illetve a dramatizálás „konvenciók” megközelítése. Mindannyian küldetésünknek tartottuk a drámatanítás demokratiszálását – a nagy drámatanárok gyakorlatában fellelhető közös technikák és konvenciók meghatározásával és leírásával.

Tony révén kerültem kapcsolatba a kanadai David Booth-tal, és hamar közös munkába fogtunk: nyári kurzusokat tartottunk a Torontói Egyetemen. Később is gyakran vendégeskedtünk Torontóban: iskolákban – tanárokkal dolgoztunk. Daviddól jelentős szakmai segítséget kaptam, mert azon túl, hogy bátorított: tegyem a drámát népszerűvé és mindenki számára elérhetővé, a nyilvános beszéd és a publikálás fortélyaira is megtanított.

Kanadában felfedezhettem, micsoda öröm drámát tanítani a világ legszínesebb, multikulturális gazdagságban élő társadalmában. Elkezdtem nyári kurzusokat tartani Brit Columbiában, a Victoria Egyetemen is. Remek alkalom volt ez, hogy személyes és szakmai kapcsolatok szülessenek Julia Saxtonnal, Carole Millerrel és férjével, Harvey-val. Ők mind hatással voltak drámatanári gyakorlatomra. Harvey – az első ember, aki tisztán színházi szakemberként, színháznak tekintette, amit én csináltam – lett a mentora az *Advanced Level Drama and Theatre*<sup>13</sup> című könyvemnek.

A bostoni Emerson Főiskola nyári egyeteme, ahol Robert Colbyval és Bethany Nelsonnal tanítottam, mintegy laboratóriumként szolgált, ahol e két kiemelkedő tanárral együttműködve fejleszthettem tovább

<sup>11</sup> Heathcote, Dorothy: *Sings and Portents*, in *Collected Writings on Education and Drama*, szerk.: Liz Johnson és Cecily O’Neill, 1984, Hutchinson & Co., London (A művet Heathcote kifejezetten a *Journal of the Standing Conference of Young Peoples’ Theatre* című folyóirat számára írta és ott is publikálta, először 1980 tavaszán.)

<sup>12</sup> Neelands, Jonathan és Goode, Tony: *Structuring Drama Work*, 1990, Cambridge University Press, Cambridge

<sup>13</sup> Neelands, Jonathan, Dobson Warwick: *Drama and Theatre Studies at AS and A Level*, 2000, Hodder & Stoughton, London

ötleteimet, tanári gyakorlatomat. Munkánk jó része a társadalomtörténet feldolgozására épült. Magába foglalta az amerikai polgárháborút, a nagy gazdasági világválságot, jelképeinket és a brutálisan levert lawrence-i és massachusettsbeli sztrájkokat. Hárman kínlódtuk ki, hogyan lehet együtt dolgozni a faji és státuszproblémákkal terhelt bostoni iskolák növendékeivel, hogyan lehet egy „demokratikus didaktikát” kifejleszteni a dráma számára.

– *Mit tart a legnagyobb eredményének?*

Nos, ez minden bizonnyal a *Structuring Drama Work* című könyv megírása, ami először huszonkét éve jelent meg. A mai napig újra és újra kiadják. Sok példány fogy el belőle, és jelenleg is sok tanárnak segít a drámatanításban.

Kétélű dolog ez. Főleg David Davis szemléli kritikusan a *Structuring Drama Work*-ben megjelenő konvenciók megközelítést. És valóban: ha gondolkodás nélkül használjuk, kicsit olyan, mint a „kifestő-könyv”. Amit azonban vitathatatlanul tud ez a könyv, az az, hogy mindenkinek ad egy eszköztárat a saját drámapraktikájának felépítéséhez, kivitelezéséhez. Szerintem az egész világ a „konvenciókat” használja a drámatanításhoz, úgyhogy én erre nagyon büszke vagyok. Ezek nem mind az én „találmányaim”. Tonyval közösen gyűjtöttük őket össze egy helyre, úgyhogy mind a ketten nagyon büszkék lehetünk arra, hogy a konvenciók jelentik azt a módot, amellyel a világ ma a drámát tanítja.

Tehát mindennek felismerése, a könyv megírása, és saját tanításomon keresztül a konvenciók működésének megmutatása – ez az, amire büszke vagyok.

Büszkeséggel tölt el az is, hogy mindvégig megtartottam a kapcsolatot a dráma és a színház között. Nem engedtem meg soha életemben, hogy bárki azt mondja: „ez színház, ez meg dráma” – ez nonszensz. Vagyis mindvégig megőriztem azt az elképzelést, hogy a színház és a dráma ugyanúgy fontos a fiataloknak, mint a folyamat maga. Hangsúlyozom: ez folyamat! Úgy érzem, ezek azok a dolgok, amik egyedivé tették a munkámat.

– *Milyen visszajelzéseket kap a könyvről?*

Valószínűleg nem kapok már túl őszinte visszajelzéseket. Az emberek azt gondolják, hogy híres ember vagyok, így minden, amit csinálok, jó. Még akkor is, ha nem működik. Van azért néhány ember, akiket hosszú évek óta ismernek, és nagyon örülök, hogy ők megmondják nekem az igazat. Támazkodom is rájuk, ha ilyenfajta visszajelzésre van szükségem.

Persze a fiatalok is visszacsatolnak. Épp azért gondolom, hogy sikeres a könyv, mert bárhova megyek, az emberek beszélnek róla. Tudnak a „konvenciók” megközelítéséről, tudják, hogy egész életemben dolgoztam rajta, és ezt el is mondják. Már megöszültem, és mára a tanárok sok-sok generációja ismerkedett meg velem. Ha olyan helyre megyek, ahol dráma-, vagy akár csak angoltanárok vannak, szinte elképzelhetetlen, hogy ne lenne ott valaki, aki tudná, hogy ki vagyok és mit csináltam. Ez persze nem jelenti azt, hogy kritikus visszajelzést is kapok. Az egyetlen igazán korrekt kritika David Davis írásaiban jelent meg<sup>14</sup>. Rajta kívül Britanniában senki nem állítja, hogy a „konvenciók” megközelítés ne lenne helyes, vagy, hogy ez nem igazi dráma. Davis intelligens kritikus, vannak érvényes észrevételei, amiket figyelembe kell venni. De az övén kívül nincs igazán bíráló visszajelzés – hozzám legalábbis nem jutott el.

– *Milyen nyelvekre fordították le?*

Kantonira, mandarinra, arabra, csehre, magyarra és koreaira...

– *Mivel segítheti ez a könyv az érdeklődő tanárt?*

Azzal, hogy ad egy eszköztárat. A könyvben az olvasó egy palettát talál – ez nem maga a festés, vagy a festmény. A művészet a konvenciók használatában áll. Abban, hogy hogyan vegyítjük, rendezzük sorba, szerkesztjük egységbe őket. A konvenciók egy készletet alkotnak, ami az alkalmazható technikákból áll. Úgyhogy amikor megakadunk, fellapozhatjuk a könyvet. Ez a könyv olyan formai ötleteket kínál, amik alkalmazhatók a munkában. Így tud segíteni.

A nagy drámatanárok mind így dolgoznak. Még ha tagadják is. Cecily O’Neill és Dorothy Heathcote is konvenciókat használnak. Drámapraktikáik nem teljes mértékben eredetiek, mindketten gyakran alkalmaznak már meglévő struktúrákat és gyakorlatokat drámáik bizonyos pontjain. Amikor ezt észrevettem, úgy

<sup>14</sup> Davis, David: Edward Bond and Drama in Education. In Edward Bond and the Dramatic Child, 2005, Trentham Books, Stoke-on-Trent, Nagy-Britannia

gondoltam, erről beszélni kellene. Azonosítani kellene és megosztani mindenkivel azt az eszköztárat, amit a nagy drámapedagógusok is használnak drámapedagógusok felépítéséhez.

– *Gondolja, hogy tanítható annak a művészete is, hogy hogyan komponálhatunk meg egy órát ennek az eszköztárnak a segítségével?*

Miért? Tanítható bármilyen művészet? Ugye, nem! Úgy értem, odaadhatjuk az embereknek az eszközöket, megismertethetjük velük a hagyományt, mutathatunk nekik példákat, megízleltethetjük velük a drámát, azután elemezhetjük mindezt és reflektálhatunk rá – de ez művészet, tehát kreativitást igényel. Az embereknek gyakorolniuk kell. Ha valaki zenész akar lenni, ahhoz tízezer órát kell gyakorolnia. Ha színész, akkor is. Senki sem képzelheti, hogy csak úgy, egyszerűen művésszé válik. Én sem tudok senkiből sem művészt csinálni. Tudok viszont neki segíteni, hogy fejlődjön, kínálhatok példákat, és elmondhatom a véleményemet arról, amit csinál. De nem tehetem őt művésszé.

– *Korábban említette, hogy senkinek sem engedte meg, hogy különbséget tegyen dráma és színház között. Ezek nem különböző dolgok?*

Nem. A *Structuring Drama Work* végig a színház szót használja. Ez annak idején felháborította az embereket. A könyv szerint a „tanár szerepben” csak egy a konvenciók közül. Az olvasók haragudtak emiatt, azt gondolták, ez árusítás. Számomra viszont – már a kezdetek óta – nem volt különbség dráma és színház között: ez mind színház. Most például Shakespeare-t tanítunk folyamatdrámával. Ezt mindenki színháznak nevezi. A különbségtétel teljesen fantáziátlan. Azokra az emberekre jellemző, akiknek szükségük van a skatulyákra. Csak a minden kreativitást nélkülöző emberek választják külön a drámát és a színházat – csak hogy beszélhessenek valamiről.

– *Mitől színház az Ön drámaórája?*

A színház négy közismert alapfeltételének érvényesülésétől: attól, hogy választott kontextusban zajlik, amennyiben döntés kérdése, hogy csinálunk-e drámát/színházat; hogy vannak közösségi és művészi szabályai; hogy a játékosok valósága (az idő és a tér) átalakul; a játékosok és a nézők közötti interakciótól. Az mindegy, hogy ez a színpadon, vagy az osztályteremben játszódik-e. Idő, tér, tárgyak, emberi jelenlét, csend: ugyanazok az anyagok és alapelemek, mint a színpadon – hiszen színházat csinálunk! Gondoljunk csak meg, hogy mennyi időt is tölt valójában egy színész a színpadon a közönségnek játszva! Amikor még próbálnak, ugyanazokat a dolgokat csinálják, amiket mi. Ugyanúgy dolgoznak az igazság feltárásán, mint mi. Semmilyen értelmes megkülönböztetést nem tudok elképzelni az úgynevezett színház és az úgynevezett dráma között.

– *Melyek a legfontosabb pillanatok a drámaóráin? Mitől válnak színházi élménnyé?*

Nos, színházi élménnyé a színház teszi őket... Azért járunk színházba, hogy érezzünk, hogy megérintsen bennünket, hogy átéljük a szépséget, az örömet, a rettenetet, a haragot, a frusztráltságot, a düh pillanatait. Hogy érezzünk valamit, hogy az egész testünket érintő fizikai élményben legyen részünk – és ez igaz az osztályteremre is. Viszont ha nem gondoljuk azt, hogy színházat csinálunk, akkor soha nem is élünk át színházi pillanatot. Én megalkotom a színházi pillanatot a drámaóráimon. Ezek a pillanatok nem véletlenszerűen születnek. Ugyanúgy, ahogy a rendező gondoskodik róla, hogy a színházi utazás egy nagy intellektuális, érzelmi és fizikai intenzitás felé vezessen. A drámaórán ezekért a pillanatokért dolgozni kell. És a fiatalok megélik ezeket az intenzív pillanatotokat.

Azután a köztük zajló párbeszéd lesz a fontos. És ezek a pillanatok teszik számukra fontossá, azért kell beszéljenek róla, amit ezek a pillanatok jelentenek a számukra. A színház a társadalmi párbeszéd része, úgyhogy szól arról is, aminek megbeszélésére a fiatalokat ezek a pillanatok készítik. Szól azokról a kapcsolatokról, amelyeket úgy szereztek, hogy együtt csinálták a színházat. Ezek a kapcsolatok valódivá és igazzá teszik ezeket a párbeszédeteket. Ez az, amiért szívesen csinálják.

Nincs olyan, hogy valaki bejön a terembe és ez ne érintené meg. Mindannyian voltunk gyerekek, mind játszottunk. A képzelet kulturálisan meghatározott, viszont nem kulturálisan konstruált, szemben például a kreativitással. A képzelet a DNS-einkben van, része annak, amik vagyunk. Az, hogy elképzeljünk dolgokat, vagy épp a képzeleten alapuló reakcióink nem olyan dolgok, amiket oda kellene adni az embereknek. Lehet, hogy fel kell ébresztenünk bennük, de ott vannak mindannyiukban. Olyan valami ez, amit ki lehet hozni az emberekből, mert ott hordozzák magukban. Mivel rendelkeznek vele, nem lehet odaadni

nekik. Mi, drámatanárok azzal dolgozunk, ami már bennük van. Azzal dolgozunk, amit magukkal hoznak: belülről kifelé.

Ha valaki eléri saját határait, tudjuk, hogy ennek gyökere a kisgyermeki játékban van. Ha bárki bejön a terembe – hiába van esetleg zavarban, hiába unatkozik, vagy mérges –, biztosan érzékeli, hogy mi az a dráma, mi az a színpadi reakció. Az soha nem történhet meg, hogy nem veszi észre, hogy a környezet megváltozik, mert valaki mondott, vagy csinált valamit.

Ugyanakkor nem gondolom, hogy olyan sok naturalisztikus drámai formának kellene előkerülnie. Szerintem sokkal több költészetnek kell lennie abban, amit az osztályteremben csinálunk, és több csinálásnak és gyakorlásnak. Számomra az, hogy pusztán naturalisztikus szerepjátékokkal dolgozzunk, nagyon felületesnek tűnik.

*– Mit ért a naturalisztikus és költői szembeállítás alatt?*

Nagy különbség van aközött, hogy átéljük a drámát, és aközött, amit én a konvenciókkal csinállok. Tanárként szerepbe lépve átéled a drámát: a reális életidőt éled át, úgy reagálsz, ahogy a való életben tennéd – ez a naturalizmus. És ez megtévesztő. Az emberek azt képzelik, hogy mert ez olyan, mint a valóság, valahogy igazabb is, mint a színházi munka (ami koreografikusabb, absztraktabb) – pedig ez képtelenség. Nem attól lesz igazabb valami, mert valóságosnak tűnik. Hogy őszinte legyek, számomra a valóságghú szerepjátékra való törekvés unalmasnak tűnik.

*– Mit gondol, a drámaórákon mindenképpen kell, hogy legyen valamiféle katarzisz?*

Attól függ, mit ért katarzison. Erkölcsi megtisztulást, vagy valami „rendben van” érzést az óra végén? Úgy gondolom, valami zárlatnak mindenképpen lennie kell, de ez a zárlat lehet epizodikus, mint Brecht-nél. Nem arra utal, hogy a történetnek, vagy a felfedezőutunknak a végére értünk, csak arra, hogy egy adott utazást fejeztünk be. Ez különösen igaz, amikor Shakespeare-t tanítunk. Nem taníthatjuk az egész Hamletet egy lendülettel – akkor meg milyen zárlatról beszélünk? „Ez a látogatás befejeződött, ezt elvégeztük. A látogatásnak ez és ez volt az értelme, formája, szerkezete...” Nem küldhetjük ki a gyerekeket feloldatlan érzésekkel. Ugyanakkor nem kell, hogy „helyre tett” érzésekkel engedjük el őket: távozhatnak mérgesen, feldúltan, rosszkedvűen, a befejezetlenség érzésével, és vágyva arra, hogy folytassák a munkát. Számomra azonban van egy arany szabály: nem szabad őket kiengedni a teremből anélkül, hogy ne éreznék, van azért némi remény. Még ha kevés is, még ha nem is könnyű megtalálni, nem zárhatjuk el előlük, mert fiatalok. Miért élnének, ha nincs remény?! Úgyhogy a megértés és a remény (mert mindig van remény!) fontosabbak számomra ebben a tekintetben, mint az érzések helyreállítása, vagy a lelkek megtisztítása – vagyis a katarzisz, a szó megszokott értelmében.

*– Ha egy jó színházi előadástól katarzist várunk, miért nem támaszthatjuk ugyanezt az igényt egy drámaórával szemben?*

Ehhez azt kellene feltételeznünk, hogy a színház katartikus – nem gondolom, hogy az. Nem hiszem, hogy a katarzisért járnék színházba. A szépségért járok oda. Azért, hogy megragadjon és lekössön, hogy felbosszantson, hogy megrikasson. Nem azért, hogy lelkileg megtisztuljak. Ha mérges vagyok, nem azért megyek színházba, hogy ne legyek az, hanem valószínűleg azért, hogy még mérgesebb legyek tőle. Egy szóval a katarzisz nem fontos fogalom számomra. Nem keresem a saját életemben, és nem próbálom előidézni drámatanári munkámban sem.

*– Mi a legfontosabb Önnek a színház- vagy drámacinálásban?*

Az, hogy csatlakozzok a társadalmi párbeszédhez, ami arról szól, hogy kik vagyunk, és mik leszünk ebben a világban, amiben élünk, és hogy mit fogunk, mit kell tennünk ezért.

*– Miben különbözik ez bármilyen más párbeszédétől ugyanebben a témában?*

Abban, hogy eljuttassuk, hogy munkánk az emberi cselekvésre és annak következményeire fókuszál. A mai színház céljai nem különböznek az V. századi athéni színház céljaitól. Az V. századi athéni színház nem a művészetek egyike volt, hanem a korabeli politika, filozófia része. A politika, a filozófia és a színház egységben létezett. Egyik oldalon volt a zene, a tánc, a művészetek és a kultúra; a színház – a másik oldalon – mindig is az athéni politikai életének része volt. Számomra még mindig ez az abszolút igazság. Én nem tartozom a művészetekhez – én a humán tudományokhoz tartozom. Az én drámám a humán

tudományok része, együtt a politikával, az irodalommal, a történelemmel, a filozófiával. Az én drámám nem a tánccal és a zenével képez egységet, mert máshova tartozik. Tehát az én drámám az emberről szól. Ami csodálatos Shakespeare-rel kapcsolatban, hogy ő olyan kérdéseket tett fel magának, amikre nem ismerte a választ. Sőt, nem is próbálta megadni a választ. Számomra mai napig ez az érvényes tanári attitűd: olyan kérdéseket kell feltennünk a fiataloknak, amikre nem tudjuk a választ, és nem is kell megpróbálnunk magunknak megválaszolni azokat. Abban kell segítenünk a fiatalokat, hogy észrevegyék, milyen bonyolultak a kérdések. Én gondolkodtatom őket. Számomra a színház az együttlét művészete. Ezért csinálom. Ami a drámát fontossá teszi az életemben az az, hogy segíthessek az embereknek együtt lenni és látni, milyen az együttlét. Megérteni az együttlétet és gyakorolni azt. Dramatizálni az együttlétet. Megnézni az együttlét lehetetlenségét. Megvizsgálni, miért nem tudunk együtt lenni? Ez egy közösségi művészeti forma: közösségben csináljuk, közösségben éljük meg és a közösségre fókuszál. Ez az, ami fontossá teszi.

– *Ön szerint a dráma milyen szerepet kapna egy ideális iskolában, vagy egy ideális oktatási rendszerben?*

Nos, ha ez egy ideális iskola, akkor a drámának a tanterv középpontjában kell állnia. Nem? Hiszen – ahogy a „szakértő köntösében” bizonyítja – a kisebb gyerekeknek az egész tantervet a valós életet integráló tanulás köré szervezhetjük. A fiatalok felölthetik a kötelességét teljesítő és szakmai feladatokat ellátó felnőtt köntösét, és ezen a szerepen keresztül az adott problémákra fókuszálva jelenik meg az egész tanterv. És ahogy a gyerekek nőnek, a drámának továbbra is a tanterv centrumában kell maradnia, hiszen – ahogy mondtam – ez a humán tudományok magja, és egyben a közeg, ahol a gyerekek fejleszthetik állampolgári tapasztalataikat, gondolkodhatnak az állampolgárságról és elmélyülhetnek annak kérdéseiben. Rabindranath Tagore (a híres indiai költő, író és nevelő) a huszadik század elején létrehozott egy iskolát, hogy az indiaiakat felkészítse a függetlenségre. Az ő tanítványai a múlt század húszas éveiben minden nap drámáztak, mert Tagore azt akarta, hogy „más emberek cipőjében járjanak”. A dráma az ő iskolai tantervének a magja volt.

De én jól elvagyok azzal is, ha a dráma nem játszik lényegi szerepet a tantervben. Jönnek a tanítványaim és azt kérdezik: „Miért nem veszik az emberek komolyabban a drámát?”, „Miért nem kap nagyobb szerepet a dráma?”, la-la-la... Egyszerűen nem lesz ilyen. Minden nyugati országban megvan a tantárgyak hierarchiája: a természettudományok, a matematika és a nyelvek vannak ennek a tetején, a művészetek pedig az alján – meg a dráma.

– *...és a humán tudományok is...*

...a humán tudományok is. De legeslegálul akkor is a dráma van. Mert a dráma politikus, komplex, problematikus, ellenőrizhetetlen. Amit az emberek, a fiatalok elmondanak a drámában, az zavaró lehet, nagyon politikus. És mindezen okok miatt nincs olyan kormány, amely központivá tenné. És ez rendben is van, mert maguknak a fiataloknak mégis alapvetően meghatározó a saját életükben és az iskolai tapasztalataikban. És néha ez az egyetlen közeg – épp azért, mert a margón van –, amelyben őszinték lehetünk velük, és ők is őszinték lehetnek velünk. Megváltoztathatjuk a tanulásról alkotott véleményüket és egy eltérő pedagógiai kapcsolatot kínálhatunk nekik, amire reagálhatnak, és amit szerethetnek. A mai napig kapok e-maileket tanítványoktól (akik megtaláltak a Google-on, vagy másutt), akik harminc évvel ezelőtt vettek részt az óráimon. Még mindig pontosan emlékeznek a drámaórák tartalmára. Még mindig él bennük. Azóta üzletemberek lettek, vagy bármi mást csinálnak, de még mindig nem felejtették el, amiről az órákon játszottak. És igen: a dráma valóban nincs a tanterv szívében, de valószínű, hogy nem is lesz... Én azt gondolom, ez jó így.

– *Képzelnék el, hogy ez az ideális oktatási rendszer megvalósul. Megváltoztatná az életünket, a társadalmunkat, ha mindannyian részesei lehetnének egy effajta közösségi tanulásnak?*

Nos, természetesen, igen. Nézzon csak körül az utcán! Mindenkiről meg lehet mondani, hogy foglalkozott-e drámával, vagy sem. A közömbös emberek, akik nekimennek a másiknak, akik durvák, akik sohasem mosolyognak, nem integetnek, és nem köszönnek – nem tanultak drámát. Bárki, aki valamit is ért belőlem, tudja, hogy az egész életemet annak az eszmének szentelem, hogy miközben a színpadi szereplést gyakoroljuk, közösségi szereplést tanulunk. A dolgok, amik visszatartanak bennünket a szerepbe lépéstől: a megalázástól való rettegés, a feszélyezettség, a kortársak kritikájától, visszajelzéseitől való félelem, az apátia – mindazok az okok, amik miatt nem akarunk játszani, ugyanazok, mint a való életben.

Engem az érdekel a folyamatdrámában, hogy semmi sem történik benne mindaddig, amíg a gyerek el nem kezd játszani. Szó szerint semmi. Amit szerintem feltétlenül meg kell érteniük, az az, hogy az életben ez ugyanígy működik: ha valaki nem lép (fel), nem cselekszik – semmi sem történik. Ezt kell megtanulniuk a drámaórákon, és azután magabiztosabb társadalmi szereplőkké kell válniuk a való életben. Vagyis az én célom nem az, hogy színművészeket neveljek a tanítványaimból, hanem az, hogy – színészi készségeik fejlesztésével – jobb társadalmi szereplőkké tegyem őket.

*– Kifejtené részletesebben, hogyan segíthet a dráma a demokratikus állampolgárság kialakításában?*

Néha a drámaóra az egyetlen hely, ahol a demokratikus állampolgárságot fejlesztik. Akkor segít, ha az egész iskola mintegy átöleli az állampolgárságot és a drámát. Arra gondolok, hogy a gyerekek polgárként kezdik az életüket, csakhogy az iskolában – és később, amikor majd dolgozni kezdenek a munkahelyükön – lekopik róluk ez a szerep. De polgárként indulnak, és ez az, amiért a mi munkánk gyökerei a gyermeki játékhoz és a demokráciához nyúlnak vissza. A drámatanítás során ezt a kettőt hozzuk egységbe. A gyerekek arra használják a játékot, hogy a „köz” részévé váljanak általa, hogy tanuljanak a személytelen, beleérző, elfogulatlan viselkedésről, amire a polgároknak szükségük van ahhoz, hogy demokratikus életet élhessenek. Önmagában a dráma természetesen nem segít ebben – ez ugyanis teljes mértékben a drámatanár pedagógiai munkáján múlik. Az én tapasztalatom szerint az, hogy ez „ilyen dráma”, az meg „olyan dráma”, nem annyira fontos, mint az a pedagógia, amit a drámatanár, a színész, vagy a rendező gyakorol. Vagyis a fiatalok számára a különbség nem abban van, hogy ez előadás-e, vagy folyamat, hogy színházi vagy osztálytermi dráma. Számukra a legnagyobb különbséget a pedagógia jelenti, hogyan viszonyul hozzám a tanár?”, „hogyan viszonyulok én az osztálytársaimhoz?”, „elfogadottnak érzékelem-e a szabályainkat?”, „kiérdemelt-e a tanár tekintélye?”.

Magunktól is ismerjük azokat a dolgokat, amik a demokratikus magatartást jellemzik: kritika, választás, autonómia, önálló törvényalkotás, önbecsülés és önkritika – vagyis mindazok a dolgok, amik a drámaórákat jellemzik. Ezeknek egyébként az iskola más színterein is meg kellene jelenniük, hiszen ha iskolai szinten sem vagyunk képesek a demokrácia modellezésére, hogyan tudnánk azt megvalósítani társadalmi szinten? És vajon mire készítik fel a mi iskoláink a fiatalokat? Talán a demokratikus életre? Nos, amennyiben igen, úgy arról kell gondolkodniuk, hogy mit is jelent demokratikus életet élni; hogy az iskola hogyan tudja ezt modellezni; hogy hogyan lehet elérni, hogy a fiatalok minél többen bevonódjanak valami-be, amit ők maguk szerveznek, nem pedig az iskola szervezi számukra. Hogyan kapnak a fiatalok lehetőséget az önszerveződésre; arra, hogy eldöntsék, kik akarjanak lenni, és hogyan; milyen eszközökkel érik el, hogy azzá válhassanak, amivé akarnak – vagyis hogy ez hogyan történik az iskolában, vagy történik-e egyáltalán?

Sok esetben ez csak a drámaórákon történik meg, vagy – érdekes módon – a tornateremben. Mert sok hasonlóság van a kettő között, illetve sok fiatal számára a sport jelenti azt az utat, amin járva megérezhetik, kik is valójában – míg más gyerekek a drámában és a színházban lelik fel ugyanezt.

*– Ennyire különbözik a drámatanár más tanároktól?*

Nos, nem ők különböznek ennyire – maga a dráma más: abban az értelemben, hogy senkit sem kötelezhetünk, hogy csinálja. Ha én matematika tanár vagyok, minden tanítványomnak foglalkoznia kell a matematikával. És az angollal, ha angolt tanítok. De ha drámatanár vagyok, nem írhatom elő a tanulóknak, hogy részt vegyenek a drámában. A tanulóknak ugyanis akarniuk kell csinálni a drámát. Ez pedig azt jelenti, hogy kifinomult pedagógiai és vezetői stílust kell kifejlesztenem, hogy a tanítványaim ne kényszerből csinálják, amit kérek tőlük, hanem azért, mert ők akarják csinálni. Vagyis azért fogadnak nekem szót, mert követni akarnak, nem pedig azért, mert nincs más választásuk. Ez minden létező tantárgyétól nagyban különböző pedagógiai klímát teremt.

*– A drámatanár mennyire kell, hogy céljának tekintse a demokratikus állampolgárság fejlesztését?*

Ez az egyetlen cél.

*– Gondolja, hogy ez egyenértékű egy igazi demokratikus diákönkormányzati rendszerrel, amelyben a döntéshozók közvetlen felelősséget viselnek a tetteikért – a drámaórák biztonságos környezetétől távol? A demokrácia tanulásának ez a két módja azért különböző, nem?*



Az én szememben nem, ahogy mondtam is már. Az én drámám az V. századi Athénban gyökerezik, ahol a színpad a politika része volt – vagyis nem különült el tőle, a polgárok politikai életének része volt. Nem úgy fogták fel, hogy itt a dráma, itt meg a demokrácia. Nem: a demokráciának szüksége van a drámára.

– *Miért?*

Mert ez az a közeg, amelyben összejövünk, hogy kritikával élhessünk a világ dolgainak alakulásáról. Nagyon fontos az athéniaknál, hogy ők voltak az első olyan társadalom, amelyik nem tekintette barbárnak az ellenségeit. A perzsa háborúk idején játszották a Perzsákat, más szóval a trójai nőket (az ellenségeiket) hősként mutatták be, hogy emlékeztessenek arra: akikkel harcolnak, azok civilizált, intelligens, érzékeny emberek, akárcsak ők maguk.

Most hol van színház Afganisztánról, hol van Irakról? Hol van színház a kapitalizmusról? Társadalmunkban, vagy pontosabban az angol társadalomban egyszerűen nincs már igazi hagyományos, politikai színház, amit az emberek az életük részének és nélkülözhetetlennek látnának, ahová rendszeresen eljárának... Talán Londonban van ilyen... nem tudom... Vagyis nem jár együtt a demokráciával. Pedig nem lehet demokratikus életet élni olyan színház nélkül, ami – ahogy említettem – a társadalmi párbeszéd része, és nem olyan színház, ahová csendben megyünk be, ahonnan csendben jövünk ki – és azután sohasem beszélünk róla többet.

A mi munkánk lényege az, hogy a részvételen alapszik. Mi már nem élünk részvételi demokráciában. Minden, amit teszünk, az az, hogy négyévente odaadjuk valakinek a szavazatunkat. Ez olyan, mint színházba járni, és hagyni, hogy a színészek játsszanak nekünk. A hagyományos színházról eltérően a miénk a részvételen alapszik, és azt tanítja, hogy ha nem veszel részt teljesen a társadalom életében, akkor – az athéniak szavaival élve: apolitikus vagy, és kívül helyezed magad a közösség életén. Ezt a drámából lehet megtanulni, mert ha abban nem csinálsz semmit, nem is történik semmi.

– *Acting together; ensemble as a democratic process in art and life című írásában<sup>15</sup> kiemeli a modern művészi együttes és az ókori görög „ekklesia” közös alapelveit. Ugyanakkor kiáltó a különbség a két kor társadalmának és tudásának, szakismereteinek összetettsége és koherenciája között. Mit gondolsz, a drámával való tanulás segíthet nekünk megbirkózni a létezés e modern problémáival? Hogyan?*

Nem tudom. Azt viszont tudom, hogy ha nem tudjuk modellezni a demokráciát harminc emberrel egy osztályteremben, akkor kérdéses, hogy képesek leszünk-e rá társadalmi szinten – milliókkal. Az én szándékom tulajdonképpen az, hogy minden egyes órán a demokratikus élet egy-egy modelljét hozzam létre – harminc emberrel. Remélem, hogy a közös tanulásnak és az együttélésnek ezek a tapasztalatai inspirálják a fiatalokat, hogy a társadalomban és aktivista tevékenységeik során alkalmazni tudják ezeket a közös alapelveket. Egyetértek Michael Boyddal, a Royal Shakespeare Company művészeti igazgatójával, aki szerint fel kell tenni a kérdést: képes-e vajon egy művészi társulat sikeresebben képviselni azt a világot, amiben élni akarunk, mint mi magunk? És ez az, ami elkeserít engem az iskolával kapcsolatban: ha nem tudunk egyenlőként, igazságosan és pozitívan együtt lenni az iskolában, akkor hogyan tudnánk biztosítani ezt az egész társadalomban?

Úgyhogy én valószínűleg nem tudom megváltoztatni a világot, de megpróbálhatom modellálni húsz-harminc embernek egy-egy alkalommal. Nem emlékszem pontosan Brecht szavaira, de gyönyörűt mondott. Azt mondta, nem tudja, hogy húszéves aktivista színházzal megváltoztatott-e bárkit is, a közönséget, a tudatokat, vagy bármit, de azt tudja, hogy őt megváltoztatták azok az emberek, akikkel dolgozott, és lehet, hogy ő is megváltoztatta őket. Ahogy az életben, a színházban is egymást fejlesztjük.

Szóval: a politikusok ülhetnek a parlamentben és mindenféle törvényeket hozhatnak, ez nem az én asztalom – az én választásom az, hogy gyakorló drámatanár legyek, és számomra a drámapály a mértéke annak a demokratikus társadalomnak, aminek a megteremtésére törekszem. Azt gondolom, hogy amit ezzel mindenképpen elérhetünk, az az, hogy nagyon nehéz úgy távozni egy drámaprogramról, hogy az ember ne érezze többet embertársai iránt, és ez alapvetően fontos a demokratikus élethez.

– *Amit én el is tudok fogadni a „katarzis élményem” helyett. Most épp mivel foglalkozik?*

Mostanában – nem örökre, csak mostanában – az utolsó két év jóformán minden napján a Royal Shakespeare Companyval végzett közös projektünkön<sup>16</sup> dolgozom, melynek célja hogy fejlesszük a Shakes-

<sup>15</sup> Neelands, Jonathan: Acting together: ensemble as a democratic process in art and life. Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 14. kötet, 2. szám, 173-189. oldal

<sup>16</sup> [www.teachingshakespeare.ac.uk/about.aspx](http://www.teachingshakespeare.ac.uk/about.aspx)

peare-tanítást, szerte a világon. De ez tulajdonképpen egy trójai ló, mert ha azt mondjuk a kormánynak, hogy „legyen több dráma az iskolákban”, ők arra gondolnak „legyen több Shakespeare az iskolákban” – szóval „igen, legyen több Shakespeare az iskolákban”. Vagyis az, hogy elköteleztem magam ennek a projektnek, az részben arról szól, hogy Shakespeare ajtókat nyithat ki – annál is inkább, mert mi folyamatdrámával tanítjuk. Másfelől a színház nem érhető meg anélkül, hogy értenénk valamit Shakespeare-ből is. Olyan sok minden van Shakespeare-ben, ami megragadja a fiatalokat: a kérdések, amiket feltesz – amikre nincs válasz, a jellemek komplexitása...

Igen, ezt csinálom mostanában. Sokat tanítok Shakespeare-t, amíg megvan az üzleti háttér, amit ezért kellett megteremtünk, mert nem lesz állami pénz, vagy bármi, ami segítené a munkánkat. A projekt komoly internetes felülettel rendelkezik, ami felveti a kérdést, hogyan lehetséges távoktatásban tanítani tanárokat arra, hogy aktív részvételre alapuló módon tanítsanak. Mindannyian tudjuk, hogy ott kell lennünk a műhelyfoglalkozásokon, hogy együtt kell lennünk az emberekkel ahhoz, hogy drámát taníthassunk nekik. De ahogy már a legelején is mondtam, az, ami engem drámatanárrá tett, az egy harmincéves fekete-fehér, szemcsés videofelvétel megtekintése volt... – Gavin Boltoné, aki néhány fiattal volt egy teremben – ez megváltoztatta az életemet. Úgyhogy én abban reménykedem, hogy azon keresztül, amit létrehoztunk és létrehozunk, képesek leszünk világszerte olyan tanárok ezreit megérinteni, akiknek különben eszükbe sem jutna ez a megközelítés, vagy munkamódszer. Shakespeare miatt jönnek hozzánk, de amit felfedeznek, az több mint Shakespeare.

– Mitől egyedülálló ez a projekt?

Hát attól, hogy a Royal Shakespeare Company messze a legnagyobb színház a világon. Ez az a hely, ahol a drámatanárok, kutatók és tudósok a leginkább összpontosulnak. Úgyhogy számunkra, akik itt ugyanazzal a módszerrel, ugyanazokban a folyamatokban és ugyanazzal a látásmóddal dolgozunk, olyan közeg ez, ami még sohasem adódott a világon. Ez az, ami egyedülállóvá teszi.

– Bevezetés az *Antigonéba*<sup>17</sup> című óratervében a művet lenyűgöző dialektikus egységben tanítja a görög tragédia és a színház elemeivel – a kor ethoszába avatva be ezzel a tanulókat. Mi segíthet a drámatanároknak friss életet lehelni a tanítandó klasszikusokba?

A drámamunka strukturálása (structuring drama work)! Előveszem a konvenciókat és megnézem, hogyan nyitják a művet. A munka az Antigonéval állóképes gyakorlattal kezdődik, van benne szoborépítés stb. Vagyis ugyanazokat a konvenciókat használja, ugyanazt csinálja, mint amiket egy folyamatdrámában használunk, csinálunk: a formaválasztáson keresztül teremtjük meg a kapcsolódási pontokat a tartalomhoz.

– Köszönöm szépen az interjút!

## Az élet tükre – játsszunk mesét!

Körömi Gábor

*Kovács Éva könyvét az Unio Mystica  
Könyvkiadó jelentette meg 2013-ban*

2013 augusztusában Kovács Éva drámapedagógus kollégám foglalkozást tartott a Magyar Drámapedagógiai Társaság *Mezítlábas dráma* című rendezvényén, a Marczibányi téren. Azon a délutánon egy énekes talányos történetével ismerkedtünk meg. Éva csillogó szemmel mesélte el Barkalusz meséjét, közben játszott velünk. A foglalkozás végén előkerült egy könyv, melyben ez a mese is szerepel, sok más gyönyörű történettel együtt. Érdekes végigolvasni.

*Miért?*

Érzékeny, emberi történetekkel találkoztam, melyeket egy pedagógus mesél nekünk. De nem csak mesét kapunk. A történetek egy-egy pontján az író-foglalkozásvezető feladatot ad olvasóinak, miként azt, gondolom, saját csoportjával is teszi: kérdéseket tesz fel, játékot javasol. Bár a mesék nem elágazásosak, tehát akárhogy döntünk, bármit is találunk ki a megadott feladatban, a mese mindenképpen csak egy

<sup>17</sup> Neelands, Jonothan: *Beginning Drama* 11-14, David Fulton Publishers, 1988, Nagy-Britannia