

Az unalom a vég

2. rész

(Le diable c'est l'ennui)

Peter Brook

1991. március 9-10-én (Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes) Peter Brook több francia gimnázium színművészeti osztályáért felelős tanárokkal és művészekkel találkozott. A Művelődési Minisztérium Színházi Vezetősége által rendezett találkozó témája az érettségi követelménybe felvett Az üres tér című könyv köré szerveződött.¹

Az üres tér egyik hozzátartozó és elkerülhetetlen aspektusa a díszletek hiánya. Ezzel nem minősíteni szeretnék, nem ítéletet hozok itt, de a szörszálhasogatás kedvéért hangsúlyozom, hogy ha egy tér üres, akkor nincsenek benne díszletek. Ha van díszlet, akkor a tér nem üres, akadály van benne, még akkor is, ha igen szép tárgyakról van szó. Ez esetben már a néző szelleme is be van bútorozva. Az a hely, ahol ma találkozunk, nem mesél semmilyen történetet. Ezt hívhatjuk üres térnek, még ha le is terítettünk két szőnyeget, egyet a padlóra, egyet meg hátra, hogy szimpatikusabbá és melegebbé tegyük a helyiséget, amire a terem falai önmagukban nem képesek. Egyikünk személyes képzelőerejét, figyelmét, gondolkodását sem akadályozza semmi. [...] A képzelőerő működésének egyik feltétele a díszletek hiánya. A színészeket belehelyezni egy üres térbe annyi, mint egy laboratóriumi kísérlethez hasonló helyzetbe hozni őket: keresünk valamit az életben, és nagyon erős fénybe állítjuk, hogy jobban lássuk.

A színházban az üresség lehetővé teszi, hogy a képzelőerő kitöltse a lyukakat. Látszólag paradox módon minél kevesebbet adunk neki, annál elégedettebb. A képzelőerő egy izom, nagyon szívesen játszik. Megfogom például ezt a műanyag flakont, és úgy döntök, hogy ez a pisai ferdetorony. Játszhatok vele, meghajlíthatom, megpróbálhatom eldönteni, talán még össze is omlaszthatom, földhöz vágthatom... Mindezt elképzelhetjük a színházban vagy az operában, és a flakon erősebb képet hozhat létre, mint azok a speciális mozis effektek, melyek ezrek szeme láttára hoznak létre egy igazi tornyot, egy igazi földrengést stb. A képzelőerő, ez az izom, ilyenkor kevésbé elégedett.

Ebből láthatjuk, hogy mit is jelent a közönség részvétele. A 60-as években a közönség közreműködéséről álmodtak. Naivan azt gondolták, hogy „részt venni” annyi, mint testileg megnyilvánulni, felugrani a színpadra, sűrögni-forogni és a színészek csoportjának tagja lenni. Minden lehetséges, és az ilyenfajta előadások néha nagyon érdekesek, de a „részvétel” más. Abban áll, hogy a színpad cinkosai leszünk, és elfogadjuk, hogy a műanyag flakon a pisai ferdetoronnyá válik vagy egy a Holdra induló rakétává. [...] Mindez lehetséges, ha üres térben vagyunk. Mindenféle megállapodás lehetséges és elképzelhető, csak a formák hiányától függenek.

Amikor nem tart fogva bennünket a tér és az idő egysége, amikor a tér teljességgel meghatározatlan, a hangsúly kötelezően az emberi kapcsolatokra helyeződik. Az érdeklődést az tartja fenn, ami egy ember és a másik között történik, a társadalmi összefüggés... Ha a cselekmény témája egy gazdag nő és egy tolvaj közti kapcsolat, nem a díszlet, és nem is a kellékek fogják létrehozni ezt a kapcsolatot, hanem a történet, maga a cselekmény. A férfi tolvaj, a nő gazdag, egy bíró érkezik: a nő, a tolvaj és a bíró közti emberi kapcsolatok teremtik meg a kontextust. A díszletet – a szó élő jelentésében – a szereplők közti játék hozza létre dinamikus és teljességgel szabad módon. Az egész játéknak, beleértve a szöveget, közvetlenül a lehető legnagyobb, legintenzívebb feszültség kifejezőjének kellene lennie. Ha valós díszletek által berendezett helyzetben találjuk magunkat, ablakkal, páncélszekrénnel, ajtóval... akkor moziban vagyunk. A ritmus és a játék feszültsége ott lanyhább. A vágás közbelépésére van szükség, hogy rátaláljunk az élet dimenziójára.

A színházban az egyik és a másik mondat közti kapcsolat nem olyan, mint az életben; egy majdnem architektúrális kapcsolat áll fenn egy feszültség és a másik között. Ezzel visszatérünk a kiindulási pontunkhoz. Ahhoz, hogy meglegyen a színház és a nem színház közti különbség, a mindennapi élet és a színházi

¹ A világhírű rendező írásából részleteket jelentetünk meg – a szerző engedélyével, új fordításban, három részben. (Brook írását magyar nyelven először a Színház című folyóirat közölte, 1992-ben.)

térben folyó élet közti különbség, a térben és az időben lévő sűrítést nem választhatjuk el az energia intenzívabbá tételétől. Ez alkot nagyon erős köteléket a nézővel. Ezért van mindig zene a népi színjátszás minden formájában. Nemrég láttam Üzbegisztánban egy nagyszerű előadást, egy ütős hangszeres mutatta be. Komédia volt egy férfiről, a szeretőjéről, a feleségéről és egy szolgálóról, egy sor féltékenységi és félreértési jelenettel. A jeleneteket folyamatosan táplálta az összes szereplő kapcsolata a zenével. A zenész nemcsak követte és kísérte a szereplőket, hanem állandóan bekapcsolódott az előadásba, kommentált, közbeszólt a cselekmény közepén stb. Miért volt ez jó? Mert energiát töltött az előadásba, élőbbé, vidámabbá tette.

Általában, és ezért a legnehezebb művészetek egyike a színház, három dolognak kell egyszerre és tökéletes harmóniában megtörténnie.

Egyrészt a szereplőnek mély, titkos és intim kapcsolatban kell lennie a saját tartalmával, belső érzékenységgel. Ez az első kapcsolat megtalálható a mesélőnél és az énekesnél is. Azok a nagy mesélők, akiket például az iráni és az afganisztáni teaházakban láttam, a nagy mítoszokat sok örömmel, de nagy belső súllyal is mesélik el. Minden pillanatban megnyílnak a közönségnek, nem azért, hogy tetsszenek, hanem hogy megosszák annak a valaminek az örömét, ami eközben is szent szöveg marad. Indiában azok a nagy mesélők, akik a Mahabharatát mesélik a templomokban, soha nem vesznek el a kapcsolatukat annak a mítosznak a nagyságával, amit éppen újra élnek. Egyszerre befelé és kifelé irányul a figyelmük, ahogy ennek minden igazi színésznél lennie kéne. Egyidejűleg tartózkodnak a két világban.

Ez nagyon nehéz és összetett. Amikor egy színész egy „színházinak” nevezett kapcsolatban játszik, belső súllyal kell behelyezkednie ebbe a kapcsolatba. Akármilyen darabról is legyen szó, hűnek kell lennie valamihez, minden tőle telhetőt meg kell tennie a legfinomabb érzékenységgel. Ha Shakespeare-t játszik, Hamletet vagy Lear királyt, nem szabad csak a hatásra, a külsőre gondolnia, hanem folytonosan figyelnie kell mindenre, ami belül mozog, mindarra, ami mitikus a saját lelkének legrejtettebb, legelérhetetlenebb zónáiban. A játék ideje alatt alkotó élete egy részének befelé kell fordulnia – anélkül, hogy ez elvágná őt, akár csak egy pillanatra is, attól a személytől, aki előtte áll. Gyakran látunk színészeket, néha hírnevük tudatában lévő nagy színészeket is, akik teljesen saját maguk felé fordulnak. Ugyanakkor úgy tesznek, mintha a partnerükkel játszanának. Aki Leart játssza, úgy fog tenni, mintha Cordeliával játszana, és hátat fordíthat neki, miközben folytatja a játékot. Ez esetben nem teljesíti azt a kötelességét, miszerint el kell játszania az apa-lány kapcsolatot.

Ahhoz, hogy ez igazán pontos legyen, nem kell túl korán mindent bevetnünk a próbák során. Ismerünk színészeket, akik érzelmileg túl korán megnyilvánulnak, és nem képesek megtalálni a másikkal az igazi kapcsolatot. Még ha úgy is írták meg a szöveget, hogy erővel kell kiejteni, a lehető legnagyobb intimitásban kell elkezdenünk próbálni, hogy ne fecsérjünk el az energiánkat. Elég szabadnak kell lenni ahhoz, hogy érezzük a kapcsolatot, hogy improvizáljunk más szavakkal, más mozdulatokkal. Mindez természetesen átmeneti állapot, hogy elérkezzünk ahhoz a nagyon nehéz dologhoz, ami abban áll, hogy élő kapcsolatot őrzünk meg az intim tartalommal, miközben nagyon hangosan beszélünk. Hogyan engedhetjük meg, hogy ez az intim kifejezés átváltozzon energiával telt kifejezéssé, hogy megtöltsünk egy nagy teret árulás nélkül? Hogyan lehetünk egyre erősebbek anélkül, hogy ez eltorzítaná a másikkal való kapcsolatot? Mindez hihetetlenül nehéz egy színész számára.

Végül a harmadik elem: a két játszó embernek egyszerre szereplőnek és mesélőnek kell lennie. Dupla mesélők, kétfejű mesélők: miközben játszanak és fenntartanak egy intim és pontos kapcsolatot egymás között, közvetlenül a nézőkhöz is beszélnek, akik a társaik...

Tehát állandóan és kötelezően fenn kell állnia ennek a hármas kapcsolatnak, magával, a másikkal és a közönséggel.

Az unalom a legjobb idegenvezető, amit ebben a munkában ismerek és amire mindig figyelek. Az unalom, akár az ördög, bármelyik pillanatban megjelenhet a színházban. Egy kis semmiség elég, leselkedik, ránk ugrik, és telhetetlen. Lesi a pillanatot, hogy észrevétlenül becsusszanjon egy akció, egy gesztus, egy mondat belsejébe. Ha ezt tudjuk, a munkához elég, hogy magunkban bízunk. Elég, ha az ítékezés fő kritériumaként azt a hatalmat adjuk meg magunknak, amit a világ összes lényével megosztunk: az unalmat! Nézhetek egy próbát, egy gyakorlatot és így szólhatok: „Ha unatkozom, annak oka van.” Tehát kétségbeesetten keresem ezt az okot. Adok egy ötletet a másik személynek, vagy épp ellenkezőleg: megrázom őt, megrázom önmagam... Amint feltűnik bennem az unalom, az egy vészjelző lámpa.

Évek óta csinálunk a próbáinkon egy igen fontos dolgot: eljátszunk egy félkész munkát órán, közönség előtt. A legtöbbször iskolákban játszunk gyerekek előtt, anélkül, hogy ezt előre jeleznénk, anélkül, hogy tudnák, miről van szó. Kellékek, jelmezek, rendezés nélkül megyünk oda, egyszerűen az „üres térbe”, amit az a terem alkot, ahol tartózkodnak. Persze dolgozni kell előtte, de amint a munka felével vagy harmadával végeztünk, próbára tesszük, amit felfedeztünk, hogy lássuk, mi az, ami felkelti az emberek érdeklődését, és mi az, ami unalmat szül. A közönség általában, de főleg a gyerekközönség a legjobb kritikus. A gyerekeknek nincsenek előítéleteik, érdeklődnek vagy unatkoznak, együtt éreznek a színészekkel vagy türelmetlenek.

Amikor az igazi közönség elé érkezünk, a csöndek színvonala a nagy barométer. Ha jól odafigyelünk, mindent megtudhatunk az előadásról a csönd színvonalából, amit figyelő emberek egy csoportja alkotott. Néha érzünk egyfajta emóciót, ami végigvonul a közönségen, és a csönd minősége átalakul. Néhány pillanattal később egy teljesen más csöndben találhatjuk magunkat. És így tovább... A nagy intenzitású pillanattól egy kevésbé intenzívbe kerülünk, és a csönd gyengül, valaki köhögni kezd, vakarózik, mozgolódik. Ha felbukkan az unalom, azt a köhögés jelzi, a kis zajok, egy ember, aki feláll, egy másik, aki suttog és végül, a legrosszabb, valaki, aki kinyitja a programfüzetet.

Soha nem kell tehát azt állítani, hogy amit csinálunk, az elkerülhetetlenül érdekes, vagy azt mondani, hogy rossz a közönség. Igaz, hogy néha találkozunk nagyon rossz közönséggel, de nincs jogunk ahhoz, hogy ezt mondjuk; azon egyszerű oknál fogva, miszerint nem kell azt várni, hogy a közönség jó legyen. Egyszerűen fel kell ismerni, hogy van könnyű és kevésbé könnyű közönség. Ha könnyű a közönség, az az égből hullt kegyelem, mennyei adomány, de a nehéz közönség nem ellenség. Nem abnormális. Ellenkezőleg, a közönség természetes állapotában ellenálló, folyamatosan keresni kell hát, ami felvillanyozza, anélkül, hogy elveszíténénk az intim kapcsolatot a tartalommal és a másikkal. Mindezt bármiféle tetszelgés, mindenáron való tet-szeni vágyás nélkül.

Az a kérdés, amit most felvetek, számomra nyitott marad. Ha erősen hatni akarunk a nézőre, segíteni neki, hogy megnyíljon egy olyan világ számára, ami a mi világunkhoz kötődik és ugyanakkor gazdagabb, tágasabb, titokzatosabb, mint az, amit a mindennapokban ismerünk, két módszer létezik.

Az első a szépség keresésében rejlik. A keleti színház nagy része ezen az elven nyugszik: ahhoz, hogy a képzeletet elkápráztassuk, minden elemben a legnagyobb szépséget keressük. A díszletben, a zenében és a jelmezben minden azért van, hogy a szépségbe illeszkedjen. A legkisebb mozdulatot is azért tanulmányozzuk, hogy elkerüljük a banalitást és a vulgárisit.

A második módszer pontosan ellentétes: figyelembe veszi, hogy a színész különleges lehetőséget birtokol, amikor odaérkezik, hogy megalkosson egy köteléket a saját képzelete és a néző virtuális képzelete között, a banális tárgyat mágikus tárggyá változtatva. Egy nagy színész át tud változtatni egy műanyag flakont csodás gyermekké. Láttam Indiában egy zseniális táncost, aki egyetlen gesztussal sugallta a csecsemő Krisna jelenlétét. Ilyen kvalitású színész kell ahhoz, hogy hasonlóan tiszta színházi formát érthessünk el. Erre az alkímiára van szükség, hogy megőrizzük a kettős víziót: az agy egyik fele látja, hogy vizes flakonról van szó, a másik fele pedig ugyanekkor, ellentmondás nélkül, nem feszültséggel, de örömmel lát egy csecsemőt és az anyának a gyermekkel szembeni attitűdjét. Ez az alkímia függ a tárgy természetétől, aminek *a priori* különleges tulajdonság nélkülinek kell lennie.

Nyitva hagyom ezt a kérdést, mert nem mondhatjuk meg, hogy a két módszer közül melyik az igazi, melyik a jobb.

Az igazi kérdések a paradoxonokban rejlenek, abban, amit lehetetlen megoldani. Van egy játék aközött, ami tiszta próbál lenni, és aközött, aminek tisztává kell válnia a tisztátalannal való kapcsolata által. Látjuk, hogy az idealista színház mennyire működésképtelen, amennyiben folyamatosan a világ anyagán kívül akar lenni. A tisztaság a színházban csak valami olyasmin keresztül fejeződhet ki, aminek a lényege kötelezően tisztátalan. Ez a titokzatos házasság áll a tapasztalat középpontjában.

Mindig gyűlöltem a maszkokat, amelyek számomra nem egyszerűen haldoklóak (*deadly*), hanem halottak voltak. Ugyanakkor ehhez az előadáshoz (*A madarak konferenciája*) érdekesnek tűnt számomra a használatuk, mivel láttam egy Bali-szigeti maszkosorozatot, amely nagyon közel állt az emberi archoz, és nagyon távol a halott, egészségtelen arctól, amit gyakran éreztem a maszkok láttán. Meghívtunk tehát egy Bali-i színészt, Tapa-t, hogy dolgozzon velünk. Első nap mindenkinek megmutatta, hogyan játsszunk maszkban, hogyan mozogjanak a figurák. A színészek érdeklődve figyelték, de rájöttek, hogy erre senki nem lenne képes. Tapa úgy mutatta be a maszkot, ahogy ő a Bali-i hagyományban megélte, ezer év hagyományával a háta mögött. Tehát majomkodás lett volna megpróbálnunk az lenni, ami nem vagyunk.

Megkérdeztük hát tőle, hogy mit tehetnénk. „Végül is számunkra az a pillanat számít, amikor felvesszük a maszkot”, mondta. Ez már nem stilisztikai, hanem lényegi megjegyzés volt. „Fogjuk a maszkot, és egy hosszú pillanattig nézzük, amíg át nem érezzük ennek az arcnak a kifejezését annyira, hogy vele együtt tudunk lélegezni. Ebben a pillanatban, és csak ebben, feltehetjük az arcunkra.” Ettől kezdve mindenki próbált kapcsolatot teremteni a maszkjával, beleértve a Bali-i színészt, és elképesztő tapasztalatnak számított, hogy a Bali-i hagyomány által meghatározott gesztusokon kívül ezer forma bukkant fel, ezer különböző mozdulat, ami megfelelt a maszk életének. Mindenki számára hozzáférhető volt, mert nem a tradíció kötött kódrendszerén tűnt csak át.

Általában abban az értelemben, ahogy a szót használjuk, a hagyomány merevséget jelent. Automatizmus által reprodukált merev forma, többé-kevésbé halott, néhány nagy kivételtől eltekintve, amikor a minőség olyan kiváló, hogy benne marad az élet. Mint amikor néhány nagyon öreg ember hihetetlenül eleven marad. Ugyanakkor minden forma halandó. Nem létezik forma, önmagunkkal kezdve, ami ne lenne alávetve az univerzum törvényének: az eltűnésnek. Csodálatos. Minden vallás, minden ismeret, minden hagyomány, minden bölcsesség elfogadja a születést és a halált.

A születés a formába öntés, akár egy emberi lényről, egy csecsemőről, vagy egy mondatról, egy szóról, egy gesztusról beszélünk. [...] Valakinek támad egy gondolata, megéli ezt a gondolatot, ami formát ölt, és ez tart, ameddig tart. Vannak rovarok, amelyek egy napig élnek, állatok, melyek néhány évet élnek, emberek, akik tovább élnek, elefántok, amelyek még tovább élnek. Mindezen ciklusok léteznek, és ugyanígy van a gondolattal vagy a memóriával.

Mindenkinek van memóriája, amely rendelkezik egy formával. Bizonyos memóriaformák („Hol álltam le az autómmal?”) alig egy napig tartanak. Másnap kitörlődnek, hogy átadják helyüket egy új formának. Más memóriaformák tovább tartanak: egy telefonszámra emlékezhetünk több napon, több éven át. Végül ott vannak az igazi emlékek, az erősen bevésődött tapasztalatok, amelyek egy életen át tartanak. Ugyanez a jelenség érvényes minden formára. Megnézünk egy ostoba darabot, egy filmet, és másnap azt sem fogjuk tudni, miről szólt, míg vannak más formák, amelyek tovább tartanak.

Amikor színpadra állítunk egy darabot, természetesen az elején nincs formája. Az esemény a rendezés. Amit munkának nevezünk, az a pontos forma keresése. Ha ez a munka sikerült, az előadás történetesen néhány évvel tovább élhet.

Ezért nem szabad összekeverni a virtuális formát a megvalósított formával. A megvalósított formát nevezzük előadásnak. Külső formáját azoknak az elemeknek a működése eredményeként nyeri, amelyek jelen vannak a születésénél, mint az asztrológiában. Az asztrológia a színházban a hely és a pillanat, amelyben az előadás lezajlik. Ugyanaz a darab Párizsban, Bukarestben vagy Bagdadban nyilván nagyon különböző lesz a formáját tekintve. A hely, a társadalmi, politikai hangulat, az éghajlat, a gondolat hatnak az emberekre.

Az életben semmi nem létezik forma nélkül. Minden pillanatban arra kényszerülünk, főleg beszéd közben, hogy keressük a formát. Ugyanakkor számot kell vetnünk azzal, hogy ez a forma tökéletes akadály lehet az étellel szemben, aminek nincs formája. Nem menekülhetünk meg ettől a nehézségtől, ez a harc állandó: a forma szükséges, de mégsem a forma a minden. Ezzel a nehézséggel szemben nem fogadható el egy olyan purista attitűd, amely azt várja, hogy a tökéletes forma lepottyanjon az égből, mert ez esetben nem csinálnánk semmit. Ez az attitűd ostoba lenne. Újra felmerül itt a tisztaság és tisztátalanság kérdése. A tiszta forma nem száll le az égből. A formába öntés mindig kompromisszum, amit el kell fogadni, mondván: „Ez csak átmeneti, meg kell majd újítani.”

Végül is azt tanácsolom mindig, hogy ha színházba mennek és unatkoznak, ne rejtsék el, ne higgyék, hogy maguk a hibásak, hogy maguk tehetnek róla. Ne hagyják, hogy a kultúra gondolata megfélemlítse magukat! Tegyék csak fel a kérdést: „Belőlem hiányzik valami vagy az előadásból?” Joguk van vitatni azt a szörnyű, ma már társadalmilag elfogadott dolgot, hogy a kultúra automatikusan „felsőbbrendű”.

Ez még rosszabb – szerencsére Franciaországban kevésbé, mint – Angliában vagy Amerikában, ahol a kultúrát úgy tekintik, mint a Mercedest vagy egy jó éttermet: a társadalmi jólét külső jelének. Ez a „sponsoring” alapja. A szponzor alapelve tragikus dolog, és sajnos beférkőzött a mindennapjainkba. A szponzor egyetlen érdeke egy színházi esemény kapcsán, hogy elcsábítsa rá a klienseit és azok feleségét. Az előadásnak tehát idomulnia kell ahhoz, amit ők megszoktak: ahhoz, hogy a kultúrából élnek. Szépnek, kedvesnek és unalmasnak kell lennie.

Hangsúlyozom hát a különbséget az élő kultúra és ezen más, nagyon veszélyes kultúrafelfogás között, amely kezd elterjedni az egész fejlett világban, főleg amióta kialakult az előadások és a szponzorai közötti kapcsolat.

(folytatjuk...)

Harangi Mária fordítása²



Tanítsunk drámával!

Dorothy Heathcote – Gavin Bolton

2. fejezet

Néhány bevezető és iránymutató gondolat

Az első fejezetben³ elindultunk afelé, hogy meg tudjunk fogalmazni bizonyos alapelveket; ebben a fejezetben magával a módszerrel foglalkozunk, azon belül is elsősorban a kezdeti lépésekkel.

A fentiekből már látszik, hogy a témától függetlenül a tanár a következő kérdések mentén dolgozik:

- Milyen típusú tudás/információ áll a munka középpontjában?
- Milyen (mentális, nyelvi, művészi, mozgásos vagy drámai) képességek gyakorlása válik lehetségessé az adott ismeret alkalmazásával?
- Milyen eszközök alkalmazhatók az osztály speciális szükségleteinek kielégítéséhez?
- Mi fogja rábírní őket az erőfeszítésre és munkájuk színvonalának önkéntes javítására?

Ez az a négy alapvető gondolat, mely a szakértői játék felállításakor a tanárt vezérli.

Külső forma

Nagy gondot kell fordítanunk arra, hogy a témát hatásosan vezessük fel. Ezt gyakran úgy érhetjük el, hogy a szavakat valamilyen képpel, ábrával, térképpel stb. is megerősítjük. A látvány és a tanáros utasításokat kerülő beszéd mód együttes alkalmazása lehetővé teszi, hogy az érzelmeket is bekapcsoljuk a folyamatba.

Fikció

A „mintha” világot, illetve a „mintha” következményeit nagyon korán fel kell villantanunk a tanulók előtt, mert az indító lépésből néhányan esetleg arra a következtetésre jutnának, hogy valódi folyamat veszi kezdetét; nem szabad azt hinniük, hogy *ténylegesen* cipőket fogunk készíteni, vagy valóban temetőt vagy szállodát fogunk üzemeltetni. A tanárnak olyan kifejezéseket kell használnia, mint például:

Mi lenne, ha...

Ha lehetőségünk volna...

Ha az emberek minket bíznának meg azzal, hogy...⁴

Ha keményen dolgoznánk, biztos tudnánk...

Sokféleképpen elindulhatunk; a lényeg az, hogy az osztály attitűdjét és életkorát leginkább tiszteletben tartó (azaz figyelembe vevő) hangnemet alkalmazzuk. Egy apatikus, nemtörődöm osztálynál például elképzelhető, hogy az első lépésben a tanár egy „zavarjuk el a főnököt” típusú nézőpontból világítja meg a felállítandó vállalkozást. Itt a „mintha” a tanár megváltozott testtartásán és hangnemén keresztül közvetítődik a tanulók felé: „Nem gondoljátok... / Azt hiszem, hogy sokkal jobban is lehetne kezelni a mentősök sztrájkja által létrejött helyzetet...?” Azzal, ha a mondat a „nem gondoljátok”-kal kezdődik, hogy a tanulók szinte

² A fordítás a Francia Nyelvű Diákszínházért Alapítvány támogatásával készült. Lektorálta: *Kőrösiné Vatai Éva*

³ Eredeti mű: Dorothy Heathcote – Gavin Bolton: *Drama for Learning – Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education*, Heinemann, NH, Portsmouth, 1994, pp. 117-168.

⁴ Amikor ezt írtuk, a mentősök épp sztrájkoltak Angliában. (*A szerzők jegyzete*)