

és pengetős (citera, tökcitera, lyra) hangszerek.

Az eddig felsoroltak mellett már a kezdő olvasás-, írástanítási szakaszban (melyhez nem nyúltak, a nevelők szabadon választják meg, hogy melyik eljárásmodot alkalmazták) megjelenő *Papírhajtogatás* és a *Rajz munkafüzet* érdemel említést, amely lényeges segítséget jelent a jelrendszerek egymást segítő elsajátításában.

A programot átható drámajátékról, drámapedagógiáról:

Szakképzett drámapedagógus külön heti 2 órában foglalkozik a gyerekekkel. A foglalkozás tartalmaz:

- népi gyermekjátékokat
- érzékszervi finomítást
- utánzó játékokat
- térhasználatot, tájékozódást gyakorló játékokat
- fantáziajátékot
- koncentrációs és kapcsolatteremtést fejlesztő játékokat
- önismereti, önértékelési, mentálhigiénéért szolgáló játékokat és beszélgetéseket.

E programon dolgozó nevelők lényegesnek tartják, hogy a tevékenységek legszélesebb rétegét áthassa a drámapedagógia, ezért drámapedagógiai képzéseken vesznek részt. Ennek első állomása az 1991 nyarán Kovács Andrásné által megszületett *Bakancsosok I. tábora*, amelynek 10 napja alatt Debreczeni Tibor, Gabnai Katalin, Előd Nóra, Kovács Andrásné, s a fiatal nemzedék előadói tartottak foglalkozást drámapedagógiából, s az induló komplex programról a helyi, a belföldi, s a határon túlról érkezett pedagógusok részére.

A jászfényzarui innovációs csoport elvei szerint a pedagógia célja a kultúra azon értékeinek közvetítése, amelyek a személyiségfejlődést erőteljesen elősegítik.

Az emberiség, a társadalom, a kultúra fejlődése magában hordozza ezen értékek fejlődési fokozatait, így a differenciált tartalmú fokozatok elsajátításának kell betölteniük a gyermeki személyiségfejlesztés szerepét (a programban). Ugyanis azon értékek meglétét, melyek korunkra jellemzőek, igazából sem megérteni, sem átélni nem lehet a múlt bizonyos szintű tudata nélkül. E tudat feltételezi a néprajz körébe tartozó ismeretek, élmények kapcsolódási pontjait is, s elősegíti a gyerekek identitástudatának kibontakozását.

CSIRMAZ MÁTYÁS

Technika és improvizáció

Színházi gyakorlatok műhelye
a Jászberényi Tanítóképző Főiskolán

A "Színház az oktatásban" című programunk mely az MKM Közoktatásfejlesztési Osztályán gondozott Csokonai program egyik akciójaként zajlik, a drámapedagógiától alapvetően különbözik abban, hogy nem a gyerekekben gondolkodik, ahol a tanár csak közvetítő tényező, hanem a tanárban, közvetlenül annak személyiségében. Valljuk, ha a tanár kellően felkészült szaktárgyából, az ahhoz szükséges pedagógiai és metodikai eljárásokat is képes megtalálni. Ez azt eredményezi, hogy az a színházi műhelymunkát, amelyet 1990 őszén kezdtünk egy pedagógusképző intézményben, nem pedagógiai követelmények minősítik, hanem a tagok által létrehozott, önnön belső esztétikai szempontjai szerint megítható előadás.

Műhelymunkánk egy előadás létrehozása érdekében olyan személyiségjegyeket alakít ki, amelyekre az iskolai tanítás során bármilyen tantárgy tanítása közben szükség lehet. Nem az új színházi tantárgy bevezetését célozzuk tehát az általános iskolában, hanem annak a *tanítói attitűdnek* és *tananyagkezelésnek* az elsajátítását, amellyel bármilyen tananyag eljuttatható a gyerekekhez. Semmilyen különösebb feltétele nincs, hatása csaknem teljes egészében a benne részt vevő személyek hozzáállásán és felkészültségén múlik.

A műhelymunka indulásakor két fontos szempontot vettünk figyelembe: a színház lényegét

1. annak egyetlen anyagában az emberi testen

2. e testek között létrejövő viszony létezésében (színész-színész, színész-néző, néző-néző) jelöltük meg.

A színészi műhelymunkát alapvetően összeegyeztethetőnek véljük az általános tanrendű oktatással, miként vannak példák arra, hogy színházat, színházi technikákat akár terápiás, akár más pedagógiai eljárásra, akár egészségmegőrző programra használnak. Nálunk a legfontosabb az, hogy nem a színház aránylik az utóbbiakhoz, hanem mindent a színházi előadás létrehozása érdekében végzett színházi műhelymunkából vezetünk le.

1. A színház anyaga az emberi test. Egy színházi előadásból sok minden hiányozhat (kellék, díszlet, jelmez, sőt még maga a színházépület is – lásd utcaszínház) csak egyetlen dolog nem, az emberi test. A színész (tanár) saját testére való figyelése, és az azzal végzett gyakorlatok elvezethetnek a test *kifejezőeszközként* való használatához. Az iskolai oktatásban abszolutizált nyelvi kifejezés a szakirodalom szerint is csak egy részét képezi az emberi kommunikációnak. A színházi alaptréningek előidézhetik azt, hogy a kifejezésben az egész emberi test közreműködjön.

Ezzel párosul egy (színház)etikai tényező is, nevezetesen az, hogy a teljes emberi test vállalása alapot szolgáltathat saját magunk szégyenérzetének vállalásához, ami pedig az egyéniség vállalásához vezet. Helytelennek véljük azt az álláspontot, amely szerint a színházi műhelymunka a gátlások leküzdésére irányul. Intelligens embernek gátlástalanul nem lehet a színpadon – s máshol sem – léteznie. Nem a gátlások leküzdésére van szükség, hanem azok vállalására. A szégyenérzetünkkel való szüntelen szembenézés biztosíthatja azt, hogy etikus emberi lények maradhassunk. Etikusak addig vagyunk, amíg van szégyenérzetünk, és képesek vagyunk azt vállalni. A szégyenérzet megmaradásának eszköze a színház.

Brook szerint egy színházi előadáshoz és az ahhoz szükséges műhelymunkához elegendő egy üres tér. Ha ezen a téren valaki keresztülmegy és akad legalább egy ember, aki azt nézi, létrejön a színház. A mi műhelymunkánk szempontjából a legfontosabb az, hogy az a valaki hogyan megy keresztül azon az üres téren. Ezért, hogy a testünket kifejezőeszközként használhassuk, *technikák* megtanulására van szükség. A technika adja annak lehetőségét, hogy megtanuljunk teljes testünkkel beszélni. A mozdulatok analízisének közben rájövünk, hogy a naponta használt harminc-negyven mozdulat helyett valójában több ezer létezik az ember számára, csak nem használja azokat.

Itt kell megjegyezni, hogy felkértük Pinczés Istvánt és Schwajda Györgyöt is, hogy közvetítsenek a *commedia dell' arte* technika tanításában, ám ezek a kapcsolatok nem jöttek létre. 1991 nyarán azonban a párizsi Jel Színház egyik színésze *Sárvári József*, aki akkoriban alapította saját társulatát Kerek Színház néven, nyolc napos intenzív kurzust tartott. Ennek célja az volt, hogy olyan technikai áttekintést kapjunk, amelynek alapján a továbbiakban dolgozhatunk.

A tréningek alapvetően meditációs helyzetből indulnak, amelynek egyik legfőbb

célja az, hogy a test megtanuljon önmagára figyelni, képes legyen lazán, mégis folyamatosan készenléti helyzetben lenni. Megfigyeljük és kipróbáljuk azt, hogy a lélegzés miképpen határozza meg a test mozdulatait. A tréningek alapját a posztmodern táncirányzat egyik szélsőségeként emlegetett kontakt-tánc-technika és az abból származtatott gyakorlatok képezik. A feladat azoknak az alaperőknek a megtapasztalása és használata, amelyek a testet közvetlenül érik. Hol van a test középpontja, mit jelent a testsúly és hogyan kell kezelni, hogyan reagál a test külső erők hatására, hol vannak a test erővonalai és azok miképpen használhatók, hogyan viselkedik egy test érintéseken keresztül érkező impulzusok következtében, meddig terjedhet az önmagammal és a társammal szembeni felelősség és bizalom? Ezek azok a legfontosabb alapkérdések, amelyek a tréningezés kezdeti szakaszaiban megfogalmazódnak. A tapasztalat azt mutatja, hogy mindenki képes látványos változásokon keresztül menni, s a tehetség – hosszabb időn keresztül – nem lényegi szempont. Bárki képes arra, testi felépítésétől függetlenül, hogy egy ilyen alapokon álló színházi nyelvet elsajátítson. Csak a folyamatos gyakorlás számít, a naprakész felkészültség, és az hogy képesek legyünk mindazokat elfelejteni, amelyek eddigi mozdulatainkat meghatározták. Újra kell tanulni állni, újra kell tanulni járni.

2. Ahhoz, hogy egy teljesebb emberi nyelven "beszélgetni" tudjunk, szükségünk van arra, hogy ne csak saját testünket, hanem egymás közötti viszonyainkat is folyamatosan trenírozzuk. Mindez akkor érhető el, ha mindenkor eleven emberi viszonyokat hozunk létre. Ebben a tekintetben is hasonlít az iskola a színházhoz. Kapcsolatteremtés és tartás képessége hasonló viszonyokat feltételez mindkét helyen. Tanár és tanuló, tanuló és tanuló, tanár és tanár viszonyai hasonlóan a színész-néző viszonyokhoz szüntelen minden pillanatban teljes jelenlétet követel. Enélkül az iskolában elképzelhetetlen az, hogy a váratlanul felvetődő helyzetekre testreszabott, egyéni instrukciók szülessenek a gyerekek számára. Egy tanárnak éppúgy kell improvizálnia, mint egy színésznek. (Ezért tartanánk fontosnak a *commedia dell'arte* technikák gyakorlását is.) Az nem elég ugyanis, hogy egy színész megtanulja a szerepét, vagy egy tanár megtanulja a tanítandó anyagot. A felkészüléshez az is hozzátartozik, hogy a bemutatandó, felvezetendő anyagot a megfelelő pillanatban – az előadás során vagy a tanórán – a színész/tanár létre tudja hozni, be tudja mutatni. A katedrán ugyanúgy jelen kell lenni, mint a színpadon. A színészi jelenlétre vonatkozó gyakorlatok ily módon használhatók a tanári munkában is.

A viszonyok elevenességét *improvizációs technikával* gyakoroljuk, amely szintén fontos eleme a kontakt-táncnak. A már megtanult technikai elemek "nyelvként" működnek. Jelrendszert képeznek, amelyek egymásba kapcsolhatók, és lehetőséget adnak arra, hogy egy mozgásfolyamatot elindítsanak. Így alakulhat ki a "beszéd", amely a megtanult technikai elemek egyéni felhasználását teszi lehetővé. A testek között így létrejött beszélgetés az improvizáció, amelyet nevezhetünk mozgásfolyamatnak vagy táncnak is. Az improvizációs technika az egész testtől intenzív reagálási képességet követel, folyamatos nyitottságot, azt, hogy pillanatról pillanatra készen álljunk annak a fogadására, ami a következő pillanatban történni fog. A mozgás folyamatosan improvizált, ezért minden eshetőségre folyamatosan készen kell állni. A kontakt-improvizáció arra ad lehetőséget, hogy partnerünkkel képesek legyünk folyamatosan kontaktusban maradni anélkül, hogy megtörnénk vagy akadályoznánk az ő kezdeményezéseit.

Az eleven emberi test a világ megismerésének egyik eszköze. A test megismerése alapttechnikák gyakorlása és elsajátítása nélkül nem lehetséges. A testet színésszé azzal tehetjük, hogy felkészítjük a kifejezésre a technika által. A színpadon azonban ennél túl kell jutni, ugyanis nem elégedhetünk meg azzal, hogy a színpadon ezeket a

technikákat bemutassuk. A technika arra szolgál, hogy rajta keresztül egy horizontra fölemelkedjünk, s onnan szétnézve a világból valamit megértsünk. Az így megszületett mozdulatok képesek arra, hogy nemcsak testi, hanem lelki-szellemi kapcsolatba kerüljünk akár a másik színésszel, akár a nézővel. Az improvizáció ebben a helyzetben nem egyik vagy másik féltől származik, hanem mindegyiktől egyszerre. Nagy József ezért nevezi a kontakt-improvizációt az "okos hempergés örömének" (Táncművészet 1984/11.).

3. A technika és az improvizáció a műhelymunka része. Egy előadás létrehozásához ennél jóval többre van szükség, amely számtalan esztétikai szempontot követel. Ennek taglalása egy másik írás feladata. Itt annyit fontos megjegyezni, hogy a technika és az improvizáció adta lehetőségek jelentik az átmenetet a műalkotás felé, amennyiben az improvizációkat sikerül kötött formává rendezni. A lényeg az, hogy mindenkor a test viselkedése határozza meg az előadást, és ne egy színházon kívüli anyag (pl. dráma) szabja meg a test szerepét. Ez természetesen nem zárja ki pl. egy irodalmi anyag felhasználását, de tudomásul kell venni, hogy az irodalmi anyag – mivel annak anyaga a nyelv – egészen másként viselkedik, mint a test, ami pedig a színház anyaga.

VÁRSZEGI TIBOR

Médiafogyasztók klubja

Kedves Klubtársunk!

Első pillantásra bizonyosan azt gondolja a nyájas Olvasó, hogy a fenti megszólítás csak egyeseknek szól, jelesül azoknak, akik tagjai ennek a bizonyos Klubnak. És számba jöhetnek megszólítottként olyanok, akik a jövőben kívánnak klubtagok lenni, s e szerény írás éppen a tagtoborzás célját szolgálja. Szó sincs róla! Nincs szükség tagtoborzásra, és nincs szükség klubalapításra, mert ez a sosemvolt Klub régesrég létezik, és tagjai vagyunk mindannyian, akár akarjuk, akár nem. Mert mindannyian médiafogyasztók vagyunk, ha nem is egyformán mohók vagy étvágytalanok, igénytelenek vagy éppen ínycsepek. Faljuk – máskor nyögve nyeljük – a könyvet, a televíziót, a hangkasszetteket, a reklámokat – és nemigen van közöttünk, aki úgy él, ahogyan él(het)ne egy lakatlan szigeten, egy médianélküli boldog (?) világban. Tagadhatatlan, hogy néha megfekszi a táplálék a gyomrunkat, de hát ki hibás ebben? Az étel volt-e romlott, vagy mi, fogyasztók nem ismertük a mértéket? Ideje, kedves Klubtársunk, hogy elmélkedjünk kissé eme dolgok felett.

Emlékeztetődül: az ISKOLAKULTÚRA 1991/3. számában *A gyermekek jogai, avagy a Janus-arcú média* című cikk mottójaként idéztünk néhány passzust az *ENSZ Gyermekjogi Konvenciójából*, amelyet azóta hazánk is aláírt. Többek között e sorokat emeltük ki: "Az Egyezményben részes államok elismerik a tömegtájékoztatási eszközök feladatának fontosságát, és gondoskodnak arról, hogy a gyermek hozzájusson a különböző hazai és nemzetközi forrásokból származó tájékoztatáshoz és anyagokhoz, nevezetesen azokhoz, amelyek szociális, szellemi és erkölcsi jóléte előmozdítását, valamint szellemi és fizikai egészségét szolgálják (...); elősegítik a gyermek jólétére ártalmas információk elleni védelmet."

Az idézett folyóiratcikknek az volt a feladata, hogy rányissa szemünket az általunk, velünk, belőlünk, ellenünk és értünk virágzó médiaipar – számunkra való – lehetőség-