

A színház és a tanítási dráma közötti kapcsolat

Norah Morgan - Juliana Saxton¹⁰

Ez a könyv a tanítási drámáról szól, mégis azzal kezdjük, hogy először a színházról beszélünk. Korántsem azért, mintha „félre akarnánk söpörni”, hanem mert megfigyelések és elemzések során azt vettük észre, hogy annak a tanárnak, aki munkája során – ösztönösen vagy tudatosan – felhasználja e művészi forma eszközeit (a színházi elemeket, illetve a drámai szerkezetet) jobbak az esélyei arra, hogy megvalósítsa nevelési céljait.

A drámatanár az a valaki, aki tudja, hogyan használja a színházat a játszóknak dramatikus tevékenységének szolgálatában, valamint azt is, hogy miként használja a tanítási drámát azokkal, akik készek egy színházi produkcióban való részvételre. A színművészet tanárai a szakoktatásban gyakran csak keveset használnak ki a tanítási drámában rejlő, mélyebb megértést biztosító stratégiák közül annak érdekében, hogy elősegítsék a diákok önálló értelmezésének kialakulását, amely elengedhetetlen a szöveg kifejező megjelenítéséhez, míg az osztályban dolgozó drámatanár keveset hasznosít – ha egyáltalán használ valamennyit – a művészi megjelenítés eszköztárából ahhoz, hogy hozzásegítse diákjait a megtalálni kívánt jelentés kifejezéséhez. A tanítási dráma és a színház nem egymást kölcsönösen kizáró fogalmak! Ha a tanítási dráma lényege a megértés, akkor a színház művészi eszköztára az, amely ezt a jelentést magában foglalja és hordozza. Ha a színház lényege a kifejezés, akkor a jelentés drámajátékokkal történő megközelítéséből táplálkozhat ez a kifejezés.

A színházművészet elemei

„A színházi előadás és a tanítási dráma közötti különbség abban áll, hogy a színház a közönségre gyakorolt hatás érdekében mindent pontosan, előre megtervez. Az osztályban a résztvevőket érik ezek a hatások. Ennek ellenére mindkettő gyökerei azonosak: a színházművészet elemei.”

(Betty Jane Wagner: *Dorothy Heathcote: Drama as a Learning Medium*)

Fókusz

Egy darab rendezésekor a rendezőnek két dolog fontos: „Miről szól a darab? Mi a mondanivalója?” valamint „Hogyan lehet úgy alakítani az egyes jeleneteket, hogy a közönség számára érthetővé váljon ennek a bizonyos értelmezésnek a lényege?”

A tanítási dráma szintén két fókuszú: az egyik a *nevelési fókusz*, vagy más néven a tanítási célok (mi az, amit meg akarok tanítani), a másik pedig a *dramatikus fókusz* – az órának az a része, melyet olyan keretbe kell helyezni, hogy a diákoknak valamilyen szinten érthetővé váljon a nevelési fókusz. Például egy történelem órán a tanár úgy dönt, hogy a nevelési fókusz az igazságtalanság fogalmának vizsgálata lesz. Dramatikus kontextusnak a szolgák életét választja egy nagybirtokon. A téma bevezetésének részfókusza a napszámosor a helyi vásáron. Azért, hogy fontossá tegye a munkába állást, kezdheti az órát azzal, hogy fókuszként olyan családok létrehozását adja meg, melyekben a szülők készek inasnak adni a gyerekeiket. A fókuszhoz mindig választ kell adnia arra a kérdésre, hogy „Miért kérem a diákjaimat arra, hogy ezt csinálják?”, s ez egyben a sikeres tanítás kulcskérdése.

Feszültség

Az Oxford English Dictionary „mentális izgalom”-ként definiálja a feszültség fogalmát, és mi maradnánk ennél a meghatározásnál, mert magában hordozza a szó pozitív, csakúgy mint negatív értelmét. A mentális izgalom nem pusztán kiváltó okként „nélkülözhetetlen az intellektuális és érzelmi elkötelezettséghez”, hanem mint „olyan kötőanyag, ami fenntartja a dramatikus tevékenységben való részvételt”.

A tanítási drámában a feszültséget a tanár teremti meg, vagy a játékon kívül, az instrukcióin keresztül, és/vagy szerepből, a játékban részt vállalva. Feszültséget teremthetünk a következők segítségével:

1. Kihívás

szerepen kívül: „Nehéz feladat lesz. Lehet, hogy túl sokat várok tőletek.”

szerepből: „De hiszen ő a Parancsnok! Miből gondoljátok, hogy meghallgat minket?”

2. Az idő korlátozása

szerepen kívül: „Sok a dolgunk, úgyhogy csak három perccel van.”

¹⁰ Morgan és Saxton *Teaching drama* című könyvéből már több alkalommal idéztünk, esetenként tömörítést közöltünk lapunkban. Most a könyv 1. fejezetének néhány részletével, illetve tömörítésével szolgálunk.

- szerepből:* „Éjfélkor van őrsváltás, úgyhogy addigra mindannyiunknak a helyén kell lennie.”
3. A tér korlátozása
szerepen kívül: „Maradjatok a közelemben!”
szerepből: „Vigyázzatok a fejetekre! A barlang bejárata nagyon alacsony.”
4. Megkötések
szerepen kívül: „Amikor ezt a jelenetet csináljátok, érintés nélkül kell kifejeznetek az érzéseiteket.”
szerepből: „A fogoly és a látogató nem érinthetik meg egymást!”
5. Az ismeretlen
szerepen kívül: „Nem tudom pontosan, hogy mi fog történni.”
szerepből: „Mit akar tőlünk?”
6. Felelősség
szerepen kívül: „Van valaki, aki tud annyit a dologról, hogy elvállalja ezt a szerepet?”
szerepből: „Ki lesz az őr? Mindannyiunk élete a te szemedben és füledben múlik!”
7. Értékelés
szerepen kívül: „Nézzük meg, hogy miként oldottátok meg ezeket a problémákat!”
szerepből: „Ha közülünk csak egyvalaki is megszegi az esküt, küldetésünk elbukik!”

Kontraszt

Boltonhoz hasonlóan a kontrasztokhoz soroljuk a három alábbi „skálát”, bár ezek egyaránt kerülhetnének a Feszültség, a Szimbolizáció, vagy a Fókusz címszavak alá.

Sötét/Világos

Sok tanár mondja azt, hogy nem tudja besötétíteni a termet, ezért nem tudja ezeket felhasználni. Miért nem mondják azt a gyerekeknek, hogy csukják be a szemüket? Egy teljesen világos szobában az, ha hiszünk a gyertya fényében, elég ahhoz, hogy a szoba többi részét elsötétítse.

Egyéb, e skálához tartozó párok: mély hang – magas hang, egy tragikus helyzet könnyed pillanata, a felismerés pillanata (a képregényekben általában egy világos buborékkal jelzik ezt!).

Hang/Csend

Kiabálás és sutogás, beszélgetés és elhallgatás, ötletbörze és a csendes megfontolás, csend és a hulló cseppek zaja, egy kulcs a zárban, az óra ütése, a várakozás pillanatai és a megkönnyebbülés (amint szótlan nők férjeiket és fiaikat várják a bánya lejárataánál).

Mozgás/Mozdulatlanság

Pihenés valamiféle erőkifejtés után, a szavakat követő tett, lassú mozgás – gyors mozgás, a „megírt” ereje az improvizáció erejével szemben, egy ember mozgása, míg a többiek mozdulatlanok (Florence Nightingale a Scutari Kórházban), egy ember mozdulatlansága a többiek mozgása közben (valaki, aki hátramartadt).

Sorsfordulat

- a) *a váratlan:* rágógumi-papírt találunk a Holdon, véletlenül megtaláljuk a hatalom Achilles-sarkát, megértjük, hogy a bennszülötteknek kevesebb szükségük van ránk, mint nekünk rájuk. (Az első ezek közül a meglepetés erejével hat, a többi viszont megkívánja a felismerés pillanatának előkészítését.)
- b) *a beláthatatlan:* a drámatanár számára egyértelmű az általunk beláthatatlannak nevezett kritériumban rejlő sokrétű drámai lehetőség – egy ellenségben rejtőzhet barát, gyáva-e a zsarnok, vagy zsarnok lesz-e a gyáva? Ezek megértése olyan dimenziókról gondoskodik, melyek mélyíthetik és gazdagíthatják a dráma munkát.

Szimbolizáció

Abból, ahogyan a tanár felhívja a figyelmet egy szimbólumra (legyen az egy gesztus, egy szó, vagy egy tárgy stb.), közös jelentés formálódik, de ugyanakkor a résztvevőknek van idejük és lehetőségük is arra, hogy ezt a szimbólumot *saját* jelentéssel ruházzák fel. Például a kör közepére helyezett üres edény a törzs éhezésére utal. Van azonban, akinek gyermekei szenvedését idézi fel, más valakinek pedig azt, hogy nem tehet semmit, nem tud enni adni, megint egy másikuknak pedig az istenek haragját...



A fókusz, a feszültség, az ellentét és a szimbolizáció alapvető fontosságú a közös, jelentőségteljes tapasztalat kialakításában, motiválásában, fenntartásában és kikristályosításában – ezek azok az eszközök, melyekkel a tanár megvalósíthatja céljait. Ezekkel egyenrangú fontosságú egy foglalkozás, vagy foglalkozás-sorozat megtervezésekor az a keret, melyet a „well-made play” szerkezete kínál. Ez a fajta színmű követi azon szabályokat, melyek célja, hogy felkeltsék, fenntartsák és kielégítsék a nézők érdeklődését. Biztos, hogy minden

foglalkozást tervező tanár szeme előtt ott lebeg ez a meghatározás: a drámatanár szinte mindig drámaíró is egyben, hiszen a folyamatot, és nem a végeredményt tartja szem előtt.

A „well-made play” négy szerkezeti egysége

A „well-made” terminust nem abban a XIX. századi jelentésében használjuk, amikor olyan darabokra vonatkozott, melyekben a problémák megoldódtak. A drámában a csinos befejezések gyakran sem nem igazak, sem nem helyénvalóak. Well-made alatt azt értjük, hogy „jól megcsinált”, „jól felépített”.

Bevezetés

Az a része a műnek – általában az eleje – amely számot ad arról, mi történt a darab kezdetét megelőzően.

A tanítási drámában a bevezetés során a tanár és a játszó megosztják addigi tudásukat egymással – vagy elmondják, vagy megmutatják ezeket –, megegyeznek a „játékszabályokban” (idő, hely, viselkedés), pontosítják a megértett dolgokat (a szavak jelentését illetve konnotációját), sor kerül a bevezető játékokra, lehetőség nyílik bizonyos készségek gyakorlására és/vagy a kontextusépítésre dramatikus játékon keresztül. Dorothy Heathcote szavaival élve, a bevezetés azért van, hogy a játszó számára kiderüljön, „mi az ábra”. Az órának ebben a részében fogalmazza meg vagy szentesíti a dráma fókuszát a tanár. Ez a fókusz valamilyen cselekményben jut pontos kifejezésre, mely egyúttal az első lépés a cselekmény kibontakozása vagy a bonyodalom felé.

A cselekmény kibontakozása / Bonyodalom

A műnek az a része, melyben a főhősök és a cselekményt kiváltó ok bemutatásra kerülnek: olyan helyzeteket jelenít meg, amelyek feltárják azokat a dolgokat, melyek megértése fontos ahhoz, hogy átérezzük a konfliktus jelentőségét.

A tanítási dráma szerkezetének ezen részében a tanár tartalmat igyekszik teremteni (nem pedig cselekményt): több szempontból is megvizsgálják az adott problémát, előre és hátra tekintenek az időben, felhasználva ehhez minél több stratégiát és módszert, melyek a játszó gondolatait segítik kifejezésre juttatni. Előfordulhat, hogy mindenki számára szükségessé válik visszatérni a bevezetéshez valamilyen információért, vagy a dolgok tisztázása miatt. A tanár itt három dimenzióban dolgozik: szem előtt tartja tanítási céljait („játék a tanárért”), a játszó elvárásait („játék értük”), valamint azokat a gondolatokat, melyeket maga az adott téma rejt („a játék maga”).

Tetőpont / Válság

A műnek az a része, melyben a cselekmény során fokozódó feszültség válsággá fokozódik.

A bonyodalom során a tanár védőháló nélkül dolgozik. Nem tervezhet előre a tetőpontot illetve a válságot illetően, mindössze annyit tehet, hogy megkeresi azt a pillanatot vagy helyzetet, mely jelentőségteljes valamint érzelmileg telített lehet mindenki számára, mely valós, és egyben összeegyeztethető a dráma kontextusával.

Végkifejlet

A műnek az a része, melyben a cselekmény megoldással zárul.

A drámajátékban fontos, hogy a résztvevőknek lehetőségük legyen a megértést összekapcsolni azzal az érzéssel, amit az a bizonyos jelentőségteljes pillanat váltott ki. Meg kell teremteni, ahogy erre Dorothy Heathcote rámutat, az „anagnorisis” lehetőségét, a felismerés azon pillanatát, melyben az intellektus játszani kezd, és megnyílik az esztétikai tapasztalat számára. Az a mód, ahogyan a tanár az órának ezen részét kezeli, jelzi tanításának érzékenységét. Hogy az írást, a megbeszélést, az összefoglalást, a gondolatok megfogalmazását vagy a szótlán feldolgozást választja-e, az attól függ, hogy érzése szerint nevelési céljait hogyan lehet a legjobban beteljesíteni a drámajáték során tapasztalt, általa és a játszó által megélt élmény segítségével. A játszóknak és a tanárnak is a meglepedettség érzésével kell távozniuk, csakúgy, mint egy sikeres színházi élmény után.

Lapzártakor kaptunk értesítést a hagyományosan megrendezésre kerülő zalaszentgróti nemzetközi színjátszó és rendezői tábor programjáról.

Időpont: 1997. július 25 - augusztus 3.

Az egyes szekciók és a tanárok:

1. Színház-film-élet (Máté Lajos, Kate Willard)
2. Színészmesterség - színészvezetés (Ascher Tamás, Molnár Piroska)
3. Színészmesterség (Bezerédi Zoltán)

Részvételi díj: 10.000 Ft.

(Jelentkezés: MMIK, Zalaegerszeg, Kisfaludy u. 7-11. tel.: 92/314580)