

A ritmus és a tempó szerepe a drámajátékban

Wenczel Imre

Drámatanári munkámban és a mindennapi életemben is (emberi kapcsolataimban, a csoportos együttlében) – úgy tűnik – a két legfontosabb meghatározó tényező az **idő** és a **tér**. Mindkettőnek jellemző (talán legjellemzőbb) tulajdonsága a RITMUS és a TEMPÓ. Ez a négy egymással összefüggő fogalom annyira meghatározza azokat a **struktúrákat**, amelyek a létezésem, tevékenységem, játékaim minőségét befolyásolják, hogy nem lehetett nem észrevenni őket. Az pedig aligha kerülhető el, hogy az ember ilyenkor vizsgálandó kezdjen (önvizsgálatot végezzen), ha nem akarja, hogy teljesen kiszolgáltatottá váljon az említett struktúráknak.

A gondolatmenet indításakor arra kényszerülünk tehát, hogy a *struktúra* szót vegyük először szemügyre. Mivel arra törekszünk, hogy mielőbb elérjünk e gondolatmenet címében jelzett fogalmakhoz (*itt* nem lehet cél a struktúrák feltérképezése), ezért csak annyit merítsünk ebből a témából, amennyi feltétlenül szükséges a *ritmus* és a *tempó* fogalmához, gyakorlati kérdésfelvetéseihez!

A hetvenes években divattá vált, hogy a *struktúra* szót alkalmazni kezdte minden tudományág, beleértve a művészetelméleteket is. Talán azért vált olyan népszerűvé ez a fogalom (írja Hankiss Elemérⁱ), mert van valami törvényszerű abban, hogy „az egyszerű, egyoldali, lineáris ok-okozati összefüggések helyett bonyolultabb összefüggés-rendszereket, többoldalú, kölcsönös és sokszoros kauzalitás-rendszereket” kezdtek vizsgálni nem csupán a természettudományban, hanem a társadalomtudományokban is. Ezáltal „összetett, kölcsönös, körbefutó kauzalitás-rendszerek”ⁱⁱ felderítését, leírását végezték el. Végző soron bármelyik tudományág struktúra meghatározásának értelmezését, kifejtését vesszük szemügyre, mindenütt szerepel valamiképpen a *statikusnak* és a *dinamikusnak* (a nem mozgásban lévőnek és a mozgással jellemezhetőnek) az együttese, egymásra hatása, egymást kiegészítő létezése. (Jegyzetünkben elhelyeztünk néhány struktúra-meghatározást.ⁱⁱⁱ)

Nem vállalkozhatunk rá megfelelő kutatási háttéranyag és *idő* hiányában, hogy kísérletet tegyünk a drámajátéknak mint struktúrájának a meghatározására, az azonban *bizonyosnak látszik, hogy a G. Bolton^{iv} által körülírt, és/vagy a drámatanárok által tudatosan alkalmazott játékok, játékfolyamatok mind struktúrák, illetve struktúramodellek*. Hasonlóképpen *komplex modellek*, mint mondjuk, az irodalmi műalkotások (pl. a drámák), vagy bármely tudatosan megszervezett csoportos foglalkozások, illetve a tanítás-tanulás elkezdésének-folytatásának-befejezésének egységei. (Említsük itt még a gondolkodási modelleket, vagy pl. a „bevonódás szintjeit”, mint struktúráképző összefüggéseket!)

Ami tehát biztosan nem hiányozna a drámajáték struktúramodelljének meghatározásából, az az *idő* és/vagy a *tér viszonyrendszere*. Idő- és térszemléletünk – különösebb bizonyítási eljárás nélkül is belátható – relatív. Vagyis mindig viszonyítunk. Hogy mennyi ideig tart valami, azt különböző szerkezetek (órák) létrehozásával próbáljuk objektíven meghatározni, de hogy számunkra (az egyes ember/ csoport) számára milyen hosszú vagy rövid, pl. egy adott szituációban való részvétel időtartama, az szubjektív meghatározottságú.^v Nézzük meg a drámajáték G. Bolton által jellemzett GYAKORLATOK, DRAMATIKUS JÁTÉK, SZÍNHÁZ és TANÍTÁSI DRÁMA jellemző tulajdonságait ebből a speciális szempontból! Vizsgáljuk tehát az idő és a tér szerepét! Amennyire lehetséges, az *időre* koncentráljunk, ezen belül is a ritmusra és a tempóra! Kapjon most hangsúlyt az „A” típusú játék!

A *ritmus* valamilyen tempóhoz való igazodás, illetve attól való szabályos vagy szabálytalan eltérés. A *tempó* valamilyen előzetes szabály, megállapodás eredményeképpen létrejövő emberi idő/tér-tagolás. (Bizonyára van az embertől független változata is, azt azonban nem merném definiálni.) Feltételezi a periodicitást ez a fogalom. (Ezért határozható meg, pl. a vers ritmusa úgy, hogy valamely alaplüktetéshez – tempóhoz – való *igazodás*, illetve attól való *szabályos* eltérés. A próza ritmusa ugyanis *szabálytalanul* tér el az adott tempótól. (Nyilván vitára ingerlőek ezek a meghatározások, de már megtöltötték ezzel a polémiával néhány könyvet, most fogjuk rövidre!) A szövegritmus alapelemeinek leginkább a szótagokat szokták tekinteni. (Emlékezzünk a tanulmányaink során elemzett időmértékes és hangsúlyos versekre, pl. Arany János titokzatos ritmusú balladájára, a Szondi két apródjára!)

Azok között a gyakorlatok között tehát, amelyeket *szabályjátékokként* szoktunk kínálni a csoportjainknak, valószínűleg egy sincs olyan, amelynek ne lenne ritmikai meghatározottsága is.



Annak *megérzése* például, hogy meddig futtatható egy gyakorlat, mikor kell másakra váltani, illetve gyorsabb vagy lassúbb tempójú gyakorlat következzen-e, mint az előző, igen nagymértékben azon múlik, hogy

1. van-e tempóérzéke a drámatanárnak,
2. eléggé gyakorlott-e már ahhoz, hogy erre is tudjon figyelni, és hogy ebből következően megbízhatson az érzékeiben.



Van egy másik összefüggés is, amit talán a „*Játékvezetés és tanári attitűd*” címszó alatt lehetne összefoglalni. Ha pl. lassú beszédtempóval, enerváltan kínálunk egy játékot ilyen szöveggel: „*Akkor most következzen egy gyors, pergő, jó reflexeket kívánó játék!*” – akkor biztos, hogy nem érzük el a kívánt hatást. Ha pedig „végigörjngi” a drámatanár az óráját (túl sokszor szerepel; mindig ő van a középpontban; állandóan hajtja az eseményeket, hogy gyorsabb legyen a tempó; nem él a lassítás áldásos eszközeivel...), akkor elveszítheti a kapcsolatot a csoportjával, és gépiessé válhat a játék.



A gyakorlatok „felrakásakor” nyilvánvaló a rutinos drámatanár számára, hogy:

1. ha már sokat ültünk, akkor hagyjuk el a székeket legalább egy játék idejére,
2. ha végigálltuk az elmúlt 4-5 játékot, akkor talán leülhetnénk, vagy másfajta mozgást végezhetnénk,
3. ha sokat mozgunk, akkor pihenjünk, vagy beszédgyakorlatokkal folytassuk,
4. ha több koncentrációs gyakorlatot megéltünk, akkor nem ártana lazítani,
5. ha nem sikerült még fizikailag olyan állapotba kerülni, akkor ne veszélyeztessük az épségünket megterhelő játékokkal (ez egyébként a pszichikai állapotunkra is vonatkozik),
6. a várakozás (feszültség megteremtődése és fokozódása) és a beteljesülése egy mozdulatnak, gesztusnak, hangerőváltásnak (a feszültség oldódása) – mind-mind tempó és ritmustényezők függvénye.



Filozófiai mélységekig elmehetünk néhány játék kapcsán. Van több olyan gyakorlat, amelyben igen fontos, hogy *a csoporttagok igazodjanak egymáshoz térben és időben*. Ne induljanak előbb, és ne érkezzenek később, hanem pontosan akkor, amikor kell. A csoportos *ugrálóköteles gyakorlat* pl. ugyanúgy működésképtelenné válik, ha elkésik a következő ugró, mint ha előbb érkezik.^{vi}



Vehetnénk példákat a mindennapi életünkből is: járdára való lelépés, fellépés a mozgólépcsőre, szeretkezés...

Megfelelő izmaink feszülésének-lazulásának tempója oly mértékben meghatározza a mozgásunkat (tartásunkat), hogy a rossz időpontban bekövetkező izomfeszesség akár lehetetlenné is teheti a mozgásunkat.



Egy *színházi produkcióban* pedig: ha nem *éppen akkor* érkezik a következő szereplő, amikor szükséges, porrá omlik az egész fiktív világ, amit addig az előadás felépített. Hirtelen hazugságnak (vagy ami még rosszabb, komolytalan hülyéskedésnek) tűnik mindaz, amivel addig nézőként együtt lélegeztünk, ugyanazon tempóban léteztünk, és nem volt kétséges, hogy komolyan kell vennünk, mert nem kevesebbről, az életünkről van szó.

(Valamelyik színjátszó csoportomnak néhány éve megtanítottam egy táncot. Bécsi keringőzni tanultunk... Akkor kellett rájönnöm, hogy mi volt a baj az én hajdani tánctanárom oktatásában. Vagy nagyon tehetségeseknek tartott minket, vagy sietett, hogy a következő táncfajtát is megmutathassa: a tapsolásra (csettintésre) és szöveges utasításra gyakorolt lépések után „*Akkor most zenére is próbáljuk meg!*” felkiáltással elindította J. Strauss valamelyik keringőjét. Nem és nem és nem ment a csoportnak a tánc. Persze, mert annak a zenének olyan tempóingadozása van, hogy csak a nagyon gyakorlott táncos tud igazodni hozzá. Akinek még a lépéseire is figyelnie kell, annak zongorával vagy más hangszerrel olyan zenét érdemes szolgáltatni, amelyik *még* kellőképpen egyenletes, de *már* nem zörej, hanem zene... *Azután* jöhet az igazi.

Hadd tegyek itt még egy személyes megjegyzést a gyakorlatok és a készségfejlesztés kapcsán! Nemrégiben sikerült ritmushangszereket vásárolnunk, és több olyan gyakorlatot kipróbálhattam, amelyik zenetanári múltamhoz kötődik, pl. a 2/4-es, 3/4-es, 4/4-es ütemek váltogatása; hangsúlyeltolások, kiemelések, lassítások, gyorsítások... A csoportkohézió, az egymáshoz igazodás mesészerű pillanatai jöttek létre, ráadásul még élvez-

hettük is a hangzásokat. Szóval érdemes a ritmusokkal játszani.)

IDŐtényezők ezek; sorrendek; egymásra figyelés; időstrukturálás *a megfelelő tempóban és ritmusban*.

Érdemes lenne most fellapoznunk néhány drámapedagógiai, csoportpszichológiai kiadványt^{vii}, hogy rámutassunk, milyen sok gyakorlat szolgálja éppen az említett tempó/ritmus alkalmazását. Annak reményében, hogy ezt az olvasók úgyszólván megteszik, válasszunk ki, említsünk meg néhány olyan gyakorlatot, amelyet a leginkább idetartozónak vélünk!

- *A ritmusjátékok* között említi Kaposi László KÉZFOGÓ címmel a Játékkönyvben^{viii} azt a gyakorlatot, amelynek könnyebb és nehezebb változatai egyrészt igen nagy sikerélményt okoznak, másrészt kellemes kihívást jelentenek a játékosoknak. (Megjegyzem: volt már olyan felnőtt csoportom, amelyik a legegyszerűbb változatát sem volt képes megcsinálni.)
- Mindenféle kánonjáték, csoportos mozdulat-játék (a csoport fogalma alatt itt akár *csak* két ember együttműködését is érthetjük) alkalmas a ritmus és tempó hatásrendszerének megsejt(et)ésére, ha a csoportvezető is érzi, hogy miképpen kell megszervezni és lebonyolítani ezeket a játékokat. A gyorsításnak, lassításnak, tempóváltásnak, kontrasztzásnak ugyanis igen nagy szerepe van a gyakorlatok felrakásában, kivitelezésében, sőt érzelmi hatásában is. (Példa lehet erre az „ábécé-játék”^x, a „lódózós játék”^x, a Zsipp-zsupp, a Sziámi, az Egyszerre indulni, a Hangsúly, a Bumm, a Karmesterjáték, a Távolságtartás, az Állj!, a Fekete-fehér-igen-nem, az Add tovább, a Sportjátékok, a Szinkronizálás, a Beszélgetés számokkal, a pofon, a verekedés a játékokban, az a tényező, hogy meddig kérhetünk állóképet a gyerekektől, az Ór-játék tempója, a „Tanár úr azt mondta” gyorsasága, a stílusváltás, a „lassított és gyorsított felvételek”...)

Az állókép és a lassítás/gyorsítás, stílusváltás, időugrás már átvezet a G. Bolton által „D” típusú drámának nevezett konstrukcióhoz, annak pedig valószínűleg szinte minden problémája a tempónak/ritmusnak, illetve az idő/tér kezelésének az eltévesztéséből adódik.

Zárásképpen nézzünk néhány példát erre!

1. 45 percünk van az egész folyamatra (egy tanóra!), de lassú a kontextus-építésünk, és 30 perc után még nem hozhatjuk be a legfontosabb problémát, ami miatt az egész játékot szerveztük.
2. A játékunk (a dráma) olyan problémákkal szembesít, amelyeket egyenként meg kell beszélni, ki kell játszani, szimulálni kell néhány helyzetet, meg kell nézni más szempontból is... és mi túl gyors tempót diktálunk. Lassú, széles és mély folyam helyett csörgedező patak a játékunk.
3. Olyat is láttam már, hogy szinte végighajtotta a tervezetén a drámatanár a foglalkozás résztvevőit, mert attól félt, hogy ha lassúbbra veszi a tempót, akkor unatkozni fognak a játékosai. Nem tudott, *nem mert* tempót váltani.
4. Egy másik esetben talán a tanár természetéből adódóan (ő a „lassú víz, partot mos” típusa lehetett) nem kellemetlen, lassú felrakású drámaóra zajlott, csak hogy a 12-13 éves gyerekek ezt szemmel láthatóan nehezen bírták. Nyilvánvalóan legalább *néhány tempót kellett volna váltani*.
5. A csendekről is ejtsünk szót! Külön esszé (vagy előadási) téma lehetne, ha végiggondolnánk, *hogyan működnek a csendek*, pl. a vers- (próza-) mondáskor, a jelenetekben, azok előtt, után, egyáltalán, milyen szerepe van annak, hogy bizonyos tempóérzékkel engedjük működni a csendet a szó előtt/után, vagy helyett...

ⁱ Hankiss Elemér: Az irodalmi mű mint komplex modell; Magvető Könyvkiadó, Bp. 1985. 36. oldal

ⁱⁱ uaz, 37. oldal

ⁱⁱⁱ „A struktúra belső összefüggések autonóm rendszere.”; uott, 40. oldal

„A struktúrákat egy vagy több halmaz alkotóelemei közt megadott egy vagy több külső vagy belső kompozíciós törvény határozza meg.”; uott, 40. oldal

„A struktúra valamely együttesen belül az alkotóelemek kölcsönös viszonyának a jellege.”; uott, 40. oldal

„A struktúra az a valamely rendszeren belül különböző részek között meghatározott viszony, amely az egész rendszer működését lehetővé teszi.”; uott, 40. oldal

„A struktúra önszabályozó transzformációk teljes rendszere.”; uott, 40. oldal (J. Piaget)

„A struktúra tehát végső fokon erők dinamikus és dialektikus játéka, billenékeny és pillanatnyi egyensúlya, amelyet a társadalomnak szakadatlanul építenie és rombolnia kell (strukturálva, destruktorálva és restrukturálva önmagát), amelyet jelekkel, szimbólumokkal, beidegzett társadalmi szerepekkel, funkciókkal, értékekkel s általában a civilizáció egészével állandóan betonozni, szilárdítani kell, anélkül, hogy egy pillanatra is meg lehetne merevíteni, s mozgásában, fejlődésében meg lehetne fékezni.”; uott, 44-45. oldal

„A struktúra, lényegét tekintve, azon transzformációknak a szintaxisa, amelyek egyik variánstól átvezetnek a másikhoz.”; uott, 49. oldal (Lévi-Strauss szemléletét Jean Pouillon foglalja össze itt.)

^{iv} Gavin Bolton: *A tanítási dráma elmélete*; Színházi füzetek/V. Marczibányi Téri Művelődési Központ Budapest, 1993.

^v Lásd Henri Bergson műveiben a tudat idejének („tartam”) és az értelem idejének kettősségéről írottakat.

^{vi} A gyakorlat úgy néz ki, hogy ketten (az egyik a drámatanár) – kellő tempóban – pörgetik a hosszú ugrálókötelet, a többiek pedig két csoportra válva felváltva ugorják át a megfelelő pillanatban. Előbb tehát jobbról, majd balról ugrik valaki. Eleinte szabad kihagyni egy-egy fordulatot, gyakorlott csoport esetében azonban olyan megszorító szabályokat hozunk, amelyek hihetetlen teljesítményekre sarkallhatják a csapatot. Pl.: ne maradjon ki egyetlen kötélfordulat sem, mindig ugorjon valaki; felváltva következzenek jobbról-balról az ugrók; közösen számoljuk, hány ugrás sikerült, és bárki ront, előlről kezdjük a számolást. Szinte önkívületi állapotba kerülve a csoport tagjai egy idő után azonos ritmusban mozognak, lélegeznek, talán még a szívük is azonos tempóban dobog. Ezt a gyakorlatot **Uray Péter** foglalkozásán tanultam, azóta többször alkalmaztam, mindig működőképesnek bizonyult.

^{vii} Néhány szakirodalmi példa:

Benedek László: *Játék és pszichoterápia*

& Magyar Pszichiátriai Társaság, Bp. 1992;

Bolton, Gavin: *A tanítási dráma elmélete & MDPT*, Marczibányi Téri Művelődési Központ, Bp. 1993

Debreczeni Tibor: *Szín-kör-játék & NPI Bp. 1981*

Gabnai Katalin: *Drámajáték gyermekeknek, fiataloknak, felnőtteknek (Színházi Füzetek III.)* (Harmadik, módosított kiadás) & Marczibányi Téri Művelődési Központ, Bp. 1993

Gabnai Katalin szerkesztésével és bevezetőjével: *Játék, színjáték, személyiség (Dokumentumgyűjtemény) & NPI Bp. 1980*

Günter, Simon, Karl: *A pantomim & A Magyar Színházi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda kiadványa, 1982*

Kaposi László szerk.: *Játékkönyv (Színházi Füzetek IV.) & Marczibányi Téri Művelődési Központ – Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Bp. 1993*

Montágh Imre: *Gyermekszínjátékok beszédnevelő könyve & NPI Bp. 1980*

Montágh Imre: *Mondjam, vagy mutassam? (Szó, hang, gesztus) & Móra Kiadó, Bp. 1985*

Montágh Imre: *Útravaló (Televíziós felvételek sorozata videokazettán)*

Vargha Balázs: *Szeretnél játszani? (Játékok 10 éven aluliaknak) & Múzsák Kiadó, Bp. 1986*

A Drámapedagógiai Magazin kiadványai (letölthetők a www.drama.hu weblapról)

Drámaóra-tervek gyűjteménye (oktatási segédlet drámatanárok részére) Szerk. Pálfi Erika. Gyermek Ház – Győr, 1998

^{viii} Kaposi László szerk. Játékkönyv 13. oldal

^{ix} DPM 20, 18-22. oldal

^x az említett gyakorlatok mindegyike megtalálható a Játékkönyvben



Kapunyitogató ember

Trencsényi Lászlóval beszélget
Takács Gábor

Trencsényi László a Magyar Drámapedagógiai Társaság alapító tagja. Jelenleg több civil szervezetben is vállal társadalmi funkciót – többek közt a Magyar Pedagógiai Társaság, az Úttörőszövetség, a Tehetség-gondozó Társaság és a Tájak-Korok-Múzeumok Egyesülete is vezetői között tudhatja. Egyik alapítója az Academia Ludi et Artis Művészetpedagógiai Egyesületnek is. Saját, önironikus megfogalmazása szerint néha már önmagában is határozatképes. Amúgy a Miskolci Egyetem Neveléstudományi Tanszékén tanít. Most jelent meg Művészetpedagógia című könyve az OKKER Kiadónál. Három gyermek (egy végzett dramaturg, egy művelődésszervező és egy egyetemista) többé-kevésbé boldog édesapja. Tanuló nagyapa. Civil. Ízig-vérig.

– Hadd kezdjem egy személyes kérdéssel! Az ünnepi évforduló kapcsán, egy riportsorozat részeként te megkerestél volna magad ?

– Nem tagadom, megtisztelő a Társaság kitüntetett figyelme. Meglepett, bár az alapítók között vagyok, azok között, akik, ha úgy tetszik a hivatalos előtörténetben is részt vettek. Nem tartom magam „klasszikus” drámapedagógusnak, csak a drámapedagógia nagyon elkötelezett drukkerének, hogy úgy mondjam, menedzserének. Túl azon, hogy nagy szimpátiával és a magam számára sikerrel alkalmazom a metódust, az én szerepem a kapcsolatteremtőé. Néha talán sikerül valami újat is teremteni benne. Ha van jelentőségem, az az, hogy külön-