Schemel, Hans-Joachim – Erbguth, Willfried (1990): *Handbuch Sport und Umwelt*. Meyer und Meyer Verlag, Aachen.
Sport és környezetvédelem. (2004) MOB Környezetvédelmi Bizottsága.
The European Year of Education Through Sport (EYES). (2003) European Commission, EU Institutions Press releases.

Nádori László
Sportmenedzsment Tanszék, Testnevelési és Sporttudományi Kar, Semmelweis Egyetem

Művészet-e a tanítás?

Koncepció és ismeretanyag a Budapest Kortárstánc Főiskolán

A kortárstánc alapfokú és középfokú képzési programjának 1998-as bevezetése után az országgyűlés 2004. június 14-én kodifikálta a felsőfokú hivatásos kortárstánc művész, koreográfus és pedagógus képzés programját és az e program alapján beinduló Budapest Kortárstánc Főiskolát.

Amikor másfél évtizede először merészkedtünk átgondolni, milyen hivatásos táncművészeket szeretnénk nevelni és hogyan, nem a rendelkezésünkre álló eszközökből és lehetőségekből indultunk ki, hanem a legáltalánosabb célok felől közelítettünk a realitások felé. Ennek megfelelően iskolánk romantikusra, idealisztikusra sikeredett. Erkölcsi, etikai, esztétikai eszmék inkarnálására képes, tökéletes „kulturhéroszok" képzését tűztük célul.

Ez a reflektálatlan maximalizmus termékenynek bizonyult. Az első évtized iskolásait megterhelte a túlzott elvárás, de néhányan már közülük is képesek voltak inspirációt meríteni az éteri célokból. Mára, azt hiszem nálunk – a maga szintjén – minden iskolás célnak tekinti a küldetéses művészi hivatás megközelítését.

Az iskola célja az volt és maradt, hogy az innen kikerülő művészek katarzishoz, megtisztuláshoz segítsék a közönség közösségét.

A Budapest Tánciskola pedagógiai koncepciójának lényege a személyiségformálás központba állítása. Ennek oka nem ideologikus, hanem tapasztalati. Pedagógiai gyakorlatom – inkább szerencsére, mint sajnos – izzadságos tánctermi küzdelmeken alapul. Kudarckerülő lévén hamar tapasztaltam, hogy az átadni kívánt mozgásanyag befogadása a személyiség mélyrétegeit érinti. A személyiség tudatos és tudattalan, érzelmi és szellemi, kontrollált és „ösztönös", intellektuális és érzéki rétegeinek egyidejű célirányos aktivizálása nélkül helyzetem reménytelen, küzdelmem hiábavaló lett volna. Észrevettem, ha őszintén, autentikus módon teljes személyiségemmel vagyok jelen a táncteremben, ugyanezt váltom ki tanítványaimból is. Ez nem megy konfliktusok és azok feldolgozása nélkül – de megéri.

Saját iskolás tapasztalataim, közoktatási vagy reál-területen működő pedagógus kollégáim beszámolói a konferenciákon, magánbeszélgetéseken arra utalnak, hogy az oktatás és a nevelés kettéválasztása bármely iskolai formában erőltetett, káros és lehetetlen, ám a művész- és a művészet általi képzésben különösen szembetűnően abszurd. Törekvésem és a mellettem felnövekvő és sokszor munkatársként is mellettem kitartó kollégák törekvése az, hogy a tudásanyag belső arányai, a tudásátadás módszereinek arányai, valamint a személyiségfejlesztő munka belső arányai harmonikusak, sikeresek legyenek

Melyek azok a legfontosabb elvek, gondolatok, melyek az iskola továbbfejlődését mozgatják?

Művészeti műhely – iskola

Ha az ismeretátadás csak (az egyik) eszköz céljaink eléréséhez, a komplex szemé-

1. táblázat. A szakközépiskola és főiskola fő be- és kimeneti eltérései

	Szakközépiskola	*Főiskola*
Életkor	14–23 (néha 26)	(17) 18–
Iskolázottság	Általános iskola	Érettségi
Felvételi követelmény	Előadóművészi elhivatottság Alkati alkalmasság Tehetség	Előadóművészi vagy koreográfusi vagy pedagógusi elhivatottság Alkati alkalm asság Tehetség Középfokú, átfogó, több területen kiegyenlített tánc és elméleti előképzettség
Kimeneti cél	Kortárstánc előadóművész	A jövő kialakításán tudatosan munkálkodó táncművész

lyiségformálás eszköze csak komplex és természetes folyamat lehet. Ebből következik az egyik alapelv. Annál hatékonyabb iskolánk, minél kevésbé érzik diákjai iskolának. Ezért a döntések alapját képező felfogásban az intézmény egy komplex művészeti műhely.

Az iskola mint jogi, gazdasági, finanszírozási forma az aktuális társadalom napi működésétől, főként annak átlagszínvonalától meglehetősen távoli tevékenység társadalmi integrációjának formája, eszköze. Művészeti műhelyek a szerves népi kultúra hanyatlása után csak mecénások révén működtek.

Az adófizetők pénzével – rosszul – sáfárkodó állam a világon mindenütt rövid távon akar hasznot. A kultúra négy területét finanszírozza az állam. Melyek ezek? Az egyház, az iskola, a művészet és a közművelődés. Mi a viszonylag leginkább jövő-orientáltat, az „iskolát” választottuk.

Fontos számunkra, hogy a fenntartó alapítvány által kialakított bérleményben – a Goli Tánchelyen – egy teremben, öltözőben, klubban talál otthont gyermek és felnőtt, kezdő és haladó, amatőr és hivatásos táncos. Az átjárás nem nagyon gyakori, de létezik. De ennél fontosabb a kölcsönös inspiráció, a természetes szituáció: a gőg elefántcsonttornyainak és az amatőrgettók megalázottságának kölcsönös nyitása, enyhítése.

Délelőttönként a hivatásos képzésben táncoló szakközépiskolások szinte megkülönböztethetetlenek lesznek a főiskolásoktól. De más – rendszertani fogalmakkal élve – a be és a kimenet. Az input és az output. Melyek a fő különbségek? *(1. táblázat)*

Ember – értelmiségi – művész – szakember

Ha a tanulási-érési folyamat a résztvevők személyiségének valamely szintjét érintetlenül hagyja – legyen az diák, pedagógus vagy más munkatárs –, kárba veszett a befektetett energia. A részleges eredmény nem eredmény. Egy szervhiányos vagy szervtöbbletes csecsemő ritkán életképes. Könyörületből nem lehet valaki művész.

Az idő nagy részét a tánctechnikai és elméleti órákon zajló oktatás, ismeretátadás, készségfejlesztés, lexikális, (mozgás)nyelvi – szakemberképzés, nemesebb szóval mesterember (mesterasszony) képzés tölti ki. Erről, ennek dilemmáiról szól az ismeretanyag összetételét tárgyaló fejezet.

A művészképzést a köztudat általában misztifikálja. Pedig ha a színházi és táncművészi tevékenység magja a katarzis, akkor elmondható, hogy a katarzis kiváltása tanítható, önmagában nem genetikusan hozott képesség. Ennek eszköze az alkotóműhelyszerű kreatív munka, az alkotás és bemutatás folyamatos „gyakorlása”.

Egyértelműen meg kell vonni a határt: míg az alkotás iskolai keretben történik, az alkotás célja nem a néző, hanem maga a folyamat, a nézővel történő kapcsolatteremtés tanulása. Az ajkai üveggyár tanműhelyének boltjában régen mindig csodálatos, egyedi és olcsó poharakat, kancsókat lehetett vásárolni, kis szériában, és néha szétpattantak a túl-gracilis vagy túlsúlyos üvegálmok. A rendszeres házibemutatók, iskolai előadások sokszor érdekesebbek, frissebbek, mint az igazi színházi előadások. De ritkán maradnak fenn repertoár-

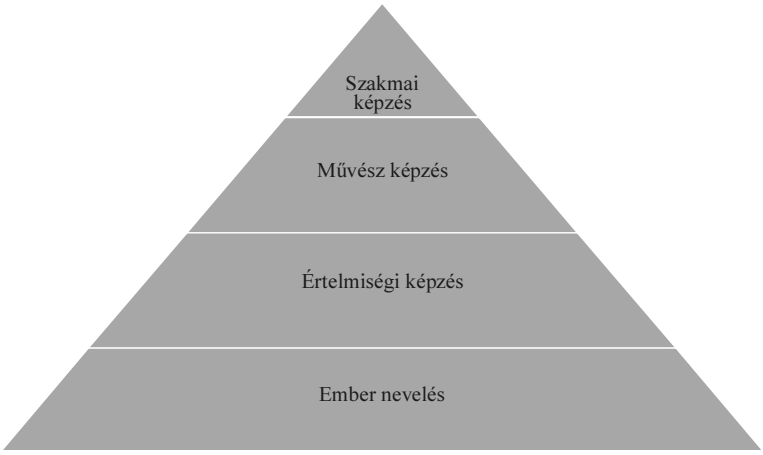
darabokként. Előfordult ilyen is, de ennek terhe csak megbénítaná a kezdő alkotókat. A kreatív munka során szerzett tapasztalatok viszont egy életen át újabb és újabb hajtásokat hoznak.

A jól képzett szakemberek és a művészeti produktumok létrehozásának technológiáját jól ismerő művészek is talajtalanok, céltalanok, kommunikációképtelenek, kissé vagy nagyon félresiklottak maradnak az 'értelmiségi tudat és öntudat' nélkül. Aki nem ismeri partnerét – a nézőt –, nem ismeri életét, szükségleteit, nem képes párbeszédbe elegyedni, legfeljebb szónokolni. És ez a mai álművészeti jelenségtömeg főbetegsége. A kiút az egyén és közösség dinamikájának átélése, és ez tökéletesen semleges ideológiai vagy akár művészeti irányzattól.

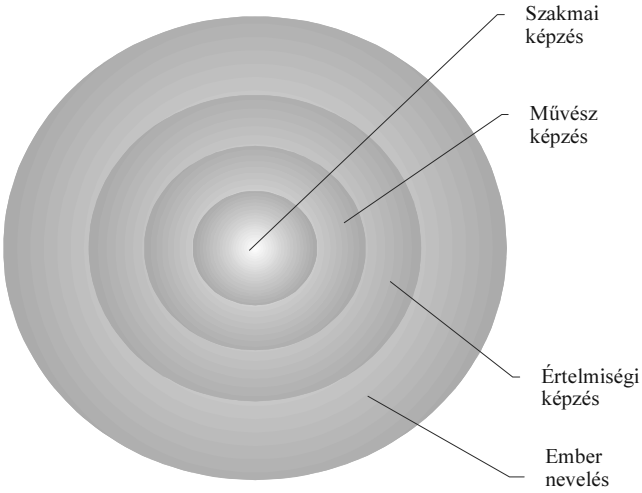
Emberképzés nincs. ‚Embernevelés' létezik. De nem felnőttkorban. A fejlődéslélektan elméletei vitatkoznak, mely életkorban zárul le a személyiségfejlődés? Valóban, mikorra szilárdul meg az egyén karaktere? 3 vagy 6, avagy 12–14 éves korban? Abban mind egyetértenek, hogy a serdülőkornál nem később. Amikor mi először találkozunk növendékeinkkel. A koncepció szempontjából gondolkozva az életkor kérdésén, ebből az következik, hogy diákjaink alapkarakterét alakítani nem, vagy csak erőszakkal lehetne. A művészképzés, főleg a „hatékony" színészképzés többnyire az utóbbi utat választja. Összetéveszti és összekeveri a diák személyiségének fent említett négy rétegét. Az ambiciózus és gyanútlan ifjú művész teljes személyiségét rézmozsárba helyezve porrá töri, majd gyakorlott kézzel mű-vészt és ugyanakkor mű-embert hoz létre. Hány nagy művészt (színészt) láttunk a kezdeti álsikerekben csalódva, csak felnőtt fejjel magára találni! Mi igyekszünk megspórolni az embertelen, fájdalmas és időigényes vargabetűt. Táncosnak erre amúgy sincs életideje. A test sem igen engedi: megsérül. Őszinte, hiteles, autentikus teljesítményt csak ilyen kvalitásokkal rendelkező embertől várhatunk. Nincs ideálképünk. Ha lenne, se lennénk képesek ilyenre formálni felnőtteket. Inkább „csak" az önismeretben segítünk. Az önismeret, mint folyamat és eredmény, a mindenki előtt nyitva álló és mégis oly ritkán átjárt, titkos(?) kapu! Az értelmiségi művész-szakember is csak ezen juthat el az energiaáramlásnak utat biztosító „lélektől lélekig" ívelő kommunikációhoz.

A delphoi jósda bejárata felett állítólag ez állt: Ismerd meg önmagad! Bizonyos hagyományok szerint a kijárat homályos belső oldalán viszont ez állt: Felejtsd el önmagad!

Egy adott tevékenység kifejtéséhez szükséges tulajdonságok egy része minden tevékenységhez nélkülözhetetlen, teljesen általános tulajdonság, más része szinte csak egy adott tevékenységhez nélkülöz-



1. ábra. Egymásra épülő nevelési-képzési modell



2. ábra. Komplex nevelési-képzési modell

hetetlen. A skála folyamatos. Egyik végén a vegetatív lét képessége, másik végén a speciális táncos tehetség áll. A kontinuumnak mindazonáltal vannak szakaszai.

Más szakmában ezek a nevelési-oktatási területek talán egymásra épülnek. *(1. ábra)*

A táncos szakmában semmiképpen nem követhető modell! A táncos szakma specifikuma épp az, hogy a fenti területek nem különülnek el. *(2. ábra)*

Egy táncos nem mondhatja, azt, amit Oz a Csodák Csodája válaszol Dorothy-nak, mikor az rossz embernek nevezi őt: „Nem, Dorothy, talán rossz varázsló vagyok, de jó ember." Vagyis felfejtve a képes beszédet: nem választható el külön szegmensekre a szakmaiság és az emberség minősége. Ez esetünkben a dilettáns táncos meghatározása lenne.

Koherens eredményre csak kevés számú premissza alapján juthatunk. A többi részletkérdés. A fentiek bővebb kifejtése, vagy a fentiekből már következő részterületek ismertetése olvasható már csak az alábbiakban. Persze az ördög is pont itt lakozik. A részletekben.

Cél

Tudjuk: az emberi lét alapkérdéseinek száma véges, tematikája változatlan. A kifejezés egyetlen állandója az örökös újrafogalmazás imperatívusza.

Emberként az örök értékek inkarnálására, értelmiségiként a közösség szolgálatára, művészként az alkotás és befogadás teljes ciklusának uralására, táncosként az előadói személyiség: test-szellem-lélek harmóniájának megteremtésére kell felkészíteni az „iskolásokat", a jövő táncművészeit.

Hány éves korban lehet képezni a hivatásos táncművészt?

Válasszuk le először is a tánc-előadóművész képzést, vagyis a táncosok képzését a koreográfusok és pedagógusok képzéséről. Könnyű belátni, hogy más-más szempontok dominálnak itt és ott. Abban azonban nincs különbség, hogy a válasz az individuális, szociális és testi érettség – adott szakma szempontjából vizsgált – arányán múlik.

A hivatásos táncképzésben – főleg a balettművész-képzésben – dominál az a koncepció, miszerint a céltudatos felkészítést a lehető leghamarabb el kell kezdeni, mert a test oly hamar leszálló ágba kerül, hogy a képzést a felnőttkor legelejéig be kell fejezni.

A világon elterjedt francia és angol balett képzési gyakorlat mellett a harmadik az úgynevezett Vaganova-rendszer. Ez Magyarországon – történeti, politikai

okokból – hagyományosan az egyeduralkodó. *Vaganova* kilenc évre osztja be az átadásra kerülő anyagot. Ez valószínűleg a kilencosztályos szovjet iskolarendszerből ered, mindenesetre aligha járunk távol a valóságtól, ha azt állítjuk, hogy a céltudatos felkészülés megkezdése és az első teljes értékű fellépés között nem indokolatlan a 6–10 éves felkészülési időszak. Ez egyben a bevett gyakorlat.

A sikeres hivatásos kortárstáncos pálya esetében sem nélkülözhető, hogy a táncos pályához szükséges alapkészségek megalapozása már gyermekkorban megtörténjen, azonban e pálya szellemiségétől idegen a túl korai – ezért nem önálló – döntés, illetve annak kényszere. Ha a jelentkező akár amatőrszintű, de élményszerű mozgáskultúrával rendelkezik, a gyakorlatban nem hátrány, ha ez a kultúra, nem tánciskolából, hanem más forrásból – hogy a leggyakoribb példákat hozzam – a versenytorna, a ritmikus sportgimnasztika, sokoldalú iskolai vagy családi sport, esetleg a néptánc világából származik. Ez engem kicsit arra emlékeztet, hogy egyes vallási közösségek a születéstől, mások a felnőttkor küszöbén megérő döntéstől eredeztetik az összetartozást. Másik példa erre a kultúránként és koronként különböző házasságkötési gyakorlat, ahol a két véglet a már születés előtt célszerű házasságra szánt gyermek és a 20. századi szabad választáson alapuló modell.

Míg a balett világában gyakran a szülők döntése dominál, a kortárstánc hazai és nemzetközi gyakorlata a nem ritka, de mégis kivételes esetektől eltekintve, az utóbbi modellek felé tendál. Így a mi iskolánk hivatásos képzési gyakorlatában is a felvétel egyik legfontosabb kritériuma a pályára irányuló motiváció iránya és mélysége.

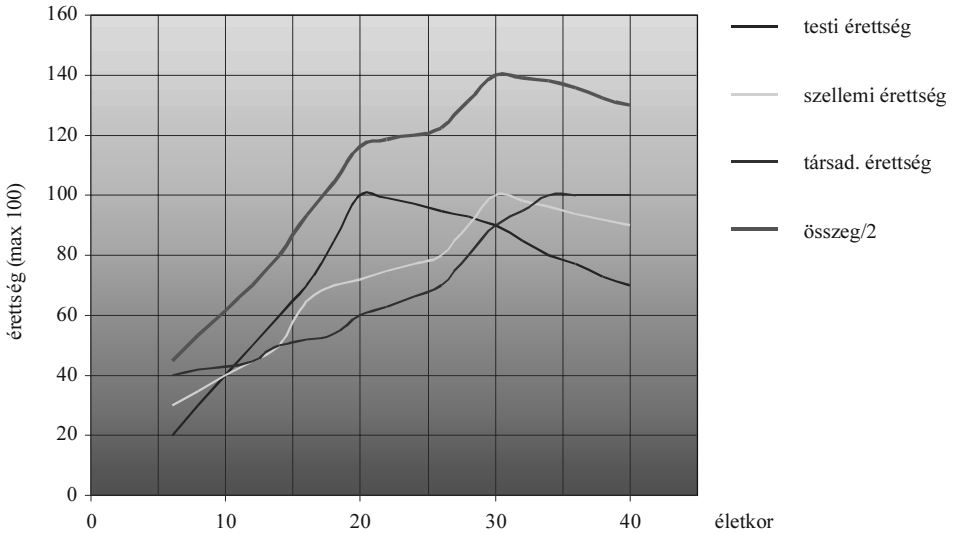
Ilyen értelemben tapasztalati tény, hogy 16–17 éves kor előtt a táncos pálya iránt érzett vágy sokszor elsöprő intenzitású, de az ilyen irányú energia mélysége sekély, megalapozatlan, kevés és felületes információn alapul, épp ezért könnyen fordul hasonló intenzitással más irányba.

Ha a felsőfokú képzés legfőbb kritériuma az, hogy közvetlenül a pálya küszöbéig vezet, tehát megkezdése nem nélkülözheti a pálya teljes ívét meghatározó energiatartalmú motivációt, akkor elmondhatjuk, hogy megkezdése a fenti okokból elhamarkodott lenne a fenti életkor, tehát az ifjúkor kezdete előtt.

Más oldalról a sportban az edzéselmélet és a versenyzők eredményességének gyakorlata arra világít rá, hogy a testi és szellemi érettség görbéinek optimális együttállása sok esetben a felnőttkort megelőző időszakra esik.

A táncművészetre ez ilyen mértékben nem igaz. Több okból sem. A tánc másfajta testi képességeket követel, mint az állóképességi, technikai vagy taktikai sportágak. Itt a kvantitatív vagy akrobatikus teljesítményhez képest előtérben van a mozgás kvalitatív differenciáltsága, másképp szólva kifejező-képessége. A mozdulatok – nyelvészeti hasonlattal élve – fonéma értéke kifinomultabb skálán szignifikáns. A jelentéseket megkülönböztető skálán közelebb helyezkednek el a már különböző tartalmakat hordozó mozgásminőségek. A kortárs táncművész sikerességéhez szükséges tulajdonságok kosarában más súllyal szerepelnek a testi, szellemi és társadalmi érettség aspektusai. Azt hiszem, anélkül, hogy lebecsülnénk a fiatal sportolókat, elmondhatjuk, hogy teljesítményükben például kisebb helyet kap tevékenységük társadalmi beágyazottságának tudatossága, mint a jó testi adottságok. Nem így egy előadóművésznél. Fentiekből következik, hogy ha komolyan vesszük a táncművészeti tevékenység optimális periódusát vizsgáló életkori görbét, be kell látnunk, hogy a kortárstánc művész pályájának csúcspontja 30 éves kora körül várható. Az ábra jól mutatja, hogy e ponton optimális a testi képességek lefelé és a társadalmi érettség felfelé tartó görbéje a szellemi érettség előadói szempontból várható görbéjének csúcspontjával.

Kezdetben azt gondoltam, hogy lehetséges, talán indokolt is lenne egyenlőtlenül súlyozni a képességek e három fő területének arányát. Nem tettem, mert ez lényegesen nem változtatott az ábra tanulságain. Örömmel konstatáltam viszont, hogy az



3. ábra. Kortárstánc előadóművészek pálya-optimuma az életkor függvényében

ábra a táncos pálya egyik differentia specifica-jának felismeréséhez vezetett. Rájöttem ugyanis, hogy a kortárstáncos pálya éppenséggel az a tevékenység melyhez a testi, szellemi, társadalmi – és táblázaton kívül hozzáteszem: a lelki – érettség pont egyforma mértékben nélkülözhetetlen. A lelki érettség azért szorul a táblázaton kívülre, mert érési görbéje az életkorral nem szigorúan korrelál. Az egész, és különösen az utóbbi kérdéskör további vizsgálódást igényel.

Itt jegyzem meg, hogy érdemes lenne pedagógusok (edzők, orvosok) és táncosok (sportolók, anyák) vélekedése alapján statisztikai adatokkal pontosítani vagy elvetni egy hipotetikusnak mondható ábrát. *(3. ábra)*

Visszatérve a „minta", vagy „célcsoport", vagyis a felsőfokú hivatásos képzésre érett réteg kiválasztásának életkori szempontjára tekintettel a 6–10 éves tanulási periódusra, a tudatos döntés igényére és a 30 éves kor körüli pálya optimumra kijelenthetjük, hogy 14–15 éves kor előtt illetve 22–24 éves kor után ritkán érdemes belevágni a közös munkába.

Megjegyzendő, hogy e téren a férfiak érési és ennek megfelelően pályagörbéi nagy egyedi eltérésekkel, de gyakran laposabbak, hosszabbak lehetnek, vagyis később érnek e tény összes konzekvenciájával. A nemek közti eltérő sajátosságok – a férfiak később alakítanak családot, nem szülnek, táncos feladataik más jellegűek – miatt bevett és indokolt gyakorlat, hogy a férfiak esetében a képzési periódus is néhány évvel későbbre tolódik. Hozzájárul ehhez a pályán mutatkozó krónikus férfi-táncos-hiány is.

Ismeretanyag

Tananyag, tanterv, egyensúly, „széles út – keskeny út"? Táncos olvasóim bizonyára ennél a résznél kezdik az olvasást. Nemtáncos kollégáim ezt fontolgatják kihagyni. Itt tárgyaljuk a mit kérdését. A „szép nevelési elvek" összefüggés-rendszerében a tananyagot. A nevelő-iskola oktatási-tevékenységét. Lehűtöm a kedélyeket. Jelen neveléstudományi munkában nem fogok szakdidaktikai kérdésekben elmerülni. Ez majd a főiskola kutató és kiadói munkájának feladata lesz. E szövegben maradunk az átadásra kerülő ismeretanyag megszerkesztésének általános elveinél.

Az elvek megvalósulását korlátozni fogják a lehetőségek: a diákok aktuális érdeklődése, a rendelkezésre álló pedagógusok irányultsága, képességei, korlátai. A döntések meghozatalakor mégis, a fenti el-

vek alapján kell harmóniát teremteni. A tananyag kérdésének lényege az, hogy egy forrongva alakuló műfajról lévén szó, a táncművésszel szemben támasztott definiálatlan igény is folyamatosan változik. Megjósolhatatlan, hogy a következő darabban virtuóz forgásokra és újszerű ugrásokra vagy színészi képességekre, meditációs elmélyülésre vagy matematikai típusú gondolkodásra, szociális, lélektani érzékenységre vagy az absztrakt táncba vetett hitre, ősi vagy épp soha nem látott mozdulatokra lesz szükség. Egyéniségét szürke fal mögé kell zárnia, vagy véresre horzsolt lelkét a színpadra dobni. A koreográfus iránti alázatot vagy teljes autonómiát, gyors, pontos betanulást vagy lánglelkű, felszabadult improvizálást várnak tőle.

Ma a kínai eredetű, ősi Tai Chi vagy a modern japán Butoh, a vidéki Amerikából származó, a természetes elemeket szintetizáló, kísérleti kontakttánc és az európai királyi vagy pártvezéri udvarok balett technikája egyformán követelmény. Spanyol flamenco, magyar néptánc, brazil szamba, argentin tangó, indiai Bharata Natyam, középkori gigue vagy a legújabb aszfalt-tánc, bibliai táncok rekonstrukciós próbálkozásai és hétköznapi vagy szexuális mozgások egyformán képezhetik a következő produkció mozgásvilágának kiindulópontját. Csak döntés kérdése.

Sejthető, hogy mindenkinek lesznek erősebb és gyengébb oldalai. De ahhoz, hogy ez kiderüljön, mindent ki kell próbálni, meg kell kísérelni. Minden területen a lehető legmesszebbre kell jutni.

Hogyan feleljen meg a táncos, a koreográfus, a táncpedagógus ilyen parttalannak látszó elvárásoknak?

Törekedhet az iskola arra, hogy mindent megtanítson. Bármit! Ami csak adódik, mert ki tudja!? Vagy dönthet. Mivel nem lát a jövőbe: önkényesen. Ezt tanítom, azt nem! Amerikai mezítlábas homokszteppre nem lesz szüksége, de flamenco-ra igen. Vagy fordítva! Minden döntést a diákra utal, vagy mindent eldönt helyette? Nyilván saját ízlése szerint. Ami szükségképpen a múlté. Nehéz dilemma.

Ha egy karakteres pedagógushoz, alkotóhoz vagy együtteshez kötődik az iskola valószínűbb a „keskeny út” választása. Hisz a saját útjában. Persze, hogy ennek követésére bíztatja tanítványait. Avagy menedzser, tanügyi szakember, szolgáltató az iskola döntéseit meghozó személy vagy testület és semleges marad, nem szelektál: „széles úton” halad.

Nincs jó döntés, bármely választás nyújthat színvonalas alapot. Lényegében mindegy. A kérdés a mélység és a precizitás. Én ma még a sokoldalú képzés híve vagyok. A rendelkezésre álló pedagógiai, és azon belül az elérhető pedagógus-kínálatból ki kell választani mindent, ami színvonalas, azokat, akik megbízhatóak és követhető emberi, művészi mintát nyújtanak. A test és a személyiség egészséges, harmonikus fejlődése a mérték az arányok megválasztásakor.

Mi, ma azt mondjuk, egyensúlyban tartjuk a különböző területeket és minőségeket. *(2. táblázat)*

2. táblázat. Képzési területek, célok, módszerek, források patika-egyensúlya

Tánctechnika	Kreativitás
Gyakorlat	Elmélet
Ismeretátadás	Személyiségformálás
Testépítő tréning	Mozgás tudatosság fejlesztés
Készségfejlesztés	Táncnyelvi tréning
Tradíció	Alakuló technikák
Lezárt mozgás rendszerek	Nyitott rendszerek
Geometrikus mozgá snyelv	Ívekre épülő mozgásnyelv
Pózokra épülő rendszer	Folyamatokra épülő rendszer
Lépések	Fizikai elvek mozgásos megvalósítása
Utánzás útján tanított mozgás	Instrukciók alapján felfedezett mozgás
Bemutatás, követés	Megtekintés, ismétlés
Egyéni munka	Csoportos munka

Kérdés, hogy egyáltalán lehetséges-e tanterv alapján tanítani. Létezik-e jó tanterv? S ha létezik, betartható-e? Hasonlattal élve, az a jó társasutazás, ahol a résztvevők precízen lejárják az előre elkészített útitervet, vagy az, ahol tág teret engednek a változó helyzethez való alkalmazkodásnak, ha esik, elmarad a kirándulás, de múzeumba mennek, ha elfáradnak, beiktatnak egy pihenőnapot, stb. Mégsincs fejetlenség, mégis azt kapják az utasok, amire befizettek. Hogyan lehetséges ez?

Kézenfekvő a válasz: a terepet jól ismerő idegenvezető jó útitervét viszonylag kevés változtatással is be lehet tartani. De milyen útitervet készítsen egy *Amundsen*, egy *Heyerdahl*, a holdra lépő *Armstrong*? Ha túlságosan elnagyolt, vagy éppenséggel túlzottan részletes, ha túl szigorú, ha túl rugalmas, belehalhatnak a felfedezők!

Tehát legyen a terv előrelátó, precíz és a pillanat tükrében módosítható. Minél kisebb a csapat, minél rugalmasabbak a résztvevők, minél elfogadottabb a vezető, minél jobb a belső kommunikáció, annál intelligensebb, alkalmazkodóbb a rendszer. Világos cél, és a cél elérését az eredetinél jobban szolgáló út érdekében, a káosz veszélyét is figyelembe véve, bármikor felrúgható tervek. Egyik mesterem mondogatta: „Az ökör! Az igen, az következetes állat."

Az euro-amerikai gyakorlatban a balett alapú iskoláktól a kontakt improvizáció alapú iskoláig ível a skála. A pattanásig feszült izmoktól a release-ig. Az elsőre az orosz és a magyar felsőoktatás a példa: „aki jól tudja a klasszikus balettet, az mindent tud". A másik végletet az Arnhem-i iskola példázta: „release, kontakt, meditáció, önismeret, masszázs". Utóbbi már feladta és beolvadt egy nagyobb intézménybe. Mindkét véglet képes színvonalas munkára, de csak a maga szűk területén. A végzett tanuló, aki kilép a zárt közegből, keserves munkával kénytelen pótolni a hiányt és a kiinduló stílus, többnyire letörölhetetlenül a testére van írva.

Az amerikai iskolák inkább mindenevők, az európaiak inkább vállalják a döntést. Mi a helyes arány keresése mellett döntöttünk. A két véglet között. Nem félúton.

A művészet tanítása – a tanítás művészete ?

A művészet célja – röviden – nem más, mint a világ, a szűkebb közösség és azon belül az egyén jobbítása. Ez nem valami morális maximum elérése, hanem egyszerűen a személyiség mozgásban, változásban tartása. A megrekedés rossz, a változás jó. Ennek eszköze a katarzis. Ha az utóbbi bekezdést megismételve a művészet szó helyére a tanítást írnám, hasonlóképp belátható szöveget kapnék. Érdekes, hogy az eszközök, a módszer tekintetében központi elemként mindkét esetben az ismétlést találjuk. A színház ismérve a megismételhetőség, de ennél most fontosabb, hogy a próba (latin alapú szóval a repetition, repetición stb.) is erre utal, míg más oldalról jól tudjuk ki a tudás anyukája (mater studiorum – hogy előkelően fejezzem ki magam). További közös vonása tanításnak és művészetnek, hogy a tan, illetve a mű egyaránt csak interakcióban valósul meg. A tanítás és tanulás nélküli tan dogma. Csak a nézőben újjászülető mű a műalkotás.

Mindkettő az egész embert célozza. 'Holisztikus', ha úgy tetszik. Egyik sem adja alább a testi, szellemi, lelki síkok egységben kezelésénél. A hatás és feldolgozása mindkét esetben mélységesen 'személyes', egyedi. Befogadása jellegzetesen mégis 'közösségben' történik. Kultúra közösen kódolt nyelvezet nélkül értelmezhetetlen. Művész és közönség, pedagógus és közösség kommunikációja tradíción alapul, de épp e 'tradíció állandó megújítása' révén valósul meg.

A hatás nem annyira valamilyen új elem bevitele útján elemi, hanem épp annak megkönnyebbült belátása révén, hogy elégséges a bennünk rejtező, de 'görcsbe fékezett jó felengedése'. A lényegi azonosságok mellett akadnak fokozati különbségek. Míg a tanítás négy év folyamatos ráhatásban valósul meg, a művésznek mindössze néhány perc, legfeljebb óra jut célja elérésére. Igaz, ha az egyórás produkcióra

történő felkészülés legalább hathetes próba-időszakát is figyelembe vesszük, javul az arány. Ráadásul az eltérő módon előkészített és várva várt katarzis, a ráébredés, az áttörés mindkét esetben váratlan és pillanatnyi.

Mindkét esetben tehát az arányokon múlik minden. Vajon az arany-középút unalma nem az arany-metszés izgalmának közönséges félrefordításából született?

Röviden:

– a művészet tanítása: a művészet – a művész világjobbító tevékenységének komplex technológiája – igenis tanítható,

– a tanítás művészete: a tanítás tekinthető a művészi munka speciális esetének, ahol a mű egy újabb művész,

– a lényeg az alcímben található gondolatjel tartalma lesz. A kis vonalka egyenlőségjelet helyettesít vagy a művészpedagógus elé állított követelményt jelent? Most akkor művészet és tanítás azonosak? Egylényegűek? Hasonlók? Vannak közös vonásaik, de…? Csak a művész-képzésnek vannak művészi vonásai vagy minden tanításnak? Más oldalról, ha a mű lényege az ismételhetőség, és az ember lényege a megismételhetetlenség, beszélhetünk-e a művészről mint műről?

Az utolsó fejezet előzménye elhangzott 2003. november 8-án a Debreceni Egyetem által rendezett ‚Interdiszciplináris pedagógia és az elvárások forradalma – III. Kiss Árpád Emlékkonferencia', 2003. november 7–8. Kreativitás – Pedagógia szekciójában.

Angelus Iván
Új Előadóművészeti Alapítvány – Budapest Táncművészeti Szakközépiskola – Budapest Kortárstánc Főiskola

A rövidfilm esete a mozgóképoktatással

A rövidfilm felhasználása a mozgókép és médiaismeret órán több szempontból is előnyös. A tanítási-tanulási folyamat valamennyi résztvevője – tanárok és diákok – számára egyaránt tartogat olyan kedvező feltételeket, amelyek a nagyjátékfilm-részletekhez képest nagymértékben megkönnyítik a negyvenöt perces órák gazdaságos kihasználását.

Érvelésünket a rövidfilm tanórai alkalmazása mellett érdemes a téma módszertani-praktikus részével kezdenünk. Elsőként hasonlítsuk össze a rövidfilmet a nagyjátékfilmmel (hiszen gyakran az utóbbi felhasználása mellett dönt a pedagógus). Szükségszerű, hogy a mozgóképtanár egy filmrészlet lejátszásakor rákényszerül a tágabb mozgóképi szövegkörnyezet felvázolására: legalább a film alapszituációját, illetve a részletet megelőző eseményeket ismertetnie kell ahhoz, hogy a tanulóknak ne okozzon problémát a jelenet megértése. Számos esetben találkozhatunk azonban azzal a jelenséggel, hogy az osztály, különösen, ha megragadta a történet, élénken érdeklődni kezd iránta – ám nem feltétlenül az óra anyaga, az az az esetlegesen megtárgyalandó mozgóképi szempont miatt, hanem a történet folytatása, a film végkifejlete kezdi izgatni a fantáziáját. Ebben az esetben nyilvánvalóan sok energiát és időt kell fordítani a figyelem visszaterelésére, az eredeti szempont ébrentartására. (De természetesen nem elhanyagolható az a szempont sem, hogy a jól kiválasztott játékfilmrészlet – és a történet lezáratlansága, ha a tanár nyitva hagyja a végkifejlet kérdését – iskolán kívüli filmnézésre sarkallja a kíváncsi diákot.) Mindez csak az egyik, hétköznapi nehézség, amellyel a mozgóképoktatónak szembe kell néznie, ha filmrészlettel készül az órára. Elsősorban tehát az időhiány lehet az egyik fő okunk arra, hogy rövidfilmet válasszunk.