

Budapest Kortárstánc Főiskola

**Tánc és beszéd kapcsolata a színpadon, egy magyarországi
táncegyüttes előadásaiban**

Emődi Lilla

Táncművész szak, kortárstánc szakirány

2012.

Tartalomjegyzék

1. Előszó
 2. Motiváció
 3. A beszéd és a tánc jelenléte a színpadon
 - 3.1. A színpadi beszéd
 - 3.2. A tánc értelmezésének nehézségei
 4. A tánc és a beszéd együttműködése egy magyarországi táncgyűttes előadásában
 - 4.1. Elvárás és látvány - interjú Szabó Rékával
 5. Konklúzió a tézis alátámasztására
 6. Összegzés
- Irodalomjegyzék

*Mottó: „Szemünk pusztá eszközzé silányult,
mely kizárólag megmér és azonosít, s ez
okozza aztán, hogy alig akad képben
kifejezhető gondolatunk, s abban amit
látunk, képtelenek vagyunk felfogni a
jelentést.”*

Arnheim

(1979.)

1. Előszó

A különböző művészeti ágaknak megvan a sajátos eszköztára, nyelvezete. Az előadóművészetre jellemző, hogy közöl egy gondolatot, témát vet fel, olykor képet mutat egy-egy társadalmi viszonyról. A darabok kiindulópontja tehát, sokszínű és változatos lehet.

Fontos az előadó formanyelvi felkészültsége, valamint az előadói magatartás a néző felé. Ezt nevezhetjük jelenlétnek, őszinteségnek vagy hitelességnek. Ez legtöbbször akkor fordul elő amikor nem kérdőjeleződik meg bennem (nézőben) a látottak alapján az előadók esetleges civilsége, szerepfelvétele.

A művész tehát ebben az esetben nemcsak művét, gondolatait, hanem teljes emberi mivoltát megjeleníti.

Gyakran nyúl a tánc más művészeti nyelvezethez. Mindezekkel gazdagítja és érthetőbbé teszi a mondanivalót. A hangadás, a színészi játék is ezt a célt szolgálhatja. Érdekes megvizsgálni, hogy mi teszi ezeket a darabokat egységes nyelvezetté, amikor mindkét ágazatnak meg van a sajátos eszköze, hiszen más a testhasználat a színészeknél és más a táncosoknál. Gondoljunk bele mitől működik az egység az előadásban és mitől nem válik külön egymástól a kettő.

Nem véletlen, hogy egyre több táncelőadás születik színészek, képzőművészek illetve zenészek közreműködésével. Feltételezhetjük, hogy feszít az a keret, amivel a tánc eszközei rendelkeznek. Új irányokra, megvilágításra, nézőpontváltásra éheznek az alkotók. Vagy talán egy ismeretlen terület részbeni térfoglalása és használata teszi vonzóvá az együttműködést? Meglehet, hogy csak a kíváncsiság terel minket új irányba. Bár az is előfordulhat, hogy nemcsak ösztönösen, hanem tudatosan is érezzük az átlépés szükségességét a másik területre.

Igazán már nem tudjuk sarkalatosan elválasztani, hogy színházi vagy tánc előadás

résztevői vagyunk-e. Persze nem is cél, hogy mindent bekegategorizáljunk vagy felbélyegezzünk, de azt érdekes vizsgálni miért kívánkozik megszólalni egy táncos és miért akar egy színész a mozgás illetve a mozdulat eszközeivel élni. Miért nem marad meg mindenki a saját helyén? Esetleg így próbál az előadó művészet nagyobb tömeget bevonni az előadásokra? Talán. Bár kevésbé hiszem, hogy ez csupán taktikai szerepet töltene be.

Szakedolgozatomban a színpadi beszéd és mozgás kapcsolatának együttműködését vizsgálom.

2. Motiváció

Az iskolai éveim alatt közelebb kerülhettem a kortárstánc formanyelvi, valamint gondolati megismeréséhez. Újabb és újabb szemszögekből nyílt rálátásom a különböző alkotói módszerekre.

Érdekes volt megtapasztalni más és más koreográfus vagy rendező által a próbafolyamatokat, a mozgásnyelv kialakítását és a darab megszületését. A kihívások és a munkamódszerek sokszínűnek, változatosnak tündek, ahogy az is, mennyire vagyok képes új eszközöket találni a kifejezéshez.

Elsősorban azok az órák voltak rám nagy hatással, ahol különböző helyzetjátékokkal foglalkoztunk. Újdonsága abban rejlett, hogy ezekben a szituációkban sokszor nem a formai megvalósításra, hanem a helyzetek észlelésére, reagálására irányult a figyelmem. Nem maradhattam a felszínen, sokkal mélyebben kellett keresnem a lehetőségeket. Ezáltal személyesebbé és hitelesebbé vált az adott téma, amivel foglalkoztunk. Mindezek mellett, a hang, a beszéd használata ugyancsak újszerű kifejezési formát adtak lehetőségnek. Megfigyeltem mindamellert azt is, mennyire szerves része a hangadás is a kifejezésnek.

Szakedolgozati témaválasztásomkor hipotézisem az volt, hogy a tánc és beszéd kapcsolata a színpadon egyrészt segíti a nézők befogadókészségének bővítését, a művészi mondanivaló megértését, másrészt az előadó művészek kifejező képességének kiterjesztését.

3. A beszéd és a tánc jelenléte a színpadon

3.1. A színpadi beszéd

A prózai színházakban a nézők a verbalitás segítségével könnyebben értelmezhetik az ott látottakat. A szövegmondás önmagában nem lenne elegendő, hiszen a hangsúlyok a kifejezés, a kiejtés, mind hozzájárulnak a karakter megértéséhez. Ezeknek helytelen alkalmazása manírossá is válhat. A színpadi beszédnél fontos, hogy az a természetesség erejével hasson. Az, hogy a megtanult szöveg oly módon hangozzon el, mint ha az ott és abban a pillanatban történne a színpadon. Fontos tehát, hogy egyfajta természetesség járja át a darab jeleneteit. Különböző beszédtechnikai gyakorlatok segítségével ez a hatás elérhető. Nem elegendő tehát, hogy a színész a megszokott hétköznapi beszédfordulatait, hanglejtését használja, hiszen a színpad egy speciális közeg, ahol a kimondott szó másképpen hangzik.

Az előadásmódot nehezíti a színész és a nézők közötti távolság. Meg kell találni az egyensúlyát a hangadás erejének, hogy ne legyen kiabáló, mindamellert fontos, az érthetősége a szövegnek. A szövegmondás nem válhat monotónná, begyakorolttá. Például egy színpadi vita, aminek megszerkesztett a szövege, a ritmusa eltérő a hétköznapi vitáktól, de mégis annak látszatát kell keltenie, hogy a néző azonosulhasson a történetekkel.

„A színpadi beszéd jellege korszakonként változik. Korábban a *nemzeti jelleg* dominált. Az anyanyelvi színjátszás hazafias cselekedet volt. Később a *deklamáció* uralkodott, az illusztratív előadásmód, a játék vállalása. Ezt követte a *naturális beszéd*, a természetesség alapelve, melyet a legnehezebb beszédstílusként nevezi meg a szakirodalom. Amikor úgy kell beszélnünk, mint ahogyan ma az életben szoktak, akkor állunk a legközelebb ahhoz a mélyen gyökerezett beszédmóddhoz, ami az otthoni és iskolai életben kialakult. Nem véletlen tehát, hogy a naturális beszédet a legnehezebb megragadni, hiszen hadarni és motyogni kezdünk halkán, elharapjuk a szó végét, és nincs rezonanciánk.

Nehéz egy kezdőnek elsajátítania elsőre, meg kell ismerkednie a különböző beszédstílusokkal is.

A *romantikus* beszéd sokkal könnyebb. Ilyenkor minden kicsit túlzott. Erőteljesebb a hangvétel, szélesebb az artikuláció, dallamosabb a beszéd. Romantikus drámák eljátszása igen jó beszédiskola. Különösen jó beszédnevelő a romantikus előadás, ha a szövegben vers van, hiszen általa javul a beszédritmus-érzék, biztosítva a tempót.

A *brechti játék* is kedvező beszédgyakorlat, mert kívülmaradás, a gondolkodtató láttatás - más szempontból, mint a romantika - pontosságra szoktat, lehetőséget ad a harsányságra. Az a körülmény hogy a színészek nem élik át a mondanivalót, hanem csak felidézik a helyzetet, nem teremt olyan indulati belső feszültséget, amely a beszédet végzetesen - vagy olykor nagyon is magával ragadóan - megzavarná.

Shakespeare nem azért nehéz, mert kevésbé tér el a hétköznapi beszédétől, hanem mert nagyon is eltér. Ez az eltérés már oly nagy, hogy technikai felkészültség nélkül egy-egy jelentős Shakespeare szerepet eljátszani szinte lehetetlen.

Gondoljunk pl.:

- Othello áradó érzéseire, belső feszültségének fokozódásaira, hatalmas erejére és elveszejtő gyengeségére;
- Jágó sziporkáira, szuggesztív hatóerejére;
- a néző által tudott, de Othello által nem is sejtett hazugságaira, amelynek bizony jelentkeznie kell a hangban is;
- Júlia gyermeki öröme hogyan vált érett tragédiává,
- Hamlet alig követhető belső gondolatainak hangos kivetítődésére;
- a Szentivánéji álom zeneiségére a szövegben.

Ennyi példa is elég ahhoz, hogy a vállalkozó riadtan meneküljön beszédgyakorlatai közé, hogy majdan felkészült technikával legyen képes a rá váró tirádákat végiglélegezni, hanggal bírni, hangsúlyokkal megvilágítani, beszédtempóval győzni.”

Természetesen még hosszan beszélhetnénk további beszédstílusokról, mint pl.: a *bohózat beszédstílusáról*, vagy a *lírai költészet személyességének érzékeltetéséről* is, azonban témaválasztásomban elsősorban a hiteles, hétköznapi beszédmód szerepe érdekelt.

A beszédstílus közvetlenül kapcsolódik az előadás történetéhez, a karakterek jelleméhez. A színész kifejleszti magában azt a fajta koncentrációt, amelynél a betanult szövegre már nem kell energiát fordítania, így képes a színpadon történő szituációk észlelésére. Ösztönösebbnek tűnik ezeknek a lereagálása.

Körvonalazódnak látszik a színészi játék összetettsége, amely nem merül ki a szövegmondásban.

„A színészi önnevelésnek két úton kell járnia. Ásnia kell befelé, és építkeznie kifelé. Egyfelől meg kell teremteni azt a meg nem ismételt embert, aki önmaga, hogy személyessége mind erőteljesebben kibontakozzon, másfelől figyelnie kell a világot,

hogy a látottakat, másnak is felmutassa, s ezzel gazdagítsa őket.”

A színész tehát, színpadi karakterének jellemét önmagának apró részleteiből is összerakhatja, ami gazdagítja az adott karaktert. Mindemellett hozzájárulnak a fentiekben említett beszédtechnikai gyakorlatok és a különböző beszédstílusok elsajátítása.

„A színpadi beszéd hitelességét, hallhatóságát különféle gyakorlatok is segítik.

A beszédtevékenység négy körülhatárolható egységre bontható: légzés, hangadás, kiejtés, kifejezés. A beszédtechnika gyakorlatok tulajdonképpen személyiségnevelő koncentrációs gyakorlatok. A színész a színpadon állandóan többfelé koncentrálni, de a beszédére már nem, mert akkor nem tud játszani, csak „beszélni” s ez a színpadi játék halála. A beszédtechnikai gyakorlatok során megtanulható a koncentráció és kialakítható az a beszéd, amely később ráfigyelés nélkül is szolgálja a színpadi életet” [1].

A szövegmondás tehát nagy hangsúlyt kap színházi előadásokban, hiszen ez adja a kifejezőmód alapját. A színész eszköztára a beszéd mellett a gesztus is, ami szorosan kapcsolódik hozzá. Nem nagyon választható ketté, hiszen a gesztus segíti a kifejezést. Gondoljunk csak bele néhány hétköznapi szituációba, ahol egy-egy gesztus kíséri a beszédet:

- valaki maga elé enged a sorban,
- kézrázás bemutatkozáskor,
- intés távolról történő üdvözléskor.

A kimondott szó, ne csak elhangozzon és öncélú legyen, hanem kifejező erővel hangozzon el a színpadon.

„A gesztus legyen kifejező, erősítse a szöveg mondanivalóját és legyen esztétikus, azonban használata kényes előadói eszköz, gondoljunk pl.:

- a semmitmondó,
- vissza-visszatérő és
- semmit ki nem fejező gesztusokra.

Más szóval: ha a nézőnek valamely darab századik vagy ezredik előadásán is az az érzése, az az illúziója, hogy az előadás minden szava ott született a színpadon, a kimondás pillanatában, a jellem és a helyzet konfliktusából” [2].

Mindezek mellett a beszéd is egy mozgásfajta, ha kicsit más szempontból is megvizsgáljuk. Olyan automatizmussá vált, akár a levegővétel, vagy a járás. Hiszen minden egyes megszólalás előtt nem kell végig gondolni, hogyan is képezzük a

hangokat. Gyerekkorban elsajátítottuk és most már csak a beszéd tartalmán gondolkodunk el. Egy-egy szó tartalma már attól megváltozik, ha más lesz a hangsúly, a hangerő, a beszédtempó. Ezek a beszélő lelkiállapotára is utalhatnak.

A színpadi beszéd elemzésekor fontos megemlíteni, hogy a színpadon a külsődleges „hiba” megengedhetetlen. Erre a figyelmet már Sztanyiszlavszkij is felhívta.



1. kép

„A színházban a színészt több ezer szempár figyeli látcsövek nagyítóüvegein keresztül. Ez arra kötelez, hogy a színész teste szép és egészséges, mozgása pedig plasztikus és harmónikus legyen. Tornával már az iskolai év kezdetétől foglalkoznak, s ez hozzásegíti őket, hogy az alakítás küldő apparátusát szebbé, egészségesebbé tegyék és a test hibáit kijavíthassák.

A gyakorlatok nemcsak az állandóan igénybevett durvább, hanem az olyan finomabb mozgási központokat is átgyúrják, amelyeket az életben csak ritkán használunk. Életre keltésük során új érzetekkel, új mozdulatokkal, eddig ismeretlen újabb, finomabb kifejezési lehetőségekkel barátkoznak meg. Mindez hozzájárul fizikai apparátusuk mozgékonyabbá, hajlékonyabbá, kifejezőbbé, reflexeik érzékenyebbé tételéhez.” [3]. Mindezek színesítik, befogadhatóbbá teszik az előadást. A színpadon elhangzott szónak gondolatokat, érzéseket, szándékokat kell felidéznie, amivel a néző is azonosulni tud.

3.2. A tánc értelmezésének nehézségei

A XX. század első évtizedétől a balettművészetben is változások történtek. Az irányzat megújítói a színház felé fordultak és egyenrangú alkotókként (zenészek, képzőművészek és koreográfusok) működtek közre, egyfajta összművészetet létre hozva. Mindezek mellett a balett témaköreit is kibővítették a jelenre, amivel egyenes arányban nőtt a táncnyelv eszköztára is.

A II. világháború után az európai táncélet megújult, hiszen a vendéjátékoknak és

fesztiváloknak hála az eddig zárt országok is megismerhették más távoli országok táncfelfogását.

Az újfajta koreográfus nemzedék a hétköznapi, társadalmi problémákat állította darabjai középpontjába. Új szemléletként műveikben nem egy egységes, kerek történet elmondására törekedtek, hanem különálló jeleneteket állítottak egymás mellé. Megtörve ezzel a balettben megszokott lineáris szerkesztést. Hittek abban, hogy a tánc képes filozofikus témák színrevitelére.

A dramaturgia változásából fakadóan bővíteni kellett a meglévő táncnyelvet, így hétköznapi mozgások is helyet kaptak már a színpadon. A beszéd, az ének és a vizuális művészetek is részévé váltak az előadásnak. Létrejött a cross-over irányzat, ami megkövetelte az előadótól az akadémikus balett, valamint más testhasználatú irányzat ismerését. A fentiekben említett folyamatok eredményeként megjelentek a táncszínházak.

A balett megújulása elsőként a hollandoknál jelent meg, akik semmilyen tradícióval nem rendelkeztek. Mégis ők bizonyultak a legnyitottabbnak az újításokra. A nemzetközi hatások így könnyen keveredtek a holland táncéletben. Egy része a Holland Nemzeti Balettben találta magát, aminek repertoárját az Orosz Balett egyfelvonásosai, illetve romantikus-klasszikus művek adták. Másik része, úgy gondolta, hogy a jelenükről kell, hogy szóljanak a darabok. Így alakult meg a Holland Táncszínház.

Maurice Béjart pályájának fordulópontja a Sacre átírása volt, amire Maurice Huisman szerződtette őt egy Sztravinszkij esthez. Ekkoriban Béjart úgy tekintette, hogy a kortársaihoz kell fordulnia (zeneszerzők, képzőművészek). Darabjaiban megjelent a szerelem, a testi vágy is, mint az élet teljességének szimbóluma. Brüsszeli bemutatkozását és első éveit nagy lelkesedéssel fogadta a közönség, mert olyan élményt kapott, amelyet addig balettben nem. Erőteljes, hatásos és érzelmileg felkavaró műveket állított színpadra.

„Béjart ráeszmélt a tánc és a színház összeolvasztásának szükségességére. A balett továbbra is jelentéktelen divertissement marad, ha nem mondja el azt, amit csak a színház mondhat el az emberről és koráról, és a színház sem menekülhet meg a verbális hanyatlástól, ha nem tér vissza a gesztushoz és a tánchoz” [4].

Béjart a színház felé fordult, hogy bővítse eszköztárát. Figyelmét Európán kívüli vallások, színházi tradíciók felé fordította. Ezért azt hirdette, hogy a tánc

mindenekelőtt vallásos tény. Úgy gondolta: „A fiatalok (...) valójában új rítusokat keresnek. Minden korszaknak meg kell teremtenie a maga rítusait. Apáink rítusai megmerevedtek, elvesztették a jelentésüket. A tánc megújulása ezek után már nem esztétikai probléma. Sokkal mélyebb szükséglettel állunk szemben” [4].

A Rómeo és Júlia elkészítésekor, nem arra törekedett, hogy a jól ismert történetet bemutassa a tánc nyelvén. Színházi és más művészeti eszközökhöz nyúlt. A darab sikere után, más hasonló műveket állított színpadra, amelyeknek műfaji meghatározása egyre nagyobb vitákat eredményezett. Egyben megegyezett a korabeli kritika, mégpedig, hogy e darabok sem táncnak sem balettnek nem mondhatóak. Sokkal inkább tekintették őket látványosságnak (Petrarca diadala, IX. Szimfónia), revünek (Leningrádi emlék, Balett az életért), színháznak (Képzelt Moliére, Malraux), passiónak (Isten bohóca, Nizsinszkij).

Ezekben a hatalmas művekben bátran használt zenei montázsokat, színészeket, énekeseket.

A *XX. század utolsó harmadában* nemcsak országoként, hanem országon belül is változó, olykor egymást keresztező felfogások is helyet kaptak. Így egy időben tere nyílt, a virtuozitásnak, az absztrakciónak, a teatralitásnak. A művek létrehozásában nagy hatással voltak a feminista és emberjogi mozgalmak is, valamint a video technika megjelenése.

Megszűntek a jól megszokott műfaji határok a képzőművészet, a színház, a tánc és a cirkusz területén. Mindez azt eredményezte, hogy a szokásos (színházi, táncos) szerepkörök is felbomlottak, képlékenyekké váltak. Megváltozott a művek szerkezete, a jelenetek már nem egymásból építkeztek, inkább csak egymás után következtek. Mindehhez járult a színházi közeg megváltoztatása, hétköznapi helyszínekre.

Megváltozott az alkotók és előadók hagyományos szerepe és viszonya is, mert az alkotások létrehozásának legelterjedtebb munkamódszere az improvizáció lett. A koreográfus szerepét felváltotta a rendező, aki a különböző jeleneteket szerkesztette össze. Így maguk a táncosok is egyenlő alkotótársakká váltak, akik nem csak kiszolgálják a koreográfusi elképzeléseket.

A magyar táncéletből is évtizedekig hiányzott a megújulás. Az akkori légkörben nem volt helye a kísérletezésnek, a kreativitásnak. Ami nem szerepelt a támogatott kategóriába, azt azonnal beszüntették. Nem volt tehát lehetőség új szemléletek, irányzatok megvalósítására. Az amatőr műhelyekben megvalósuló újítások csak azért

maradhettek meg, mert nem tartoztak a hivatásos színházi-és táncművészetbe. A nyolcvanas évek elején azonban, megjelentek olyan előadók, akik nem az ellentétpárok szabta keretek között mozogtak, hanem a független kísérletezést választották.

E fiatalok nem a semmiből jöttek, hanem a tánc sajátos peremvidékeiről:

- a jazz-oktatásból,
- pantomim-képzésből, és a
- színházat éppen a test expresszivitása felől megújító színésznevelésből.

Csupa marginális helyzetű, amatőr műhelyből, ahol azonban tere nyílt a művészi szabadságnak és gondolkodásbeli másságnak.

4. A tánc és a beszéd együttműködése egy magyarországi táncegyüttes előadásában

Nyári műhelymunka alkalmával kerültem kapcsolatba a Tünet Együttessel. Először volt lehetőségem betekinteni alkotási módszereikbe, mozgásnyelvük elsajátításába. Meghatározó élmény volt számomra a műhelymunka keretében a színészekkel közösen létrehozott apró jelenetek. Ez időtől vált intenzívebbé érdeklődésem az együttes irányába.

A Tünet Együttes 2002 óta létezik önálló társulatként. Az együttes művészeti vezetője Szabó Réka, aki matematikusként került közel a kortárs tánchoz. 1995 óta alkot a táncéletben. Előadásában mindig megtalálható a sajátos humor az ironikus szemlélet, ahogyan a hétköznapi problémák témái elevenednek meg előttünk. Olykor groteszk, drámai vagy játékosan könnyed előadásai nemcsak bemutatják, de el is gondolkodtatják a nézőt az egy-egy felhozott problémakörrel. Az együttes erősen épít az előadók személyiségére. A táncosokból és színészekből álló csapat az évek során kialakított egy sajátos nyelvezetet, ami darabjait jellemzi. Mindezek mellett nyitott az új technikai újdonságok használatára, a látványvilág gazdagítására.

A Tünet Együttes 10 éve alatt nagyon sokszínű és változatos darabok (laydown-comedy, tudományos ismeretterjesztő táncjáték, interaktív videótechnikán alapuló táncelőadás, zenés-táncos kihallgatás mellett található utcai performansz és strukturált improvizáció) születtek, amelyek mindegyike sajátos nyelvezetük színpadi megjelenítését segítette [5].



3. kép



2. kép

A *Véletlen*ben Szabó Réka egy matematikust és hat táncost állított színpadra, mintegy megmutatva a két világ olykor nagyon is hasonló értelmezhetetlenségét. Ezt az összevetést pusztán színészi vagy táncelőadás formájában kevésbé tudná a nézők felé átadni. A beszéd és a tánc együttes (egymást követő és/vagy párhuzamosan jelen lévő) alkalmazása érthetőbbé teszi a darabot.

Lomtalanítás című darabjában már továbblépett a beszéd és a mozgás kutatásában, itt már egy táncost is megszólaltatott. Ezzel szorosabbá tette a beszéd és a tánc kapcsolatát. Külön bemutatta ugyanazon mozgásanyagot egy verbális és egy absztrakt közegben. Ezáltal átadva azt az élményt, hogy hogyan tud értelmeződni ugyanaz a mozgás.

A *Karc*ban csatlakozott az együtteshez két színész is, ahol elsősorban még ők beszéltek. A hétköznapi rutinszerű mozzanatok, hétköznapi tárgyakat felhasználva alakultak ki komikus jelenetek. Ebben a darabban még nem cserélődtek fel a színészi és táncosi szerepkörök.

A *Buddha szomorú*ban Lázár Ervin novellái adják az alapot. Jellegzetessége az volt, hogy a látottakat „halandzsa nyelven” narrálta a táncos. Ebben az esetben nem beszélhetünk a konkrét szöveg jelenlétéről.

A *Priznic* egy lay-down comedy, ahol Gőz István és Kövesdi László egy függőlegesen felállított ágyban fekszenek, ahol eddigi életük kihagyott lehetőségét, meg nem élt pillanataikat mesélik, miközben egymásnak is próbálják bizonygatni mennyire jó életük van.

A *Szeánsz*ban a zenét és a hangeffekteket az alkotók szolgáltatják, mintha nagyra nőtt gyerekek lennének, akik nem képesek létrehozni a szeánszt, mert a hatalomra törés és felnőtt világunk játszmaí megakadályozzák ezt.

Az *Alibi* sok emlékezetes pillanatot rejt, amit itt egy különleges tükörfal tesz látványosabbá. A lényegi dolgok mind mögötte zajlanak, bár a „kihallgatás” során személyes információt kapunk az alkotókról.

*Nincs ott semmi - avagy alszanak-e nappal az álmok*ban lenyűgöző és varázslatos képi világ elevenedik meg előttünk. A real-time videotechnika használata reagál a táncosok mozgására és olykor irányítja is azt.

Az *élet értelmében* a technika segítségével mi magunk választhatjuk meg, hogy éppen mely előadó életébe szeretnénk behallgatni.

A *Gyász*ban egy régi színházépület megmaradó tárgyait, előadóit szemlélhetjük meg, még utoljára, mert sajnos minden árverezés alá kerül. Megvásárolható minden, szék, vagy akár egy angolspárga is.

A *Kucok*ban az együttes nyitott a nézőközönség korosztályán és a gyerekeket vette célba. Nem egy megszokott gyerekelőadás. Itt maguk a gyerekek is résztvevői a mese cselekményének.

Voks című darabjuk a legfrissebb, ahol a néző, kis konzol segítségével döntheti el, hogy a két, párhuzamosan futó cselekmény közül melyiket szeretné látni illetve hallani.

Darabjai összességében humorosak és groteszkek. Sajátos nyelvezet alakult ki az évek során, ahol a probléma felvetést, mindig kicsit kifordítva, bolondozva tálalják. Azonban ha az együttes darabjait közelebbről vizsgáljuk, felfedezhetünk hasonlóságokat és csoportokat alakíthatunk ki.

Különböző szempontok alapján én a következő csoportosítást hoztam létre.

1. A tánc és a beszéd közvetlenül kapcsolódnak
2. A tánc és a beszéd közvetetten kapcsolódnak
3. Színházi darab
4. Technikai eszközök fokozott jelenléte
5. Interaktív előadás

1. Ebbe a csoportba sorolható: Véletlen, Szeánsz, Voks

Mind a három darabban kapcsolódik a mozgás az elhangzottakhoz. A Véletlenben

elsőre nem biztosan érthető, de nagyon is tiszta elvek határozzák meg az egyes táncjeleneteket. Ilyenek a szólók például, ahol 1 és 63 között kell mondani egy számot a közönségnek. Ez a jelenet háromszor is ismétlődik a darabban. Mindig az határozza meg, mit is fog látni a néző, hogy előtte milyen számot mondtak. Hat táncosnak hat különböző zenéje van. 63-ig minden számhoz a zenék különböző variálhatósága van hozzárendelve, így olykor mind a hat táncos jelen van, de az is megeshet, hogy csak egy duettet vagy szólót lát a néző. Ott van még a négy lány „karos” koreográfiája, amit az határoz meg, hogy a nézőknek milyen a neme és a testtartása. A nagy számok törvényénél (miszerint nagyobb százalékban fordul elő, hogy a színpadon nem lesz olyan pillanat, amikor senki se táncolna) a vezérelv annyi, hogy minden táncosnak van egy száma 1-től 6-ig. A matematikus dobókockával dob, és akinek a száma elhangzik az „meghal”, de amint újradobja, azt a számot „feléled” és visszaáll a koreográfiába, mindezt 35 dobáson keresztül kísérhetik figyelemmel. Így szemlélteti ezt a matematikai törvényszerűséget a professzor.

A Szeánszban az előadók a zenét ők maguk szolgáltatják különböző módokon. Olykor egymás fenekén ütik a ritmust, egy madzaggal táncolnak, aminek a végén egy golyó van. Ennek suhogó hangja nagyon jellegzetes és nem megszokott a színpadon. Mindezek mellett a koreográfia közben különböző ritmusképleteket ütnek a földön mozgással összekapcsolva.

A Voks nagyon érdekes abból a szempontból, hogy szinte a darab végéig az az érzése a nézőnek, hogy teljesen függetlenül létezik egymástól a tánc és a rádióhíradó. Amint visszapörgeti magában a látottakat, érthetőbbé válik a tánc szimbolikája. Ameddig a híradások a II. világháború alatti Magyarországon végbemenő fasizálódás és zsidóellenesség történeteit halljuk, addig a színpadon is észlelhetjük ennek a jeleit. Az egyik lánytól elveszik a plüssmackóját, vagy amikor az egyik fiú a kezeivel irányítja a három lányt, mint valami marionett babákat. A színes rágógumik eltaposása is emlékeztet a puskák dörrenésére. A körtánc kezdeti játékossága egyre inkább rángatózóvá, erőszakossá válik.

2. A csoport tagjai: Gyász, Az élet értelme, Alibi

A Gyász- kripta revü már az elején kapunk egy kis útmutatást a darabot illetően. Egy ingatlanos köszönti a nézőket a Katona József Színház Kamrájának előterében. Arra kéri őket vegyenek magukhoz egy zseblámpát és kövessék őt. Tárlatvezetés

következik, ahol megnézhetik a régi színészöltözőket, a színpadot, ami elfeledett gesztusok, mondatok emlékeit őrzi. Kipróbálhatják a színpadi csókot vagy pofont egy kiállított színész segítségével, valamint megtapasztalhatják, hogyan működik a színpadi tör. Végül a színházi büfében kötnek ki a nézők. Mindezek után kezdődik az előadás egy spiritiszta segítségével, aki elmeséli, hogyan szabaduljunk meg a rossz energiáktól, és mit tegyünk ahhoz, hogy megnyissuk magunkat és befogadókká váljunk. Ezután táncos jelenetek következnek, viccmondás, aminek a végén mindenki meghal. A táncjelenetek inkább komikusak és groteszkek, mintsem elbeszélőek. Nem is igazán lehet összekapcsolni őket, sem lineáris szerkezetet felépíteni közöttük. Inkább a revükre jellemző sokféleség, könnyedség és szórakoztatás kap szerepet. A jeleneteket megszakítja egy néző, aki hangosan elkezd valakivel beszélgetni, majd fellép a színpadra és folytatja tovább mondandóját egy pénzéhes szobrászról. Dicsekedni kezd a hatalmas könyvespolcáról, ahol József Attila kötetei is megtalálhatóak, később panaszkodni kezd, hogy elromlott a szeme és le is százalékolták. A művészek nem foglalkoznak vele, még halottként sem. Visszatér az ingatlanügynök, aki árverezésre bocsát a székektől kezdve az angolspárgán keresztül mindent, ami még megtalálható a színházban. Majd belép egy bőrruhás nő, aki feloldja az eddigi hangulatot. Mindenki táncol és bulizik a színpadon.

A darabban a jelenetek nem következnek egymásból, nem rendeződnek egy keret történetté. A közös pont egyedül a gyász. A táncjelenetek inkább táncbetéteknek mondhatóak, mint az a cím is elárulja.

Az élet értelme előadás előtt tolmácgépet kapnak a nézők, amivel váltogatni tudnak a különböző csatornák között. A hallott történetek ismétlődnek, de a színpadi helyzetek változnak. Az előadás szerkesztése a néző kezébe kerül. A karakterek különböznek és nem is igazán kapcsolódnak egymáshoz. Van, aki műsorvezetőt alakít, van aki a gyermekkorában ért traumáról beszél, de akad köztük olyan is, aki egészen a végéig meg sem szólal. Végül egy angyal érkezik, aki bőfögni kezd a színpadon.

Az Alibi sem színházi darabnak, sem táncelőadásnak nem mondható. Nem fedezhető fel itt sem egy teljes történet, inkább csak jelenetek egymásutániságáról lehet beszélni, amik egy-egy téma köré szerveződnek. Egyetlen kérdés: „Te mit tettél le az asztalra?”- párszor felmerül, a válasz személyesebbé teszi a karaktert. Egy másik jelenet kapcsán felmerül a gyerekvállalás kérdése, megint másikkban egy felvételiző lány kétségbeesetten gondolkodik azon, vajon mit várnak el tőle. Bizonyos jelenetek

nem színpadi helyzetből, hanem az ott található díszletből indulnak ki. Ilyen például a tükörfal mögött megjelenő lány képze, akit a tükörfal túloldalán fekvő táncos levetkőztet. De ott van a három lány, akik a rúdba kapaszkodva, mintegy „panaszkorust” adnak elő. Mivel ezek a jelenetek nem összefüggőek, nem jellemeznek karaktereket, így nem nevezhetőek ezek a megszólalások dialógusoknak vagy monológoknak. Inkább tűnnek furcsa vallomásoknak. A hazai kritikusok is a tánc és a beszéd határainak ledöntését emlegetik, mindamellett hogy e kettőnek az összekapcsolása miben változtatja meg a nézői megértést. Jászay Tamás cikkéből egy részlet:

„Az Alibi műfaji meghatározása - zenés táncos kihallgatás másfél órában - nem segíti az olykor skatulyákban gondolkodni hajlamos kritikusai hozzáállás érvényesülését.

Karsai György leszögezi:

Az Alibit műfajilag nem lehet besorolni sehová, az alcímben közölt információ természetesen csak alibi, hogy tréfával lehessen elütni ezt az amúgy komoly kérdést.

Mátyás Edina elemzésének komoly részét teszi ki, hogy a szerző a tagadva állítás kétes módszerével igyekszik megragadni az előadás mineműségét. Cikkéből megtudjuk, hogy az előadás:

Nem nevezhető táncelőadásnak, mert a mozgásformák igazán nem kapnak önálló funkciót benne... Ugyanakkor hagyományos értelmű színháznak sem nevezhető az Alibi, mert a jelenetek nem egymásra épülő szituációk sorát bontják ki.

Peer Krisztián dramaturgi közreműködésével született mondatok kapcsán arra jut, hogy: a frappánsan megfogalmazott, sokértelmű szöveg... válik a leghangsúlyosabbá az Alibiben. De akkor sem önálló értékű, önmagáért való a szövegmondás: emberi állapotoknak ad hangot, színészi indulatokat közvetít, teátrális megoldásokat mélyít el... Mégsem... épül belőlük történet, nem jellemez figurákat.

A szöveghasználat mikéntje valóban kardinális pontja az előadásnak. A textus a konkrétan vett, egyszerre hátborzongató és mulatságos vallatási jelenetek mellett mindegyik kritikus számára leginkább a kortárs tánc Kövesdi László által fapofával prezentált propedeutikája során lesz igazán emlékezetes. Horeczky Krisztina szerint:

Kövesdi TIT-stílusban fogant ismeretterjesztése a kortárs táncnyelven-eddig dadogók számára: kegyetlen, szarkasztikus, rekeszizomedző sikeccs” [6].

3. csoport. *Ide tartozik a Priznic- laydown comedy.* Itt két fekvő beteg mesél egymásnak az eddigi életéről. Nem jelenik meg tánc ebben a darabban, így szakdolgozatom szempontjából nem mérvadó ennek az elemzése.

4. *Ebbe a csoportba tartozik: Nincs ott semmi, Voks, Az élet értelme*

Itt leginkább a technikai eszközök használata alakítja a darabot. A nincs ott semmiben a real-time videotechnika segítségével lenyűgöző látvány tárul a nézők elé. A videotechnika reagál a táncosok mozgására, különböző formákban, négyzetekben, ellipszisekben vetülve a padlóra.

A Voks előadásról előadásra változó darab. Itt a székekre helyezett konzol segítségével alakíthatják a nézők az előadást. Ha a többség balra mozdítja a konzolt a táncér elsötétül, és a „HÍRfolyam” lesz hallható. Amennyiben megváltozik az arány és a „JELENlét”- re érkezik több voks, a táncelőadás tovább folytatódik. Fontos hozzátenni, hogy a hírek és a tánc is folyamatosan megy, így nem oda kapcsolódik vissza a néző ahol abbahagyta a tánc nézését, hanem ahol párhuzamosan futott a híradásokkal együtt.

Az élet értelmében tolmácgép segíti a nézőt, aki a különböző csatornákra váltva hallhatja az előadók sajátos történeteit. A néző ötször tizenkét perces blokkokban próbálhatja értelmezni a látottakat, ami mindig kicsit más lesz, mert a monológok más-más szituációkban történnek.

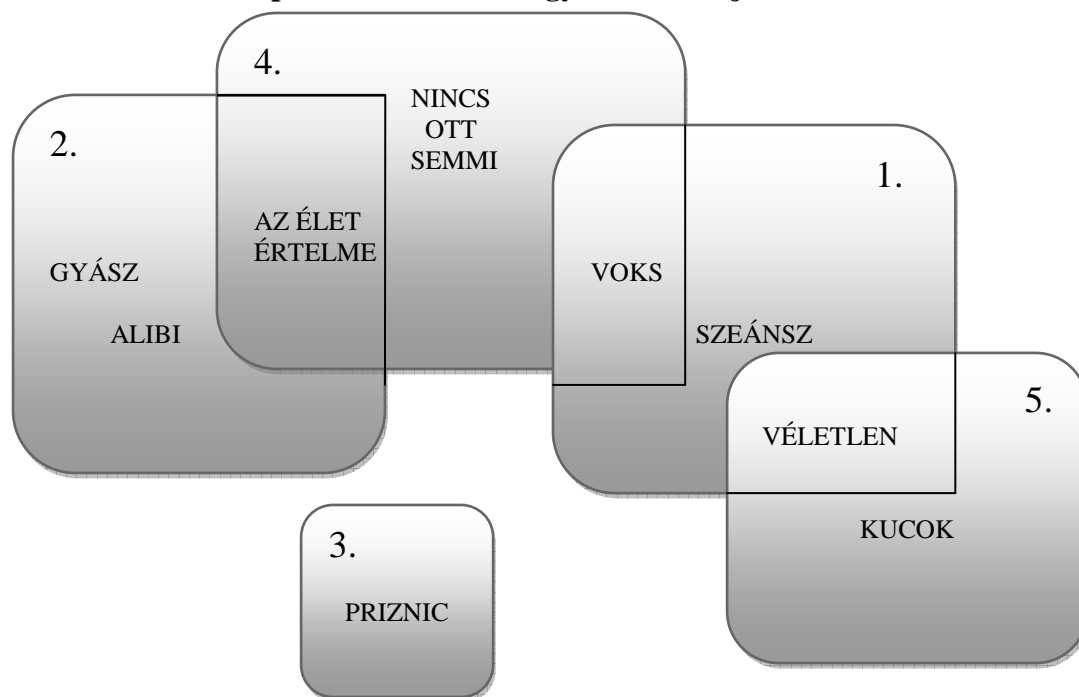
5. csoport. *A Véletlen és a Kucok* előadásai megszólítják a nézőket, befolyással vannak a darabok alakulására.

A Kucok célközönsége a gyerekek, akik maguk is részesei lesznek a mese történéseinek. Segítik a szereplőket, énekelnek, és az előadókkal együtt vannak jelen a színpadon.

A Véletlenben pedig, a fent említett játékok kapcsán válik a néző is rendezőjévé a darabnak.

A fentiekben látható volt, hogy a különböző csoportokon belül is lehetnek átfedések. Szemléltetésképpen egy halmazábrán mindez könnyen megfigyelhető.

1. sz. ábra
Csoport ábra a Tünet Együttes darabjainak elemzéséhez



A repertoár átnézése után kicsit tekintsünk vissza, hiszen Szabó Réka nem a Tünet Együttessel kezdte táncosi pályafutását, sőt egy elég távoli közegből kapcsolódott be ebbe a vérkeringésbe. Életrajzi pályáját áttekintve, látható, hogy táncos-koreográfus pályájának kialakulása viszonylag későn dőlt el. Ennek egyik fő oka éppen szülei „ellenállása” volt, hiszen teljesen más karriert szántak neki. Így elvégezte az ELTE matematika-számítástechnika szakát. A táncot sokáig csak komoly hobbiként űzte, a színpad háttérbe került, ekkor szinte még elérhetetlen álomnak tűnt. A nagy áttörés 1994-ben következett be, amikor a Rui Horta, portugál származású koreográfus Magyarországra jött és csapatába válogatta Rékát a „profik” közé. Ez a csapaton belül is sok konfliktust okozott, mivel kiemelt figyelemmel foglalkozott Horta vele. A „profik” nem értették mit lát a világhírű koreográfus ebben az amatőrben. 1995-ben kezdett el önálló darabokat koreografálni. Két évvel később a *Szonáta* című alkotásával megnyerte az Inspiráció koreográfiai fődíját és a MU Színház közönségdíját. Ezek tették lehetővé, hogy elkészítse a *Kontroll Kontra* című darabját, amelyből táncfilmet forgatott a Balázs Béla Stúdió, Sárosi Anita és Rétháti László rendezésében. 1999-ben állította színpadra *A lila hangyász* című szólóját, amely nemzetközi sikert is hozott. Meghívták a produkciót a Londoni Aerowaves fesztiválra, Bécsbe és Madridba. Szabó Réka 2000-ben Javier de Frutoszal a venezuelai

származású, Angliában élő koreográfussal kezdett dolgozni, aki extrém darabjairól vált ismertté. Táncosként való együttműködésük rendkívül érdekes kitérővé vált Réka életében. Szabó Réka nagyon lassan dolgozó alkotó hírében áll: pl.: a 2001. februárban bemutatott Kiválasztottat, már 2000. november elejétől próbálták. Ez napi szinten négy-öt óra aktív tánccal járt, mivel a téma Szabó Réka fejében csak hangulatilag, strukturálisan volt meg. Ahogy mondja, lassan áll össze keze alatt egy produkció, mivel nagy hangsúlyt fektet az improvizációra és a táncosai egyéniségére. „Úgy gondolja: manapság a közönség nagy része csupán azt várja el egy táncelőadástól, hogy szép legyen. Emellett célja, hogy nézői el is gondolkozzanak a látottakon. Nagyon nehéz repertoáron tartani a produkciót vallja Szabó Réka. A hazai befogadó színházak nem tudnak annyi előadást garantálni, hogy a közönség megismerhesse a produkciót ” [7]. Szabó Rékával közösen dolgozó színész-táncos csoport kialakított egy sajátos nyelvezetet. Kivételes humorérzékkel, ironikus szemlélettel rendelkeznek. A táncosok egyre felszabadultabban viccelődnek, a színészek egyre jobban mozognak. Sajátos stílusjegyet alakított ki az együttes. A közös munka, a kreatív feladatoknak köszönhetően, előadásaik jellegzetes hangulattal bírnak. Nyitottak az újításokra, merészen alkalmaznak akár technikai felszerelést. Bátran feszegetik önmaguk határait is. A Tünet Együttes előadásait értelmetlennek tűnne bekegatorizálni, hiszen folyamatosan játszik a tánc és a színház határainak átlépésével. Képes találni egy olyan utat, amelyet a nézők könnyen befogadnak. Élvezhetővé válik a kortárs táncot alig, vagy egyáltalán nem ismerők számára is.

4.1. Elvárás és látvány - interjú Szabó Rékával



4. kép

Az előbbieken Szabó Réka és a Tünet Együttes életéről, darabjairól esett szó. Láthatjuk mennyire változatos és kísérletező csapat az övék. Vidám, gyakran ironikus előadásaik a nézők számára élvezhetővé és befogadhatóvá váltak az évek során.

Számomra nagyon érdekes, ahogyan Szabó Réka darabjaiban összefonódik a beszéd és a tánc.

Interjúmban arra voltam kíváncsi, hogyan jött létre az a fajta közös munka, amit a színészekkel és a táncosokkal hozott létre. Mi indította útjára azt a nyelvezetet, amivel darabjai rendelkeznek. Ez inspirált arra, hogy Szabó Rékával készítsem el az interjút, melyet az alábbiakban ismertetek.

Ha jól tudom a Karcban csatlakozott először két színész az együtteshez. Mi volt az, amiért felkérted őket?

Igazából, ha visszagondolok, már sokkal korábbra gyökerezik az, hogy én a szöveggel elkezdtem másképp foglalkozni. A legelső a ***Lila hangyász*** volt, abban is beszéltem már. Volt egy kis külön valóságsarkom, ahol kicsi monológjaim voltak és attól elválasztva volt egy álom, egy képzeletbeli tér, ahol sokkal inkább mozgásos vizuális dolgok történtek. Aztán volt a ***Kiválasztott*** című előadás, amit Thomas Mann azonos című regénye alapján készítettem. Ez egy mitikus történet, illetve annak a feldolgozása. Eleve úgy íródott meg a regényben is, hogy van egy pap, aki mesélője a mítosznak (Hargitai Ákos játszotta ezt a szerepet), egy halandzsa nyelven narrál végig. Ez is azért volt vicces, mert egy értelmes szót sem mondott, pedig a narrátor szerepét töltötte be. Nyilván ott még nem táncolt, de tulajdonképpen az egész narráció úgy volt kitalálva, hogy nem mond egy értelmes szót sem és mégis elmeséli a látottakat. Tehát valamilyen módon: mozgással és vizuális eszközök segítségével, tárgyakkal, valamint helyzetek szituációkba hozásával mégiscsak kommentálta az eseményeket. Utána a ***Véletlenben*** is megjelenik ez, de ott is még elválasztva. A ***Lomtalanítás*** volt azért az első nagyon komoly szöveges kísérlet, ahol szöveg és mozgás ténylegesen találkozott. Ott azzal kísérleteztem, hogy volt egy hangulat, egy állapot. Erre született egy mozgásanyag, és az első részben mindez egy monológgal került összekapcsolásra. Egy szóló, amiben végig monologizálok. A második részben ugyanarra a mozgásanyagra készítettem zenére és 3 táncosra egy koreográfiát. Tehát tulajdonképpen ugyanazt a mozgásanyag gyökeret nézted végig kétszer. Egyszer egy monologizáló szólóhelyzetben és aztán egy megkomponált táncelőadás formájában. Az érdekelt nagyon, hogy egy mozgásanyag hogyan tud értelmeződni, hogyan tudod te értelmezni, ha ahhoz konkrét, verbális tartalom kötődik, és milyen, amikor az absztrakt tánc, zene és fények nyelvén szól hozzád. Igazából innen már tényleg egyenes út vezetett a ***Karchoz***. Tulajdonképpen mindig is nagyon érdekelt a szöveg, a verbális tartalom és mozgás viszonya. Ráadásul Kaposváron dolgoztam, és ott

találkoztam Kövesdi Lacival (társulati tag) és Gőz Pistával (társulati tag). Egy előadáson dolgoztunk együtt ahol én, mint előadó szerepeltem. Később, amikor jött a **Karcnak** az ötlete, már akkor tudtam, hogy színészekkel és táncosokkal akarok közösen dolgozni, mivel a szöveg és mozgás kapcsolata nagyon érdekelt, így őket kértem föl.

Azért alkalmazol színészeket, mert verbalitással foglalkoznak, vagy azért, mert van esetleg valami olyan plusz személyiségbeli dolog, amivel ők tudják gazdagítani az előadást?

Biztos eleinte úgy képzeltem, amikor még a **Karcot** csináltam, hogy alapvetően a színészek beszélnek, és a táncosok táncolnak, ami később aztán teljesen összemosódott.



5. kép

Igazából nehéz válaszolni a kérdésemre. Egyrészt mert egy út van a hátam mögött, így valószínűleg 10 vagy 8 évvel ezelőtt mást mondtam volna, mint amit ma mondok. Most leginkább az van, hogy az emberek érdekelnek és nem annyira a technika. Persze mindenképp fontos az, hogy legyen eszköztára, legyen nyelv amin meg tud szólalni a színpadon, tehát hogy a mozgása vagy szövege, vagy pantomim játéka, vagy csak egyszerűen a sugárzása olyan, hogy kiáll és.....hú!

Tehát személyiségeket keresek. Alapvetően azt gondolom (nyilván ez nem pontosan így igaz), hogy amikor készülök mondjuk egy előadásra és nagyvonalakban tudom, hogy alapvetően az a tánc nyelvén fog szólalni, akkor táncosokat keresek, és azon belül van olyan, hogy ez előre el is van döntve. Mondjuk egy **Alibiben** ahol azért nagyjából a készítés fázisában gondoltam „valamit”, de azt egyáltalán nem, hogy a táncosok meg fognak szólalni, ami aztán mégis vaskosan benne van a darabban. Azt gondolom ott is volt egy elképzelés: hogy van 4 színész és 2 táncos, de az a próbafolyamat során nagyon megváltozott. De mondjuk a **Gyászban**, amit a Katona Színházban csináltunk, ott már abszolút nem voltak ezek a határok. Abszolút nem volt fontos, hogy akkor ki a színész és ki a táncos, milyen ezeknek az aránya. Teljesen felborult ez a fajta elkülönítés, elszeparálás. Mert néha a téma fontos, néha meg a nyelvezet fontos, és

mindez attól függ, hogy milyen a darabnak az ötlete. A *Voksnál* mondjuk én pontosan tudtam, hogy ott egy táncos nyelven szeretnék szólni, bár végül is elég színházias lett az a tánc, amit végül is nem bántam. Az nekem már amúgy sem megy (azt hiszem), hogy absztrakt táncot csináljak. Ott én tudtam, hogy táncosokat akarok és alapvetően tánc, vagy csak mozgás lesz. De valaminek a komplexitásában láttam ezt. Nem egy táncdarabot akartam csinálni, hanem tudtam, hogy a két síkot, egy nem verbális síkot akarok egy verbálissal versenyeztetni.

Tehát amikor megszületik egy ötlet a fejedben, akkor már az is előtted van, hogy ezt mennyire szeretnéd csak a tánc nyelvén megszólaltatni, mennyire akarod ezt színészekkel, táncosokkal közösen készíteni?

Hát valamit általában azért szoktam képzelni erről. Mondjuk az *Alibi* esetében, ahol van két-két színésszár (fiatalabb meg egy idősebb páros), melléjük két táncost képzeltem.

Eleinte azt gondoltam róluk, hogy nem fognak beszélni, de mivel addigra a Dani (Szász Dániel, társulati tag) is nagyon sok mindenben keresztülment, és az Ilkay (Ilkay Türkoglu, ex-társulati tag), akivel meg eredetileg csináltuk a darabot, nagyon jónak bizonyult szövegmondásban, plusz másképp is alakult a darab koncepciója, ezért ez megváltozott a munka közben.

A szereplőválogatásnál inkább tényleg az ember érdekel, a személyiség érdekel, és ha van elképzelésem a darab nyelvezetéről, akkor az nyilván befolyásolja, hogy táncosok vagy színészek lesznek a darabban. Igazából azt gondolom, hogy az évek során nekem sokszor üdítőbb nézni valakit, csinálni valamit, amihez nem ért, mint csinálni valamit, amihez ért. Tehát látni színészeket egy táncos feladatban az sokszor érdekesebb, mert ugyanis fegyvertelen és nem tud az ismert sémákhoz nyúlni, nem rutinszerűen szed elő valamit. Ha van egy tehetséges előadó, aki alapvetően egy érdekes személyiség, akkor az így is, úgy is jól fog csinálni, ha a tánc nyelvén kell kifejezze magát. Hát persze ez nem biztos, de azért nekem sokszor az a tapasztalatom, hogy az, ahogyan egy táncos megszólal, az sokszor nagyon!

Pl.: a Katona Színházban elájultak Góbi Rita (társulati tag) pár mondatától, mert egy olyan hangon szólalt meg, ami messze volt a bevett színészi gyakorlattól. Úgy szólalt meg amit nem várnál, amit egy színész sosem csinál. Biztos másképp tanítják a főiskolán, hiszen minden rossz, abban ahogyan a Rita csinálja, de mégis van egy olyan hitelessége, ami miatt működik, ami miatt felkapod rá a fejed.



6. kép

Tehát én ezért nagyon messze kerültem a mesterségbeli tudásnak a feltétlen ájulatos tiszteletétől, de ez nem azt jelenti, hogy nem ismerném el és nem tartanám fontosnak. Csak azt gondolom, hogy sokszor nagyon jó olyan helyzetbe hozni az előadót, ahol valami olyan nyelven kell megszólalnia, amit nem tud.

És ebben van valamiféle nevelési célzat, hogy a színészek mozogjanak, a táncosok beszéljenek?

Nincs. Kiket akarnék nevelni.....? Az előadókat?

Mennyire tudatosan szeretnéd bővíteni az előadók eszköztárát, nyelvezetét?

Nem, engem az érdekel, hogy kihozzak emberekből olyat, amit nem szoktak csinálni. Én mindig keresem azt a fajta dolgot, ami nem egy megszokott dolog, tehát nem azért hogy én őt neveljem, hanem mert ez engem érdekel, mert akkor érzem hitelesnek a megszólalást. Nagyon leleplező, amikor valaki konzervekből vagy sémákból dolgozik és próbál közölni.

Szerinted mitől marad hiteles a beszéd a darab közben, mitől nem lesz idegen, mitől nem dobja le magáról a szöveget vagy a mozgást, hogyan tud harmonikusan működni?

Lehet egyszerűbb, ha egy darabra kérdezel, mert így általában ezt nehéz megmondani.

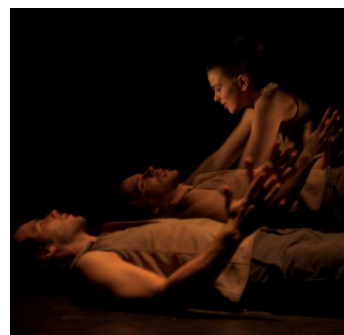
Mondjuk az Alibi kapcsán.

Hát félek, hogy itt nem annyira tudatos dologról van szó, inkább az egésznek valamiféle természetességéről. Arról, ahogy a munkafolyamat egészében természetessé válik. Van egy központi problematika, amiről beszélünk és azt többféle

módon jeleníthetjük meg. Képi, mozgásos vagy szöveges formában, de az szinte mindegy hogy melyikkel. Ezek egyenértékűek, a munkamódszerben vagy a munkafolyamatban gyökerezik, hogy melyik jelenik meg éppen. Az előadásban is éppen ezért érezzük természetesnek. Ez nem egy olyan tudatos szerkesztés, hogy na akkor én kitalálom és az úgy lesz. Inkább az az érzésem, hogy a munkából fakad. A *Gyásznál* is és az *Alibinél* is tulajdonképpen volt egy olyan központi problematika, a darab kiindulópontja, amire nagyon sok szituációs játékot, improvizációs és kreatív feladatot csináltunk.



8. kép



7. kép

Tehát amikor egy adott konkrét dologra kellett készítenie minden szereplőnek egy saját kis etűdöt, vagy jeleneti javaslatot hoznia. Ez az elejétől fogva ott van, a szöveg és a mozgás ugyanúgy jelen van. Egyrészt azért, mert együtt melegítünk be és így kezdjük a próbákat akkor is, ha színészekkel dolgozunk. Ezen felül vannak szöveges feladatok is és így válik az egésznek szerves részévé a szöveg és a mozgás. Úgy érzem, ez a munkafolyamat teszi természetessé az egészet. Meg hát nyilván mivel sokat is dolgoztam ezzel, már van valami fajta tapasztalat, de ez nem tudatos.

Akkor az elhangzottak alapján ennek az együttműködésnek semmi köze nincs ahhoz, hogy te nagyobb célközönséget szeretnél megszólítani?

Nincs. Ez egy alkotói kíváncsiságból fakad. Látnod ez így van már az elejétől, tehát már az első egy-két ilyen kis etűd is ilyen volt.

A beszéd illetve a színészek megszólalása a színpadon érthetőbbé teszi a látottakat, vagy ez abszolút nem egy narratív dolog? Esetleg ez is, az is olykor?

Azt gondolom, hogy a magyar közönség - mivel a tánc, a táncoktatás nem gyökerezik sehol sem a magyar iskolarendszerben - nem nagyon érti a táncot. Nem nagyon tudja, hogy kell nézni (az átlag nézőről beszélek), és minden kimondott szó az segítség számára. Még akkor is, ha én azt gondolom, hogy a mi darabjainkban a verbalitás egyáltalán nem úgy jelenik meg, mint egy hagyományos kőszínházi darabban.

Vagyis: nem mindig, de azért általában pont ugyanolyan az arculata, mint a táncé. Mondjuk az *Alibiben* a három „csaj” a rúdon, amikor „panaszkórust” adnak elő, az nem kerekedik ki egy lineáris történetbe. Ugyanúgy egy témaköré szerveződik és a mozgással, a képpel együtt (ahogy a három fiú ott ül és megvilágítja őket, amikor a rúdba kapaszkodnak a csajok) az meg van szervezve. Az nekem egy koreográfia. Még azzal együtt is, hogy egy mozdulatot ismételvegnek hárman egy bizonyos ritmusban, és szövegelnek közben. De sokkal inkább zeneiség, költészet, koreográfia, semmint olyan értelemben vett verbalitás. Mégis, amikor az átlag magyar néző ül és nézi, akkor valószínűleg könnyebben tud kapcsolódni hozzá, mint egy valódi absztrakt, nonverbális koreográfiához. Egyszerűen azért, mert verbalitás-centrikus a magyar néző.

Szerinted ez csak ránk, magyar nézőkre jellemző, vagy esetleg külföldön is tapasztaltatok hasonlót?

Szerintem ott ahol a táncnak, a képzőművészetnek, vagyis a vizuális művészeteknek komolyabb szerep jut az oktatásban, a kultúrában, egyáltalán a hétköznapiakban, ott egy picit más a helyzet. Bár azért valószínűleg mindenhol elmondható, hogy a színház egy nagy közönség számára elérhetőbb, érthetőbb vagy értelmezhetőbb dolog, mint a tánc.

Nem lehet, hogy azért tud a beszéd és a mozgás jól együttműködni, mert egy helyről gyökerezik? Hiszen a beszéd is olyan automatizmus, mint a járás vagy a levegővétel.

Én azt gondolom, hogy veszélyes ez a verbalitás. Én csak a Lujzán (Szabó Réka kislánya) látom, hogy amíg nem beszélt, addig hogyan figyeltem rá, és amióta tud beszélni, azóta hogyan figyelek rá. Ez ellen én próbálok küzdeni, de mégis az van, hogy látok rajta egy nagy változást. Tehát amíg az ember ott van egy csecsemővel, aki nem tud beszélni, addig egész más kommunikációs csatornák vannak. Ilyenkor mindenét figyeled és abban a pillanatban, amikor már beszél, szerintem nagyon megcsappan az ember figyelme. Életbe lép valami, ami nagyon könnyű és kényelmes: a verbalitás. Viszont, pont emiatt nagyon sok mindent figyelmen kívül hagy. Úgy hogy én ezt nem látom másképp az előadó művészetben sem.

Tehát veszélyes dolog a verbalitás, és nagyon veszélyes hogy hol van, hogyan van használva és hogyan van illesztve. Szerintem nekünk is, amire azt mondd, hogy sikeres és jól működik, ott is meg kell vizsgálni, hogy mennyire viszi el valami felszínes dolog, vagy mennyire ül mélyen ennek a működési mechanizmusa.

Szóval nem tudom, mitől működik jól, de láttam olyan előadásokat ahol nem működött. Ahol mozogtak is meg beszéltek is de nem működött, mert „ragasztva” volt. Nem erősítette egyik a másikat, nem illeszkedtek. Ezt nem tudom máshova tenni, mint a munkamódszerbe. Nem egy agyban eldöntött valami, hanem egy szerves munkának az eredménye, úgy születik meg egy közegbe. Úgy gondolnám, hogy azok az előadások nem egy ilyen közegben születnek, hanem ott van egy kitaláció, egy mesterkéltség valami és akkor az ott el van határozva, meg van valósítva.

Akkor a kihívást ennek a nyelvezetnek a használatában látod? Vagy mi az, ami miatt ilyen sűrűn használod a táncosokkal és a színészekkel való darab létrehozását? Melyek a pozitívumai illetve a negatívumai?

Hát negatív tapasztalat sosem volt. Az persze mindig jelen van, hogy alapvetően másképpen gondolkodnak a táncosok és a színészek. Nagyon érdekes ezt rajtakapni, ezért általában olyan emberekkel dolgozunk, akiket ez érdekel és önreflexívek. Tehát hogy vonatkoztatják magukra és próbálják megérteni az ő agyuknak (színész és táncos agyának) a működési mechanizmusát és hogy ezek a kifejezési formák miként ütköznek vagy nem ütköznek.

Tudsz esetleg erre egy konkrét példát mondani?

A Bánki Gergő, akivel *Az élet értelmében* dolgoztam együtt. Voltak különböző feladatok, és általában ahogyan ő azokat megoldotta, ott volt ez tetten érhető. Egyszerűen sokkal konkrétabb színházi helyzetekből indult ki.

A táncosok meg sokkal képletesebb, absztraktabb, elvontabb módon fogják meg a dolgot és ez nekem érdekes. Nem mondanám, hogy nehézség (hát persze van nehézség is), de hát érdekes.

Amikor egy új darabot készítek a kihívás leginkább egy téma, egy közlési vágy az, ami bennem van. Valamiről beszélni akarok, és amikor én valamiről beszélni akarok, az leginkább vagy egy gondolat, formanyelvi gondolat van a fejemben, vagy vannak emberek, akikkel dolgozni szeretnék. Ezek után alakul ki, hogy akkor most az szöveg vagy mozgás lesz. De van egy téma, egy közlésvágy és az az, ami hajt és nem az, hogy akkor most hogyan is elemezzünk valamit.

Tehát a kihívás az, hogy hogyan és kiknek a segítségével tudok közölni.

Köszönöm az interjút!

5. Konklúzió a tézis alátámasztására

A motivációban a nézők és az előadóművészek szempontjából felállított **hipotézisem** - amely szerint a tánc és beszéd kapcsolata a színpadon egyrészt segíti a nézők befogadókészségének bővítését, a művészi mondanivaló megértését, másrészt az előadó művészek kifejező képességének kiterjesztését, a szakdolgozat készítését segítő szakirodalmak, kritikai elemzések megfogalmazásai, személyes élményeim (alkotóval történt beszélgetések, előadóként történt közös munka során megszerzett benyomásaim) által **részben alátámasztottnak tekinthető**, mindamelllett, hogy a **lényeges lehetőségek mellett, nagyon sok gyenge pontot és veszélyt is magában rejt** [1. sz. táblázat].

1. sz. táblázat

SWOT elemzés a színpadi tánc és beszéd kapcsolatának megjelenítéséről

| Erősségek | Gyengeségek |
|---|---|
| Képzett színészek, táncosok | Színészi és táncos eszközök nem megfelelő arányának alkalmazása (aránytalanság) |
| Képességek erősítése az előadók és a nézők tekintetében | „Káosz” a színpadon (rendező/alkotó hibaként) |
| Bővül a rendezői rendszer | Nézői félreértelmezés |
| Beszéd és mozgás együttműködése | Szűk nézőközönség elérése (nézői nyitottság szűk) |
| Bekategorizálás átlépése előadóművészet szempontjából | Háttér támogatottság hiánya (próbatermi, technikai, anyagi stb.) |
| Emocionális élményfokozás | Folyamatos repertoár hiánya (kis előadásszám) |
| Új nyelv kialakulása az alkotók között | Alacsony a befogadó helyek száma |
| Lehetőségek | Veszélyek |
| Szélesebb nézőközönség bevonása | Híteltelenség (színészi, táncosi eszközök aránytalan alkalmazása) |
| Több előadás létjogosultsága | Bizalmatlanság (nem megfelelő előadó személyek kiválasztása) |
| A néző befogadó-készségének bővítése | Valódi együttműködés létrejöttének hiánya (előadók hozzáállása miatt) |
| Az előadó eszköztárának bővítése | A darab „kommerszé” válása |
| A jelentés sokrétűbb átadása | Sznobizmus |
| | A jelentés eltúlzása |
| | A mondanivaló irányítatlansága |

A beszéd, a hangadás megjelenése a táncszínpadon nem újszerű forma. Számos erősséget hordoz magában, hiszen egy újfajta nyelvezetet láthatunk képzett táncosok, színészek közreműködésével. Mindez magával vonzza azt is, hogy sokkal karakteresebbé válik a mozgás és a beszéd is. A darab születése során fokozatosan kialakul a két műfaj természetes együttműködése, párbeszéde, amely egy közös nyelvet hoz létre az előadók között. Ettől bővül a rendezői elv, így sokrétűbb forrásai vannak a közölni szánt tartalom bemutatásának. A néző élményfokozásához is hozzásegít a tánc és a beszéd sokszínű használata a színpadon. Könnyebben értelmezhetővé teszi az absztrakt mozgást, kiemeli a verbalitás jelentőségét.

Mindezek mellett a gyengeségeit is fel kell fedeznünk ennek az együttműködésnek, hiszen a színészi és táncos eszközök aránytalan, illetve nem a megfelelő helyzetben való alkalmazása félre vezethet, értelmezhetetlenné válhat a darabban. A nézői megértést is félreviheti, ha a rendezői elv nem átgondolt, végig vezetett. Mindamellett gyengeségként hoznám fel azt is, hogy ezen darabok előadásszáma elég alacsony. Nem alakul ki igazán repertoár, ellentétben például a balett műfajjal. Az anyagi keretek is szűkösek, túlnyomórészt pályázati pénzekből, forrásokból valósulhatnak meg ezek a darabok. A nem önálló próbatermekkel rendelkező együttesek munkáját nagyban befolyásolja a „még megfizethető” helyszínek folyamatos keresése.

Alacsony a befogadó helyek száma is ezeknek a daraboknak.

Pozitívumként számos lehetőséget rejt magában ez a fajta együttműködés, hiszen nagyobb nézőközönséget tud megszólítani, elérni. Bátrabban ülnek be egy színházi darabra, ahol verbalitás is történik a színpadon. Ennek következményeként több helyen is előadhatóvá válik az előadás, nem marad kizárólagosan a tánc színpadán, illetve a kőszínházak falain belül. Bővíthet a néző befogadó-készsége, érzékenyebbé válhat az absztrakt formák megértésére. Az előadók eszköztára is bővül a folyamatos együttműködés, a darab születése közben. Mindezek hozzájárulnak a jelentés komplexebb kifejezéséhez, a közölni szánt tartalom értelmezhetőbb átadására.

A beszéd és a tánc együttes alkalmazása számos veszély forrása is lehet. A darabban a színészi és táncos eszközök végiggondolatlan alkalmazása zavarossá válhat, ami hiteltelenné teheti az előadást. Lehet akár pont fordítva is, túlságosan kihangsúlyozva, „szájba rágósan” közöl a darab. Bevett fordulatokat, kifejezési eszközöket használva válhat „kommerszé”. Előfordulhat az is, hogy a számos ötlet nem megfelelőképpen van összefogva, így elveszhet a mondanivaló iránya, széteshet a jelentés. Az előadók esetleges alkalmatlansága is fokozott veszély-faktor, akár az együttműködés akár a

nyitottság szempontjából. Az előadás alatt egyértelműen látszik, hogy megvan-e a közös hang az előadók között vagy sem.

A fent említett tényezők együttes kezelése elengedhetetlen a jövő táncművészeti irányának fejlesztésében, és újra gondolásukkal mindenképpen bővíteni lehet a színpadi művészeti élmény befogadóképességének tárházát.

6. Összegzés

Egy műalkotás hatalmas mennyiségű információt tartalmaz, amelyeknek csak egy kis töredékét észleljük, figyeljük meg és emlékezünk rá. Ezért a legfontosabb kérdés az, hogy mely ingertulajdonságokat dolgozzuk fel és vetjük el vagy hagyjuk figyelmen kívül.

Úgy tűnik, hogy azonnal az egész látványt befogadjuk, de ez messze nincs így. A látványnak minden pillanatban csak egy nagyon kis része van a fókuszban.

Az ember szembesülve egy műalkotással, elsődlegesen a jelentést keresi, és arra figyel, nem a formára. Ily módon általában a jelentés merül fel, mint az esztétikai élvezet elsősorban meghatározó tényezője.

Az esztétikát különbözőképpen szokták definiálni. Általában olyan tudományt értenek alatta, amely azt tanulmányozza, hogy a „művészi” vagy „szép” ingerek hogyan váltanak ki „érdek nélküli tetszést”. A filozófiai esztéták (pl. Burke, 1757; Stolnitz, 1960) évszázadok óta azt bizonygatják, hogy az esztétikai élvezet abban különbözik másfajta élvezetektől, hogy érdek nélküli. Ez alatt azt értik, hogy az ember nem érdekelt abban, hogy rendelkezzen ilyen ingerekkel vagy használja azokat. Az érdek nélküliség hangsúlyozása az esztétika megkülönböztetését jelenti a gyönyör általánosabb tanulmányozásától, ahol a belső indítékok és az érzelmek fontos szerepet játszhatnak. Nincs univerzális szempontrendszer, amelyhez egyaránt alkalmas lenne a különböző művészeti ágakhoz, stílusirányzatokhoz, műfajokhoz, sőt témákhoz tartozó műalkotások megítéltetésére. Bizonyos szempontok, bizonyos esetekben nem mérvadóak, mások másképp működnek, más feltételek közt [8].

Természetes, hogy a művészeknek egyik célja, hogy felhívják a figyelmet a műalkotások formai és pszichofiziológiai nézeteire. Úgy tűnik az az egyik oka annak, hogy ezt a célt oly nehéz elérniük, hogy éppen ezeket az ingertulajdonságokat próbálja az ember figyelmen kívül hagyni, miközben megkísérli megtalálni a jelentést

- vagy a ráakódott jelentést - a műalkotásban.

A műalkotások létrehozásának és értékelésének folyamatait három egymással kölcsönös kapcsolatban lévő szerveződési szint, a társadalmi, az egyéni és a fiziológiai alakítja ki. A művészeti stílusok társadalmi konvenciókon alapulnak, amelyeket a művészek vagy elfogadnak, vagy elutasítanak, és ez határozza meg a művészek és művészeti iskolák rövid távú sikerét. Egyéni szinten a művészek olyan technikákat dolgoznak ki és vesznek át, amelyek lehetővé teszik, hogy értelmes vizuális képeket hozzanak létre és közben a nézők megtanulják a művészet stílus szerinti és tematikus fejlődési fokainak megkülönböztetését.

Bár nem általános egyetértés, de számos kognitív pszichológus azt bizonygatja, hogy a vizuális ingerek feldolgozása a látvány asszimilációja egy belső sémához vagy „kanonikus formához” (Hochberg 1972). Úgy tűnik, hogy azonnal az egész látványt befogadjuk, de ez messze nincs így. A látványnak minden pillanatban csak egy nagyon kis része van a fókuszban.

Minden, ami a színpadon végbemegy, kell hogy valami célból történjék. Üldögélni bizonyos célból kell a színpadon, nem azért hogy magunkat a nézőknek megmutogassuk.

A néző befogadási élményében legfontosabb elemként az elvárás és a látvány konfliktusa, mint fő sajátosság játszik meghatározó szerepet.

A *tánc* nemcsak megformálja a testet, hanem szabadabbá teszi a mozgást, szélesebbé, határozottabbá és befejezettebbé teszi a mozdulatot, ami nagyon fontos, hiszen ez az, ami emeli a látványt [9, 10, 11, 12].

A vizuális információ akár a többi nem verbális kommunikációs rendszer – esetünkben a tánc - olyasmint képes közölni velünk az élmény közvetlen, személyes átadásában, amit szavakban nem, vagy csak nagyon körülményesen és korlátozottan lehet.

A *nyelv* nem tudja közvetlenül ellátni ezt a feladatot, mert ő maga nem jelent közvetlen érzéki kapcsolatot a valósággal, csak arra való, hogy megnevezzük vele amit látunk, hallunk, vagy gondolunk [13, 14, 15].

Mindezek azt támasztják elő, hogy létjogosultsága kell, hogy legyen a színpadi beszéd és tánc együttes alkalmazásának, hiszen segíti a nézők befogadó-kézségének bővítését, a művészi mondanivaló megértését, valamint az előadó művészek kifejező képességének kiterjesztését. Feltétlen fontos azonban megjegyezni, hogy ezen

együttes alkalmazásnak, nem csak kifejezetten pozitívumai vannak (erősségek, lehetőségek), hanem előfordulhat, hogy e közreműködés nem az eredeti elképzelést valósítja meg, így önmagában veszélyt is jelenthet.

Bár újabb és újabb produkciókon keresztül vizsgálhatjuk az előadók és a rendező által létrehozott nyelvezetet, ezek mindig megújulhatnak, amelyek mindig magukban hordozzák az újabb kérdéseket. Talán nincsenek végleges válaszok, csak pillanatnyi megállapítások, ami persze nem gondolom, hogy baj lenne. Peter Brook szavait idézve:

„Egy ember mozdulatlanul áll a színpadon, és magára vonja a figyelmünket. A másoknak nem sikerül ugyanez. Nekem csak ez a különbség számít. Mi ez a különbség? Mit jelent kémiaiilag, pszichikailag, fizikailag? A sztár kézjegyét? Egyéniséget? Nem. Ez így túl egyszerű lenne. Nem ez a válasz. Nem tudom, mi a válasz.....”

Peter Brook

Irodalomjegyzék

- 1) Montágh Imre: Nyelvművesség. A beszéd művészete. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest 1989.
- 2) Nagy Adorján: Színpad és beszéd. Válogatott tanulmányok. Magvető, Budapest 1964.
- 3) K.SZ.Sztanyiszlavszkij: A színész munkája II. Az alakítás iskolája. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest 1951.
- 4) Fuchs Livia: Száz év tánc. L' Harmattan Kiadó, Budapest 2007.
- 5) www.tunetegyuttas.hu
- 6) Jászay Tamás cikke. Revizor (az NKA hivatalos portálja) 2008.02.22.
- 7) Csákvári Géza cikke. Népszabadság 2001.május 30. szerda
- 8) Farkas András: Az újraalkotás mint kísérleti módszer Piet Mondrian- képek vizsgálatára. Pszichológia, 13 67-114, 1993.
- 9) Gerald C. Cupchik: Az érzékeléstől az alkotásig: Az esztétikai folyamat többszintű elemzése. Vizuális művészetek pszichológiája I. Farkas András, Gyebnár Viktória (szerk). Nemzeti Tankönyvkiadó Rt. Budapest 1998.
- 10) Colin Martindale: Esztétika, pszichobiológia és megismerés. Vizuális művészetek pszichológiája I. Farkas András, Gyebnár Viktória (szerk). Nemzeti Tankönyvkiadó Rt. Budapest 1998.
- 11) K.Sz.Sztanyiszlavszkij: A színész munkája I. Az átélés iskolája Hungária Kiadó 1950.
- 12) Mérei Ferenc: Az ízlésélmény elemzése. Ízlés és kultúra. Szerdahelyi I. (szerk). Kossuth Kiadó, Budapest 1974.
- 13) Gyebnár Viktória: A képi építkezés és a látásmód összefüggései. Vizuális művészetek pszichológiája I. Farkas András, Gyebnár Viktória (szerk). Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., Budapest 1998.
- 14) Rudolf Arnheim: A vizuális élmény. Gondolat Kiadó, Budapest 1979.
- 15) Tölgyesi József.: A vizualitás jelentősége. A vizuális kultúráról. S. Nagy Katalin. (szerk)., Kossuth Kiadó, Budapest 1982.

Képek jegyzéke

- 1) Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij
- 2) Szeánsz- Dózsa Ákos, Gold Bea, Szász Dániel, Gőz István, Kövesdi László,
Kántor Kata, Ilkay Türkoglu, Peer Krisztián Fotó: Dusa Gábor
- 3) Karc- Gőz István Fotó: Dusa Gábor
- 4) Szabó Réka Fotó: Hamarits Zsolt Parallel 7
- 5) Karc- Jarovinszkij Vera, Szász Dániel, Gőz István, Réti Anna, Kövesdi László
Fotó: Dusa Gábor
- 6) Gyász- Góbi Rita, Elek Ferenc Fotó: Szilágyi Lenke
- 7) Gyász- Tenki Réka, Elek Ferenc, Fullajtár Andrea, Szász Dániel, Góbi Rita,
Fekete Ernő, Hajdu Károly, Rezes Judit Fotó: Szilágyi Lenke
- 8) Alibi- Szász Dániel, Nagy Andrea Fotó: Dusa Gábor