

BUDAPEST KORTÁRSTÁNC FŐISKOLA

Molnár Dániel

J E L E N L É T

A szakdolgozat a színpadi jelenlét témáját taglalja. Kutatás a színpadi jelenlétet befolyásoló külső és belső tényezők témájában.

Jóváhagyott program a következő diploma megszerzéséhez:

táncművész BA

Vizsgabizottság elnöke: dr. Angelus Iván

Konzulens: Szemessy Kinga

2012.

TARTALOM

Bevezetés.....	1
Ugyanazt keressük	1
Történeti áttekintés	3
I. Fejezet.....	11
A jelenlét meghatározása.....	11
„Szerep-vállalás” – a mindennapi jelenlét.....	11
II. Fejezet	15
A színpadi jelenlét.....	15
Belső jelenlét	15
Külső jelenlét.....	20
Az egyensúly	21
III. Fejezet.....	23
A színpadi jelenlét befolyásolása	23
Belső befolyásoló tényezők.....	23
Külső befolyásoló tényezők	28
IV. Fejezet.....	30
Gondolatok a szomszédból.....	30
Táncművészet	30
Színművészet.....	33
Gondolatok itthonról	36
Kortárs táncművészet.....	36
V. Fejezet	38
Összegzés	38
Függelék.....	40
Teljes interjú anyagok.....	40
2012. 05. 04. Händel Edit.....	40
2012. 05. 10. Máté Gábor	43
2012. 05. 11. Hód Adrienn	47
2012. 05. 13. Vladislava Malá.....	51
2012.05.12-Farkas Zoltán	52
2012. 05. 12. Czupi Dániel.....	53
Ábrajegyzék.....	60
Irodalomjegyzék.....	60

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Szeretném megköszönni Angelus Ivánnak az iskolában eltöltött három évet, melynek tapasztalatai lehetővé tették e dolgozat létrejöttét.

Hálás vagyok minden tanáromnak, a tudásért és a türelemért, és hogy mindig igyekeztek a jó úton tartani.

Köszönöm a csoporttársaimnak a bátorítást és a vigasztalást. Az örömteli percek, a közös munkát.

Külön köszönet Szemessy Kingának, akinek áldozatos munkája nélkül, ez a dolgozat nem készült volna el.

BEVEZETÉS

Amikor évekkel ezelőtt közeledni kezdtem az előadóművészet felé, az első, amivel találkoztam a közönség, és az előadó közötti kapcsolat kérdése volt. Természetesen gyerekfejjel ez csak a tetszeni vágyásban nyilvánult meg. A kérdések, melyek ekkor foglalkoztattak, körülbelül így hangoztak: miért tetszik ő jobban, mint én? Ő miért kap nagyobb tapsot? Rajta miért néz ki másképp, mikor én ugyanúgy csinálom? stb. – Persze, azóta rájöttem, hogy az előadók a legkülönbözőbb módokon veszik fel a kapcsolatot a közönséggel. Ami számít, az a kapcsolat erőssége és minősége, melyeket a kapcsolatfelvétel módja határoz meg, ezt pedig kapcsolatfelvevő állapota befolyásolja. Ezt az állapotot külső és belső tényezők alakítják. Akár tekinthetjük őket egy finom étel hozzávalóinak. A receptet kedvünkre változtathatjuk, így más- és más ételeket kapunk. Lényeg, hogy mindig pontosan tudjuk, hogy milyen alkalomra, mit akarunk főzni, milyen módon, és milyen hozzávalókból.

UGYANAZT KERESSÜK

„Egy ember mozdulatlanul áll a színpadon, és magára vonja a figyelmünket. A másiknak nem sikerül ugyanez. Nekem csak ez a különbség számít. Mi ez a különbség? Mit jelent kémiailag, pszichikailag, fizikailag? A sztár kézjegyét? Egyéniséget? Nem. Ez így túl egyszerű lenne. Nem ez a válasz. Nem tudom, mi a válasz. De azt tudom, hogy itt, az előbbi kérdésre adott válaszban találhatjuk meg egész művészetünk kiindulópontját.”

Az iménti idézet Peter Brook angliai születésű rendező tollából származik, aki egyetemista korától a színház- és filmművészet világában él és munkálkodik. Legfontosabb munkája az 1968-ban megjelent *Az üres tér*, melyben saját tapasztalataiból merítve ír a kor színművészetéről; általános tézisekkel, és gyakorlati útmutatással egyaránt szolgál. Könyve a színházesztétika alapműve.

Nagyító alá helyezve, és finoman elemezve fentebb leírt vélekedését, elgondolkodtató az a tény, hogy ő, aki egész életét a már leírt előadóművészeti ágak berkein belül töltötte, a színpad szón kívül semmi más utalást nem ad a színművészetre. Igazából minden

előadóművészeti ágban, mely színpadot – azaz egy olyan helyet, amely a nézők sokaságából kiemeli, elkülöníti, elszeparálja az előadót – használ, kereshető az idézet igazsága, és jogerősek a ráirányuló kérdések. Maga Peter Brook sem tudja a választ, csak annyit, hogy – egyszerűen fogalmazva – a mindenkori színpadi lét alapjairól beszélünk. Úgy gondolom, hogy a fejtegetendő problémakörben teljesen mindegy, hogy színművészetről, táncművészetről – vagy, hogy egy sarkalatos példával is éljek cirkuszművészetről – esik szó, hiszen az említettek mindegyikében jelen van a közönség-néző közötti viszony, kommunikáció.

Írásomban igyekszem feltárni, a Peter Brook által említett „különbség” alapját; merítve saját tapasztalataimból, illetve – a történeti kutatások mellett – táncórai, előadói, nézői élményekből, melyek egyrészt arra inspiráltak, hogy az előadói minőségek közötti különbség gyökereit kutassam, illetve ráébresztettek arra, hogy az előadók – beleértve magamat is – az előadóművészet minden területén ugyanazt keresik. A nyitva hagyott kérdés jelen esetben is a mit.

Eme kérdés, és a hozzá kapcsolódó gondolatok jelentik témafelvetésem alapját.

„A modern színész és színjátszás kialakulása a 18. századra tehető, amikor a korábban retorikához kapcsolt kifejezési forma leválik a szóról, saját eszközkészletet és technikai rendszert kezd kialakítani, azaz amikor a teatralitás önálló testi kifejezésformává kezd válni.”¹

A 18. század előtt a színészetet a retorikai kifejezőeszközök és készségek uralják, akár az Erzsébet-kori hivatásos színjátszást, akár a francia klasszicizmus időszakában kialakult udvari színjátszást említjük. A 18. század közepén David Garrick színrelépése forgatja fel a színjátszást és az arról kialakított elméleti felfogást. Garrick játéka a legnagyobb hatást Denis Diderot-ra gyakorolja. Diderot legjelentősebb színházelméleti munkájában, a *Színészparadoxon*ban egyrészt többször említi a színészt, másrészt pedig Garrick nyomán elemzi először a színjátszás és a szerep viszonyát. Úgy gondolja, hogy a színészben ugyanúgy egyfajta kettősség van jelen, mint ahogyan a nézőben is. A színész szempontjából ez a kettősség például a szereplés öröme és a szerepe szerinti letargia. A néző szempontjából ez lehet bármilyen mindennapi érzés, mely mellé a darab szemlélése közben egy öröm vagy bánat adódhat, ám ez nem meríti feledésbe az – egyébként már a darab előtt jelen lévő – érzelmeket. Rendszerében az ész jelenti az érzelmek fölötti kontrollt.

David Garrick, játékában a „durván eltúlzott, dagályos játékmódot, lélektani realista ábrázolásra”² váltotta. A színészettel kapcsolatos legtöbb elméleti írás az ő hatására jön létre. Garrick szerint – gondolatait Diderot elméleti munkásságából ismerhetjük meg –, a színész az emberi természet megfigyeléséből szerez alapanyagot szerepének kialakításához. Azt is írja, hogy az egyszerű utánzás nem jó út. „A megfigyelt magatartásokat a színésznek önmagán át kell szűrnie, fel kell dolgoznia, sajátjává kell tennie és precízen meg kell formálnia.”³ Garrick játékának lényege egy fiktív, de lehetséges karakter megteremtése, mely a realisztikus, minél árnyaltabb testi ábrázolás

¹P. MÜLLER Péter: *Test és Teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 123.

² Edmund BURKE megállapítását idézi Phyllis HARTNOLL (ed.), *The Oxford Companion to Theatre*, London, Oxford University Press, 1967, 362.

³ Vö. Carlson: Marvin, *Theories of Theatre*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1993, 138-139.

által lesz hiteles. Diderot valószínűleg ennek hatására írja, hogy nem a szavalást, hanem a mozdulatokat kell kidolgozni. A színésznek a hatás eléréséhez a játszott szerep külső adottságait, viselkedésének külső formáit kell megmutatnia, mert ezek a testi jelek vezetik a nézőt a mélyebb lelki, érzelmi tartalom megértéséhez. A Diderot, David Garrick és kortársaik által képviselt, a viselkedés testi eszköztárára alapuló új színészi munka, egyáltalán nem törli el a 18. századig uralkodó, retorikára épülő, betanult szerepsémákkal operáló színészetet, mely aktívan élt az újítások mellett is.

A 20. századi előadóművészet – azon belül is inkább színházművészet –átgondolása során, a színészi gyakorlat több, egymástól erősen eltérő megközelítése alakul ki. Ezek a szerep megformálására felállított teóriák négy egyszerű csoportba osztható: **1. kívül**, azaz szinte kizárólag a külsőségekre koncentráló színjátékmód **2. belül**, azaz szinte kizárólag a belső folyamatokra koncentráló színjátékmód **3. kívülről-befelé**, azaz amikor az előadó a szerep belső lelki folyamatait külső testhelyzetek, mozdulatok, gesztusok stb. segítségével építi fel **4. belülről-kifelé**, azaz a külső testi megjelenés, a belső lelki folyamatok hatására bontakozik ki.

A század első évtizedeiben Edward Gordon Craig megalkotja übermarionett teóriáját, mely a színész mindennemű megnyilvánulásának irányítását a drámára bízta, ezzel a szerző kezébe adva a gyeplőt, kihagyva ezzel egyrészt a rendezőt, másrészt a színészt magát. Az übermarionett olyan lény, olyan színész, aki mentes a szubjektív érzelmektől. Csak azokat az érzelmeket éli át és mutatja fel, csak azok szerint cselekszik, melyek a drámában meghatározott szerepének velejárói. Craig úgy gondolja, hogy mivel az ember felszabadíthatatlan az érzelmek befolyásolása alól, és ez által játéka esetleges, ingatag, és ki van téve a véletlennek, ezért természeténél fogva alkalmatlan a színészi pályára. Craig eszményi színésze nem ember, hanem egy érzelemmentes lény, aki nem emberi érzelmeket jelenít meg a színpadon, hanem az emberi világtól idegen formákat. Elképzeléséhez legközelebb álló színészként Henry Irvinget említhetjük, aki Craig számára, pont olyan volt, mint Diderot-nak David Garrick. Craig elmélete kapcsán párhuzamot lehet vonni az 1920-as évek beli németországi Bauhaus mozgalommal. A Bauhaus által színpadra állított táncdarabokban a Craig által megálmodott übermarionett figurák mozognak. A Bauhaus berkein belül Oskar Schlemmer nevéhez köthető műfigura rokon elképzelés korántsem volt egyedülálló. Oroszországban Valerij Jakovlevics Brjusov a színészeket bábukkal kívánta helyettesíteni. Eme teóriák

megfelelnek a **kívül** és a **kívülről befelé** elképzelésnek. Míg David Garrick követői megmaradnak a megfigyelés utáni önmagukon átszűrt utánzásnál, addig Craig, Brjusov, Schlemmer radikálisabban, kizárólagosan a küllemre koncentrálnak. Mivel egy dolog sohasem létezhet és maradhat meg az ellenpontja nélkül, így természetesen ebben az időben létrejön egy másik, ugyancsak szélsőségesnek mondható álláspont, melyet Konstantin Vasziljevics Sztanyiszlavszkij képvisel. Az ő elképzelésében az eszményi színész testtelen lélekként tud megnyilvánulni, ilyen módon a testet csak üres, értéktelen, használhatatlan hüvelynek tartja, melytől legszívesebben megszabadulna. Elmélete szerint a színésznek a játék közben nem kell eltávolodnia a reális élettől. Sőt, minden színpadi helyzetet életszerűen át kell élnie. Ezt a színészi technikát nevezzük lélektani realizmusnak. Sztanyiszlavszkij csak utolsó éveiben kezd megbarátkozni a testtel, következésképpen tanítványával Vsevolod Mejerholdal is, akire halála előtt a moszkvai Művész Színház vezető rendezői posztját hagyja.

Sztanyiszlavszkij mellett Craig kortársai, Antonin Artaud és Bertolt Brecht ugyancsak az előadó testével és színpadi létével kapcsolatos elméleti és gyakorlati munkásságot folytatnak. Az ő technikáik szintén egyediek és önállóak. Brecht nevéhez fűződik az a színészi technika, melynek során a színész a szerep megformálásakor teljesen elválasztja magát a megformált szereplőtől. Teljesen kívül helyezkedik a szerepen, és még csak fel sem merül benne az átélés fogalma. Ezt a munkamódszert Brecht elidegenítésnek, a darabjaiban pedig ún. elidegenítő effektusok révén élményvadászat helyett kritikus szemléletre készíteti nézőit. Brecht ugyanis nem csak a színészt idegeníti el saját szerepétől és a darabtól, hanem a közönséget is az előadástól. A színészek a legváratlanabb helyeken, a leginkább oda nem illő cselekvéseket véghez, ezzel meggátolva, hogy a közönség beleélje magát a történetekbe. Ez a fajta színjátékmód elősegítette, hogy a nézőtéren helyet foglalók kritikusan, a színészek által játszott szerepekkel nem azonosulva, de értő hozzáállással szemlélhessék a darabot.

„Az átélésen és elidegenítésen alapuló színházi-, színészeti- és testképzetek mellett a harmadik típus Artaud írásaiban megjelenő, felmutatáson alapuló színházeszmény, amely a színház teatralizálását a rítussal és a színész testének, mint hieroglifának az alkalmazásával vélte megvalósíthatónak.”⁴ Artaud a színházat nem művészetnek, sokkal inkább egy transzállapot előidézőjének tartja. Fókuszában a színház nézőre gyakorolt

⁴P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 144

hatása áll. A Bali-szigeti táncról szóló írásában a táncleírás mellett saját színházának vízióját is közzéteszi, mely szerint az ideális színházban a színészek a szavak helyett jeleket használnak, jelmezekbe öltöznek és inkább képi jeleknek látszanak, mintsem embereknek. A színpadi mozgás betölti az egész teret és a nézők gondolatban szinte együtt mozognak a színészekkel. Minden mozdulat előre kiszámított, semmi sem marad a véletlenre. Egyfajta erősen kötött és önellenőrzött testi jelenlétről beszél, amely szorosan köthető a keleti színházhoz, valamint Craig és Mejerhold törekvéseihez.

Mejerhold Sztanyiszlavszkij tanítványa, azonban nem folytatja mestere törekvéseit. A színpadi előadói minőségre vonatkozó kérdésekre saját válaszokat fogalmaz meg. Elképzelései a következőképpen hangzanak: „a színész művészete nem más, mint maga anyagának helyes megszervezése, azaz arra való képessége, hogy testét, mint kifejezőeszközt helyesen használja.”⁵ Technikáját biomechanikának nevezi, melynek alapja F.W. Taylor munkahatékonysági teóriája, amelyet Taylor *A tudományos irányítás alapelvei* című könyvében publikál. Taylor leírja a hatékony munka feltételeit: megfelelő dolgozók, megfelelő eszközök, körültekintő tervezés minden eshetőség figyelembevételével. Mejerhold úgy látja a jövőbeli színészetet, mint termelőtevékenységet, azaz egyenlővé teszi a munkával. Itt kapcsolódik gondolataihoz Taylor teóriája, melyből a legfontosabb rész a megfelelő munkásra és munkaeszközére vonatkozik, ez Mejerhold esetében a színész és az ő teste. A lényeg, hogy a színésznek folyamatosan edzenie kell a testét, és fölötte teljes uralmat kell szereznie, hogy aztán a szerephez nem **belülről kifelé**, hanem **kívülről befelé**, a mozdulatokon keresztül közeledhessen. A színészet nem más, mint kreált emberek, kreált kapcsolatainak bemutatása. Szerinte ezeket a kapcsolatokat leginkább a gesztusok, a testtartás, a tekintet és a hallgatás határozzák meg. A néző a mozdulatok pontosan létrehozott struktúrájából sejtheti meg a színészek lelki folyamatait és a közöttük lévő kapcsolatokat. Miközben Artaud, Brecht, Mejerhold a színészi minőség test felőli megközelítésével foglalkoztak, és a színházművészet megújulását a **kívül**, illetve a **kívülről befelé** álláspontban látták, addig Sztanyiszlavszkij hagyománya sem maradt folytatás nélkül. Anton Pavlovics Csehov unokaöccse, Mihail Csehov az 1930-40-es években a moszkvai Művész Színház színészeként és művészeti vezetőjeként tevékenykedett, és 1952-ben

⁵ Vszevolod MEJERHOLD: *A Jövő színésze és a biomechanika*, (ford. Páll Erna). in JÁKFALVI Magdolna (szerk)., *Színházi antológia*. XX. század, Budapest Balassi Kiadó, 2000, 93.

publikálta *A színészhez* című könyvét, melyet a színházi évek tapasztalatai inspiráltak. Könyvében leírja, hogy a színészet kiindulópontja a test és a lélek harmóniája, ám a test nem egyenrangú a lélekkel. A test a lélek alárendeltje, ugyanakkor nem elhanyagolható fél. A testet edzeni kell, hogy a lelki folyamatokat minél pontosabban tudja közölni. Csehov szerint azonban nem elvetendő a test, nem úgy, mint Sztanyiszlavszkijnál. A test a színész művészetét születt szolgálni, mely művészetnek Csehov szerint négy ismérve van: könnyedség, forma, szépség, teljesség. Világosan látszik, hogy Csehov azon kívül, hogy a testet, nem oly mértékben veti el, mint Sztanyiszlavskij, gondolataik nagymértékben azonosak. A különbség, hogy Csehovnál megjelenik a **kívülről befelé** építkezés is. A karakter elsajátításához vezető útjának első lépcsőfoka a hozzá kapcsolódó gesztusok, tartás elsajátítása, mindamelllett, hogy szerepelemzésnél a karakter belső motivációját tartja a legfontosabbnak. Nem úgy, mint Jerzy Grotowski, aki Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és Artaud örökösének mondható. Színházának lényege a színészi játék lemeztelenítése. Egy olyan hely létrehozása, ahol a színész teste maga lesz a rituálé helyszíne, ahol a színész önnön valójában, jelmeztől, kliséktől, kiegészítőktől – így például a szövegtől – függetlenül képes feláldozni önmagát és képes a közönség helyett cselekedni. Grotowski úgy gondolja, a színész egylényegűvé válik a közönséggel – sem több, sem kevesebb nem lesz az őt néző emberektől, így az emberek könnyebben azonosulnak vele. Ez a folyamat szerinte csak akkor történik meg, ha a színész valóban megválnak a társadalmi elvárások által ráhelyezett maszkoktól, és önmagába nézve előbb felkutatja, majd megfejtí saját valóját, majd ezáltal új emberré változik. Kellékként központi helyen áll a test, mert – értelmezésem szerint – vászonként funkcionálva az teszi láthatóvá lelki folyamatokat.

A 20. század második feléből, Grotowski szemléletének ellentétéként Robert Wilson színháza említendő. Wilson, a még ma is élő, 70 éves rendező a test fizikai mivoltát hangsúlyozza. Úgy gondol a színészekre, mint közszemlére tett tárgyakra. A színészek sem egymás között, sem a közönséggel nem kommunikálnak. Wilson azt a terápiás tapasztalatot használja, miszerint a testi ingerek képesek hatással lenni a racionális folyamatokra.⁶ Robert Wilson eme testi jelenlétre való nézetei nem előzmény nélkül

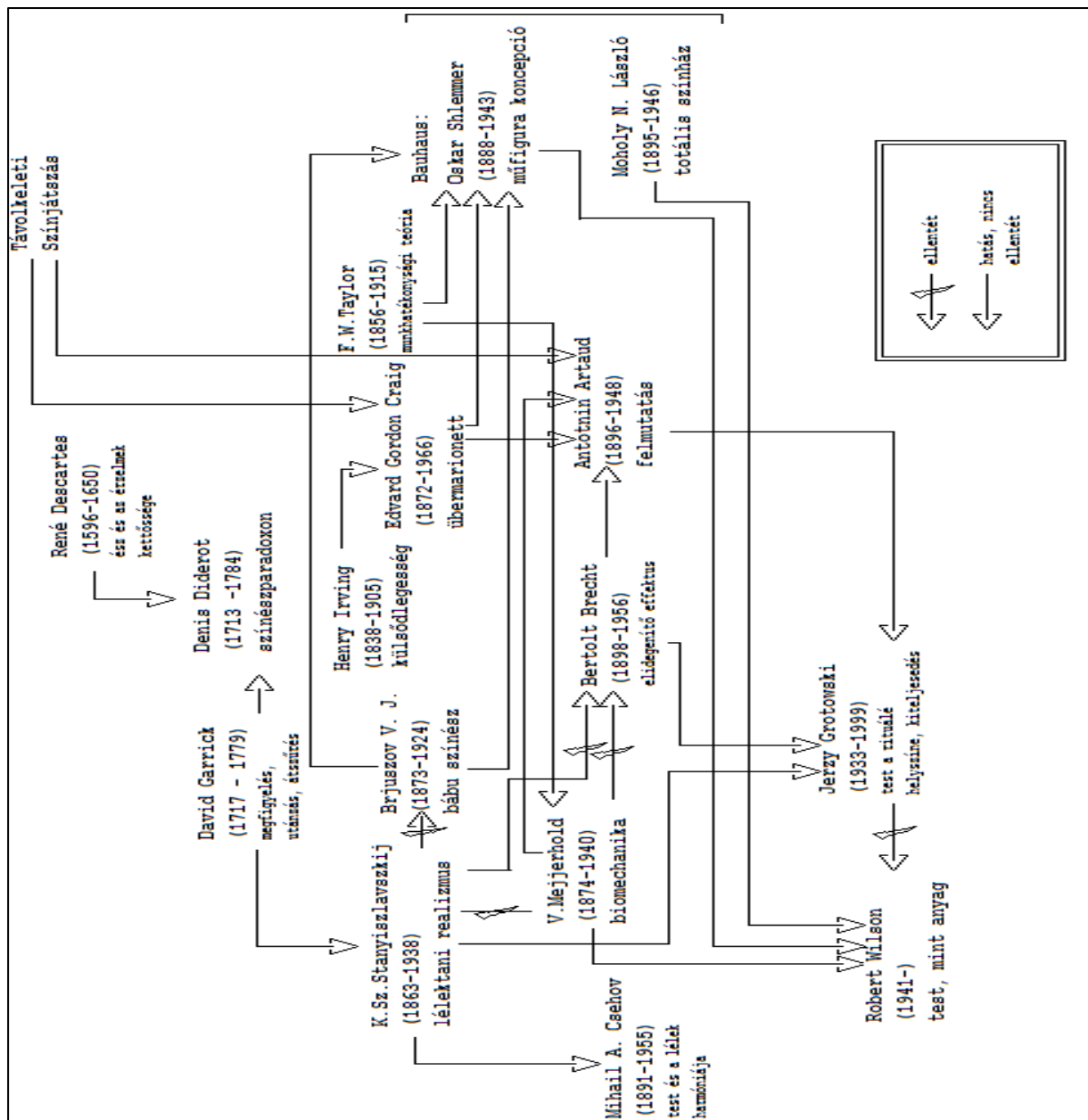
⁶ Vö. VANDEN HEUVEL, Michael: *Performing Drama/Dramatizing Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, 160-161. Az említett helyen a szerző C. W. E. Bigsby megállapítására hivatkozik

valók: többek között kapcsolódik Oskar Schlemmer mechanikus műfiguráihoz, Edward Gordon Craig gondolataihoz, Vszevolod Mejerhold és Antonin Artaud elméleteihez.

A modern tánc és a kortárs tánchoz vezető újszerű gondolkodás csíráiban a 19. század végén kezd megjelenni. Igazából a táncművészet tekintetében direkt a jelenléttel, előadói minőséggel foglalkozó írásokkal alig találkozni. A különböző táncművészeti ágak egyrészt saját identitásukkal, létezésük kérdéseivel voltak elfoglalva, másrészt a művészek, koreográfusok és rendezők a test és a mozgás folyamataival foglalkoztak, ezen a téren értek el haladást. Ilyen módon akár kijelenthető, hogy a testi jelenlét kérdésével foglalkoztak, már amennyiben párhuzamot vontak volna a test és a teatralitás között. Kutatásaimból és abból fakadóan, hogy nagyon kevés, a jelenlét kérdéseiről rágódó, a táncművészet világából származó írással találkoztam, arra következtetek, hogy az előadói képességek, az előadói minőség kérdése korábban másodlagos volt, azzal szemben, hogy a táncos tudta, mit táncol. Milyen technikával, technikákkal, vagy éppen technikák nélkül táncol, vagy hogy amit táncol az egyáltalán tánc-e vagy sem. Nem térek ki részletesen az Egyesült Államokból származó, már eltávozott vagy mai napig ott élő és tevékenykedő szerzők – táncosok, koreográfusok, elméleti szakemberek – munkáira. Habár Graham, Cunningham és még sokak munkáit nézve felmerül a gondolat, hogy a tánc náluk nem csak és kizárólag testi állapotok megmutatására szolgál, hanem cél az érzések, lelki folyamatok és állapotok kifejezése. Ez tévedés. Munkájukban többnyire a testi állapotokra koncentrálnak, jó példát mutatva a **kívül** kategóriára. A darabok bemutatásakor a közönség belelát emberi kapcsolatokat, lelki folyamatokat stb. a mozgásba, ám az alkotók maguk ebből az aspektusból nem vizsgálják munkájukat – gondolok itt elsősorban Merce Cunningham event-jeire. Martha Graham esetében ugyan nehezebb a helyzet, ugyanis amikor görög hősnők szerepébe bújt, a háttérben hiába volt fellelhető egy karaktertanulmány, ez csupán zsigeri szinten maradt. Martha Graham a saját mozgásnyelve, azaz egy igen végletes jelleg szerint formálta meg ezeket a szerepeket. Ennek értelmében, még ha asszociációi törékeny (pl. Iphigeneia-szerű) jellemre is vezették volna, mozgásával ennek a minőségnek nem engedett teret. Ennek az ellentmondásnak köszönhetően Martha Grahamnál a tánc megmaradt a már említett külsődleges formájában

A jelenlét és az előadói képességek a táncművészetben belül manapság kezdenek nagyobb figyelmet kapni. Elkerülhetetlenné teszi ezt a színház és a táncművészet keveredése, főleg a kortárs tánc és az alternatív színházi területein.

A következő ábra rövid áttekintést nyújt arról, hogy a fontosabb színészek, írók, rendezők, elméleti szakemberek, mikor és hogyan hatottak egymásra.



1. ÁBRA - ELMÉLETEK ÉS HATÁSOK

I. FEJEZET

A JELENLÉT MEGHATÁROZÁSA

„SZEREP-VÁLLALÁS” – A MINDENNAPI JELENLÉT

A SZEREP

„Párizs: színház, ahol mindenki egy ismeretlen színmű főszereplője anélkül, hogy közönsége volna. Tökéletes maszkok, rafinált kosztümök egy tökéletesen üres és közönyös nézőtér előtt.”

Pilinszky János meghatározása gyakorlatilag egy mai társadalmi jellemrajzzal is felér, és igazából a világ minden táján jellemző. Az emberek a közéletben – és sokszor a magánéletben is – maszkot hordanak, mások és saját maguk előtt is elrejtik valódi énjüket, egyszóval szerepet játszanak.

A szerep szó jelentése ebben az esetben hétköznapi, mely valószínűleg a színészek színpadon megformált szerepeinek kapcsán alakult ki. A pszichológia ennél jóval mélyebbre tekint.

A pszichológia azt a viselkedést nevezi szerepnek, mely a pozíció által meghatározott tevékenység végrehajtásával kapcsolatos. Egészen pontosan Erving Goffman amerikai szociálpszichológus így határozza meg ezt a fogalmat: „az a tevékenység, melyet bizonyos helyzetű ember akkor végezne, ha kizárólag a helyzetéből adódó normatív követelmények alapján kellene cselekednie.”⁷ Az említett viselkedést a szerepelvárás határozza meg. Az emberek a szerepek betöltőjével szemben meghatározott viselkedést várnak el, melynek teljesítése egyben a szerep teljesítése. Különböző esetekben, például amikor az elvárás túl nagy és a megfelelés nem lehetséges, vagy amikor az egyén mást vár el magától, mint amit a társadalom vár el tőle, a kettő ütközik egymással. A szerepviselés és az elvárásoknak való megfelelés rengeteg energiát emészt fel, ún. szerepkonfliktus jöhet létre. Egy szerep viselése, egy szerepnek való megfelelés mind energiaigényes folyamatok. Az energia minden belső folyamat lételeme. Szükség van rá a pszichés folyamatokban úgy, mint a testedzésnél. Az ember ugyanúgy képes lelkileg elfáradni, mint testileg. A lelki fáradtság kihat a gondolkodásra, egy lelkileg fáradt ember

⁷OROSZ Gábor prezentációja: *Szerepelméletek*, Szegedi Tudományi Egyetem, Neveléstudományi Doktori Iskola, 2011. November 25.

gyorsan „elveszíti a fonalat”. Sokszor előfordul, főleg egy mozgássor tanulásnál, hogy míg a test egyáltalán nem fárad, viszont az agy már nem bírja feldolgozni a kapott információt. Az energiahány a szerepek tekintetében tehát szerepkonfliktusokhoz is vezethet. Ez fordítva is igaz, azaz a szerepkonfliktus okozhat energiahányt is. Csepeli György szociálpszichológus, a *Színészet a pszichológia szemszögéből* című írásában azt írja, hogy „a szerepkonfliktus feloldatlansága napjaink egyik leggyakoribb neurózisa.” A szerepkonfliktus igen energiaigényes, és az ember hamar elfárad benne. Tartósan senki nem képes elviselni.⁸ Sajnos ugyanannyira jelen van a való életben, mint a színpadon. A konfliktus egyik típusa például, amikor a szerepen belül adódik ellentmondás. Ezeknek az ellentmondásoknak az oka nagyrészt, az egyénhez fűződő ellentétes elvárások. Például ilyen, amikor egy dramaturgtól mást vár el az író és mást a rendező, vagy egy iskola vezetője, akitől mást vár el a fővárosi gazdasági szerv és mást a szociális tanács.

A SZEMÉLYISÉG

A személyiség egy egyedi, önálló szerveződés, amely nem tekinthető szerepnek. Kialakulásának folyamata egyrésztől magán jellegű, introspekciós úton történik, így a következőkben elkerülhetetlen az előadó magánélete és művészeti élete közötti határ átlépése, azaz a szerep és a személyiség kölcsönhatásának vizsgálata, a szerepkonfliktusok elemzése.

Az előadóművészet szempontjából a szerepkonfliktust nagy többségben a személyiség és a szerep ütközése okozza. Ez a fajta ütközés létrejöhet a mindennapi életben is, például amikor egy eredetileg férfias személyiségű lány kénytelen elnyomni személyiségét a szülei lányszerepre vonatkozó ellentétes elvárásai miatt. A személyiség és a szerep kapcsolata három féle lehet:

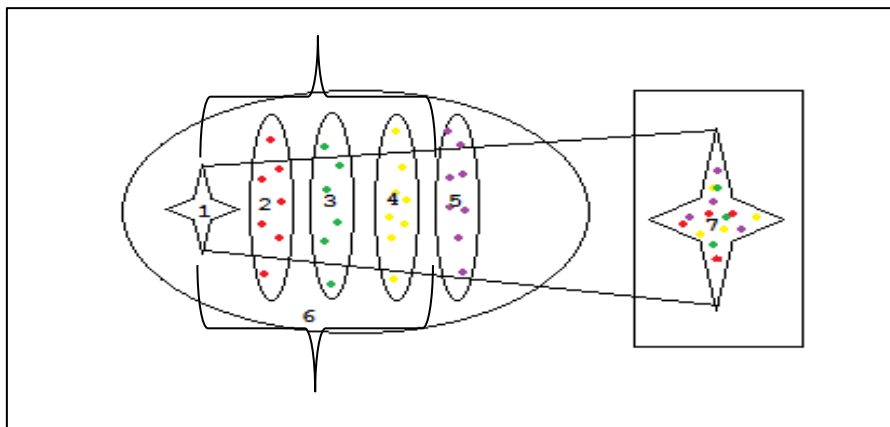
- **azonosuló**, amikor az egyén teljesen feloldódik a szerepben. Minden egyéniségét elveszíti. Egy lesz a tucatból. Erre az orosz realista drámaírók által gyakran emlegetett kis hivatalnokok szolgálnak például. Táncművészeti példa az operaház tánckarának balerinái, már ami a színpadi megnyilvánulásukat illeti.

⁸CSEPELI György: A szerep, A színészet – a pszichológia szemszögéből, In: *A színésznevelés breviáriuma*, Budapest, Muzsák Közművelődési Kiadó, 1983. 219-222.

- **távolságtartó**, amikor az egyéniség nem fér össze a szereppel és a személy számára a szerep külsődleges marad. Ennek hátterében meghúzódhat egy másik szerepre való vágyakozás. Például a fiatal táncos bőven tanulmányai elején tart, viszont önmagát már óriási táncművésznek tartja.
- A harmadik a „**haldokló**”, avagy a szerep felborítása, vagy megtörése. Amikor az egyén még külsődlegesen sem képes együtt létezni a szereppel, így kénytelen kilépni abból. Ilyenkor a szerepet sokszor kívülről és belülről egyaránt erőszakolják az egyénre. Szélsőséges példa erre az a fiú, aki szülei részéről erős katolikus neveltetést kap, majd fiatal korában ráébred homoszexualitására. Bár ösztönei mást diktálnak, belül elfogadja és hiszi tanultakat. Kívülről egyrésztől szülei elvárásainak él, másrésztől a világban ennek az életnek számos ellenpéldáját látja. Így lehetséges, egy egyszerre jelenlévő külső és belső konfliktus, melynek kimenetele akár tragikus is lehet.
- A negyedik – általam létrehozott típus – az **együttélő**. Ebben az esetben a személyiség és a szerep együtt képes létezni, még hozzá szimbiotikus kapcsolatban egymással. Az egyén nem engedi, hogy a szerep elnyomja. A szerep erősödik az egyéniség kibontakozása által. Igazából ebben a formában a szerep és az egyéniség nem elkülöníthető. Együtt, egy szerves egész alkotnak, mely önmagában erős és egyedi, amellet, hogy a társadalom támasztotta szerepelvárásoknak is megfelel. A tűréshatár szélén ugyan, de még azon belül. Ebbe a típusba azok a művészek tartoznak, akiknek élete a művészet. Teret engednek saját kibontakozásuknak, akár még erős szabályok és irányítás alatt is. Képesek megtalálni magukat egy adott feladatban, és a szabályok kikerülése, átlépése helyett, azok felhasználásával bontják ki saját egyéniségüket. Véleményem szerint a szakemberek bizonyos művészek ezen tulajdonsága láttán jöttek rá, hogy a művészet terápiás célra való alkalmazása egy lehetséges út a pszichológiai betegségek kezelésére.

Mi a jelenlét? A kérdésre egy grafikus ábrával felelek, amely a mindennapi életben való jelenlétre vonatkozik.

- 1 : energia
- 2 : személyiség
- 3 : szerep
- 4 : szerepkellékek
- 5 : szerepelvárás
- 6 : szerephelyzet
- 7 : **jelenlét**



2. ÁBRA - A HÉTKÖZNAPI JELENLÉT

A személyiséget, a szerepet, a szerepkellékeket (vagyis azokat az eszközöket, melyek a többi ember számára a szerepet hivatottak jelezni, például az orvos esetében a magára aggatott sztetoszkópot és a fehér köpenyt), a szerepelvárást mind külön lencséknek tekintem, melyeken az adó energiája egy bizonyos helyzetben (térben és időben) áthatol. Az energia minden áthatolás után magával viszi a lencse tulajdonságait, majd lecsapódik a fogadóban. A lecsapódás maga a jelenlét. Fontos, hogy nem állandó. Egyszeri és mégismételhetetlen, ugyanis az energia milyensége az adó állapotától függ. Az adó állapota folyamatos változásban van.

II. FEJEZET

A SZÍNPADI JELENLÉT

BELSŐ JELENLÉT

A SZEREP ÉS A CÉL, AVAGY AZ ÉRTELEM FONTOSSÁGA

A szereplő – legyen az színművész, táncművész –, legfőbb célja megértetni a közönséggel saját szerepét, melynek eléréséhez kommunikációs kapcsolat szükséges a szereplő és a nézők között. Minél értékesebb és hitelesebb a kommunikációs hídon átáramló információ, annál erősebb a néző figyelme. Lefordítva a néző azzal a művésszel kommunikál, amelyiknek van mit mondania. Az előadó minél pontosabban és világosabban „fogalmaz”, annál több figyelmet kap a nézőktől. Ennek érdekében fontos feltöltenie szerepét, aminek nyomán lehetőséget biztosít a közönségnek a megértésre. Az én értelmezésemben a feltöltés a viszonyrendszerek felfogását, megértését, szem előtt tartását jelenti. A feltöltés maga a szerepformálás folyamata, melynek során az előadó kérdéseket tesz föl magának, majd megválaszolja azokat. Egyfajta színpadi identitást alakít ki, melyben a saját – én – tudat egyensúlyba kerül a szerep – én – tudatával. Habár a felvett a már meglévőből építkezik, ugyanakkor Sztanyiszlavszkij beleéléses módszeréhez képest ez annyiban más, hogy az előadó mindvégig képes különbséget tenni a valós és a felvett identitás között. A folyamat két legfontosabb kérdése a „ki vagyok én?” és a „mi a célom”. A többi kérdés e kettőből következik.

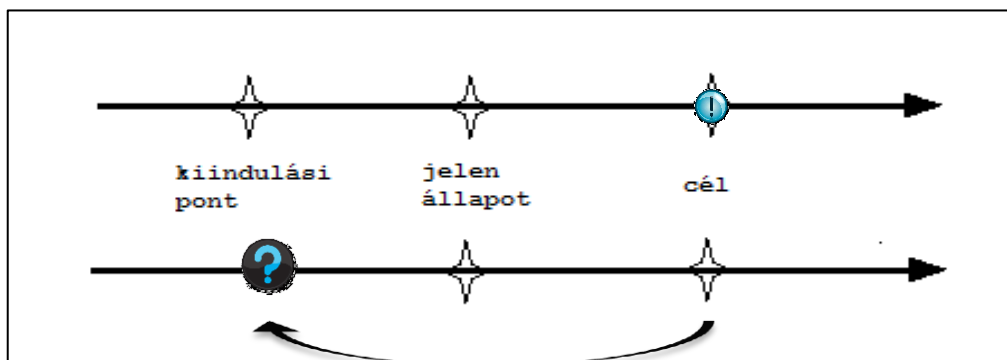
1. Ki vagyok én? Nem elég csak megmondani a nevünket és távozni. Az első és legfontosabb, amit tisztázni kell, hogy én vagyok, saját magam minden valómmal, avagy egy adott, kitalált, számomra idegen karaktert formálok meg. Előbbi inkább a táncművészetben, fordul elő. Színészeknek ritkán mondják, hogy „menj fel és legyél önmagad”. Utóbbi ugyanúgy előfordul a táncművészetben, mint a színművészetben.

Az identitás tisztázása után a „Ki vagyok én?” kérdés ugyanolyan felfogást kíván, mint egy hasonló nyelvvizsga feladat, azaz szükség van az életkor, család, barátok, munka, szórakozás, iskola, lakóhely stb. tisztázására. Az előadóművészetre lefordítva: a kapcsolatok és kapcsolati rendszerek felfedezése, feltárása, megismerése.

2. Mi a célom? Robert Cohen *A színészmesterség alapjai* című könyvében a színművészetre vonatkozóan azt írja, hogy a színészet egyik fontos alapelve, a színész cél

felé való haladása. A táncművészetben szintén fellelhető ez az alapelv. A színpadon cél nélkül létezni nem lehetséges, amennyiben a konkrét cél nem a cél nélkül valóság. Ebben a kontextusban viszont pont az lép a cél kategóriába, hogy nincs cél.

Maga a színpadi cél meghatározása egy egész folyamat megismerése. Ezt a folyamatot célfolyamatnak neveztem el. Nem elég csak a végpontot ismerni hozzá. A célfolyamat két típusú lehet és három fontos állomás figyelembevételével rajzolható föl: múlt, jelen, jövő. Azaz honnan jöttem, hol vagyok most, és hová tartok. Az első variációja, amikor minden állomás adott, és a konkrét cél elérése történik. A másik variációja, amikor valamely állomás, vagy állomások hiányoznak és a cél ezek felkutatása. Az előadó a darab alatt a kiindulási pont és a cél között bárhol elhelyezkedhet.



3. ÁBRA - CÉLFOLYAMAT

A kérdések megválaszolása tehát hozzásegíti az előadót a szerep mélyebb megismeréséhez, mely segít kialakítani, avagy felkutatni a szerephez tartozó szerepkellékeket.

A színjátszásban a színészek a szöveg, a mozgás, a mimika eszközeivel más, az a övéktől legtöbbször idegen személyiségjegyek felvételével dolgoznak, így keltik életre a színdarabban megírt, s addig csak az olvasó képzeletében létező szereplőt. A legtöbb színdarab a klasszikus, Arisztotelészi *Poétika* szerint, a szereplők interakciójaira épül, mely alatt a színészek egymás közötti viszonyát, a színészek és a közönség viszonyát, és egy színész saját magához való viszonyát értem. Ezek az interakciók – melyek a hétköznapi élet valamilyen tükrői –, teszik láthatóvá a szerepeket, amelyek meghatározzák az interakciókat és szerephelyzeteket teremtnek. A színpadi szerep egy „maszk, melyet a színész (szereplő) az előadás után lemoshat magáról.”⁹ Egy olyan álarc,

⁹ CSEPELI György: A szerep, A színészet – a pszichológia szemszögéből, In: A színésznevelés breviáriuma, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983. 219.

amely a hétköznapi élet szerepeiből merítkezik, mintáját a különböző viselkedésszempontok adják. Eme gondolatok megállják a helyüket a táncművészettel kapcsolatban is. A táncos a szereplő, aki szerepet játszik, főleg ha a klasszikus balett berkein belül a régi, de még ma is elevenen élő romantikus balettek táncosaira gondolunk. A modern táncban, visszaemlékezve Martha Graham munkásságára, például az élet nehézségeit viselő nőt idézik meg. A Graham-technika konkrétan e szerepkörre épül. Maga azt mondta, hogy a technikája a test érzelmi aktivitását fokozza, izomösszehúzásra és kilazításra épül, „ily módon a testet fejleszti és nem a gondolkodást”¹⁰. Ezzel megcáfolhatná az előbbi kijelentésemet, hiszen önmagában ennyi információval féltő, hogy az a gondolat foganna meg, miszerint valamilyen tornáról beszélek. Viszont szintén az ő gondolata, hogy „a release a kilazítás pillanata az életnek” a kontrakció pedig ennek az ellentéte. Másik megfogalmazásában pedig ezek a kezdet és a vég, a születés és a halál pillanatai. Tehát láthatjuk, hogy habár egy tánctechnikáról van szó, mégis ez a technika mélyen magában hordozza azokat az információkat, amik feltöltenek, feltölthetnek egy szerepet. A kontrakció, a release és az általuk kiváltott mimika és furcsa mozgásvilág lényegében maguk a szerepkellékek, melyeket a szereplő tölt fel – a pusztán izommunkánál mélyebb gondolatokkal. Másrészt pedig visszautalnék azokra a színművészeti (Craig, Mejerhold) gondolatokra, miszerint egy külső megnyilvánulás kiválthat egy belső folyamatot. A feltöltés a gondolatokhoz idomuló viselkedés megformálása, amely egy rendező, koreográfus utasításainak szem előtt tartásával történik.

Egy táncmű és az azon belüli szerepek kapcsolatának – azaz a szerepek egymással való kapcsolatának, és a szerepek a művel való kapcsolatának – magyarázata még így is ködös és labilis alapon áll, hiszen joggal merül fel a kérdés, hogy ha csak az előbbieket jelentik a kiindulási pontokat, akkor mi a helyzet a tiszta tánc produkciókkal. Az olyan táncelőadásokkal – távolmaradva attól a problémakörtől, hogy mikor kik és mit fogadtak el művészetnek, illetve mit nem –, melyekben a létrehozók nélkülöznek mindenfajta mimikát, színészi játékot, közbeiktatott beszédes részeket, jelmezt, tegyük azt még betanult mozgássorok sincsenek, mert a táncosok improvizálnak. Csak a testek térbeli mozgása a lényeg. A testek viszonya, önmagukhoz, egymáshoz, a nézőkhöz, a környezethez. Vajon mi a kommunikáció formája? Az előadó hogyan érteti meg saját szerepét? Itt vissza is kanyarodhatunk a fentebb leírtakhoz. A szerepek alakítják az

¹⁰FUCHS Livia: *Száz év tánc*, Budapest, L'Harmattan kiadó, 2007. 86.

interakciókat, amely interakciók láthatóvá teszik a szerepeket. Egy tiszta tánc produkciónál a szerep feltöltése nehezebb munka, mivel míg a klasszikus balett esetében segítséget jelent a mimika és a jelmez a szerepek tisztázásában, és a rendező is képes pontos instrukciókat adni: (pl. „Te itt most a hős szerelmes király egyetlen elveszett árva fiát játszod, aki éppen hattyúból pillangóvá válik a szerelmével.”, addig például a tiszta tánc produkciókban ezek a mankók hiányozhatnak. Amennyiben egy megkoreografált előadásról beszélünk, úgy a táncosoknak (szereplőknek) a próbafolyamat során van idejük észrevenni a kialakított viszonyokat – (ez lehet akár belső mozgásbeli pl.: itt most az ő mozgására reagálok, akár külső térbeli pl. „Itt most ő áll, én meg bekúszom alá” stb). Ezeknek az információknak a birtokában gyakorlatilag szembesülnek saját szerepükkel. Egy improvizációnál nehezebb a munka, hiszen a viszonyok akkor, abban a pillanatban (abban a térben és időben, azzal dinamikával) alakulnak ki. Mindkét esetben biztos, hogy a munkába befektetendő energia szempontjából egyáltalán nem mindegy, hogy a tyúk vagy a tojás volt előbb, azaz hogy a viszonyok határozzák meg a szerepeket vagy fordítva. A szerep megértése, az identitás, a viszonyok és a cél tisztázása, az ehhez tartozó szerepkellékek felépítése, és ezek által érthető, igényes kommunikáció létrehozása az, ami véleményem szerint az erős színpadi jelenlét egyik alappillére. Egy értő előadó, könnyebben talál értő közönségre.

LÉLEK AZ ÉRTELEMBEN

Úgy gondolom, hogy az emberi természet velejárója az érzések okozta szeszélyes kiszámíthatatlanság, mely az előadóművészet szempontjából nem célravezető. Jelen dolgozatban az emberi lelket csupán mint az érzések fészket kívánom említeni.

Nem csatlakozom ahhoz a gondolkörhöz, mely a jövő előadó művészetét gépiesített világgént festi le, viszont nem feltétlenül értek egyet Sztanyiszlavszkij lélektani realizmusával, Craig übermarionettjével, vagy Schlemmer műfigura koncepciójával sem. Nem tartom követendőnek, Wilson már-már képzőművészeti emberi test ábrázolását, viszont Csehov lélek és test harmóniáját sem, pedig utóbbi a legközelebb áll saját elképzelésemhez. Craig, Schlemmer, a Bauhaus törekvésit kizárólagosan elutasítom. Elméletem szerint a színpadi jelenlét feltétele az életjelenségeket mutató, értelmes biológiai szerveződés megjelenése. Sztanyiszlavszkij lélektani realizmusa ugyan megfelelő színpadi jelenlétet képes létrehozni, ám hosszú távon ártalmas. A folyamatos

fiktív világból származó érzelmek valóságossá tétele, a reális és fiktív világ közötti valóssá tett érzelmi állapotok folyamatos váltakoztatása, realitásvesztéshez vezethet. Sztanyiszlavszkij jó úton járt – már ami a szerepekbe kerülést, és a hiteles színpadi jelenlét kialakítását illeti –, ám a szerepekből való kikerülés fontosságára nem gondolt. Robert Wilson munkáival kapcsolatos ellenérzésem, az ember embertelenségének témaköréből fakad. R. Wilson munkáiban képes kiszakítani az embert emberi mivoltából. A testet elszakítja a lélektől, ami előidézi egyfajta változatlanságot, fejlődésnélküliséget. Emberi testek üres hüvelyek maradnak. Az élő szervezetekre egyaránt jellemző az állandóságra és a változékonyságra való képesség. R. Wilson az ember változékonyságra való képességét törli a képből. Lásd: Robert Wilson – Voom Portraits

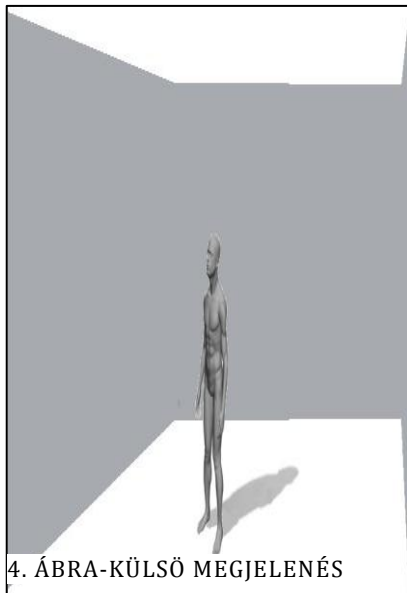
Az emberi lélek és az érzések az előadóművészetben leküzdendő akadályok, hátráltató tényezők is lehetnek, ám fontosak az emberség megtartásának szempontjából. Ebből következik, hogy a lélek kiiktatása ugyanúgy nem járható út, mint az érzelmek szabadjárá engedés. Egy a szerepe szerint vidám bohócot játszó táncművész, nem törhet össze zokogva a színpadon, akármilyen szörnyűség is történt vele. Akkor sem teheti ezt, ha önmagát játssza. A kulcsszó a játék. A színház világa nem valóság. A játékban nem vehetnek részt valóságos érzelmek, viszont azokat nem kell feltétlenül kizárni, csupán átalakítani. Denis Diderot *Színészparadoxon*ban kifejtett kettősége valós. Egy előadásban két, akár ellentétes érzelem is jelen lehet egyszerre. Az elméletet én annyiban egészítem ki, hogy az előadó képes lehet a darab idejére az egyik háttérbe szorítandó érzelem energiájából erősíteni a másikat, és abból táncművészként akár saját testét is energetizálni. Így lehetséges a test és a lélek harmóniájának megteremtése. Az érzelmek katalizátorként hathatnak a test energiájára, amennyiben az előadó képes azokat kedvére formálni, akár átfordítani. Ebben az esetben a színpadon helye van a reális érzelmeknek, ám azok nem jelenhetnek meg valóságosan. Csak az általuk kiváltott, vagy ki nem váltott energia látszódnak – hozzáteszem az elfojtás is energiaigényes folyamat.

KÜLSŐ JELENLÉT

A külső jelenlét kifejtése mindössze egy egyszerű mondattal lehetséges: a külső jelenlét mindaz, ami kifelé látszik. (Ez befelé is látszódhat, ám a magunkról kívülről alkotott belső kép legtöbbször pontatlan, mivel érzelmi állapotunk, testkép-csorbulásaink stb. befolyásolják, torzítják azt.) Ha a színpadi jelenlét a néző és az előadó között végbemenő kommunikáció függvénye, akkor a külső jelenlét a vizuális kommunikációs csatorna. Az egész egy olyan televízióhoz hasonlít, mely a külső és belső jelek megjelenítésére egyaránt, egy időben alkalmas. A hallássérültek leginkább erre a fajta vizuális kommunikációra érzékenyek. A külső jelenlét két részre bontható: A, **külső megjelenésre** és B, **belső jelenlét külső manifesztációjára**.

Egy adott személy külső megjelenésének építőkövei a következők: 1. saját megjelenése, 2. környezet megjelenése, 3. cselekvés megjelenése. Következésképpen három kérdés fogalmazódik meg: mi és hogyan jelenik meg? Milyen környezetben? Mit csinál? A kérdések lehetséges válaszai szertágazóak és sokrétűek – végtelen lehetőség, végtelen kombinációban.

A felépítés egy adott példát elemezve a következőképpen néz ki:



1. saját megjelenés – Mi és hogyan jelenik meg?
(Egy kidolgozott férfi test látható szürkén, unalmasan, arckifejezés nélkül.) – szerep, szerepkellékek

2. környezet megjelenése – Hol és milyen környezetben jelenik meg az adott szereplő? (A tér közepétől kicsit balra áll, szürke falakkal körülvéve.) – helyszín és díszlet

3. cselekvés megjelenése – Mit csinál?
(Csípőszéles paralel pozícióban áll, enyhén előreejtett vállakkal.)

A **belső jelenlét külső manifesztációja** a **külső megjelenéssel** ellentétben nem az elmére, hanem a pszichére hat. Az előbbieken említett tévékészülék, a látható, azonnal felfogható adással egy időben, tudatalattira ható adást is sugároz, mely külön koncentráció nélkül láthatatlan.. Ezt vizsgálva a következő kérdés merül fel az előadóval

kapcsolatban: **hogyan, milyen módon csinálja?** Az előbbi képhez visszatérve a válasz a következő: monoton módon áll, kissé előreejtett vállakkal, arckifejezése nincs, az egyik lába jobban ki van forgatva. Látható, hogy a felelet az előbbieknél nem nyújt többet. Meglátásom szerint jelen kérdés taglalásához a néző asszociációs képessége is szükséges. Tehát a jelenlét létrejötte valóban kommunikációhoz kötött, habár ebben az esetben ez még egyirányú csatornának mondható. Ebből az aspektusból tekintve az előbbi kérdést a következő választ kaphatjuk: **kifejezéstelen arccal áll. Vajon miért nincs arckifejezése?** A néző visszakérdezésével megindul a kétirányú kommunikáció.

Összegezve a **belső jelenlét külső manifesztációja** indukálja a nézői asszociációs folyamat egy részét és a kétirányú kommunikáció létrejöttét. A **külső megjelenés** – melynek részei a díszlet, a szerepkellékek –, az előadás alatt a nézőben végbemenő asszociációs folyamatok másik részét adja, és a belső jelenlét külső manifesztációjának hatására létrejövő asszociációs folyamatot, befolyásolja, tereli.

AZ EGYENSÚLY

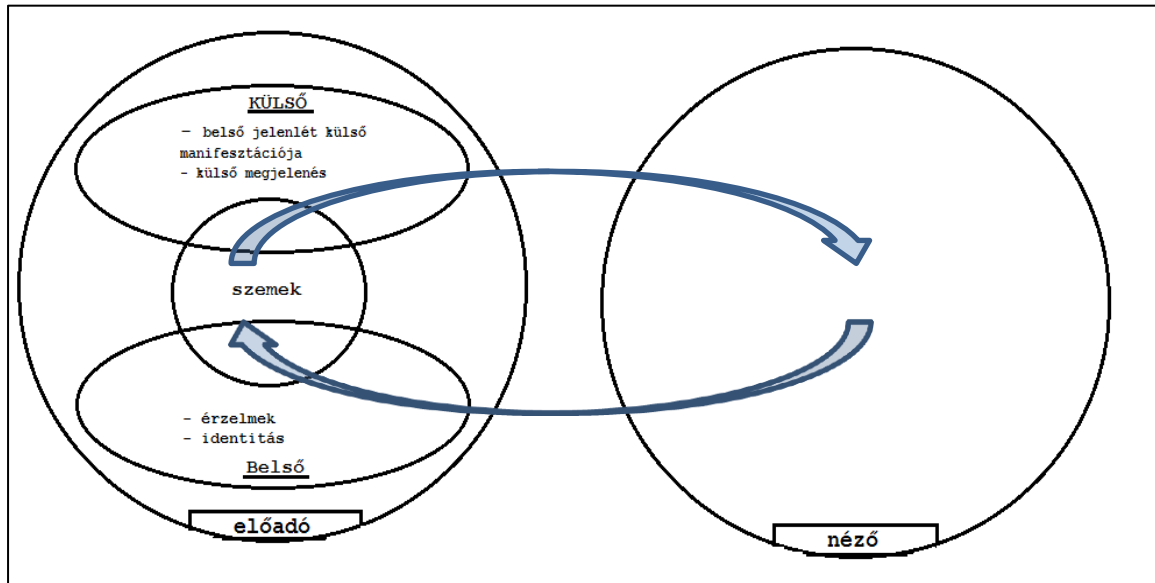
A SZEM A LÉLEK TÜKRE

Bakó Tamás – (Harangozó Gyula díjas táncművész, a Budapest Kortárstánc Főiskola kortárstánc és kontakttánc oktatója) – improvizációról kifejtett elmélete nyomán.

Egy-egy előadás alkalmával az előadó több szinten szemléli magát és a környezetet. A már leírtak szerint tisztában van vele, **ki ő, hol van, mi a célja, hogy érzi magát és az adott érzés hogyan segíti a cél elérésében.**

A színpadi jelenlét egyfajta fegyelmezett figyelem, melynek érzékszerveit **szemeknek** nevezem: **1. a belső szem** figyel kívülről befelé (különböző külső történések milyen belső folyamatot indítanak, ezek a folyamatok merre tartanak – improvizáció) **2. a külső szem** pedig belülről kifelé figyel (látás nélküli érzékelés, külső történések jövőjének folyamatos modellezése). Ez a két szem a képzelettel együttműködve képes összekötni a múltat, a jelent és a jövőt, ám nem képes reális képet adni. **3. Az anatómiai szem,** abban különbözik a másik kettőtől, hogy valós képet mutatva csak a jelen pillanatot látja. Amikor a három szem egyszerre dolgozik, létrejön a színpadi jelenlét vevő és adó részből összeadódó egysége. Sokszor elhangzik a mondás miszerint „a szem a lélek tükre”.

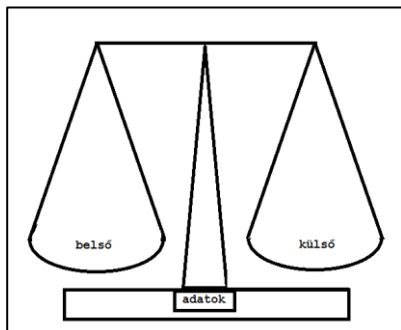
Véleményem szerint szemünk az a szerv, amely képes összekapcsolni az előadó belső jelenlétét, a külső jelenlétét és a valóságot, a világot, azon belül pedig a nézőt.



5. ÁBRA – SZEMEK ELHELYEZKEDÉSE A RENDSZERBEN

III. FEJEZET

A SZÍNPADI JELENLÉT BEFOLYÁSOLÁSA



Mint ahogy minden energia folyamat, így a külső és belső jelenlét energiafolyamata is befolyásolható, mégpedig az energiát adó, azt kiváltó tényezők erősítésével, vagy épp csökkentésével.

Maga a színpadi jelenlét is egy energia folyamat, mely a kétirányú kommunikációs csatornán keresztül közlekedik. Ennek az energiának a létrejötte egy törékeny egyensúlyi állapot függvénye, mely erősíthető, gyengíthető, felborítható. Az egész elképzelhető egy modern mérlegként, melynek két tányérján a belső és külső jelenlét foglal helyet. Ebben az elképzelésben a már említett külső és belső jelenlétet összekötő, köztük egyensúlyt teremtő **szemek** a mérleg szenzoraiként viselkednek, azaz befelé, a mérleg számítógépébe továbbítják az adatokat, melyek már feldolgozva jelennek meg a kijelzőn.

BELSŐ BEFOLYÁSOLÓ TÉNYEZŐK

A belsőben – az elme és a lélek megjelenésének helyén –, a valós identitás-tudat és a szerep befolyásolása az érzelmekkel szintén harmonikus egyensúlyra törekszik. Amennyiben egyik sem kerekedik a másik fölé túlzottan, létrejön egy olyan koncentrált nyugalmi állapot, mely folyamatosan változik, és amely lehetővé teszi a **szemek** befogadó és kivetítő munkájának kiélesedését. Megnyitja a kommunikációs csatornát, melyen keresztül az információ zavar nélkül áramolhat oda-vissza.

Belső befolyásolásra alkalmas mindaz, mely a nyugalom kialakítására, és megzavarására alkalmas.

I. Az identitás tekintetében:

- segíti:
 - a) reális énkép, identitástudat
 - b) reális célok
 - c) legalább reális út a célok felé
 - d) egyszerű, kevés út a cél felé
- akadályozza:
 - a) valóság vesztes
 - b) tisztázatlan, vagy csak részben tisztázott célok
 - c) sok bonyolult út vezet a célhoz, vagy egy sem

II. A szerep tekintetében:

- segíti:
 - a) pontosan tisztázott szerep
 - b) szerepkellékek megléte
 - c) személyiség és a szerep kapcsolata **együttélő**
- akadályozza:
 - a) nem tisztázott szerep
 - b) szerepkellékek hiányoznak
 - c) szerepkonfliktus

III. érzelmek tekintetében:

- segíti:
 - a) az elme irányítja az érzelmi állapotot
 - b) önkontroll – nyugalom, fegyelem, összpontosítás
- akadályozza:
 - a) az érzelmek irányítják az elmét
 - b) önkontroll hiánya

I. A NYUGALOM MEGTEREMTÉSE

A nyugalom megteremtésére több módszer létezik. Egyesek a jógára esküsznek, mások a hipnózisra. Én személy szerint a legcélravezetőbbnek az autogén tréninget tartom, mely egyrészt építkezik a hipnózisból másrészt gyökerei között említendő a jóga is.

Az autogén tréning gyakorlatilag egy önhipnózis, melynek során az egyén önmaga képes létrehozni a hipnózis testi állapotát – ellazulás, melegség érzés, nehézség érzet. Fő célja – az érzelmek belső figyelem által való megnyugtatója mellett –, a vegetatív idegrendszer tudatos befolyásolása. A gyakorlás során egyre pontosabb mentális és testi önismeretre tehetünk szert, tehát nő a testi tudatosság szintje, amely magabiztosságot okoz, melynek következtében fejlődik az érzelmek fölötti kontroll képessége is. Beindulnak testünk és lelkünk önszabályozó mechanizmusai, melyeket a nyugalom állapotában észlelni és konstatálni tudunk.¹¹

II. AZ AJTÓ KINYÍTÁSA

A következő gyakorlat három töről fakad. Az első a Szilva-féle agykontroll mely igen hasonló az autogén tréninghez. A második Mihail Csehov színészeknek szánt pszichofizikai bemelegítő gyakorlata, mellyel Rosner Krisztina *Hogyan tanítható a színészi jelenlét?* című cikkében találkoztam.¹² A gyakorlat harmadik gyökerét saját tapasztalataim adják, melyeket a Budapest Kortárástánc Főiskola bemutatói előtt, a felkészülések közben szereztem.

¹¹ http://autogen-trening.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=34 (letöltés időpontja: 2012.05.10.)

¹² ROSNER Krisztina, *Hogyan tanítható a színpadi jelenlét*, http://www.szinhas.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13875&catid=1:archivum&Itemid=7 (letöltés időpontja: 2012.05.10.)

LEÍRÁS:

Kezdő pozíció: háton fekvés a földön, leengedett vállak, felhúzott térd, alsó háti szakasz leengedve a földre. Ernyedt laza állapot. Nyitott szem.

I. szakasz – Az elme kiürítése

Az alany megfigyeli a szívverését és a légzését. Képzeletét használva kísérletet tesz a tudatos lassításra. A koncentrációja olyan szintű, mely minden más gondolatot feledtet. A szakasz addig tart, amíg a szívizom, és a légzést segítő izmok tudatán kívül minden más eltűnik.

II. szakasz – A szint mélyítése

Az alany a feje pozícióját megőrizve – csak a szemét mozgatva –, a normál módon egyenesen nézett pontnál 2 méterrel – lazán, nem erőltetve – följebb néz, majd ebben a pozícióban tartva szemeit lecsukja a szemhéjakat. A szem kismértékű remegése normális.

Az alany a lassú légzés tempójához igazodva 100-tól 1-ig visszaszámol magában. A számokat mindvégig képzeletében megjeleníti maga előtt.

40-hez érve emlékezteti magát, hogy majd 0-hoz érve az elméje közvetlen elalvás előtti állapotba fog kerülni. Ez az állapotot Alfa-szintnek nevezzük, mivel az agy által előállított elektromos hullámok Béta-hullámokról Alfa-hullámokra váltanak. Alfa-, Béta-, Théta-, és Delta-hullámoknak nevezzük az agyunk által elektroencefalográffal (EEG) kimutatható ciklikus elektromos aktivitást. A Delta- és Théta-hullám szintet, mely 4-7CPS (ciklus per secundum) között mozog, legfeljebb mély alváskor érjük el. Delta-szinten agyunk a teljes tudattalanság állapotában van. A 14-es vagy annál magasabb CPS produkálásánál teljesen éber állapotban vagyunk. 7-14 CPS közötti hullámtartományban Alfa-szintről beszélünk. José Szilva (az agykontroll legnevesebb kutatója) kutatásai szerint, Alfa-szinten az eredményes pihenés mellett, az emlékezés, a tanulás, és a kreativitás is felerősödik.

III. szakasz – A tudatos irányítás megkeresése

Az alany a képzeletét használva megjeleníti magát mozgás közben, ugyanúgy, mint ahogyan azelőtt a számokat is megjelenítette maga előtt. A testéből belülről lát kifelé, nem pedig kívülről lát rá.

A mellkasában egy középpontot képzel el, mely kis égő lángként jelenik meg, és valamilyen módon összeköttetésben áll a szemeivel. Ez a centrum az összes mozdulata impulzusát irányítja.

Tovább haladva, valamilyen módon – például kis zsákokban – maga előtt látja pillanatnyi érzéseit. A kis zsákokat az előbb elképzelt tűzbe helyezi, mely ettől egyre fényesebben, hevesebben lobog. Érzzi, ahogy a tűz előnti a testét és folyamatosan sugarakat bocsát ki a mellkasból, a szemekből és a mozdulatokból, önmagából a térbe.

Kis idő elteltével gondolatban kívülről kezdi szemlélni a testét: hogyan is néz ki ez az egész kívülről. Mozogni, sugározni látja magát.

IV. szakasz – Visszatérés

Lassan 0-tól 100-ig kezd számolni magában. Közben a testét kívülről és a számokat egyaránt maga előtt látja. 0-tól 40-ig folyamatosan közeledik a testéhez, majd visszatér abba és konstatálja a változásokat. 60-nál emlékezteti magát, hogy 100-hoz érve visszatér az éber állapotba. 100 után, lassan kinyitja a szemeit és megfigyeli a változásokat.

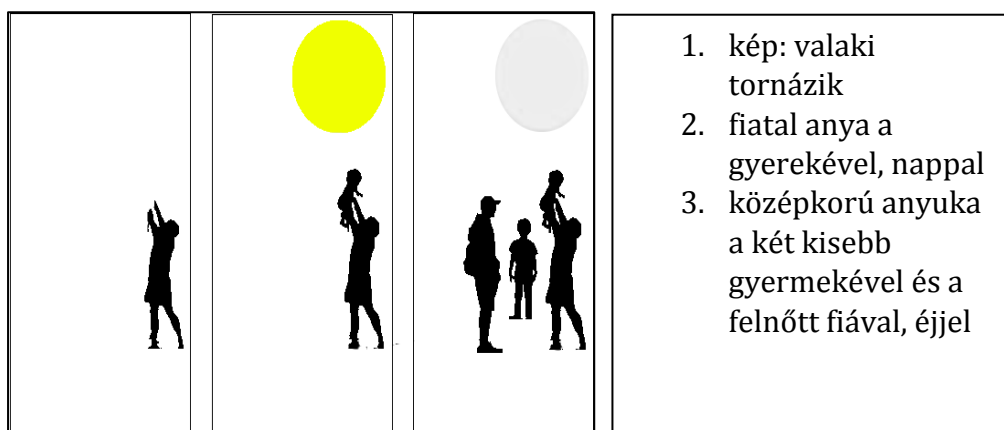
V. szakasz – A tapasztalatok beépítése

Közepes tempójú teljes testre kiterjedő repetitív mozgás közben figyelmét az előbbieken a mellkasban megtalált középpontra irányítja. Mindeközben észleli maga körül a teret. Emlékezteti magát, hogy a középpont összeköttetésben áll a szemeivel illetve, hogy a mozgások impulzusai a középpontból táplálkoznak.

Repetitív mozgása lassan szabad improvizációra vált. Elképzeli, hogy mozgás közben a teret maga körül formálja, és közben sugarakat bocsát ki magából. Szeme a folyamat részese.

KÜLSŐ BEFOLYÁSOLÓ TÉNYEZŐK

Mindazt, amely kívülről hat a belső világra, amely kívülről szól bele a közönség és az előadó kommunikációjába, a külső befolyásoló tényezők közé sorolom. Nincs kizárva, hogy egy külső befolyásoló tényező belső befolyásolást indukáljon – például előidézhessen egy érzést. A külső befolyásoló tényezők általában élettelen dolgok, még akkor is, ha élőlény okozza őket. A díszlet, jelmez, zene, világítás, társak, térbeli helyzet, tehát minden, ami nem belül történik ide sorolandó. Fő jellemzőjük, hogy az asszociáció befolyásolására hivatottak. Véleményem szerint minden dolog jelentése a környezetében lévő dolgok kontextusában vizsgálendő. Példa a következő ábrán látható:



6. ÁBRA- ASSZOCIÁCIÓK

Ezek a szabad asszociációra ható kellékek ugyanúgy befolyásolják az előadó belső énjét, mint ahogy növelik a darab megértési esélyeit. A külső befolyásoló tényezők hatással vannak a belső állapotra. Például ha egy színésznek vagy táncosnak rendőr szerepben kell a színpadra állnia, a rendőrré jellemző viselkedés-mintákat, a rendőri kiállást, a kellékek megléte nélkül nehezebben hozza, mint azokkal. Másik nagyon jó példa egy előadás kezdetekor a vakító reflektorokkal megvilágított előadó, aki a külső körülmények hatására elveszíti a tájékozódási-képességét. Nem sokkal később bizonytalanná és zavarttá válik. Lezárja a kommunikációs csatornákat.

Sajnos a külső befolyásoló tényezők az előadótól általában függetlenek. Kiküszöbölésük lehetetlen. A belsőre gyakorolt hatásuk csökkenthető rutinnal és felkészüléssel.

GYAKORLAT

A közönség mellett, hogy kommunikációs partner, külső befolyásoló tényező is. Egy kezdő előadó lelkivilágát azonnal felboríthatja a sok rászegeződő tekintet. Ennek kiküszöbölésére és az előadói rutin ezen oldalának megszerzésére egy a Performing Arts Research and Training Studios-ban végzett olasz származású táncművész, Marco Torrice által használt gyakorlat igen hasznos.

LEÍRÁS:

I. szakasz - kibillentés

Kérjük meg a csoport tagjait, hogy 10 percig mindannyian ugyanazt a személyt nézzék. Az alany csukja be a szemét. A rutintalan előadó valószínűleg belső zavart fog érezni, amelyet képességeihez mérten igyekszik leküzdeni. Ennek a zavarodottságnak a belső kezelése nem mindig sikerül elsőre. A gyakorlatot többször ismételhető.

II. szakasz – kapcsolatfelvétel

Amikor észrevesszük, hogy a tanuló túllépett az első zavarodottságon és megnyugodott, kérjük meg, hogy nyissa ki a szemét. Újabb leküzdendő helyzet következik.

III. szakasz – létezés a kapcsolatban

Miután az alany már nyugodt tekintettel, zavar nélkül képes körbenézni, szemkontaktus létesítése mellett a teret is szemléli. Kérjük meg, hogy kezdjen mozogni. Figyelje meg magát helyzetben a tér különböző pontjain.

IV. FEJEZET

GONDOLATOK A SZOMSZÉDBÓL

A következő írások a táncművészet különböző ágainak, és a színművészet két ágának képviselőivel folytatott interjúk kapcsán született. Az előadóművészet terén megszerzett sok éves tapasztalatukból, a jelenlét témájáról saját gondolatokat alkotva alátámasztják a dolgozatomban leírtakat.

TÁNCMŰVÉSZET

BALETT

*A Balett Intézetben és Moszkvában is tanult, Liszt Ferenc-díjas táncosnő-balettmester-pedagógus **Händel Edittel** folytatott interjú alapján.¹³*

Úgy látszik, a balett világában a jelenlét kérdéséről ugyanazon módon gondolkoznak, mint ahogyan teszik azt a testi adottságokkal kapcsolatban. Vagy ezzel születik valaki, és az illető táncművésszé, előadóművésszé válhat, vagy pedig nem. Utóbbi esetben el kell gondolkozni a pálya feladásán. Händel Edit mesternő úgy gondolja, hogy habár valaki nem biztos, hogy elsőre megérzi vagy eléri ezt az állapotot, mégis balettmesterként a diákokat szemlélve már az első színpadi megjelenéskor látszik – főként külsőségekben –, az erre való képesség. „Az előadó megszépül, érdekessé, jelentőssé válik.” Tehát a technika – melyet lehet tanítani – önmagában nem elég, viszont nagyon fontos. A jelenlétet nem lehet tanítani. Az állapot elérésének módjára az előadó saját maga képes, vagy nem képes rájönni.

Az állapot – melyet mesternő sokszor áramkörnek nevez –, akkor működőképes, amikor az előadó nyugodt. Az egész egyfajta érzékenység, a társakra, és a közönségre. A közönség és az előadó folyamatos egymásra reagálása mutatja az áramkör beindulását. Külsőleg ez megmutatkozik a nézőtéren létrejövő nagy csendben, melynek különböző minőségei vannak. Ezeket a minőségeket a közönség és előadó közötti kommunikáció milyensége határozza meg. Ezen állapot létrejötte nem kizárólag az előadón múlik.

¹³ Magyar színházművészeti lexikon, Budapest, Akadémia Kiadó, 1994

Előadás és közönség függvénye is. Az előadó mindig pontosan érzi ennek megvalósulását, vagy meg nem valósulását. A már említett érzékenység eléréséhez minden darabra más hangulatba hozza magát az ember. és az előadás napján már egész nap gondol rá. Az egésztest segíti a szerepbe való belehelyezkedés, melyet valamilyen külső stimuláció (helyszín, a többi szereplővel való helyzetgyakorlat) eredményesen képes segíteni. A mesternő célravezető gyakorlatként élte meg Eck Imre kezdeményezését, amikor is szembe ültette a nézőtérrel egy egész tételen keresztül, melyben táncolt volna, és semmi más dolga nem volt, csak kifelé nézni, és elképzelni, mi történik mögötte a színpadon. Az én értelmezésemben ez kicsit olyan, mintha egy kis időre csak a lelket és az érzékelést hagynánk működni, a reakciót és a fizikalitást pedig leválasztanánk az áramkörrel. Talán így a belső több teret kap a kibontakozásra, és később a külsővel eredményesebben tud együttműködni.

Másrészről Händel Edit elmesélte azt is, hogy voltak olyan előadások, amelyek előtt semmi féle átlényegülés, végiggondolás nem történt, és még az előadás előtt az öltözőben is teljesen máshol jártak a gondolatok, ám darab közben az áramkör mégis működött. Ez függött a szerep nehézségétől, a begyakorlottságtól és a színpadi rutintól.

MODERNTÁNC

*Saját tapasztalatok és a cseh származású, korábban a prágai Balett Konzervatóriumban és a Rotterdami Táncakadémián tanult táncművész, koreográfus, modern tánc pedagógus **Vladislava Malá**val folytatott interjú alapján.*

Vladislava Malá a modern tánc tekintetében hasonló álláspontot fogalmaz meg, mint amit Händel Edit a balett kapcsán – már ami a színpadi jelenlét taníthatóságát illeti. Úgy gondolja a megfelelő színpadi állapotba való kerülés képessége vagy van, vagy nincs, azaz oktatni nem lehet.

Amikor modern táncórákon vettem részt, vagy moderntánc produkciókat láttam színpadon, valamiért mindig azt éreztem, hogy leginkább a test és a technika a lényeg. A külsőségeken van a hangsúly. Vladislava Malá megcáfolt. Ugyanis szerinte a színpadon az a kifejezés szempontjából célravezető állapot, amikor az előadó nem kizárólag a mozdulatokat hajtja végre, hanem ott van minden mozdulatban. A saját egyénisége,

individuuma áthatja a mozgását. Folyamatosan érzékeli a teret, a mozdulatokat, a társakat, és tudatában van minden pillanatnak. Érzi, hogy hogyan esnek neki a mozdulatok, milyen érzéseket váltanak ki. Nyugalma létrehoz egy olyan állapotot, amelyben teste természetes folyamatai – mint a légzés – szabadon korlátozás nélkül mehetnek végbe. „A színpadi jelenlét az az állapot, amikor az előadó belső énje összekapcsolódik a külső fizikális énjével.”

NÉPTÁNC

*Saját tapasztalatok és a nagykanizsai születésű, Harangozó Gyula-díjas, az Állami Népi Együttes szólótáncos néptáncművésze, **Farkas Zoltán** koreográfus, pedagógussal folytatott interjú alapján.*

Farkas Zoltán interjúkérdéseimre adott válaszai rövidek, tömörek, lényegre-törőek voltak, mint maga a néptánc. A tanár úr szerint a jelenlét az az állapot, melynek során az előadó a közönség figyelmét és tekintetét egy pontban érzi magában, és azt irányítani is tudja. Ebből a válaszból számomra fontos, hogy a jelenlét állapotának kialakulása egy külső dologból indul, mely az előadón belül csapódik le.

A tanár úr táncművész pályája során a megfelelő színpadi állapot eléréséhez különböző fókuszpontokat használt, illetve használ ma is. Egyrészt törekszik a mozdulatok minél pontosabb végrehajtására, másrészt kiemelten figyel a különböző színpadi helyekre. Vladislava Malához hasonlóan fontosnak tartja a mozdulatok lélektani megjelenésének helyét. Hangsúlyozza annak jelentőségét is, hogy a tánc és zene egy időben egy egységként tudjon megjelenni.

Máté Gáborral, a Katona József Színház igazgatójával, a Színház- és Filmművészeti

Egyetem tanárával folytatott interjú alapján.

Máté Gábor úgy gondolja, hogy a színpadi jelenlét egyfajta koncentráció, amely a színpadon tartózkodás alatt folyamatos, viszont két megjelenés között elengedhető. Az egész állapot azt a célt szolgálja, hogy az ember ne essen ki a szerepéből. Az állapot megteremtését a próbafolyamat során kell egyénileg begyakorolni. Ennek folyamata mindenkinél más és más, attól függően, hogy ki hogyan épít fel egy szerepet. A koncentráció minőségét a személyiség, a szerepek súlya és begyakorlottsága, a színpadi folyamat bepróbáltsága, és annak reprodukálási képessége befolyásolja. Az említett koncentrált állapotot mindig ugyanúgy kell létrehozni, ezzel szemben az ember pillanatnyi állapotától függően a folyamat mégis mindig kicsit más lesz. A művész úr szerint célravezető az a folyamat is, melyet az ember mindig pontosan ugyanúgy, úgymond rituálisan, az apró részletekhez ragaszkodva hajt végre. Véleményem szerint ez egyfajta belekényszerítés. A berögzített cselekvéssor kezdődhet az előadás előtt egy órával és tarthat a végéig, vagy akár elkezdődhet már reggeltől.

Érdekes módon beszélgetésünk során nem merült fel a közönség szerepe. Egy kőszínházi előadás esetében a színész igazából nem látja a közönséget, legfeljebb hallja. A közönségnek leginkább visszaigazoló szerepe van. A színész jobbra a hallására támaszkodhat, hogy mi működik és mi nem, ugyanakkor a kommunikáció irányába ő maga nem mozdulhat el, nincs interakció, párbeszéd. Nem reagálhat. A gátat a rendező előzőleges instrukciói képezik, melyek íratlan megállapodásként funkcionálnak. Természetesen létezik, hogy ugyanazokkal a rendezői utasításokkal az egyik színész erősebb ugyanabban a szerepben, mint a másik. Erre szakmailag azt mondják, hogy „pofon csapja a szerep”. Másrészt ezt okozhatja, a próbák mennyiségének különbsége, a szakmai megvalósítás minősége. Sőt akár az, hogy a színész saját testéből, mozdulataiból, mimikáiból építkezik, vagy pedig utánózik. Utóbbi sohasem tud annyira erős lenni, mint az előbbi.

Czupi Dániellel, a Színház- és Filmművészeti Egyetem végzős bábszínész hallgatójával folytatott interjú alapján.

Czupi Dániel szerint a jelenlét egyfajta érzelmi és gondolati összpontosítás, koncentráció. Magából a szóból érdemes kiindulni: jelen lenni valahol, valamiben. Elmondásai szerint az utóbbi igen fontos szerepet játszik egy bábművész tevékenységében, ugyanis képes a keze ügyében lévő élettelen tárgyba vetíteni saját energiát, érzelmeit, és közben ő maga is átéli azokat. Az általa körülrajzolt színpadi állapot fontos összetevője az egyéni érzelmek és érdekek kizárása. Cél a magánjellegű érzelmek háttérbe szorítása, a szerepe által megformált érzelmek és a személyiség átadása a bábnak. Játék közben gyakorlatilag eggyé válik a szerepével és a bábbal. Nagyon fontos, hogy ez az állapot úgy jön létre, hogy ő közben nem paraván mögött játszik, ugyanis a modern bábszínház, már felvállalja a mozgatók jelenlétét.

A másik, amit a legfontosabbnak tart, az a csapatmunka. A csapatban való játék és létezés. Az egész bábszínház egyfajta csapattevékenység, melyben a tagok szinte egymás színpadi szerepeit formálják meg. Ezen gondolatok kifejtése közben is a koncentráció áll a fontossági lista első helyén. Ennek oka, hogy gyakran egy-egy nagyobb báb mozgatása több embert igényel. Többen mozgatnak egyszerre egy tárgyat, amihez bonyolult összehangolt munka szükséges. A csapat összehangoltságának, közös energiáinak megteremtésére, stabilizálására sokszor testi kontaktus is szükséges.

Az előadások előtt Czupi Dániel, gyakran egyedül marad. Az utolsó egy-két percben szellemül át. Végiggondolja mit és hogyan fog csinálni. A függöny nyitása előtti utolsó pillanatban szemkontaktussal kapcsolatot teremt a társaival és az előadást rendszerint egyszerre kezdik.

Úgy gondolja, kétféle színész létezik. Az egyik, aki ösztönösen tudja létrehozni a megfelelő színpadi jelenlétet. A másik, aki megtanulja. Mind a kettő egy kicsit rossz. Az ösztönösség sokszor magával hozza a kontroll hiányát. A tanult dolgok alkalmazása túlzott akarást okozhat, mely görcsösségben jelentkezik. A görcsösség megtöri az állapotot, ugyanis a kifejezéshez, a társakra, közönségre való reagáláshoz nyugalomra van szükség.

Számomra igen érdekes volt, hogy Czupi Dániel egyfajta közös jelenlétről beszélt mindaddig, amíg a közönség szerepéről nem esett szó. A közönség kapcsán a báb

jelenléte került előtérbe. A báb jelenléte ugyanis sokkal erősebb tud lenni egy színész jelenléténél, ha reakcióiba a bábszínész nem keveredik bele. A mozgató szinte teste kiterjedéseként kezeli a bábót, mellyel ekkor ugyanolyan reflexszerű reakciókra képes, mint saját testrészeivel. „Amikor egy néző cselekvésére egy báb reagál, ott zavar keletkezik. Megfagy a levegő. A néző inkább nem bontja ki a keze ügyében lévő cukorkát.” Fontos, hogy a mozgató nem reagál, csak a báb. Ehhez is kell az a bizonyos koncentrált állapotban létrejövő érzékenység, ugyanis a bábszínész, csak hallja, jobb esetben a perifériás látásával látja a közönséget.

Czupi Dániel tanulmányai, és munkái során különböző technikákkal találkozott, melyek erősítették a már sokat emlegetett koncentrációs képességét, ám még a Színház- és Filmművészeti Egyetem előtt Rácz Attila, a Hólyagcirkusz Társulat tagja és alapítója, megismertette a négy égtáj gyakorlattal, melynek lényege a csapatban való egyezzerre mozgás. Elmondása szerint ez mutatta meg neki először, hogy milyen egy csapatban, egy egységként létezni.

„Azért szeretek színpadon lenni, mert egy más állapotba kerülök. Amikor először úgymond a helyemre kerültem a színpadon, nagyon nagy boldogságot éreztem. Olyan felszabadultságot éreztem, melyet soha máskor addig nem. Talán a repüléshez tudnám hasonlítani. Történt velem valami, amitől azt éreztem, hogy most nem én vagyok, hanem egy kicsit más. Valami több. Mintha megnőtt volna az aurám.” – állítja Czupi Dániel

Ebben a részben egy a kortárs táncművészet világában igen elismert alkotóval folytatott interjút dolgoztam fel. Célom a kortárstáncművészet gondolatainak szembeállítása a táncművészet más ágainak és a színművészet két ágának gondolataival.

KORTÁRS TÁNCMŰVÉSZET

Saját tapasztalatok és a Hód Adriennel folytatott interjú alapján.

Hód Adrienn a Budapest Tánciskolában végzett 1993-ban, az iskola elvégzése után az osztálytársakból megalapítja az OFF Társulatot. Azóta folyamatosan alkot, színházi és specifikus terekbe komponál előadásokat, akciókat.

Alkotómunkája mellett folyamatosan tanít, 2005 óta a Budapest Kortárstánc Főiskola kortárstánc, improvizáció és kompozíció tanára. 2007 óta HODWORKS néven működteti társulatát, többször jelölték munkáit Lábán-díjra. Basse Danse koreográfiája a 2011/2012 évadban elnyerte a kitüntetést.

A koreográfus radikális kísérleteiről vált ismerté. A kortárstánc bevett formáinak elvetése és újrafogalmazása foglalkoztatja. A mozgás megfigyelése, a mozdulatok ízekre bontása, újra összerakása, a tér mindenféle színházi szabályokat áthágó használata határozza meg, miközben elmaradhatatlanul sajátjuk a humor és a játékoság.¹⁴

A kortárs táncművészet legtöbbször az alapokból indul ki. Hód Adrienn is az emberi testet magát, mint egy bázist képzei el, melynek jelenlétét a kívülről vagy belülről rárakott dolgok alakítják. Az alap jelenlét tehát a megjelenő, az élő, az életjelenségeket mutató szervezet.

A jelenlét befolyásolására több mód létezik. Igazából a vezetés a koreográfus, vagy rendező kezében van. Ő az, aki kiválasztja az alapra helyezendő dolgokat. Például ha a pillanatnyi fizikai állapot a lényeg, melyet a mozgás hoz létre, akkor hagyhatjuk, hogy a táncosra hasson a mozgás. Gyorsuljon a légzése és látsszon, ahogy elfárad. Ugyanez a helyzet a koncentrációval. Az előadótól bonyolultabb, összetettebb figyelmet igénylő mozgást kell kérni – mondjuk egy forgást. Látszani fog a koncentráció.

¹⁴<http://www.hodworks.hu/> (Letöltés időpontja: 2012. május 15.)

A színpadi jelenlét egyben egy kommunikáció is. Befolyásolja például, hogy a táncos milyen helyzetben és mivel kommunikál. Egyedül van, többen vannak. A nézővel, a társakkal, a térrel, egész univerzummal, vagy ezekkel egyszerre kommunikál.

A következő kérdés, hogy mi az, amit közvetíteni szeretne. Mi az információ. Ennek tisztázása nagyban meghatározza a jelenlétet. Ez csak és kizárólag arról szól, hogy a koreográfus, vagy rendező minek akarja látni az előadót. Itt ez a szerep – illetve inkább funkció. Ennek felépítésére az ember általában a hétköznapi élményeiből merít. Például ahhoz, hogy komolynak tűnjön, biztos, hogy tartoznak különböző arcizom állapotok.

Továbbá a közönség is befolyásolhatja a jelenlétet. A nézőkkel folytatott kommunikáció egyirányúsága függ a színházi szituációtól. Egy olyan darabban, melyben a közönség meg van világítva, vagy be van vonva az előadásba, természetesen kétirányú a kommunikációt eredményez. Viszont egy hagyományos színházi előadás tekintetében a kommunikáció egyirányúra redukálódik, vagy esetleg nincs is. Hód Adrienn szerint akkor jó a színpadi jelenlét, ha az információ-közlés a néző alap állapotát – mellyel a megérkezik a színházba – képes megváltoztatni. A néző bele tudja élni magát annyira, hogy szinte, ő lesz maga az előadó. Ennek velejárója egyfajta megkönnyebbülés. Érdekes, hogy Hód Adrienn e gondolatai, mennyire hasonlítanak Arisztotelész katarzisz elméletére és amellet Grotowski színházára is emlékeztetnek.

Hód Adrienn táncművész pályafutása során arra figyelt fel, hogy a testi, lelki, és szellemi jelenlétet sohasem választotta külön. Valahogy a fizikalitáson keresztül minden helyre ált.

V. FEJEZET

ÖSSZEGZÉS

Egy összegzésben az ember általában kifejti, hogy a munka során honnan hová jutott. A téma, amelyet feldolgozott, milyen fejlődésen ment keresztül. A folyamat során milyen új ismeretekkel gazdagodott. A tézis, – jelen esetben, hogy az előadóművészet különböző ágain tevékenykedők ugyanazt keresik – megdőlt, avagy megerősödött. Nos, eljutottam a régi idők előadóművészetének jelenlét felfogásaitól, a ma előadó művészetének nézeteiig. Sok új ismerettel gazdagodtam, hiszen rengeteget kutattam a témában. Beszélgettem emberekkel, akik nálam sokkal régebb óta vannak a szakmában és igen tapasztaltak. A tézisem pedig csak erősödött. Azt gondolom, hogy talán fontosabb és célravezetőbb a dolgozat témájának inspirációjáról írni.

Valamikor régen, az őskor törzsközösségi társadalmában létrejött az összművészet, melyet Wagner gesamtkunstwerknek nevezett el. A történelem során a különböző művészeti ágakat elválasztották egymástól. A közelmúltban és napjainkban elindult egy művészetegyesítő folyamat, mely olyan társulatok és olyan előadások létrejöttéhez vezetett, melyekben a különböző művészetek – tánc, zene, képzőművészet – együttesen jelennek meg, sokszor jelentéstartalmi változtatás nélkül elválaszthatatlanul. Magyarország tekintetében jó példát szolgáltat erre az Artus, Goda Gábor társulata, vagy a Szabó Réka nevéhez fűződő Tünet Együttes. Az általuk létrehozott előadások jól megmutatják a különböző művészeti ágak képzéseinek erősségeit és hiányosságait egyaránt. Például egy táncos és egy színész nem képes egyformán figyelemfelkeltő módon jelen lenni a színpadon. A színészből sokszor hiányzik a testi jelenlét képessége. A test és mozgás elemibb, ennél fogva könnyebben, gyorsabban közelebb kerül a közönséghez, mint a mesterségesen létrehozott „beszédművészet”. „A hangot könnyebb eltalálni, mint a gesztust, de a gesztus sokkal hatásosabb.”¹⁵ Másfelől nézve az ilyen produkciókban a táncos a rárakott szerep alatt sokszor megroppan. Ritkán képes egyszerre a szerepét őrizve, közben saját személyiségét sem elrejtve játszani, táncolni a színpadon. Ehhez kapcsolódik, hogy beszédbeli képességei is legtöbbször messze alulmaradnak egy színészéhez képest. Az új, kialakuló, vagy inkább visszatérő

¹⁵ DIDEROT, Denis: Színészparadoxon Budapest, Magyar Helikon, 1966

összművészeti előadástípusok, olyan előadóművészek megjelenését sürgetik, akik polihisztorként képesek megjelenni a színpadon. Színészként, táncosként – netán énekesként – egyaránt erős és hangsúlyos jelenléttel.

Amennyiben az előadóművészet továbbra is ezen az úton halad, sürgetővé fog válni egy új, nyitottabb, összevontabb művészeti képzés kialakítása. Az új képzés új technikák létrehozását is igényli, melyben a színpadi jelenlét kérdése fontos szerepet kell, hogy kapjon, ugyanis a legfontosabb, ami az előadóművészeteket összefogja, az a minél pontosabb kifejezés és az információ átadás vágya. Természetesen az általam leírtak felfoghatóak a kevésbé valószínű utópisztikus jövőképként is. Ám az tény, hogy a színművészetben leírt technikák ugyanúgy használhatóak (és manapság egyre inkább használatosak is) táncművészeti alkotásokban attól függetlenül, hogy nincsenek megnevezve. Ezen technikák tudatos alkalmazásával, a táncművészet eddigi tapasztalatai nyomán egy új, mindent egyesítő technika létrehozása előremutató lenne a táncművészek előadói minőségének fejlődése érdekében is.

Úgy gondolom, jelenleg a Budapest Tánciskola jó példaként szolgál a magyarországi művészetoktatási intézmények számára a nyitott és befogadó művészképzés tekintetében. Az iskola jelzőfényként halad előre a jövő felé vezető úton. Gondolok itt például a hangszeres zeneórák bevezetésére, valamint a házi bemutatókra, melyek lehetővé teszik, hogy a diákok egy évben több rövid, saját maguk koreografálta és rendezte darabot mutassanak be. Ezzel lehetőségük van fejlődni az őket érdeklő területeken, illetve alkotóként is kipróbálhatják magukat, úgymond megismerkedhetnek a koreografálás művészetével.

2012. 05. 04. HÄNDEL EDIT

- **A mesternő hogyan tudná saját szavaival leírni a színpadi jelenlét fogalmát?**

Nehéz kérdés is, meg könnyű is. Ott kell lenni a színpadon és rájön az ember. Erre nem lehet előre koncepciót gyártani. Amikor ott vagy, akkor kell megérezned. Ott történik meg veled. Szükséges hozzá a színpad. Kimész a publikum elé, ám akkor sem biztos, hogy megtörténik veled, mert talán nem vagy befogadó kész. Több variáció létezik: Van olyan, aki később jön rá, van, aki rögtön megérzi, hogy mi az. Van, aki hosszú idő után érzi meg és van olyan, aki soha sem. Elmondja az élet, hogy az általában nem alkalmas rá. Ott akkor kicsit el kell gondolkozni és talán ott kell hagyni a színpadot.

Az érzékenység nagyon fontos a színpadon léthez, de ezt rögtön úgysem érzi meg az ember, mert nagyon igyekszik. Aztán később, mikor kicsit lehiggad, lenyugszik, és már van türelme, ideje arra is figyelni, hogy a közönségtől mi jön, akkor össze tudja kötni az áramkört a közönség és az önmaga alkotta dolog között. Ha az áramkör egyszer csak elindul, akkor lesz egy ilyen nagy oda-vissza játék, egy ilyen nagy áramlat és abban nagyon jól érzed magad, és egyre jobban kit tudsz teljesedni. Amikor ezt a szálát elkaptad, akkor szépen mászol fel rajta. Egyre jobbra tudod tenni a jelenlétedet. Egyre eredményesebb technikát tudsz, hogy megszerezd a közönség figyelmét, hogy megkapd tőle a labdát, az áramlatot. Azzal tovább tudsz menni és újra vissza tudod adni. Akkor amikor ez az adok-kapok létre jön, arra szokták mondani, hogy olyan nagy csend van. A nagy csendek különbözőek. Ugyanis tehetségtelen embernél is létre jöhet, ám az nem olyan. Ezeknek a csendeknek minőségük van, amit a közönség és te közötted létrejövő játszma határoz meg. Aki azt egyszer megszerezte vagy megérezte, örökké elérni vágyik. Onnantól pontosan tudja, hogy mikor jött létre, mikor nem. Mindegyik előadás más és ez az állapot nem mindig jön létre. A közönség sem ugyanolyan egyik előadásról a másikra. Van, hogy nehezen, vagy egyáltalán nem, vagy nem tudod felvenni velük a kapcsolatot,

nincs befogadó készség. Olyankor, azt szokták mondani, hogy az nem volt olyan jó előadás. Mindenki csak legyint, hogy de, jó volt, ám az a színész vagy táncos pontosan tudja, hogy ez nem volt olyan jó.

Színpadi jelenlétként – mi tanárok, az öreg rókák, akik már nem mennek színpadra, csak letről figyelnek – azt szoktuk észrevenni, hogy akinek van jelenléte, az megszépül. Érdekessé, jelentőssé válik a csúnya ember is, ellenkező esetben pedig a szép érdektelenné válik. Ezeket se lehet megállapítani, csak akkor mikor a gyerek már felment a színpadra. Az ember neveli a gyereket, tanítja a tánc technikákra, ám azt, ami miatt a színpadon érdekes lesz, azt nem tudja beletenni. Az már az ő dolga.

- **Mesternő táncművész pályája során milyen módszerekkel, technikákkal próbálta megtartani, vagy erősíteni jelenlétét?**

Megpróbáltam dolgokat, igen. Minden darabra másképp, más hangulatba hozza magát az ember. Ugyanis minden előadóművészet egy borzasztóan érzékeny művészet. Az érzékenységet – aznap, amikor az előadás van este – egyre jobban csiszoljuk. Már úgy kelünk fel, már gondolunk rá egész nap.

Vannak kisebb technikák. Én például, amikor a Nevadai szerelmesek mártírjuma című Rómeó és Júlia történetet elmesélő balettben kaptam szerepet, akkor elrohantam minden nap a pécsi katedrálisba, oda a Dóm térre. Ott, az üres templomban a nagy márványoszlopok között járkáltam. Nagyon tetszett nekem. Habár igazából semmi köze a Rómeó és Júlia történethez, mégis valahol azok a falak... Szerettem. Utána jól sikerült az előadás, ez berögzült és vágyott oda az ember.

A Bartók Concerto főszerepének esetében, melyet szintén nagyon szerettem, szintén volt ilyen. A darab előtt Eck Imre leültetett a színpad szélére. A zenekari árokba lógott be a lábam. Szembe kellett ülni a közönséggel és miközben a hátam mögött táncoltak a többiek, hallgatni kellett a zenét, és nézni kifelé a nézőtérre egy egész tételen keresztül. Utána kellett eltáncolni a pas de deux-t. Ez nagyon-nagyon ráhangolt. Itt már semmi más

nem kellett. Felállt az ember és benne volt az áramkörben. Az ülést és a zenehallgatást egyfajta meditációhoz tudnám hasonlítani.

Voltak olyan előadások, ami előtt semmi átlényegülés nem történt. Külföldre rengeteget jártunk, róttuk az utcákat, vásároltunk. Még az öltözőben is arról beszéltünk, hogy ki mit vett. Aztán kimentünk a színpadra és mégis működött az áramkör.

- **Gondolom ez már a későbbiekben volt, amikor volt egyfajta rutinja.**

És a szerepektől függött. Ez nem úgy megy az emberbe, hogy „ezt majd akkor én kicsiholom”. Én ezt az egészet nem is tudtam így megfogalmazni akkoriban. Egyet éreztem, hogy szeretem a lámpákat. Szerettem, amikor felkapcsolták a reflektorokat. Úgy éreztem, hogy jól esik a testemnek. Semmi mást nem tudtam megfogalmazni.

- **Dolgozott együtt olyan, tanárral, vagy koreográfussal, rendezővel, aki valahogyan előkészítette arra, amit a színpadon át fog élni? Aki erősíteni, szilárdítani próbálta a színpadi jelenlétét?**

Egyszer fordult elő ilyen. Amikor az Alberto Alonso eljött hozzánk, a már említett Rómeó és Júlia történet kapcsán. Egy hétig dolgoztunk úgy, hogy kijelölte a szereplőket, majd helyzetgyakorlatokat végeztetett. Engem, mint Júliát középre állított, és körbevett az összes szereplővel. (Ez egy olyan modern előadás volt, hogy szöveget is mondtunk közben.) Minden szereplő valamilyen szöveget intézett hozzám. Nekem persze állni kellett és válaszolni. Alberto Alonso jelölte ki, hogy ki beszéljen. Mindenki a szerepe szerint próbálta megmondani, hogy mit csináljak. Az anyuka mondta, hogy hozzá kell mennem Parishoz; Tybalt mondta, hogy szó sem lehet róla, hogy találkozzunk; Paris mondta, hogy jó életet biztosít nekem, menjek vele. És akkor mindig rámutatott Rómeóra, aki azt mondta: szeretlek és imádlak. Ezt persze megcsinálta minden szereplővel. Az egész egy nagyon erős lelki krízist okozott. Mikor egy hét után bementünk a balett terembe, mindenki olyan lelki állapotban ment be. Más ilyen kísérletben nem volt részem.

- **Hogyan tudná saját szavaival leírni, a színpadi jelenlét fogalmát?**

A legegyszerűbb azt mondani, hogy koncentráció. Természetesen, ha az ember egy civil ember számára mondja, hogy koncentráció, akkor mást képzel koncentráció alatt. A színpadi jelenlét az folyamatos koncentrációt jelent, amiből az ember egy percre sem eshet ki. Tulajdonképpen ezt kell megtanulni. Tehát, hogy az ember ne essen ki a saját szerepéből. Ez az egész állapot annyi ideig kell, hogy tartson, amíg az ember fent van a színpadon. Mindenkinek nagyon koncentráltan kell ott lennie. Ezt nevezem én színpadi jelenlétnek. Ez persze összekapcsolódik a személyiséggel, a szerepek súlyával, nagyságával, a begyakorlottsággal, a színpadi folyamat bepróbáltságával és annak a reprodukálásával. Egy darab, egy szerep kapcsán, nekem ugyanazt kell csinálnom, amit mindig is csinálok. Ezt nagyon nehéz újra és újra létrehozni. Egyrészt mindig ugyanúgy kell létrehozni, másrészt el is kell tudnom térni tőle, hogy fel tudjam frissíteni. Tehát ennek egy nagyon szövevényes és bonyolult valamije van, amit úgy nagyon-nagyon nem is lehet leírni. Mégis a legjobb, ha a koncentrációt mondom.

- **Művész úr tanulmányai, illetve pályája során dolgozott-e együtt olyan tanárral, rendezővel, esetleg koreográfussal, aki valahogyan – például egy gyakorlattal –befolyásolni, szilárdítani, erősíteni próbálta színpadi jelenlétét?**

Erről nem tudok. A színpadi jelenléten való javítás egy igényes színésznek természetes cselekvése. Olyanról nem tudok, hogy valaki ezen külön dolgozna. Tulajdonképpen ezen az ember úgy dolgozik, hogy próbál. Maga a próba az, amin ez kialakul. Addig kell az általam koncentrációnak nevezett dolgot kialakítani, hogy minden előadáson ez létre tudjon jönni.

- **Önnek van bármilyen saját taktikája, amely megkönnyíti a szerepekbe való belehelyezkedését?**

Ennek tulajdonképpen van valamiféle rutinja. Minden szerep mást követel. Van, hogy azt követeli a szerep, hogy az ember kicsit előtte dekoncentrált legyen. Nagyon sokszor a nagyon nagy rákészülés ártalmas. Elfárad tőle az ember. Abszolút embere válogatja. Valaki az utolsó pillanatban még valami egész mást csinál. Régen, amikor még lehetett dohányozni a színpadon, volt olyan, aki beleszívott egy utolsót, elnyomta és belépett. Ez kellett neki. Természetesen van egy olyan idealisztikus kép, hogy az ember összekapaszkodik a többiekkel előadás előtt és onnantól kezdve folyamatosan koncentrálni a végéig. Ugyanakkor az nagyon fontos, hogy az embernek ki kell iktatnia bizonyos dolgokat. Nem szerencsés, ha az ember közben mással foglalkozik. Lelki értelemben meg kell próbálni az előadáshoz kapcsolódva létezni.

Mindenkinek kialakulnak bizonyos szertartásai, hogy mikor mit csinál. Nekem például bizonyos szerepekben volt egy nagyon szigorú rendem. Nagyon pontosan leírtam egy cikkben a Színházban, hogy a Médeia alatt mit csináltam.

„Be a színházba. Bedobom a szokásos kávé, gyors köszönések. Judittal hadarva végigmondom a szöveget. Öregszem. Régen bementem a színpadra, és jött belőlem a szöveg. Manapság már negyed hét körül a büfében rémülten járatom be a számat az aznapi szövegre. Meg az agyam. Meg az idegrendszerem. Megvolt ez ma is. Majd elájulok a fáradtságtól, úgy érzem, már az első jelenetre várva bealszom. Főleg, hogy a fejfájásom nem szűnik. Megpróbálom magammal és a közönséggel elhitetni, ez ma menni fog. Hajdanában az ilyen emberek szivaroztak...

A színházban sajnos eszem. Egész nap meg tudtam állni, aztán itt a büfében összezuhan az önfegyelem. A szerepem nem olyan, hogy ne ehetnék előadás előtt. Sőt a színpadon is bele kell egyek a hideg és ehetetlen lángosba, ráiszom egy kis üveg sajnos langyos Gössert is. Úgyis mindegy, ámítom magam.

A közönség infantil. Hálásan vihog mindenben. Tolják az egészet a kabaré felé, amihez a társulat boldogan asszisztál. Az előadás után elkeseredésemben iszom még egy sört, hozzá

kis unikummal. Kifelé menet a művészbejárónál a még mindig vihogó lányok autogramot kérnek.

Máskor: Este Médeia. Hat előtt bent vagyok, ilyenkor minden esetben elmondom sűgő előtt, az ő végszavazásával az egész szerepemet. Így gyorsan mondva, a mi előadásunkban laszón egy tizenkét perces szerep. Kávét iszom, lassan átöltözöm, kb. 18.40-kor. Visszamegyek a büfébe, bekapcsolom a tévékészüléket, amin a színpadot látom, ott nézegetem a közönséget. Amikor Szirtes Ági befekszik a „stégre”, már csak azt nézem, mikor kezdődik el. Ekkor visszamegyek az öltözőmbe, és gyorsan elmondom az első jelenetemet. Lemegyek a színpadra, a kelléktárban beteszem a zsebembe a kellék pénzemet. Hét papírpénzt a jobb zsebbe, öt papírpénzt a bal zsebbe. Megfogom a forgókat, amiket majd a színpadon beleapplikálok a kövekbe. Mikor a kelléktárból kijövök, a három kórustag épp belép a színpadra, megvárom, míg R. megszólal, ekkor leülök a takarásban egy székre, mellém teszem a forgókat. És még gyorsabban, mint az öltözőmben, újra végigdarálom az első jelenetet. Közben Bezerédi Zoli mint Kreón megérkezik a színre. Meglesem, mikor beleesik a pocsolóba. Visszaülök a székemre. Amikor kijön a színpadról, és kellék botját leadja a kellékesnek, beállok arra a helyre, ahonnan a színpadra indulok, a kezdő sorokat mormolom magamban. Csinálok a derekammal, a nyakammal és a csuklómmal pár körzést. Figyelem a szöveget. Ha R. szünetet tart „A szent folyók vize visszafelé folyik” között, egész pontosan a „vize” szó után és a „visszafelé” szó előtt, akkor jó leszek az első jelenetben, ha nem tart szünetet, akkor izgatott leszek és kapkodó, nem sikerül az első jelenet. Ma tart szünetet. A lehetőségekhez képest nyugodtan lépek a színpadra. „Mindig ez a vége”, kezdem, de annak ellenére, hogy R. szünetet tartott, mégse vagyok elégedett az egészszel. Nem tudom, miért. Nem sikerül átfűtenem. Kijövök, leadom a vizes kellékpénzeket. Felmegyek a büfébe, kérek egy kis langyos szénsavmentes vizet. Visszamegyek a székemhez a takarásban. Várok a következő jelenetre. Ahhoz, hogy belépjek újra a színpadra, át kell mennem a másik oldalra, onnan indulok végszóra, lámpajelzést kapok, mögöttem lohol Szirtes Ági. Két darabbeli fiammal birkózom. Letepernek, rajta fekszem a köveken, de kibírom, mit meg nem teszek a gyermekeimért. Aztán együtt távoznak, visszük a mérgezett fejeket és köntöst, mit sem sejtve. Felmegyek az öltözőmbe, újabb korty a szénsavmentes léből. Vissza. Szék. Ücsörgés, készülődés a nagy jelenetre, már új feleségem és újdonsült apósom megmérgeződött, a gyerekekért megyek. De a három nő rendkívül zavartan viselkedik, megtudom, hogy mitikus volt feleségem nem elégedett meg jelenlegi családom

kiirtásával, megölte a két gyermekünket is. A rettenetes hír hallatán berontok a házba, az összedűl, csak sajnos a Katona József Színház műszaki alkalmatlansága miatt a ház ajtaja sohasem akar bezuhanni, ezért minden előadáson addig rugdosom, míg földhöz nem vágódik. Aztán kocsin érkezik volt feleségem, Médeia, akinek az istenek, ahelyett hogy megbüntették volna gyermekgyilkosságért, még kocsit is küldtek! Nem hajlandó átadni halott gyermekeimet sem, hogy elköszönhessek tőlük, vagy méltóképpen eltemethessem őket. Erre sírva fakadok. Még valamit erőtlenül pöntyögök, lassan teljesem szétesem. R. még fölém hajol, megpróbál rajtam segíteni... de ez is reménytelen, mert Médeia még ezt sem hagyja, belöki (nyilván díszítők segítségével) a kocsit, de ő már nincs rajta. Lemegy a színházi fény. Vége az előadásnak.

Ma eszeveszett taps, sokan füttyögetnek, mint valami táncházban a méhkeréki alatt, egy-két alélt ájulásszerű sikkantás, halk bravók.”

Tehát ez ugyanolyan volt, mint a szerep, melyet játszottam. Emlékszem, hogy bizonyos színészek bizonyos mondatainak mikéntje nagyon sokszor befolyásolta az én előre elhatározott benti létezésemet. Ezek nagyon sokszor babonákhoz, babonás dolgokhoz kötődtek. Minden előadáson teljesen kialakult rendszerem van. Például általában nem az ügyelő hívójára megyek le, hanem teljesen kialakítok egy saját rendszert. Ám nincs olyan elhatározás, hogy amiért a múltkor ezt és ezt, így és így csináltam, ezért a következőnél pont így fogom csinálni. Valami más, valami furcsa dolog kialakíttatja ezt az emberrel. Mindegyik egy szertartás. Szerintem közel minden színésznek van ilyenje. Vagy hát igényesebb színészeknek van.

- **Létezik-e, hogy két színész ugyanazt a szerepet játssza, mondjuk kettős szereposztás esetén és az egyik színész erősebb a szerepben, mint a másik?**

Nyilvánvaló, hogy egy színész nem kezdhet magánakciókba, hogy felhívja magára a közönség figyelmét. A próbafolyamat során a rendező ad instrukciókat a különböző cselekvésekhez. Ez egyfajta megállapodás, melyet nem lehet felrúgni. Nem lehet külön minden felszólítás nélkül magunkra vonni a közönség figyelmét. Természetesen előfordul, hogy az egyik színész erősebb, hangsúlyosabb ugyanabban a szerepben, mint a

másik, attól függetlenül, hogy a rendezői utasítások és a szerep felépítés is ugyanaz. Nézze, ez egy egészségtelen dolog. Ennek nagyon sok oka van. Bizonyos régebbi típusú színházakban volt olyan, hogy valamiért, esetleg azért, hogy több színész legyen elégedett a szerepével, ezért több színészre osztottak egy szerepet. Vagy például musical színházakban több szereposztás van, azért hogy mindenképpen legyen előadás. És természetesen van olyan, hogy valaki egy szerepben jobb. Azért is így van, mert valakinek egy szerep jobban áll. Úgy szoktuk mondani a szakmában, hogy „pofán csapja a szerep.” Tehát, hogy nagyon nekivaló. Ezt az ember rögtön érzi, már az olvasópróbán. Olyan is lehet, hogy minden színésznek egyformán való, de ekkor is látható a különbség. Ezt okozhatja a próbák mennyiségének, és minőségének különbsége. Ki az, aki az alap dolgokat próbálta, és ki az, aki csak utánozza a másikat, azért mert tudja, hogy az a legjobb megoldás. Ám az nem a sajátja. Tehát ennek millió oka van. Én magam nagyon nem szeretem ezt a lekettőzést.

2012. 05. 11. HÓD ADRIENN

- **Hogyan tudnád saját szavaiddal leírni, azt hogy mi az a színpadi jelenlét?**

Szerintem összetett dolog. A táncos főként a testével dolgozik a színpadon. Valahol kettéválik a test és az arc állapota. Teljesen egyértelmű, hogy itt élő emberek vannak a színpadon. Tehát ezek nem bábok, nem valamilyen anyagból elkészített külső eszközök, hanem élő organizmusok, szervezetek. Egyértelmű, hogy levegőt vesz, hogy lát, él, mozog. Egy élő szervezet, ami ott megjelenik. Nekem már ez maga is egy jelenlét, hogy látok egy élő szervezetet, ami ott mozog. Ez a base, az alap. Ehhez képest a többi ráakódik, attól függően, hogy mire szeretném terelni a figyelmet. Ha például a test a lényeg, akkor valószínű, hogy az arccal egy letisztultabb formát kérek. Mindent a már említett alaphoz képest vizsgálom.

Szoktam azzal dolgozni, hogy a fizikalitást engedem, hogy hasson az állapotra vagy a jelenlétre. Tehát, hogy engedem, hogy a mozgás előidézze fizikai állapot külsőleg megjelenjen. Ugyanúgy a koncentrációval: mondjuk egy forgásnál látsszon rajta, hogy

fókuszál és figyel, vagy partnermunkában, hogy nagyon koncentrálna arra, hogy megtörténjenek a dolgok. Nekem már ezek is befolyásolják a jelenlétet.

Az is befolyásolhatja a jelenlétet, hogy ha egyedül van a színpadon, a néző felé kommunikál, vagy az egész térrel kommunikál, esetleg az univerzummal kommunikál. Nagyon személyesen kommunikál egy nézővel, vagy tizenöt nézővel kommunikál, esetleg százal. A következő kérdés, hogy mi az, amit közvetít. Onnantól kezdve az határozza meg, hogy milyen legyen a jelenléte. Itt jön be az, hogy én mit szeretnék, hogy ő milyen legyen. Bejön a story. Behozza az ember a hétköznapi viszonyhelyzetekből látott dolgokat. Például ahhoz, hogy komolynak tűnj, biztos hogy tartozik egyfajta arc izomtónus. Én ezekkel játszottam. Volt a Mindennapi rutin előadássorozatunknak az Érzelmek nevezetű része. A Basse Danse című előadásunkban pedig az fentebb említett fizikai állapotokkal játszottunk. A fizikum hat az állapotra és az állapot hat a fizikumra. Ennek az oda-vissza járása.

Kérdés, hogy ez a jelenlét ez egy külső, a koreográfus által megformált jelenlét-e, és hogy ez mennyire használja annak az adott embernek a saját egyéniségét. Tehát lehet hagyni, akár őt magát, hogy saját maga legyen, és csak tudatosítani, hogy bennem, mint nézőben a különböző állapotai mit idéznek elő. Milyen gondolatokat, érzéseket ébresztenek. Vagy pedig nagyon meg lehet formálni. Tehát, hogy az, amit ő csinál, az kívülről van sokkal jobban vezetve még. Azaz még rá van rakva valami, ami nem ő. Az ő alapszemélyisége és ez a rárakott dolog variálódik. Nagyban meghatározó az egész történet. Az, ami ott történni fog függ a jelenléten. A jelenlétet pedig befolyásolja a történet. Fontos, hogy az emberek minek képzelik magukat. Ők most csak vonalak a térben, vagy ők a leigázott nép.

- **Szerinted mennyire játszik fontos szerepet a jelenlét kérdésében a néző és az előadó közötti kapcsolat?**

Ez fontos. Ő ott van, ő pedig nézi.

Én onnan megyek sorrendileg inkább, hogy van a darab, ami valamit közvetít és hatásmechanizmusa van. Megvannak az ahhoz passzoló jelenléti állapotok, amik aztán kifelé működnek a nézők felé. Az, hogy ez visszafelé hogyan működik, azaz, hogy a néző

mennyire ad bármit, az attól függ, hogy milyen színházi szituációban látod a darabot. Például ha hagyományos színházi szituációba rakod a nézőt, ahol a színpad le van választva a nézőtérrel, magasabban is van, nincs fény a nézőtéren, ott szerintem nem lehet túl sokat érezni a közönségből, vagy várni a közönségtől. Csak azt látod, hogy ott vannak sokan. Más helyzetben, mint például a most bemutatott utolsó darabunknál, ahol a közönséget is megvilágítottuk, a táncosok arról számoltak be, hogy a közönségtől jött hatás, erő, amely más érzetet okozott. Utána ott le kellett ülni és meg kellett beszélni. Ugyanis, habár a darab folyamatát érdemileg nem befolyásolta, de az előadókban kérdések merültek föl és ez a jelenlétükre viszont hatott. Ilyen kérdések például, hogy ha látja a személyes reakciót, arra reagál vagy nem. Hogyan reagál. Ez mind attól függ, hogy mit beszélünk meg. Az új darabban nincsenek direkt reagálások a nézőkre. Ám tudom, hogy a Basse Danse esetében Molnár Csaba használt direkt reagálásokat. Tehát ha valaki úgy néz rá, akkor ő is rá néz. Tehát ott vannak olyan előre nem kiszámolható, közönségtől érkező, külső tényezők, melyek módosítják az ő jelenlétét is.

Sokat szoktam gondolkodni azon, hogy azok a nézők akik beülnek, milyen állapotban vannak. Például honnan jöttek, milyen problémák foglalkoztatják őket. Azaz mi az alaphelyzet, ahonnan az előadás kezdetekor indulnak. Akkor jó valami, legyen az a darab, a jelenlét, hogyha ezt az alapállapotát a nézőnek meg tudja változtatni. A néző bele tudja élni magát annyira, hogy szinte ő lesz maga az előadó. Meg tud könnyebbülni.

- **A legutóbbi darabokban azzal, hogy megvilágítottátok a közönséget, utat engedtetek egy, a hagyományos színházi előadásokban nem nyitott kommunikációs csatornának, mely néző és néző között húzódik. Ez nem redukálta a néző és előadó közötti kommunikációt?**

•

Szerintem nem. Ahogy hallottam az emberektől, inkább gazdagította nekik. Sokan számoltak be arról, hogy azt érezték, hogy nem szabad megmozdulni. Mások elkezdtek figyelni, hogy a többiek mit csinálnak. Figyelték egymás reakcióit. Nyitottabb és társasági lett a nézőtér. Könnyebben kialakult egyfajta közösség a nézőtéren. Persze darabfüggő is, hogy mi működik.

- **Amikor te táncoltál a színpadon, volt valamilyen technikád vagy taktikád, amivel létrehoztad vagy megerősítetted azt az állapotod, amit jelenlétnek hívunk?**

Én egyrészt azért is hagytam abba a táncot egy idő után, mert láttam, hogy ha a színpadon is vagyok, meg koreográfusként a nézőtéren is, egyikre sincs elég időm. Másrészt emlékszem arra a gondolatra, hogy akkor folytatnám tovább a táncolást, ha találnék egy olyan koreográfust vagy rendezőt, aki tud engem vezetni. Én nem vagyok jó egyéni felkészülő. Nekem kell, hogy vezessenek. Kellenek támpontok, hogy mire rakjam a hangsúlyt, milyen jelenléttel. Biztos, hogyha még mindig táncolnék, vágnék arra, hogy valaki támogasson és segítse ezt az egész dolgot. Fontos, hogy a szereplők hogyan vannak jelen. Rögtön észrevehető, amikor egy darabon belül mindenki a saját egyéniségét bontogatja és nincsenek meghatározva az instrukciók. Például vannak ilyen alap instrukciók, elképzelések arról, hogy hogyan kell jelen lenni: nézz föl, mert a néző ott ül valahol fent; ne hajtsd le a fejed, mert zárkózottnak tűnsz. Rakd ki az arcod. Amikor táncoltam nem szedtem külön a táncot és a jelenlétet. Organikusan kötődött a mozgáshoz, hogy hogyan kell jelen lennem. Amikor arról volt szó, hogy egy férfi-női duettben táncolok, akkor az életből merítve saját tapasztalataimat, elképzeléseimet használtam a jelenlét megformálásánál. Amikor intimitásról volt szó, akkor amit én megéltem intimitásként, azokat a gesztusokat, vagy érzeteket hoztam. Nem dolgoztam úgy, hogy kívülről nagyon irányítottak volna.

- **Ön szerint mi az a színpadi jelenlét? Hogyan tudná saját szavaival leírni?**

Szerintem színpadi jelenlét az, amikor a táncos nem csak és kizárólag a megtanult lépéseket hajtja végre a mozdulat sor elejétől a végéig, hanem ő maga ott van minden mozdulatában. Érti és tudja mit, miért csinál. Tehát az az állapot, amikor összekapcsolódik a belső éne a fizikális énjével.

- **Az évek során milyen (akár egyéni) praktikákat alkalmazott, a "jó" színpadi jelenlét elérésére?**

Soha nem tanították nekünk.

- **Tanulmányai, vagy munkái során dolgozott-e olyan személlyel, aki valamilyen módszerrel (akár gyakorlattal) erősíteni, segíteni próbálta jelenlétét? Amennyiben igen, ki és milyen módszerrel?**

Szerintem ez van, vagy nincs. Ezt nem lehet tanítani.

- **Ön szerint mi az a színpadi jelenlét? Hogyan tudná saját szavaival leírni?**

Az az állapot, amikor a közönség figyelmét, tekintetét, egy pontban érzed magadban és ezt irányítani is tudod bármi felé.

- **Az évek során milyen (akár egyéni) praktikákat alkalmazott, a "jó" színpadi jelenlét elérésére?**

Nagyon pontos táncolás. Kiemelten fókuszálok a színpadi helyekre. Érzékelem a tánc lélektani megjelenésének helyét. Fontos, hogy táncolás és zenélés egyidejűleg jelenjen meg, mint az egység kifejeződése.

- **Tanulmányai vagy munkái során dolgozott-e olyan személlyel, aki valamilyen módszerrel (akár gyakorlattal) erősíteni, segíteni próbálta jelenlétét? Amennyiben igen, ki és milyen módszerrel?**

Biztos volt ilyen, de nem fontos, mert rajtam múlik körülbelül minden.

- **Hogyan tudnád saját szavaiddal leírni, hogy mi az a színpadi jelenlét?**

Sokat gondolkoztam az utóbbi napokban, hogy hogyan is tudnám ezt megfogalmazni. Ha magából a jelenlét szóból indulok ki, akkor azt tudnám mondani, hogy jelen lenni valahol, valamiben. Ez az életben is nehéz, és a színpadon szerintem még komplikáltabb. Nem csak az a lényeg, hogy tudom, hogy a színpadon vagyok. Én úgy gondolom, hogy ez egyfajta érzelmi és gondolati összpontosítás, koncentráció. Az ember tudja, hogy mit akar és mit csinál, és kizárólag azzal foglalkozik. Akkor jó a színpadi jelenlét, amikor az ember tényleg ott van abban a pillanatban, tényleg azt gondolja, amit ki akar fejezni, és ha ki kell mondani, tényleg azt mondja ki. Nem mennek másfelé a gondolatok. Így amit ki akar fejezni, az ki is fejeződik.

Van, aki ezt az egészet ösztönösen tudja létrehozni. Én sajnos nem ez a típus vagyok. Ám azt gondolom, hogy a teljes ösztönösség sem jó, hiszen valamennyire kontrollálni, és koordinálni kell tudni, hogy mit is teszel, ezért van esélye azoknak a színészeknek is, akik nem ösztönből csinálják. Sajnos a nem ösztönös részéhez tud párosulni egyfajta akarás – amikor az ember nagyon koncentrálni akar, nagyon figyel –, amely görcsösséget eredményez. Ez szerintem nem fér bele a jó jelenlétbe. Akkor tud létrejönni a megfelelő állapot, ha az ember el tudja engedni ezt a görcsösséget.

- **Szerinted az előbb említetteken kívül még mik azok a tényezők, dolgok, melyek segíthetik, illetve gátolhatják ezt az állapotot?**

Szerintem, akik segíthetik, azok például a partnerek, akik a színpadon vannak veled együtt. Velük folyamatos nonverbális és verbális kommunikáció zajlik. Nem vagy egyedül hagyva a szereped felépítésében, hanem egymás szerepeit tudjátok megformálni.

Kell egy érzelmi állapot is. Szokták mondani, hogy ne vidd fel az érzelmeidet a színpadra. Én ezt úgy fordítom, hogy az az előremutató, ha előadás előtt egy nyugodt állapotba tudsz kerülni. Jó példa erre a nő színház, ahol az emberek még a pulzusszámukat is lejjebb

tudják vinni. Az előadáshelyzettel jár egyfajta izgalom, amely a jelenléte tudja segíteni, de rombolni is. Az biztos, hogy a nyugalom az csak segíteni tud.

- **Hogyan tudod beleilleszteni az elmondottakba a közönség szerepét?**

Szerintem előadása válogatja, hogy a közönség mekkora szerepet játszik a jelenléte befolyásolásában. Van az az előadás, ami mondjuk egy nagy színházban van, és a színésznek leginkább a tanult színészi technikákra koncentrálni. Úgy beszél halkán, hogy azt az erkélyen is meghallják. Úgy áll, hogy lehetőleg mindenki lássa. Ilyen előadásoknál, annyira nem kommunikálunk a közönséggel. A jelenlétemen persze változtat az, hogy tudom, hogy ők nézik. Nem véletlenül mondják azt, hogy a színészek egyfajta feltűnési viselkedéssel rendelkeznek. Mindenképpen szeretnék megmutatni magukat. Nyilván magasabb adrenalinszintet eredményez a nézők jelenléte. Nehezen fogadja el a színész, ha nem kell csinálnia semmit a színpadon. Viszont szerintem az az igazán jó jelenléte, amikor nem tesz semmit és mégis ők nézik. Nyilván ebben a rendező vagy koreográfus is tud segíteni. Az egy másik helyzet, amikor kisebb előadásról beszélünk. Itt eleve úgy rakjuk össze az előadást, hogy a néző bármikor bármit reagálhat. Nincsenek előre megjelölt helyzetek. Erre is szoktak gyakorlatozni a színészek. Én is annak az igazságát keresem, hogy ez hogyan is működik pontosan. Ilyenkor a néző is a játék részévé válik és mivel ő civil, nem színházi ember, ezért nem tudja, hogy ő is szereplő-e. Ennek a feszegetésével lehet játszani. Ez is egyfajta izgalmat ad a játéknak.

- **Bábszínészként te hogyan kommunikálsz a nézővel? Kommunikálsz egyáltalán?**

Persze. Én még nem vettem részt olyan előadásban, amely paraván mögött zajlik. Így arról annyira nem tudok beszélni. A bábszínház már más irányba tart. Most már felvállalja, hogy vannak bábok és vannak mozgatók. Már nem az a régen volt varázsszínház. Persze most is van ilyen.

Nálunk az a nagy dolog, amikor kint vagyok a színpadon, bábmozgatóként és mégis a bábót nézik a gyerekek is. A bábszínészek teljes mértékben képesek áttenni az energiájukat a kezük ügyében lévő tárgyba. Van olyan előadás, amiben még én is elhiszem, hogy az ott magától mozog. Nagyon kevesen tudják igazán jól csinálni. Szörnyű bonyolult dolog, hogy ott van az egóm mögötte, én is szeretnék szerepelni, de nem én vagyok a lényeg, hanem az, amit csinálok. Mi bábszínészek ezt keressük; hogy abban az élettelen tárgyban, hogyan legyünk jelen. És azzal az élettelen tárgyal is lehet kommunikálni a közönséggel. Lehet reagálni a nézőkre. Periférikus látásommal folyamatosan látom a nézőt és tudok úgy reagálni a bábbal, hogy én effektíve nem nézek oda. Amikor egy nézőre reagálva hirtelen kinéz egy báb, az szerintem erősebb hatású, mint amikor egy színész néz ki. Egy színésztől el tudja fogadni, hogy kinéz. Egy báb esetében meghökken. Megfagy a levegő és igazából zavarba kerül, és inkább elteszi a cukorkát a kezéből, nem nyitja ki. Ezek inkább kis terekben kis bábokkal működnek. Nagy terekben nagy bábokkal más a helyzet. Nehezebb hirtelen reagálni.

A nagy báboakat többen mozgatják. Ott a színpadi állapotot befolyásolja a folyamatos csapatmunka, az egymásra figyelés. Például: mi anno csináltunk egy vizsgaelőadás keretében egy nagy székdarabokból készült bábót használtunk, amit aztán többen mozgattunk. A bábnak az előadás közben kiesett az egyik bordája. Nem nyúlhattam le, hogy felvegyem és visszarakjam. A bábfejével le kellett nézni, a kezével fel kellett venni, és így kellett visszarakni a helyére. Ehhez a művelethez hat ember koncentrációja és figyelme kellett. Szerintem ez a figyelem és igényesség egy nagyon fontos dolog. Engem például nagyon szokott zavarni, amikor például egy előadásban az egyik színész dolga, hogy egy terítőt terítsen az asztalra. Nyilván az életben addig simogatná, amíg egy ránc sem látszik már rajta. De ott a színpadon csak egy kicsit megcsinálja, mert azt mondták neki, aztán otthagyja. Nem hiszem el, hogy nem veszi észre. A másik, amikor leesik valami és az egyik színész észreveszi, a másik meg nem. Az életben ez nem így működik. Szükség van egyfajta érzékenységre az előadó művészetben. A közönségre is érzékenynek kell lenni. Én egyelőre főként még gyerekeknek játszom. A gyerekekkel nem lehet megcsinálni, hogy nem figyelek rájuk. Ők nem a jó nézők, akik végig ülnek az előadást csendben és a végén tapsolnak.

- **A csapat munkához visszatérve, te mint individuum mit tudsz tenni azért, hogy a csapat energiája magasabb szintre kerüljön?**

Az összpontosítás és az egymásra figyelés megemelheti azt. Az egészet megöli, ha valaki "önzőzik". A bábszínházban mi folyamatosan egymás alá játszunk. Folyamatosan segít mindenki mindenkit.

Hiszek abban, hogy ahhoz hogy rám figyeljenek, nem kell különféle dolgokat tennem. A néző önmagától ki tudja választani az embert. Nekem nem kell külön tenni azért, hogy az emlékezetében megmaradjak. Nyilván a rendező is tud segíteni, hogy olyan helyzetbe rak, vagy olyan szerepbe, ami biztosan maradandó.

- **Előadások előtt, illetve közben milyen módszerek azok, amikkel segíteni tudod az általad említett koncentráció létrejöttét, stabilitását?**

Az ember fél órával előadás előtt már nem nagyon szokott másról beszélgetni. Nem beszéljük meg a World Trade Center tragédiáját, hacsak nem arról szól az előadás. A beéneklés, bebeszélés, bemelegítés fontosak, mert ezekkel felkészítem a testemet, hogy a lehető legjobban tudjon működni. Én szoktam fekvőtámaszokat is csinálni előadás előtt. Azt is tudom, hogy biztosan segít, amikor egy-két percre egyedül maradok és átgondolom az egészet. A másik, hogy minden előadás előtt át szoktam ismételni a teljes szöveget. Átgondolom, pontosan mit csinálok, mit hova teszek, mit rontottam el legutóbb. De a legfontosabb az előadás előtti kis idő, amikor mindjárt kezdődik az előadás és az ember végiggondolja, hogy jó, akkor „ez meg ez lesz, ezt fogom csinálni”, aztán felsóhajt és kezd. Ha ez elvész, az se jelent tragédiát, de valamiért mégis fontosnak érzem.

Szoktunk még valami testi kontaktust is csinálni a többiekkel. Megérintjük egymást vagy valami. A lényege, hogy egy energia szintre kerülünk. Szokott olyan történni, hogy egymásra nézünk közvetlenül a kezdés előtt és együtt elkezdjük. Mindegy hogy mi húzzuk szét a függönyt vagy más, mindig van egy olyan pillanat, amikor egymásra nézve magunkban kimondjuk, hogy jó, akkor most mehet.

Egyszer részt vettünk egy ausztrál-svájci bohóc kurzuson, ahol Tom Grider vezetésével energiaköröket csináltunk. Megfogtuk egymás kezét és egymás fele futva növeltük a hangerőt. Az egésznek nem volt szabad kifutnia a végéig, így mielőtt elértük volna hangerőben a végpontot, térben pedig egymást, hirtelen abbahagytuk. Így bennmaradt az energia.

- **Ehhez kapcsolódva szeretném megkérdezni, hogy volt-e más, akivel együtt dolgoztál és valahogyan, valamilyen módszerrel erősíteni igyekezett az általad már sokszor említett energiát?**

Az egyetem előtt volt egy olyan tanárom, akivel ezen dolgoztunk. Rácz Attilának hívják és ő a Hólyagcirkusz Társulat tagja. Vele csináltunk különböző jelenteket, helyzetgyakorlatokat. Ő azonnal leállította, ami nem működött. Olyan gyakorlatok voltak, melyek fejlesztették a koncentrációt. Például egy jelenetben csak a metróra vártunk. Fontos volt közben, hogy nem csak ott állok és semmi nem történik, hanem valahonnan jövök és valahova megyek.

Vele csináltunk egy ő általa „négy égtáj gyakorlatnak” nevezett mozgást, melyet – ha jól emlékszem – Dél-Amerikából hozott. Negyvenöt percig a négy égtáj felé mozgással energiát küldtünk. Egy idő után a kialakult együtt mozgás megismertette az igazi egység érzését. Együtt gyorsultunk, együtt lassultunk, együtt lélegeztünk, egyszóval nagyon együtt volt az egész és közben folyt rólunk a víz. Úgy éreztem, hogy „most mi tényleg együtt csinálunk valamit”.

Nála sokszor mondtunk monológokat. Ahogy valami nem működött, azonnal leállított. Én az egyik felvételis monológom esetében négy sornál sohasem jutottam tovább. Soha nem mondhattam végig. Mindig leállította azzal a mondattal, hogy: „na, most estél ki.” Nála tanultam meg az összpontosítás. Ám akkor még nagyon görcsöltem minden alkalommal. Mindig úgy álltam oda, hogy „most sikerülnie kell.” Az egyetemen már ezzel nem foglalkoztunk, mert a felvételin már mindenkitől láttak olyan pillanatot, amikor helyén volt a jelenléte. Úgy gondolták, hogy mi már ezt tudjuk, és nem kell ezzel külön

foglalkozni. Inkább csak jeleneteket és szituációk csináltunk, melyek keretében lehetőségünk volt rájönni, hogy mi, miért, és hogyan működik, és mi pedig nem.

- **Végezetül, esetleg van még valami, amit az egészszel kapcsolatban átfogóan tudnál mondani?**

Igen. Azért szeretek színpadon lenni, mert egy más állapotba kerülök. Amikor az először úgymond a helyemre kerültem a színpadon, nagyon nagy boldogságot éreztem. Olyan felszabadultságot éreztem, melyet soha máskor addig nem. Talán a repüléshez tudnám hasonlítani. Történt velem valami, amitől azt éreztem, hogy most nem én vagyok, hanem egy kicsit más. Valami több. Mintha megnőtt volna az aurám.

- **A színpadon te vagy jelen, vagy a bábu van jelen?**

Szerintem ez nem elválasztható. Te vagy jelen, aki eljátszol valakit, akit magadból előkerestél. Érdekes gondolat, hogy én most magamat játszom vagy keresek egy szerepet és eltartom magamtól és úgy játszom. Nem tudom megcsinálni azt, hogy csak a báb létezzon. Az én energiáim, érzéseim mennek bele. Szerintem kizárólag együtt tudunk létezni. Nyilván az a jó bábszínész, aki eljátszik egy érzelmet a bábbal, de az arcán nem látszik, hogy sír. Én ezt elképzelni sem tudom. Ám állítólag az a jó, ha nem látszik. Ezért szoktak a bábszínészek csuklyát felvenni. Ám ha jó a játék, fölösleges a csuklya.

- **Tehát azt mondod, hogy átéled azokat az érzelmeket, melyeket el kell játszanod?**

Teljes mértékben.

- **Mellette a te saját érzelmeid jelen vannak?**

Akkor ott nincsenek. Akkor működik, ha nincsenek. Nyilván vannak olyan érzelmi állapotok, melyeket mondjuk egy tragédia vált ki és nem lehet csak úgy félrerakni őket, de erre van a már említett két perc, mely megelőzi az előadást.

ÁBRAJEGYZÉK

1. Ábra - elméletek és hatások.....	10
2. Ábra - a hétköznapi jelenlét.....	14
3. Ábra - célfolyamat.....	16
4. Ábra - külső megjelenés.....	20
5. Ábra – szemek elhelyezkedése a rendszerben	22
6. Ábra- asszociációk.....	28

IRODALOMJEGYZÉK

György Andrea: *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében*, doktori disszertáció, Budapest, 2007.

ARTAUD, Antonin: *Könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat, 1985.

BARRAULT, Jean-Louis: *A színpadi játék szabálya*,. forrás:

http://www.literatura.hu/szinhaz/szinpadi_jatek_szabalyai.htm

(Letöltés időpontja: 2012. május 10.)

BENJAMIN, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, In: Üö., *Kommentár és Prófécia*, Budapest, Gondolat, 1969.

BRECHT, Bertolt: *Színházi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1969.

COPEAU, Jean: *A színész nevelése*, forrás:

http://www.literatura.hu/szinhaz/jacques_copeau.htm

(Letöltés időpontja: 2012. május 11.)

DIDEROT, Denis: *Színészparadoxon*, Budapest, Magyar Helikon, 1966.

GROTOWSKY, Jerzy: *Színház és rituálé*, Budapest, Kalligram, 1999.

NÁNAY István: *A színésznevelés breviáriuma*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.

ROSNER Krisztina: *Hogyan tanítható a színészi jelenlét?* forrás:

http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13875&catid=1:archivum&Itemid=7

(Letöltés dátuma: 2012. március 20.)

- ROSNER Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*, doktori értekezés, Pécs, 2011.
- PETERDI NAGY László: *Mejerhold műhelye*, Budapest, Gondolat 1981.
- FUCHS Lívia: *Száz év tánc*, Budapest: L'Harmattan, 2007.
- JÁKFALVI Magdolna (szerk.): *Színházi Antológia*, Budapest, Balassi, 2000.
- P. MÜLLER Péter: *Test és teátralitás*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- ROBERT, Cohen: *A színészmesterség alapjai*, Pécs, Jelenkor, 2008.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin Szergejevics: *A színész munkája*, Budapest: Hungária, 1950.

