

GYÖRGYJAKAB ENIKŐ

AZ ÉN SZEMPONTJAIM

Színészi és kutatói reflexió egy módszer kapcsán

■ 2005 óta vagyok színész. Az utóbbi tizenakárhány évben sok és sokféle workshopon vettem részt: egyrészt, hogy jobb színész lehessék, másrészt, hogy megértsek bizonyos összefüggéseket a szakmában, ami a színpadról, a „benneléből” nem látható.

2015 óta foglalkozom kutatással. Ezen a tevékenységen keresztül próbálom körvonalazni azokat a kérdéseket, amelyek segítenek szakmám megértésében és nyelvi szinten való megfogalmazásában. Mert valamit a testben, tapasztalati szinten tudni és ugyanarról a valamiről írni: nagyon-nagyon más dolog. Ebben az írásban a színész és a kutató szemszögét próbálom ötvözni.

Egyszer egy (fontos erdélyi magyar) rendező azt mondta nekem, hogy a színésznek nem kell módszer. Igazat adok neki. De csakis abban az értelemben, hogy egy színész nem kell egyetlen módszer mellett elköteleződjön. De módszerre, módszerekre feltétlenül szüksége van. Végző soron minden színész egyéni munkamódszerrel dolgozik. Egyéníti azt a tudást, amelyhez hozzájut. És igenis fontos, hogy olyan tudáshoz jusson, amely komolyan átgondolt rendszerekbe szerveződik (miért is kellene minden alkalommal feltalálni a spanyolviaszt?). Színpadi helyzetbe kerülve megpróbálja ezeket legjobb képessége szerint hasznosítani, a helyzethez alakítani. Az én szakmai életemben lényegesek

Készült a Magyar Tudományos Akadémia Domus programja által támogatott tevékenység keretében.



**Ha feltesszük a kérdést,
hogy mit nevezünk
ma színháznak,
válaszaink nem lesznek
egyértelműek.**

voltak a módszerek, amelyeket alapképzésen vagy továbbképzéseken ismertem meg. Nem mindig volt szükség rájuk, de néha igen. Néha épp csak az induláshoz kellett, az első lépés megtételéhez, vagy néha a munkámtól való egészséges eltávolodáshoz. Ebben az írásban az amerikai színházi kultúrából származó módszerről, a Viewpointról szeretnék néhány személyes tapasztalatot és gondolatot megosztani, és arról írni, hogyan kapcsolódik szakmai kutatásomhoz.

Kezdő színészként a pszichológiai realizmus nagyon erős hatással volt rám. Ennek okára ma már tudnék magyarázatot adni, de itt nem térek ki erre. Diákként és fiatal színészként is gyakran gondoltam, hogy a színpadi cselekvéseknek okuk vagy motivációjuk van, és alapvetően ezzel a szemlélettel próbáltam az alkotói folyamatokban részt venni. Pedig kezdő színészi tapasztalataim között sok posztdramatikusként¹ kategorizálható előadás van: az *Énekek Éneke* Mihai Măniutiu rendezésében, a *Gianni Schicchi* Silviu Purcărete rendezésében,² s még sok-sok mást is sorolhatnék. Akár azt is mondhatnám, hogy nem játszottam igazi, klasszikus, realista előadásban. Csak olyanban, amelyben egyes jelenetek realista kulcsban voltak színpadon megjelenítve (például Tompa Gábor *Három nővére*³). De amikor ezeken az előadásokon dolgoztam, nem igazán tudtam, hogy milyen kódban/stílusban dolgozom. Csak bíztam abban, hogy bármit javaslok, a rendező és a kollégák visszajelzéséből megértem, hogy jó úton vagyok-e, vagy eltévedtem. Néha bizony eltévedtem, mert a rendező mással volt elfoglalva, a kollégák pedig túl kedvesek voltak, semhogy jelezzék az eltévelyedésemet. Innen nézve nem ártott volna egy kicsit több tudás és főként tudatosság.

Az egyetemen a hivatalos tantervben szereplő anyag mellett az osztályom részese lehetett egy intenzív mozgásszínházi képzésnek (anélkül, hogy konszenzus lett volna arról, hogy mi is az a mozgásszínház) Uray Péter magyarországi rendező-koreográfus vezetésével. Abban a színházi formában, amit vele tanultunk, egészen egyértelmű volt a jelenetépítés módja. Itt is létezett ok-okozatiság, de egészen más értelemben. Az Urayval való munkában – miután megtanultunk egy alapttechnikát, amely láthatóvá tette számunkra a formában rejlő lehetőségeket – testből jövő impulzusokból kiindulva dolgoztunk. Az ok a testben volt. Az improvizációkban megjelenő izgalmas megoldásokat rögzítettük, később dolgoztunk a ritmuson, tagoláson. Ebben a munkában a hétköznapi logikának nem volt helye, mégis mindannyian láttuk a jelenetek helyben megszülető logikáját. Akkor azt hittem, hogy az Uraytól tanult szerkesztési mód csak az ő esztétikájában működik, így azt a tudást főként az általa rendezett előadásokban⁴ tudtam hasznosítani. Később sejteni kezdtem, hogy sok minden, amit az úgynevezett mozgásszínház kapcsán tanultam, nemcsak a mozgásra, hanem eleve a színházi alkotásra igaz. Ekkortájt kezdtem el tanítani (azt a rendszert, amit Uraytól tanultam). A tanítás még égetőbbé tette néhány alapvető kérdés tisztázását bennem, hiszen onnantól már nemcsak magamért voltam felelős, hanem a diákokért is, akikkel együtt dolgoztam.

Különösen érdekelt és érdekel mai napig a mozgás és a tánc. Az *Ifjú barbárokb*⁵ lenyűgöző volt a négy fiatal táncos színpadi léte. A otthonosság, az egyértelműség, amivel a testük a térben megjelent. Nem a mozgásforma volt gyönyörű számomra, hanem ők maguk, és az, ahogyan a forma, amiben a rendezővel egyezsége jutottak, a táncuk, szinte háttérbe vonult, és hagyta, hogy őket nézhessem a maguk emberi póreségében. Ezen a tudáson érződött, hogy sok tapasztalat eredménye. Gregory Bateson kifejezésével élve „archaikusabb szintekre süllyedt tudás”⁶. A test azon tudása, ami a verbalizáció előtt van, amit

Michael Polanyi, őt idézve pedig Eugenio Barba „tacit knowledge”-nek⁷ nevez, és amely bizonyos formában mindegyik kollégám testében ott van személyes tapasztalatként. De nem mindegy, hogy milyen széles skálán.

A tanításban folyamatosan azt keresem, hogy milyen szerepe van és lehet a mozgásnak a színész képzésében, hogyan tud hozzájárulni ennek a hallgatóságos tudáshalmaznak a bővítéséhez, és hogy melyek ennek a hiteles, hasznosítható formái egyetemi keretek között. Kutatásomban ugyanezt vizsgálom, csak más eszközökkel. Kutatásom egyik részében Eugenio Barba és az Odin Teatret munkamódszerét vizsgálom, mert úgy gondolom, hogy az Odin által felvállalt laboratóriumi jelleg lehetőséget adott számukra, hogy a színészmesterségre mint gyakorlati kutatásra tekintsenek. Tevékenységük a szakma legfontosabb kérdéseire keresi a választ. A kutatás másik részében a Viewpoints nevű rendszert/módszert/technikát vizsgálom annak érdekében, hogy megértssem, milyen értékek mentén szerveződhet a kortárs színészképzés.

Bár itt a Viewpoints színészi módszerként kerül szóba, azt gondolom, hogy ez a posztmodernből kinövő világszemlélettel értelmezhető a színházi világon kívül is. Hogy megértsük, miért jelent meredek szemléletváltást a színházi világban, át kell gondolnunk a modern és posztmodern közti különbözőségeket.

Heller Ágnes szerint a posztmodern kulcsszava a detotalizáció. Megszűnik az kitüntetett Egy létjogosultsága, amelyről a modern azt feltételezi, hogy az abszolút igazság birtokosa. Nincs egyetlen igaz világmagyarázat, mert ha létezne, akkor annak be kell bizonyítania, hogy ő a jogosult, a magasabb rendű, és nem a többi.⁸ A posztmodern detotalizáló perspektíva nem ismeri el a kitüntetett pozíciót, és ezzel megjelenik az egymásmellettiég. A posztmodern egy sor lebontással kapcsolatos fogalomnak ad teret és létjogosultságot: dekonstrukció, dekompozíció, dezintegráció, dekanonizáció, delegitimizáció stb. Ezek mind szorosan összefüggnek a detotalizáció gesztusával, és mindegyik feltételezi a sok jelenlétét. A hierarchikus berendezkedések helyett a heterarchikus rendszereket ajánlja kiindulópontként, amelyekből viszonylagos és időleges új hierarchiák épülhetnek fel, és bomolhatnak le. A struktúrák lételeme az, hogy megbomlanak (dekonstrukció), újra egymás mellettivé válnak. Az egymásmellettiég határátlépéseket és hibridizációt tesz lehetővé, esélyt adva új struktúrák kiépülésére.⁹

Tudom, hogy egy bekezdésben nem lehet a posztmodernről teljes képet adni, de a fenti elnagyolt áttekintés segíthet annak megértésében, hogy miért volt és van szükség szemléletváltásra a színházban a képzési és alkotási folyamatokban.

Mindemellett egy másik jelenséget is megfigyelhetünk. Több színházelméleti szakember szerint¹⁰ az európai színházkultúra még ma is dominánsan dramatikusan alapú. Trencsényi Katalin dramaturg szerint a rendszer, amelyben a leggyakrabban gondolkodunk, mind a mai napig az az arisztotelészi narratíva szerkezete.¹¹ Ez az a mintázat és rend, amelybe a körülöttünk és bennünk lévő dolgok szerveződnek, és amely válaszul szolgál a létünkkel kapcsolatos kérdésekre. Ez a mintázat feltételezi az egységes egész létezését, ezen belül pedig meg tud határozni benne felismerhető stációkat – eleje, közepe, vége. Jellemző rá, hogy betartja az események időrendi és logikai sorrendjét, a dolgok szükségszerűen következnek egymásból, tehát az ok-okozatiság gondolata határozza meg. Mindez azon az elképzelésen alapszik, hogy a világban történő dolgokra magyarázatok vannak, tehát a világ és az igazság megismerhető. A posztmodern mindezt nem fogadja el egyetlen igazságként, viszont nem is tagadja. Elfogadja egy lehetséges opcióként, mint egyet a sok igazság között. Így kap helyet a múlt a jelenben.

A színházban Hans-Thies Lehmann által posztdramatikusként azonosított jelenség sokszor nem vegytisztán, hanem a hagyományos színházzal keveredve jelenik meg: „A posztdramatikus színház olyan jellemzői, mint a narráció töredezettsége, a stílusok heterogenitása, a hipernaturalista, groteszt és neoexpresszionista elemek olyan előadásokban is fellelhetők, amelyek ennek ellenére a dramatikus színházhoz tartoznak.”¹²

Andreas Kotte színházelméleti szakember is felhívja a figyelmet arra, hogy a színházról kialakított képünk kitágult. A színház fogalma magában foglalja mind a drámaközpontú színházfogalmakat, mind pedig a performanszkonceptiókat.¹³ Ha feltesszük a kérdést, hogy mit nevezünk ma színháznak, válaszaink nem lesznek egyértelműek. A 20. század elején a kódok egységessége megszűnt, a normatív színházfogalmak ideje lejárt, és nincs konszenzus arról, hogy mit tekintünk színháznak.¹⁴

Miért problematikus ez a színész szempontjából? Az elmúlt két évszázadban a dramatikus színház hierarchikus rendszerében (ahol a piramis tetején maga a dráma áll, és ez alá sorolódik minden más) a színésznek fő támpontként szolgált a szöveg, vele együtt az egység, az ok-okozatiság, az időrend logikája stb. Ezen túlmenően pedig a hagyományos színház elvárása a színésszel szemben, hogy a drámai figurát jelenítse meg, és önmagát rejtve hagyja. A hagyományos/dramatikus színházban a színészek figyelme leginkább a szövegre, a figurára összpontosul. Ezekből építik fel színpadi anyagaikat, és a színházi munka további elemeivel (tér, forma, atmoszféra, zene stb.) inkább közvetve, csak a rendező vagy más alkotótársak munkáján keresztül kerülnek kapcsolatba. Amikor a posztmodern szemlélet a meglévő hierarchiát dekonstruálja, és a színészt egyenrangú partnerré teszi, ki is mozdítja őt a bejáratott utakról, megfosztva eddigi fogódzóitól. Emiatt alapvető kérdéssé válik, hogy az újrendeződésben melyek lesznek a színész eszközei a kreatív folyamatban.

A Viewpoints olyan rendszer, amely a színészi munkát teljesen más perspektívából közelíti meg, mint a hagyományos, dramatikus színjátszás. Nem kötődik rögzített formához vagy esztétikához. Ha leegyszerűsítve gondolkodunk róla, a színész figyelmének képzésére és edzésére ajánl kidolgozott rendszert, olyan elemeket használva, amelyek mindig minden színházi alkotásnak részei: tér, idő, forma stb. Mary Overlie azt mondja, hogy ténylegesen megértjük, amit a Viewpointstól kaphatunk, fontos felismernünk, hogy a realista és az absztrakt közötti különbség csupán esztétikai döntés kérdése.¹⁵

Mi is a Viewpoints?¹⁶ Posztmodern gyakorlat és filozófia. Posztmodern filozófia fizikai megvalósulása. Improvizációs tréning, színészi technika, színészképzési és alkotási módszer, és a sort folytathatnánk. Valószínűleg ezt a kérdést inkább csak megnyitni lehet, mintsem lezárni vagy tisztázni. Szerintem attól függ, hogy filozófia, technika, módszer vagy rendszer, hogy mindazok, akik használják, miként tekintenek rá. (Én szívesen használom rá a rendszer szót, mert különösen értékesnek tartom az áttekinthetőségét, ami a rendszerezettségéből adódik.)

Ma már kétféle Viewpointsról beszélhetünk: az eredetiről, amely Mary Overlie-től származik (a továbbiakban: Six Viewpoints) és egy átdolgozott (átvett, Tony Perucci szerint ellopott¹⁷), amely Anne Bogart és Tina Landau nevéhez fűződik (a továbbiakban: Nine Viewpoints). Kozma szerint a két technika alapjaiban megegyezik, de fókuszaiban és terminusaiban eltér egymástól.¹⁸ Én az Overlie-féle változatot főként a *Standing in Space* című könyvének¹⁹ tanulmányozásából ismerem, a Bogart–Landau-változatot a *Viewpoints Bookból*²⁰ és más

könyvekből, interjúkból. A három workshopon, amelyen részt vettem, és amelyről az alábbiakban szó esik, nem volt fontos a megkülönböztetés. A budapesti workshop vezetői: Ellen Lauren és Will Bondo a SITI Company színészei. Munkájukat az Anne Bogarttal való együttműködés határozta meg, ezért a gyakorlati tapasztalataim valószínűleg inkább a Nine Viewpoints-hoz fűződnek. Ebben az írásban nincs lehetőségem bemutatni egyiket változatot sem. Overlie Six Viewpoints-ának azon aspektusait tárgyalom, amelyek számomra fontosak az eddig leírtak szempontjából. Azután pedig néhány workshopélményt szeretnék megosztani.

A Six Viewpoints tánccal és koreográfiával kapcsolatos kérdésekből indult, de a műfajok közti határok fellazulásának következtében színházi kutatássá, majd egy rendszerezett színházi gondolkodásmóddá alakult,²¹ amelyet Overlie nagyon későn foglalt össze és adott ki könyv formájában.²²

A művészet nem más, mint információ bizonyos struktúrákba való rendezése/rendeződése – vallja Overlie.²³ Azonban egyes struktúrák és hierarchiák állandóságának következtében (mint amilyen például a szöveg szerepe a színházi aktusban) az újraszerveződés lehetőségei mindig csak adott határokon belül mozognak. A posztmodern szemlélet ezen határokat kérdőjelezi meg.

1952-ben, amikor David Tudor előadta John Cage 4'33" című zeneművét, a 4 perc 33 másodperc alatt egyetlen hangot sem játszott. Leült a zongorához, felémelte a billentyűzet fedelét, majd a végén leengedte. A darab eleje és vége között háromszor megmozdította a kezét, ezzel a művet mintegy részekre tagolva. A jelenlévők azokat a hangokat hallgathatták, amelyek ebben az időintervallumban a térben elhangzottak: a saját és társaik lélegzetét, köhögését, programfüzet lapozását vagy más véletlenszerűen megjelenő hangot. John Cage nem azt kérdezi, hogy milyen az autentikus zenei stílus, hanem azt, hogy mi a zene. Merce Cunningham pedig azt: mi a tánc?

Overlie szerint a Viewpoints is ilyen típusú megközelítése a színháznak. Arra az alap- vagy forrásanyagra mutat rá, amelyből a színházi alkotás felépül: „A Viewpoints szerint a színház térből, a formából, időből, érzelemből, mozgásból és történetből (logika) áll.”²⁴ Az egyes elemekhez tudatosan viszonyul, egyenrangúként kezeli. Dekonstruálja a berögzült hierarchiát. Az elemeket nem a művész hozza létre; ott vannak, még mielőtt a művész megjelenne. A művésznek elsősorban jó megfigyelőnek kell lennie, hogy észrevegye mindazt, ami körülötte van. Overlie az ideális előadót nem alkotóként (creator), hanem aktív megfigyelőként/résztevőként (observer/participant) határozza meg, aki a környezetében létező elemekkel egyenrangú partnernek tekinti önmagát. Nem megvalósítandó ötletekkel jön, és nem erőszakolja rá akaratát környezetére. Cselekvésének alapja a megfigyelés, indítója a kérdés. A posztmodern jegyében a Viewpoints felfüggeszti a már létező tudást, a kutatás területét az Ismeretlenként azonosítja, amelyben a művész fokozott éberséggel és tudatossággal lép dialógusba a különböző elemekkel. Az elemekkel folytatott dialógus gyakorlása azonban nem művészet, hanem előkészítési folyamat művészeti alkotás létrehozásához, amelynek során az előadó leginkább észlelési és interaktív képességeit fejleszti. Ugyanakkor magas szintű önállóságot fejleszt ki, ezért kreativitásának kibomlása nem függ a rendező utasításaitól. Bár a Viewpoints nem tanít egy meghatározott mozgáskészletet (inkább formatudatosságra tanít), a fizikalitás mégis domináns benne, ugyanis „részletes fizikai felkészülést igényel a művésztől, mert ebben a munkában a test a megfigyelés és a részvétel eszköze”.²⁵

A Viewpointsszal először 2016-ban találkoztam, a Kelemen Kinga és Sinkó Ferenc kollégáim által akkor működtetett Groundfloor Groupnak köszönhetően. A néhány napos workshopot Cyrus Khambatta táncos, koreográfus, a Khambatta Dance Company vezetője tartotta. Leginkább az döbrentett meg az esemény alatt, hogy a résztvevők közös képzés vagy közös mozgásnyelv hiányában is (!) nagyszerűen, mondhatni bravúrosan tudtak a térben együttműködni, színházi értékű improvizációkat létrehozni.

Mindhárom Viewpoints-workshopon,²⁶ amely a továbbiakban említésre kerül, a vezetők különös figyelmet szenteltek annak, hogy a résztvevők hogyan tudnak a munkára hangolódni. Egyik esetben sem rohantunk be az utcáról, dobtuk le a cipőnket, és kezdtük a munkát. A kolozsvári workshopon – akkori jegyzeteim szerint – a vezető a bemelegítő gyakorlatokat szánta a ráhangolódás idejének:

„1. Gyakorlat – bemelegítés – főként lazításalapú, amely például a shiatsuban is használatos. Ez a fajta bemelegítés nem a test és az izmok készenlétére van kihegyezve, hanem arra, hogy a munkában részt vevő személynek lehetősége legyen ténylegesen megérkezni a foglalkozásra. Azzal, hogy a test a földre kerül, egy pihenő és lazításra alkalmas pozícióba, a partner pedig egészen lassan manipulálja a testet, a munkára készülő személy kizökken a mindennapi élet ritmusából, amely általában szétszórta, és automatikus működésre van kalibrálva.”²⁷

Nem új dolog, hiszen már Sztanyiszlavszkijtól tudjuk, hogy az igazi színész nem eshet be hétköznapi életéből a színpadra: „nincs a világon olyan ember, aki a vendéglőből és a sikamlós anekdotáktól öt perc alatt át tud röppenni a magasztos és a tudatfölötti birodalmába! Ehhez fokozatos átmenet szükséges.”²⁸

A budapesti workshopon a vezetők szintén megadták az időt a bemelegítésre, ráhangolódásra – igaz, egészen másként. Nem vezettek kifejezetten erre szánt gyakorlatot, hanem első alkalommal tisztázták a résztvevőkkel, hogy a tér, amelyben a foglalkozás zajlik, fél órával kezdés előtt a résztvevők rendelkezésére áll, hogy elvégezzék a maguk rákészülési rítusait. Megfigyeltem magamon, hogy nagyon tudatos kellett legyek ahhoz, hogy a kezdés előtti időt tényleg a térben töltssem, és ne kezdjek az előtérben kávézgatni a kollégákkal, ismerkedni, kérdezősködni, vagyis a megszokott módon létezni.

Hálás voltam azoknak, akik bementek a térbe – erősítve ezt a választást –, akiknek sikerült nem késni, nem beesni, hanem bent a térben elcsendesedni. Az elcsendesedés alatt nem valamiféle magunkra erőltetett némaságot értek, hanem a tudatos döntést, egyéb cselekvésről való lemondást. Tudom, hogy ennek a körülírása az én nyelvi eszközeimmel szinte lehetetlen. Azok, akik néha gyakorolják ezt a hátralépést – a dolgok megfigyelését, annak lehetővé tételét, hogy ami kint van, az áradjon az érzékek felé –, elcsendesítve az akaratot, azok valószínűleg érzik ennek a lépésnek a fontosságát a kreatív munka előtt.

David Zinder *Test – hang – képzelet* című könyvében írja, hogy: „Amikor a színészeket egy óra vagy egy próba elején arra kérjük, hogy szabadon melegítsenek be, az eredmény néhány ködös, alaktalan, céltalan testcsavarás, nyújtás lesz, mintha a színészek tudnák, mit is szeretnének elérni ezzel, holott titokban azért fohászknak, hogy mondja már meg valaki, mit is kell tenniük.”²⁹ Zinder észrevétele a színészek bemelegítési szokásait illetően számomra elsősorban egy olyan munkakultúráról árulkodik, amely nem ismeri el a bemelegítés szükségességét és fontosságát. Talán pont amiatt lustálkodnak a színészek a színpadon próba előtt, mert tudják, hogy fontos a rákészülés – hiszen Sztanyiszlavszkij is megmondta –, de nem tudják pontosan, mit is kellene csinálni ebben a „fokozá-

tos átmenetben”, nincsenek meg az eszközeik. Meggyőződésem, hogy a színészek nem lustaságból nem dolgoznak ki bemelegítési stratégiákat, hanem azért, mert nincs meg a helye a rendszerben. Annak felismerése, hogy a színész jobban teljesít, ha – Brook szóhasználatával élve – „fel van hangolva”, az én környezetemben rendszerszinten sajnos egyelőre nem része a mentalitásnak, vagy csak nagyon ritka esetben. Egy beszélgetés alkalmával a két workshopvezető elmondta, hogy társulatuk életében napi szinten jelen van mind a bemelegítő, mind a tréning, enélkül nincs náluk próba.

Talán azért kap olyan nagy szerepet a bemelegítés a Viewpointsban, mert fontos az önmagunkkal való összehangolódás. A gyakorlatokban döntések sorozatát hozzuk meg. A térnek ebbe a felébe menjek vagy a másikba? Most induljak vagy később? De ezek nem racionális, hanem közvetlenül a testből érkező döntések. Testbe süllyedt tudás, amelynek hangot adunk. A *Viewpoints Book*ban sokszor megjelenik a „listen to the body” tanács: hallgassd meg mit mond a tested, vagy hallgass a testedre. A testtudatosság központi helyet foglal el a rendszerben.

Még egy gyakorlat leírását szeretném megosztani a jegyzeteimből, amely nagyon gyorsan megteremtette a kapcsolatot énünk mentális és fizikális aspektusa között:

„2. Gyakorlat – bemelegítő – a mozdulat vezetése a testben/a test vezetettsége a mozdulat által. A gyakorlat során a színész a figyelmét folyamatosan egy testrészen tartja, amely vezet, és magával vonja, mozgásba lendíti a test többi részét, egészen különös formákba tekerve az egész testet. Külső szem számára csak annyi észlelhető, hogy a teljes test mozgásban van, és különös jelenléttel bír. A gyakorlat és a helyzet nyitja abban rejlik, hogy a színész figyelme le van horgonyozva abba a testrészbbe, amelyet a színész megjelölt mint vezetőt.”³⁰ (Akik valaha dolgoztak Grotowski plasztikus gyakorlatával, azok láthatnak hasonlóságot a két gyakorlat között. Én Ohad Naharin Gaga technikájával is vélek hasonlóságot felfedezni.) Úgy tűnik, hogy a figyelem tudatos irányítása – ez esetben a test belső tereire – mozgás közben egyike a fontos színészi és színészképzési eszközöknek, amelyet mind színészi, mind pedagógusi munkámban megfigyelésre ajánlok magamnak.

Egyik workshopon sem dolgoztam mind a hat vagy mind a kilenc szemponttal. Legtöbbet a térrel, az idővel és a formával foglalkoztunk. Mind a három nagyon izgalmas terület, amely általában az alkotási folyamatban nem kap elég figyelmet. Amikor próbálunk a színházban, a szöveg értelmével foglalkozunk; mellőzzük, hogy hol állunk a térben, hol van hozzánk képest a partner, hol a néző, milyen ritmusban mozdulunk, vagy mondunk el egy mondatot a másikhoz képest. Számomra a Viewpoints lehetőséget adott a körülöttem lévő világ részletes felfedezésére azzal, hogy sorra figyelmet és időt szán a különböző elemek vizsgálatára. Amikor a tér nézőpontjával dolgoztunk, a vezetők nem engedtek különösen izgalmas formákba tekeredni, vagy különösen izgalmas ritmusokat használni, azért, hogy vegyük észre csak a teret. Amikor a formával dolgoztunk, akkor csak arra figyeltünk, hogy milyen vonalakat rajzolunk a térben; amikor az idővel, nem volt fontos hol állok meg a térben, hanem az, hogy lassan vagy gyorsan mozgok-e. Mindig vagyok valahol a térben, és mindig valamilyen formában vagyok ott, mindig valamilyen ritmusban mozdulok el onnan, vagy állok tovább ugyanott. Kérdés, hogy tudok-e erről, vagy sem. Mert ha tudok róla, dönthetek másként. Ez a művészi választás szabadsága. Ettől a munkától számomra kinyílt a világ. A Viewpoints megtanított kérdezni (intellektuális és fizikai értelemben

egyaránt), és ettől a posztmodern kitérített művészi szabadsága nem terhet és pánikeltő káoszt jelent számomra, hanem a játék lehetőségét.

■ **JEGYZETEK**

1. Hans-Thies Lehmann színházelméleti szakember által bevezetett kifejezés.
2. Mindkét előadás a Kolozsvári Állami Magyar Színház produkciója a 2006/2007, illetve a 2007/2008-as évadban.
3. A Kolozsvári Állami Magyar Színház produkciója, 2008/2009-es évad.
4. Ezek közül két előadás egyetemi produkció volt (*Vendetta, Szép Fehérség*), egy a Panboro Színház előadása (*Vadak*), s három az akkor alakult M Stúdió produkciója (*Dokk, A falu, Hamlet*).
5. A Kolozsvári Állami Magyar Színház produkciója, 2021/2022-es évad, rendezte ifj. Vidnyánszky Attila.
6. Carrie Noland: *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2009. 23.
7. Eugenio Barba – Nicola Savarese (szerk.): *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*. (Ford. Rideg Zsófia – Regős János) Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Bp., 2020. 121.
8. Heller Ágnes: *Mi a posztmodern – húsz év után*. <https://epa.oszk.hu/00000/00002/00081/heller.htm>
9. Uo.
10. Patrice Pavis, Andreas Kotte, Hans-Thies Lehmann, Trencsényi Katalin és mások.
11. Trencsényi Katalin: *Kortárs dramaturgiák a big data korszakában, avagy a nem-euklidészi dramaturgia*. <https://jatekter.ro/trencsenyi-katalin-kortars-dramaturgiak-a-big-data-korszakaban-avagy-a-nem-euklideszi-dramaturgia>
12. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 20.
13. Andreas Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*. Balassi Kiadó, Bp., 2015. 58.
14. Uo. 58.
15. Mary Overlie: *The Six Viewpoints*, In: *Training of the American Actor*. Theatre Communication Group, New York, 2006. 210.
16. Rosner Krisztina a Viewpoints magyar fordításaként a „szempontok” szót ajánlja, míg Kozma Gábor Viktor a technikával kapcsolatos tapasztalatai tükrében megfelelőbbnek találta a „nézőpontok” kifejezést; kutatásában az angol megnevezést használja. Kozmához hasonlóan járok el, mert a magyar fordítás szerintem nem könnyítené a fogalom megértését.
17. Tony Perucci: *On Stealing Viewpoints*. Performance Research 2017. 5. 113–124.
18. Kozma Gábor Viktor: *A színészténingek felé*. Doktori értekezés. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2022. 239.
19. Mary Overlie: *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory and Practice*. Fallon Press, Montana, 2016.
20. Anne Bogart – Tina Landau: *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communication Group, New York, 2015.
21. Overlie: *The Six Viewpoints*. 187.
22. Overlie 2016-ban kiadott *Standing in Space* című könyvében foglalja össze azt a rendszert, amellyel már sok éve kísérletezik, és amelyet pedagógiai munkájában és alkotóként egyaránt használ. Anne Bogart (aki Mary tanítványaként ismeri meg a rendszert) és Tina Landau sokkal hamarabb, 2005-ben jelentetik meg a *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* című könyvet, és ezért sokan Bogart szellemi tulajdonának tekintik Viewpointsot.
23. Overlie: *The Six Viewpoints*. 187.
24. Uo. 192. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy néhány esetben a fogalmak jelentése különbözik a szó köznapitól. Például az „érzelem” Overlie-nél az előadó jelenléte, nem érzelmek megnyilvánulása.
25. Uo. 215.
26. 2016, Kolozsvár. Szervező: Groundfloor Group, workshopvezető: Cyrus Khambatta. 2022, Budapest. Szervező: Létra Kulturális Egyesület, workshopvezetők: Ellen Lauren és Will Bondo. 2023, Budapest. Szervező: Létra Kulturális Egyesület, workshopvezetők: Ellen Lauren és Will Bondo.
27. Személyes jegyzet a kolozsvári workshopról.
28. K. Sz. Sztanyiszlavszkij: *Életem a művészetben*. (Ford. Gellért György) Gondolat Kiadó, Bp., 1967. 351.
29. David Zinder: *Test – hang – képzelet*. (Ford. Hatházi András) Koinónia, Kvár, 2009. 81.
30. Személyes jegyzet a kolozsvári workshopról.