

Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola

A SZÍNÉSZ TESTE

- A SZÍNÉSZKÉPZÉS FIZIKAI MÓDSZEREI

Doktori értekezés tézisei

Cortés Sebastián

2018

TÉMAVEZETŐ:

Hegedűs D. Géza

Egyetemi docens, DLA/2001., habil/2011.

Színházművészeti Intézet

Rektorhelyettes

Az értekezés célja

A színésznövendékek mozgáskészség-fejlesztésével töltött évek alatt fokozatosan erősödött meg bennem az igény arra, hogy kapcsolatot teremtsék a mozgásképzés és a színészmesterség-oktatás között. Ennek eredményeképpen kísérletezni kezdtem mozgás-improvizációval, illetve a stilizált mozgás dramatikus tartalommal való párosításával.

Ugyanebben az időszakban, egy szerencsés véletlennek köszönhetően, alkalmam nyílt megismerkedni a Szuzuki-módszerrel; egy olyan színészténing/színészképzési módszerrel, amelyben a mozgás, általánosabb értelemben a színész teste, a színész pszichés és emocionális megtapasztalásainak, a *mesterség* tanulásának katalizátora és eszköze. A találkozás meghatározónak bizonyult: azok az alapelvek és működési mechanizmusok, amelyek az óráimon lassan öltöttek formát, itt már egy több évtizedes, szisztematikus munka eredményeképpen világos, átlátható, logikus rendszerben működtek.

Ennek nyomán kezdtem el kutatni olyan megközelítések után, amelyek mind az én kísérleteimmel, mind a Szuzuki-módszerrel mutattak rokonságot. A módszerek széles tárházára bukkantam, ez pedig elvezetett egy elmélyültebb, átfogó doktori kutatás gondolatához.

A dolgozat célja hármas: egyrészt a színészképzés egy olyan, Magyarországon egyelőre javarészt ismeretlen szegmensének, a *színészképzés fizikai módszereinek* a bemutatása, amelynek képviselői között a színháztörténet meghatározó alakjai találhatók: Szuzuki mellett, többek között, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Mihail Csehov, Anne Bogart is a színész testében látják a színjátszás fejlesztésének egyik kulcsát. Meggyőződésemmé vált, hogy ezek a módszerek fontos kiegészítői lehetnek a színészképzés jelenleg érvényben lévő kánonjának.

A színészképzés fizikai módszerei, amelyek, Barba kifejezésével élve, a színjátszás *pre-performatív* szintjével foglalkoznak, a színészi jelenlét kialakításának és elsajátításának eszközei. Dolgozatom ezért amellet foglal állást, hogy a színjátszásnak ez az általában a tehetség meghatározhatatlan tartományába tartozó része, éppúgy, mint a technikai készségek, a mozgás, a hangképzés, a beszéd, a dramaturgiai érzék is, fejleszhető és *tanítható*.

A kutatás, amely mind a színjátszás elméletét, pszichológiai (vagy mai, egyetemesebb kifejezéssel, kognitív tudományos) háttérét, mind pedig a módszerek gyakorlati kutatását érintette, természetesen döntő hatással volt saját metodikai kísérleteimre, pedagógiai és színházi gondolkodásomra egyaránt. A dolgozat célja ezért az általános leírás mellett, annak a

számomra rendkívül izgalmas, még lezáratlan, kérdésekkel és felfedezésekkel teli folyamatnak a nyomon követése, amelynek eredménye saját színésztréningem, a *motivált mozgás-improvizáció módszere*.

A dolgozat felépítése

A dolgozat egy *Előszó*ból, egy *Utószó*ból, valamint két nagy egységből épül fel; az első rész az *Elmélet*, a második rész a *Gyakorlat* címet viseli.

Az *Előszó* első alfejezetének címe: *Tanítható-e a színjátszás*. A címben megfogalmazott kérdés a dolgozat központi kérdése, amely a színjátszás egyik legizgalmasabb, egyúttal leghomályosabb területére, a színészi jelenlétre vonatkozik, amelynek taníthatósága a színjátszás-elmélet egyik legvitatottabb területe. Itt kerül bevezetésre a *színészképzés fizikai módszereinek* fogalma: ez olyan pedagógiai rendszereket takar, amelyek a színész testét és mozgását a pszichés-érzelmi megtapasztalás tereként alkalmazzák.

Ebben az alfejezetben röviden vázolom a dolgozat szerkezetét, illetve feltüntetem a kutatás tárgyát képező három módszert: a *Szuzuki-módszert*, Stephen Wangh Grotowski-alapú *Szívakrobatikáját*, és saját, alakuló tréningemet, a *motivált mozgás-improvizációt*.

A második alfejezet a *Test és elme vagy test-elme*. Tárgya a karteziánus dichotómia, azaz a testet és szellemet egymástól független entitásként értelmező filozófiai irányzat, és a kettő egységét hirdető holisztikus szemlélet különbségei és gyökerei.

A harmadik, és egyben utolsó alfejezet pedig a *Dichotómikus színészképzés és a fizikai módszerek*. Az előző alfejezetben tárgyalt holisztikus gondolkodást az akadémikus színészképzés kontextusába emeli, és a fizikai módszerek bevezetését, mint ennek egy lehetséges útját jelöli meg.

Az *Előszót* az *Elmélet* követi. Ennek első fejezete, *A gondolkodó test*, olyan kurrens, kognitív tudományos (pszichológiai, neurobiológiai, filozófiai) elméleteket és fogalmakat sorakoztat fel, mint a *recesszív test*, az *embodiment* (megtestesítés/megtetesülés), a tükroneuron-rendszer, amelyek érthetőbbé teszik a színész pszichés-emocionális működését, különös tekintettel a test és a szellem összefonódására, és amelyek alátámasztják a fizikai módszerek létjogosultságát.

A rész második fejezete *A színész „olvasható” teste*. Annak ellenére, hogy a dolgozatban a mozgás nem végcél, hanem a tanulás katalizátora, fontosnak tartottam, hogy annak biológiai

működésébe is betekintést nyerjünk, ezért ebben a fejezetben helyet kaptak a mozgásban résztvevő legfontosabb anatómiai szerkezeti elemek, vagyis a gerinc és a lábak funkcionális anatómiai leírása is; valamint kitérek a testekkel és mozgással foglalkozó pedagógus felelősségére is.

Annak érdekében, hogy a fizikai módszerekkel való munkában a mozgás univerzális, megbízható kiindulási pontként szolgáljon, ebben a fejezetben kísérletet teszek arra, hogy a mozgás esztétikai érzékelését egy kulturális háttértől független, az ún. fiziológias (a test anatómiai felépítéséből fakadó) mozgáson alapuló etalonban egységesítsem.

A dolgozat második része, a *Gyakorlat*, három fejezetet tartalmaz, amelyek mindegyike egy-egy fizikai módszer, a már említett *Szuzuki-módszer*, a *Szívakrobatika* és a *motivált mozgás-improvizáció* részletes leírását tartalmazza.

A módszerek összehasonlítását a közös jellemzők és a technikai különbségek felvázolása teszi lehetővé.

A dolgozatot egy *Utószó* zárja. Ennek első fejezete, a *Képzés vagy tréning?*, azt a kérdést járja körül, amely a fizikai módszerekkel (angolul: *the physical methods of actor training*) kapcsolatban óhatatlanul felmerül, nevezetesen a *training* szó kettős jelentésével: az angol nyelvben ez egyszerre jelöli a képzést, és a tréninget, vagyis a rendszeres gyakorlást. Mind a Szuzuki-módszer (*The Suzuki Method of Actor Training*), mind a Szívakrobatika túllép az oktatás keretein, és olyan gyakorlatsorokból épül fel, amelyeknek a színész folyamatos, életen át tartó önfejlesztése a hosszútávú célja, a Sztanyiszlavszkij által is megfogalmazott követelményeknek megfelelően; saját módszerem további fejlődésének is ez az egyik legfontosabb iránya. A fejezet felveti a rendszeres gyakorlás szükségességét (amely más performatív művészeti ágaknak, így a zenének és a táncnak is sajátja), egyúttal megvizsgálja ennek lehetőségeit a színházi munkafolyamatban.

Az *Utószó* második fejezete, *Az egyetem, mint módszertani kísérleti műhely* annak az igénynek ad hangot, mely szerint az egyetemi képzés része kell, hogy legyen a művészképzéssel párhuzamosan a színjátszás technikájával, a színészi kifejezéssel, a tréninggel kapcsolatos gyakorlati kutatás, valamint rámutat arra, hogy az egyetem minden tekintetben az az intézmény, amely erre a legalkalmasabb terepet biztosíthatja.

Végül pedig az *Utószó* harmadik, utolsó fejezetében, az *Összegzésben*, áttekintem a dolgozat szerkezetét, eredményeit és következtetéseit.

A kutatás eredményei

Ahogy a dolgozat fent vázolt szerkezetéből is kiviláglik, a kutatás két iránya egymással szoros összefüggésben lévő eredményekhez vezetett.

Elméleti kutatásom számomra egészen új megvilágításba helyezte azokat a belső folyamatokat, amelyek a színészi alkotást meghatározzák, a test szerepét az érzelmek létrejöttében, a színész-színész, illetve színész-közönség viszonyrendszer kialakulását, nem utolsósorban pedig a színészi jelenlét csodálatos, megfoghatatlannak tűnő jelenségét. A kutatás újszerűsége abban rejlik, hogy nem színészi munka hatásmechanizmusait térképezi fel, a *néző szemszögéből*, hanem a *színészen* lejátszódó eseményeket vizsgálja – ami, véleményem szerint, kiemelten fontos a színészképzéssel foglalkozó pedagógus számára.

Gyakorlati kutatásom pedig arra ad választ, hogy mindezen elméleti állítások és feltételezések hogyan ültethetők át sikeresen a képzés folyamatába, hogyan épülnek egymásra gyakorlatok – egyszóval hidat teremt a laboratórium és a próbaterem között. A dolgozatban bemutatott három módszer, bár technikai értelemben más-más utat követ, célkitűzéseiben és eredményeiben közeli rokonságot mutat; hiszem, hogy a dolgozat kellő bizonyítékkal szolgál arra, hogy a színészképzés fizikai módszereinek helye van az akadémikus színészképzés praxisában, függetlenül azok kulturális háttérétől, és a színházi mindenkori, aktuális stílusától és esztétikai rendszerétől.

A kutatás eredménye ugyanakkor *maga a módszer* is, amelyet a Gyakorlat-rész utolsó fejezetében mutatok be, hiszen, mint már utaltam rá, az elméleti kutatás és a módszerek megismerése folyamatosan formálta és alakította saját, mozgás-alapú megközelítésemet; ez a folyamat pedig nem ért véget, gyakorlati kísérleti munkám, a kutatás fényében, a dolgozatírás befejeztével is tovább fejlődik és alakul.

Publikációk

Hevesi és Sztanyiszlavszkij: két színházi alkotó és pedagógus a régi és a modern színjátszás határán. In: Schuller Gabriella – Győrei Zsolt (szerk.): *Theatron* – Színháztudományi periodika, 13. évfolyam 3. szám 2014/3.

Kelet és nyugat, középkori és modern színház metszéspontján: a színészképzés Szuzuki módszere. In: Farkas György (szerk.): *kelet/nyugat.* Budapest, Doktoranduszok Országos Szövetsége Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztálya, 2015.

Body and Movement as a Pedagogical Tool for Actor Training. In: Kunderová, Radka (szerk.): *Current Challenges in Doctoral Theatre Research: Proceedings of the Conference Held at the Theatre Faculty of Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, Czech Republic.* Brno, Janáček Academy of Music and Performing Arts, 2017. 102-107. o.

Choreografia jako strategia pedagogiczna: ucieleśnione podejście do szkolenia aktorskiego. In: Bartosiak, Mariusz – Ciesielski, Tomasz (szerk.): *Strategie choreograficzne: Nowe perspektywy.* Łódź-Varsó, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – Instytut Muzyki i Tańca 2017. 147-153. o.