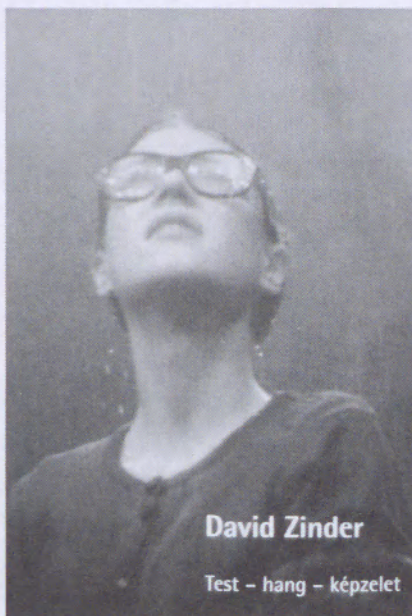


Rosner Krisztina

A színészképzés módszere

DAVID ZINDER: TEST – HANG – KÉPZELET



A nézőket megindító mozdulatlan színész képe. David Zinder színésztankönyvének „záró képe” ez, kétdimenziós tabló, „amelyben a színház számtalan rétege – *jelenlét, forma, ellenálló képesség, paradoxon, rejtély és kapcsolat* – egyszerre és együtt létezik az előadás terében vibrálóan *összeshangolt* közös képzelet pillanatában” (381.). Ez a „könyvpillanat” több szempontból is szimbolikus. Egyrészt mert magában foglalja a könyvben leírt képzési útvonal kimeneti követelményét: Zinder szerint ez a kép jeleníti meg a színészi munka legmagasabb fokát, az átalakuló színész sűrített jelenlétét. Másrészt pedig azért, mert a kimeneti követelmény önmagában véve is egy *kép* – olyan középponti fogalom ez Zinder rendszerében, amelynek számos aspektusa rétegződik egymásra a műhelymunka során: *képesség, képzés, képzelet*. A módszer nyitó képe is hasonló ehhez: a színész, aki „átlépi a küszöböt”, a munka legelején nyitott készenléti állapotba helyezi magát. A rendszer tehát egy ciklus: visszatér a kezdethez, a mozgáson át a mozdulatlan színész állapotáig, de úgy, hogy a

megtett út tapasztalata megjelenik a vég- (tehát kezdő-) pontban.

David Zinder a Tel-avivi Egyetem Színművészeti Tanszékén tanít, emellett világszerte színházi workshopokat tart saját, „képmunka” elnevezésű módszerével, valamint Mihail Csehov metódusával. A Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz és a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházhoz többéves aktív munkakapcsolat fűzi: műhelymunka-sorozatokat vezetett, és előadásokat rendezett e társulatok számára. Színészképzési módszerére Mihail Csehov pedagógiája volt a legnagyobb hatással; elsősorban Csehovnak a pszichológiai gesztusra és a formaezrekre vonatkozó elképzelései, illetve a testi kifejezőképesség elsődlegessége a szóbeli közléssel szemben. Csehov mellett legtöbbször Eugenio Barba, illetve Viola Spolin és Keith Johnstone gondolataira hivatkozik a könyvében: a preexpresszív (kifejezés előtti) színészi állapot fogalmára (Barba), valamint az improvizációs technika alapelveire és gyakorlataira (Spolin, Johnstone). *Test – hang – kép* című, saját színészképzési módszerét összefoglaló könyve angol nyelven 2001-ben jelent meg először. Módszertani művének elsődleges címzettje a rendező, csoportvezető, színészmesterség-tanár, ugyanakkor a színészek, táncosok is beilleszthetik elképzeléseit egyéni munkájukba.

Egy, a színészmesterséggel foglalkozó tankönyv írása során felmerülő paradoxonnal Zinder is kénytelen volt szembesülni: a műhelymunka mindennapi gyakorlata általában mentális hajlékonyságot, gyakran rögtönzést követel meg a csoportvezetőtől a feladatok összeállításában és vezetésében, míg az írott változatban – a könyv szerkezetéből következően – fiktív időrendnek kell érvényesülnie. Ennek a kényszerű időrendnek Zinder az-

zal tesz eleget, hogy művét két nagy részre osztja *Logika* és *Praxis* címmel. A képzés logikájára vonatkozó, a gyakorlati résznél jóval rövidebb első szakaszban egyrészt az alkotó folyamat fejlesztésének analitikus megközelítését kínálja (azaz, úgy véli: a kreatív gyakorlat egy részlete tanítható, amennyiben az adott elemet sikerül leválasztani az alkotás egészéről, és nevet adva neki, további gyakorlatokat rendelni hozzá), másrészt pedig vázolja a képzés útvonalának főbb irányait:

a testtől a hangon át a képzeletig;
a fizikaitól a fizikai-vokálison át a fizikai-vokális-verbálisig;

az elvonttól a konkrétumig. (24.)

A *Praxis* című fejezet a műhelymunka-sorozat részletes felosztását, az ehhez tartozó gyakorlatokat, azok céljait, hangsúlyait és tanulságait tartalmazza. Zinder igyekszik kerülni az alkotási folyamat leírásával gyakran együtt járó misztikus ködöt, és figyelmeztet, hogy a gyakorlatok megoldása során kerülni kell a pszichologizáló módszereket: a megoldás maradjon absztrakt és formaközpontú.

A munkafolyamatban a szerző elkülöníti a fizikai és a kreatív bemelegítés szakaszait; rendszeres, összehangolt, pontos megvalósításukat a kreatív állapot kialakításához és fejlesztéséhez elengedhetetlennek tartja. „Leporolja” és rendszerbe állítja a másoktól ismert séta-, tükrör- vagy szoborgyakorlatok sorozatát, illetve a botokkal végzett feladatokat. Ez utóbbiak a csoport tagjainak koncentrációs és koordinációs készségét egyaránt fejlesztik. A *Formasorozatok* és a *Plasztikák* nevű gyakorlatsorok pedig az improvizációs technika alapjait segítik elsajátítani, a mozdulatokra, nem pedig a verbális kifejezésre koncentrálna.

A műhelymunka során Zinder az alábbi terminusokat, szempontokat, magatartásmintákat sajátítja el a színészhallgatókkal:

a *kreatív pillanat*, annak felismerése, megragadása, kimerítése és az új alkotó ciklus felismerése. Zinder kísérletet tesz a kreatív pillanat „stratégiai szempontok alapján történő szétbontására” (38.), így elkülönítve a *Készenlét*, *Láb-a-levegőben*, *Kreatív Bizonytalanság* és *Lépés az ismeretlenbe* nevű szakaszokat;

laza fókusz: a színész figyelme mindent észleljen, de semmit se

emeljen ki a látómezőből; olyan alaptéchnika, „amelynek révén a periférikus látás ugyanolyan hatékonyvá válik, mint a frontális” (97.);

kapcsoltság (connectedness): a színészi test, hang és képzelet erőteljes „egységnek/azonosságának” kisugárzása az előadás pillanatában (32.); a fordító megjegyzése szerint a fogalom vonatkozatható a színész és a néző közötti viszonyra is;

veszélyedés (dangerworks): „a szó kettős értelmű, első jelentésében a veszélyre való edzést, felkészülést jelenti, másik jelentése az, hogy a »veszély működik«, mozgósítja a színészt” (Visky András szerkesztői megjegyzése, 83.). E gyakorlatok végzése, technikává alakítása „»metaforikus légtornára« tanítja a színészt, olyan mérészségre, amely nem rejt kimondott fizikai veszélyt, hanem a színészmesterség mindennapjaihoz szoktatja a színészt, megtanít neki valamit alkotó énjéről, magáról az alkotás folyamatáról – de nem a fizikai vakmerőségről szól” (150.);

sugárzás: Mihail Csehov módszerének egyik leglényegesebb (és talán leggyakrabban félremagyarázott, misztifikált) terminusa; Zinder egymásra épülő, a tükörjátékokból kibomló gyakorlatokkal felfoghatóvá, megtapasztalhatóvá és (bizonyos fokig) elsajátíthatóvá teszi a jelenséget;

színészi káté: „a színészeknek olyan »mechanizmust« kell kiépíteniük, amellyel az egyszerű tapasztalást »magatartássá« alakítják. Ennek egyik módja, ha kialakítják magukban a »rákérdezés szokását«, ha az *események tapasztalása közben* olyan kérdéseket tesznek fel önmaguknak, mint például: »Mit teszek, miközben ezt élem?«, »Mit tettem, hogy ez megtörténhetett?«, »Mit kell még tennem, hogy ez megtörténhessen?«” (53.). A színészi önreflexió tehát az a tevékenység, amely elválasztja a gyakorlatok végzésének, a játéknak a pusztá élvezetét a céltudatos felkészüléstől (bár ezek a fogalmak természetesen összefüggenek egymással).

A test bemelegítése és alkalmassá tétele csak az egyik aspektusa a rendszernek; a második nagy terület a hang használatának elsajátítása. Zinder elsősorban Rudolf Steiner elképzelésére – a beszéd mint „alakot öltött gesztus” – támaszkodik (253.), amikor test és hang viszonyát, a mozgó és „hangzó” test összekapcsolt, összehangolt állapotát keresi. Ebből következően a szöveg/beszéd esetében – legalábbis a képzésnek ezen a szintjén – a hangsor, a hangok asszociációkat keltő képessége válik érdekessé, nem pedig a szavak elsődleges jelentése.

A módszer hármas felosztásának (test – hang – képzelet) utolsó szakaszában Zinder abból a feltételezésből indul ki, hogy „a képzelet *képezhető* eszköz” [eredeti kiemelés, 278.], a képzés tétje pedig az, hogyan lehet „a test képteremtő funkcióját tudatosan alkalmazott technikává formálni” (304.). Az egyre összetettebbé váló gyakorlatok párhuzamosan haladnak a szóbeli és a testi kifejezés területén („Véletlen beszéd”, szoborgyakorlatok és a test középpontjának megtalálására irányuló feladatok). A „Mozgó költészet” és a „Verskoreográfia” gyakorlata zárja a kötetet. A verskoreográfia befejezéseként Zinder arra kéri a színészt, hogy adja elő a verset egyetlen szó és mozdulat nélkül – ez az a pillanat, amikor a képzési folyamatban elérkezünk a nézőket megindító mozdulatlan színész képéhez.

Noha Zinder a rendszerében rejlő logikát és rendezettséget hangsúlyozza, nem zárja ki, hogy az olvasó/rendező kiemeljen egyes gyakorlatokat, szempontokat, és saját munkájába illessze őket. (Recenziót írni egy gyakorlatsorokat tartalmazó tankönyvről meglehetősen sajátos folyamat. A gyakorlatok nagyon jól néznek ki „fejen”, de az igazi próbatétel a műhelymunka valósága. Ezért kipróbáltam néhányat. Működtek.)

A könyv végén található mutatók sokat segíthetnének a mindennapi használat során: a gyakorlatok betűrendes felsorolása mellett van tematikus mutató is, ez mindenképpen pozitívum. A név- és tárgymutató azonban pontatlan és következtelen, tehát használhatatlan.

Zinder könyvét a kolozsvári Koinónia adta ki, színházi tárgyú sorozatának újabb köteteként. A magyar nyelvű színészképzés számára rendkívül fontos, hogy Zinder módszere hozzáférhetővé vált: olyan rugalmas, nyitott, ám koherens rendszerről van szó, amely összefogja és egységbe rendezi a színész szóbeli és testi kifejezőképességének fejlesztését. A kötetet fordító Hatházi András – színész, színészmesterség-tanár, rendező – a közös munka tapasztalatain átszűrt értő megjegyzéseivel sokkal inkább *közvetít*; végigkíséri az olvasót a képzés útján. Ahogyan a sorozatszerkesztő, Visky András is „benne van” a könyvben. *Hármas jelenlét*, közös munka, jó társaság.

Fordította Hatházi András. Koinónia, Kolozsvár, 2009.

Summary

István Ugrai and Balázs Zsedényi sum up the 2009/2010 season of Kaposvár's Csiky Gergely Theatre and point to the slow and wilful decay of this once so glorious house.

Two conversations follow. Orsolya Kóvári talks to Eszter Novák, an outstanding director who has difficulties in finding her place, and Dezső Kovács met Bertalan Bagó, actor, director, manager, ex-arts director of the Zalaegerszeg theatre who does not give up his plans of building and managing a company.

The obituary for Ottó Ádám (1928–2010), a great and path-finding director-manager of his generation who initiated a great period for the Budapest Madách Theatre, is written by István Nánay.

Critics of the month: László Sz. Deme, Balázs Zsedényi, András Sztróka, Judit Szántó, Andrea Rádai, Tamás Koltai, Kornélia Deres, Anikó Oroszlán and Bea Selmeczi saw for us Luigi Pirandello's *Nobody Knows How* (The Ark), *Without a Net*, „cabaret mortale” by the Tatabánya company, János Háy's *Valley Bridge* (Colibri), Jon Fosse's *Autumn Dream* (The Ark), Lajos Barta's *Love* (Miskolc), *King Lear* (Nyíregyháza), Shakespeare's *As You Like It* (New Theatre) Sándor Sultz's *Mal'haba* (Third Theatre, Pécs) and Leonid Zorin's *Warsaw Melody* (Cellar Theatre).

Two opera performances are also reviewed: Tamás Koltai describes Mussorgsky's *Boris Godunov* at Debrecen, while László Kolozsi went to Szeged to see Verdi's *Un ballo in maschera*.

Five dance productions found their way to the present issue. Annamária Szoboszlai, Márta Péter, Csaba Kutszegi and Csaba Králl saw, respectively, a Beckett double-bill: *Happy Days* and *Waiting for Godot* by Csaba Horváth (Trafó), *Faun*, an evening to the music of Debussy, Strawinsky and Péter Kunert by Éva Duda's Company, *Romeo and Juliets* at Miskolc as well as Mozart's *Requiem* at Eger and finally *Unisono*, produced by the Szeged Contemporary Ballet of Tamás Juronics.

The portrait of József Bíró, an outstanding Transylvanian actor is drawn by Péter Demény.

Róbert Markó contributes to our column on World theatre a comprehensive account of Golden Mask, the big Moscow festival of contemporary Russian theatre.

We also have a book for recommending: Krisztina Rosner introduces *Body-Voice-Imagination* by David Zinder, professor at the Theatre Arts Department of Tel-Aviv University.

Playtext of the month is poet and linguist Ádám Nádasdy's new version of *King Lear*.