

OKTATÁSI, KUTATÁSI, IFJÚSÁGI ÉS SPORTMINISZTERIUM
MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM

HEAUTONTIMORUMENOS

(Önmagát kínzó)

**Aszketikus színészi munkaethosz,
avagy a színészi alkotófolyamat öngyötrő diskurzusa**

Doktori tézis

Témavezető:

Dr. Kovács Levente, professzor

Doktorandusz:

Tompa Klára

MAROSVÁSÁRHELY

2012

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezető.....	4
Prelúdium.....	9
1. Keretbe foglalva.....	10
2. Játszmák - emócióelméleti kísérlet -	26
2.1. A tranzakcióanalízis és színház találkozása.....	27
2.2. A TA és <i>ta</i> találkozása	39
2.3. A társas érintkezések	59
2.4. Az idő strukturálásának igénye.....	67
2.5. Túl a játszmákon.....	87
2.6. A színház és az élet.....	93
2.7. Színdarabok, drámai forgatókönyvek és a TA.....	97
2.8. A TA pedagógiai alkalmazhatósága	100
2.9. A sorskönyvelmélettel kapcsolatos ellenvetések.....	107
3. Az aszketikus színészi munkaethosz fogalma - feszültségelméleti emóciókísérlet - Az A.SZ.M. nyomai az antropológiában, színházantropológiában.....	111
4. Az agresszió, mint erénnyé tompult organikus hajtóerő Az öngyötres és a színészi alkotófolyamat találkozása.....	135
5. A lélekmozi Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai önreflexiója.....	154
5.1. A játékos-játszmázó színész pszicho-fizikai dinamikája.....	156
5.1.1. Színész/színész én és Szerep/szerep én találkozása.....	157
5.1.2. A Színész/Szerep és színész én/szerep én lelke, teste, hangja.....	160
5.1.2.1. A Színész/Szerep - színész én/szerep én lelke.....	163
5.1.2.2. A Színész/Szerep - színész én/szerep én teste	164
5.1.2.3. A Színész/Szerep - színész én/szerep én hangja.....	165
5.1.3. Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai fázisai.....	168
5.1.4. Analízis-Önanalízis.....	169
5.1.5. Agresszió-Önagresszió	177
5.1.6. Ráció-Ösztönök	180
5.1.7. Kritika-Önkritika	181
5.1.8. Rutin-Kihágás	183
5.1.9. Szerepet szülők-Önszületek.....	184
5.1.10. Azonosulás-Önazonosulás	185
5.2. Öngondoskodás.....	187
6. A kotta én vagyok! A kotta te vagy! A partitúra mi vagyunk!	191
6.1. Dalrafakadás Hangok és zenei anyagok használata színészmesterség vizsgálómban	193
Záróakkord.....	203
Függelék.....	204
Részletek a diákok munkanaplóiból	204
A <i>Móka</i> című vizsgaösszeállítás példánya.....	210
A verzió.....	210
B verzió.....	243
Irodalomjegyzék	268

HEAUTONTIMORUMENOS

(Önmagát kízó)

Aszketikus színészi munkaethosz,

avagy a színészi alkotófolyamat

öngyötrő diskurzusa

Szinopszis

TARTALOMJEGYZÉK

<i>Bevezető</i>	4
<i>1. Keretbe foglalva</i>	7
<i>2. Játzmák</i>	9
2.1. A tranzakcióanalízis és színház találkozása.....	9
2.2. A TA és <i>ta</i> találkozása.....	11
2.3. Színpadi tranzakciók.....	12
2.4. A játékos-játzma.....	13
2.5. A TA pedagógiai alkalmazhatósága.....	17
<i>3. Az aszketikus színészi munkaethosz fogalma</i>	18
<i>4. Az agresszió, mint erénnyé tompult organikus hajtóerő</i>	20
<i>5. A lélekmozi Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai önreflexiója</i>	20
5.1. A játékos-játzmázó színész pszicho-fizikai dinamikája.....	22
5.1.1. Színész/színész én és Szerep/szerep én találkozása.....	23
5.1.2. Színész/Szerep és színész én/szerep én lelke, teste, hangja.....	24
5.1.3. A Színész/Szerep - színész én/szerep én lelke.....	25
5.1.4. A Színész/Szerep - színész én/szerep én teste.....	25
5.1.5. A Színész/Szerep - színész én/szerep én hangja.....	26
5.2. Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai fázisai.....	26
5.2.1. Analízis-Önanalízis.....	27
5.2.2. Agresszió-Önagresszió.....	32
5.2.3. Ráció-Ösztönök.....	33
5.2.4. Kritika-Önkritika.....	34
5.2.5. Rutin-Kihágás.....	34
5.2.6. Szerepet szülők-Önszületek.....	35
5.2.7. Azonosulás-Önazonosulás.....	35
5.3. Öngondoskodás.....	36
<i>Irodalomjegyzék</i>	39

Bevezető

Doktori dolgozatom címét, Terentius Publius Afer, Kr. e. a 2. században élő római költő azonos című vígjátékából kölcsönöztem. A *Heautontimorumenos* latin kifejezés etimológiai megfelelője: önmagát kínzó. A címválasztást a darab tematikája és a színészi alkotófolyamat közötti párhuzam szolgáltatta.

Menedemus, a szigorú apa, folytonos szemrehányásaival katonai szolgálatba űzi fiát, Cliniat. Rádöbbenve tettének kegyetlenségére, önkínzó életmódba, vezeklésbe kezd, megfogadva, hogy teszi ezt mindaddig, amíg gyermekét viszontlátja.

Amint a fiú test az apa testéből, vér az apa véreből, ugyanúgy egy szerep is a színész testéből, lelkéből, hangjából születik. Ahogyan az apának vezekelnie kell mindaddig, míg fia visszatér hozzá, ugyanúgy egy színész önmarcangoló léte is addig tart, míg a szerep megformálódik, megszületik. A színészi alkotófolyamat során a színész képes átalakítani az adott előadás jeleinek rendszerében saját hús-vér valóságát.

Gernot Böhme antropológiai tanulmányából ihletődve a színészi alkotófolyamat öngyötrő diskurzusának megnevezését, az aszketikus színészi munkaethosz fogalmát „szabadalmaztatom”, aminek kiindulópontja egyfajta önanalízisben gyökerezik.

A színészi lét, mint korunk létfelfogásának, tapasztalásának jellegzetes formája, számomra egy folyamatos feszültséggel teli aktusként definiálódik. Kutatómunkám során ezt a mechanizmust járom körbe. Az öngyötrő-analizáló állapot pedagógizálása, mint a színészi létezés alapelve, egy lehetséges módszert szolgál a színészi szerepelemzéshez, a színpadi cselekvések felkutatásához.

A tulajdonképpeni szerepformálás fázisaiban a színész egy önmagán kívüli valami egyebet, valami mást kell, hogy megjelöljön, valakit, aki vele szemben önállósággal bír. E találkozás – legyen sikeres vagy nem – feszültséget, nehézséget okoz.

Hipotézisem szerint abból indulok ki, hogy a színész önmagát „feláldozva” és újra „megszülve” képes egy szereplőt megtestesíteni. A színészi alkotófolyamat öngyötrő-analizáló diskurzusának alapja a színész és szerep kapcsolata által létrejövő aktus vizsgálata.

Színész	öngyötrés	szerep	színész-szerep transzfiguráció
---------	-----------	--------	-----------------------------------

Menedemus	öngyötrés	Clinia	apa-fiú találkozás
-----------	-----------	--------	--------------------

1. ábra Az aszketikus színészi munkaethosz és a *Heautontimorumenos* találkozása

Számomra egyértelmű, hogy az apa önsanyargató testisége a fiú visszatérése nélkül csupán életképtelen testként funkcionál. Hasonlóan működik ez a színész-szerep viszonyában is. A színészi test önmagában egy felmutatott test, de az adott szerep által létrejövő önsanyargató-analizáló folyamat végtermékeként a test és szerep egy tudatos transzfigurációvá alakulhat, alakul.

Az öngyötrés és a színészi alkotófolyamat szimbiózisához a játszmaelmélettel foglalkozó Eric Berne *Emberi játszmák* és a *Sorskönyv az Emberi játszmák folytatása* című könyvek adtak kiindulópontot. Létezésünk minden pillanata egyfajta szereplés. Berne az életet játszmák soraként értelmezi. A játszmák alapvetően tisztességtelenek, kimenetelük drámai jellegű. A különböző „énállapotok” (Berne) konfliktussal telítődtek. A konfliktus minden esetben egy feszültséggel teli állapot.

Következtetésképpen a mindennapi emberi játszmáin, szerepjátzásain túl a színész is egy – majd egyre több és különbözőbb – szerepformálási alkotófolyamata alatt, egy még hatványozottabb feszültséggel átitatott, tudatosan generált állapotban leledzik. Ez egy olyan belső lelki aszketikus vajúrást jelent, ami mindenképpen egyféle öngyötrésként minősül.

Föltehető tehát a kérdés, hogy az aszkézis képessége tekinthető-e a színész lényegi vonásának, s ha igen, miért?

A szerepet játszó színész öngyötrő-analizáló, alkotói aktusát mindenképpen egy belső, lelki aszkézisnek fogom fel. Kiindulópontként legalábbis. Ám szinte lehetetlen szétválasztani legmélyebb ösztöneink fizikai és lelki síkú működését. A test olyan, mint egy vetítővászon, amelyre a gondolatainkat és az érzelmeinket vetítjük ki. Értelmezésben tehát a kettő egyszerre van jelen, bármelyikről beszélünk, beleértjük a másikat is.

Hipotézisemben a színész önmagát kínzó módszere, önmagából valamit feláldozó gesztusa egy szerepért, szakrális cselekedet. Az öngyötrés-analízis gesztusa a

színész-ember *megtisztulásának* elengedhetetlen feltétele. Az önkínzó-elemző munka nem deviáns mazochizmus, hanem az öngondoskodást tudatosan használó metódus.

Következtetésem az, hogy az aszketikus színészi munkaethosz által a színésznevelés területén lehetővé válik egy humánus, sajátos életforma pedagogizálás. Értelmezésemben mindez egy elsajátítható folyamat, egy olyan edzési stratégia, ami az oly sokat vitatott tehetség mellett segédeszköz lehetne a színész kreatív alkotómunkájában, ami hosszútávon és rövidtávon is alkalmazható, és amely által a színész felmentődne az ösztönlény megbélyegzése alól.

Természetesen színháztörténeti, színészpedagógiai, valamint különböző társadalomtudományok szakirodalmára hivatkozva gondolataimat folytonosan beépítem azok fogalmi hálózatába. Az említett nevek és iskolák nem didaktikus módon külön kerülnek kibontásra – hiszen nem azok ismertetése a szándékom – hanem aleatórikusan keretező szerepet szánva nekik, hipotézisem célját alátámasztandó egészítik ki fejtegetéseimet.

Azokra a konkrét gyakorlati tapasztalatokra, kísérletekre támaszkodom, amelyek részét képezik tizenöt éves színészi, valamint pedagógusi tevékenységemnek. A sajátos pedagógiai módszer rendszerezésének, elemzésének célja, hogy munkahipotézisemnek – az aszketikus színészi munkaethosznak – milyen következményei vannak a színészmesterség, improvizáció és zenés színészmesterség tantárgyak oktatásában.

Fontos megjegyezni, hogy a disszertáció valamennyi vizuális utalása – mind a szövegbeliek, mind a képbeliek – tudatos és szándékos. Beékelésük nem öncélú humorforrást szolgál, hanem összefüggő elemei a teljes doktori dolgozat szerkezetének. A zenei fogalmak használata, valamint a *Prelúdium* és *Záróakkord* fejezetek is tudatos komponálások. Ugyanis a zeneiséget, mint folyton felszökkenő „búvópatak” használom vizsgálaim „szövetében”. Az írott formában ily módon való használatuk is ennek érzékletesebbé tételét szolgálja. Az aleatórikusan beiktatott zenei fogalmak előkészítik az utolsó – hangok és zenei anyagok, színészmesterség vizsgálaimban való használatát taglaló – fejezetet. A saját szövegemben szereplő függőleges felsorolások formájában szerkesztődött fekete pontok, az *A kotta én vagyok! A kotta te vagy! A partitúra mi vagyunk!* című fejezetben – saját szóhasználatomban – *dalrafakadnak* és hangjeggyé minősülnek át, mivel vertikális pozícióba lefektetődnek a kotta vonalrendszerére.

Ugyanakkor a sajátos és személyes hangvétel is, a gyakorlati érzékletességen túl egyszerre feszültségenyhítést és feszültséget keltő hatást szolgál a tudományos nyelvezet amúgy is feszültségelméletet taglaló főszövegtest szövetében.

Összegzésként tehát elmondható, hogy a tudatosan megkomponált képi konstrukciók és összefüggést alkotó keretek a továbbiakban tárgyalt aszketikus munkaethosz játékos-játszmázó színészének szövegbe ültetett, textuálisan-audiovizualizált kellékei. A disszertáció struktúrájában ezek rétege, olyan szemiológiai rendszert alkot, ami korrelatív funkciójával kapcsolatba hozza egymással a kezdetben összebékíthetetlen elemeket, tételesen a feszültségelméleti emóciókísérletet az örömmel, a könnyedséggel, a repüléssel,... ...a kiegyensúlyozottsággal.

Nagyon fontos kihangsúlyoznom, hogy nincs szándékomban ütköztetni e hipotézissel más, teljes mértékben ellentétes felfogást, mivel úgy vélem, hogy a különböző szakterületeken párhuzamosan futtatott feszültségelméletem negatív előjelének, pozitív előjelbe való átfordításával elégséges konfliktust szolgáló demonstrációm alapjául.

1. Keretbe foglalva

Az Önmagát kínzó Terentius vígjátékának idézeteit a dolgozat elején és végén – mint prelúdium és záróakkord – mintegy *keretbe foglalva azt*, azaz keretként használom.

Valamennyi textuális-audiovizuális beékelés a disszertáció teljes szövegének szövetében, keretté minősül át. Az illető keret képpé alakítja az írott szöveget. Ugyanakkor az írott szöveg lesz a keret kerete, amelyik pillanatban az előző keret képpé változik át. A kép tehát keret és a keret kép.

A disszertáció textuális-audiovizuális keretei:

- a *Heautontimonumeros* idézetei keretet alkotnak a teljes dolgozat elején és végén
- a virtuális *Heautontimonumeros* mozifilm, azáltal, hogy *A lélekmozi Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai önreflexiója* fejezet előfutára keretté minősül

- valamennyi zenei fogalom mind a főszövegben, mind a lábjegyzetben (a dolgozat utolsó zenei fejezetével kiegészülve) aleatórikus kereteket alkot
- az említett fekete pontok szintén tetszőlegesen előforduló vizuális keretté válnak
- a disszertáció ábrái korrelatív keretet alkotnak
- valamennyi ikonikusan tállalt idézet aleatórikus szemiológiai keretrendszert alkot

A keretbe foglalás módszere pedagógusi munkámban, színészmesterség vizsgáimban az egyik elég gyakran használt megoldási technika. A kerethasználat fogalmát azért társítom a módszer terminussal, mert mára már mondhatni módszeremmé vált. Mindig az volt a kiindulópont, hogy vagyok én, mint színész; vannak ők, mint színészjelölt hallgatók, belebújunk(nak) egy velünk(k) megtörténhető történetbe, azaz egy kezdetben még idegen szerepbe, és ez hol kezdődik? és hogy? aztán meg, hogy ér véget? Ha egyáltalán véget ér. S ha igen hogyan? S a következő?

Számomra e kérdések személyreszabott megválaszolása a színészi szakma egyik fontos kiindulópontja, főleg az alapképzés első két évében. Ezeket a szempontokat közösen körbejárva a hallgatókkal születtek a személyes hangvételi kollázsok, amelyek vagy egy kor, vagy mindig egyetlen helyszín köré szerveződő saját szövegekre improvizált vagy dramatizált irodalmi anyagok összeállításából nőttek ki magukat.

Valamennyi keretalkalmazás esetében lényeges, hogy hangsúlyozottan a hallgatókból indulunk ki. A pedagógiai cél az egyéni szubjektum tudatos feltárása és annak szerves beékelése a színpadi, képi reprezentációba.

A *keretbe foglalás*, olvasatomban egy tudatos színészvezetési módszerré minősül, ami abban segít, hogy a színész tudjon magából elmozdulni a szerep, a történet, a cselekmény felé és majd tudjon visszatérni is kiindulópontjához, azaz önmagához. Ha úgy tetszik, egy tudatos színészi alkotófolyamatba kerülés asszertív rituáléjának premisszája.

Értelmezésemben a keretelmélet módszere alapvetően az aszketikus színészi munkaethosznak egyik eszköze. Ennek kiindulópontja egyfajta önanalízisben gyökerezik. A színészi szakmával együtt járó feszültségek halmazainak kivédésére a munkaethosz kerete minden esetben – a színpadi munka elején és végén – az öngondoskodás.

Az általam használt keretalkalmazásokat az említett vizsgaösszeállítások tükrében a következőképpen lehet kategorizálni:

- Térbeli – a színpadi térben való elhelyezkedés szempontjából értelmezendő keret.
- Szövegbeli – a szövegtestbe ágyazott verbális keret.
- Zenei – zeneiséggel, szekvenciákban és ismétlésekkel keretező.
- Aleatórikus – rapszodikusnak tűnően alkalmazott, mégis tudatosan megkomponált csúcspontok mentén beiktatott keret.
- Egyszerre térbeli, szövegbeli, zenei és aleatórikus.

Összegezve tehát elmondható, hogy a többrétegű keretalkalmazás módszere olyan képi konstrukciós eszköz, ami a színész számára egy pszichofiziológiai biztonságot ad a színpadi reprezentáció feszültségeiben.

A szóban forgó *Heautontimorumenos* idézet keretként használt végakkordja bezárja és feloldja azt az önmagát kínzó állapotot, amiben Menedemus kálváriája végén eljut. Hasonlóan tézisémet bizonyítandó, az önmagán aszkézist folytató színészhez. Íme a záró idézet:

„*Eleinte míg szokatlan, tán teher,
De megkedvelve könnyű*”¹
(*Terentius Publius Afer*).

2. Játzmák

- emócióelméleti kísérlet -

2.1. A tranzakcióanalízis és színház találkozása

A berne-i viselkedéstan forgatókönyvei, valamint a különböző magatartásformák szerkezeti elemzése és az emberek közötti tranzakciók megismerése, véleményem szerint fontos kutatóterületet rejt az emberi természetet boncolgató színész számára. A berne-i fogalomtár terminusai beépíthetőek a színházi fogalmak hálózatába, és

¹Terentius Publius Afer: *Heautontimorumenos*, ötödik felvonás, hatodik jelenet 323. o.

lehetőséget adnak azok újraértelmezésére. A két szakterület – tranzakcióanalízis és színház – metszéspontjánál, több hasznos áthallás lehetősége körvonalazódik:

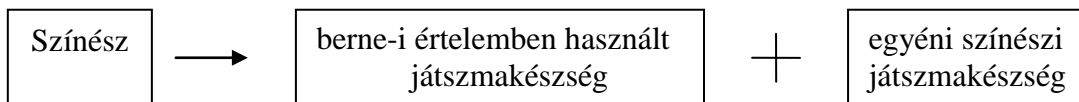
- A színész civil életbeli higiénizálása az egyéni, hétköznapi játszmáink ismeretének birtokában.
- A színész színpadi szerepalkotási munkájának, egy szerep megcsinálásának megsegítése az átkonvertálás értelmében, azaz a berne-i játszmatár alkalmazása a színpadi szerepre.
- A színész egyéni eszköztárának önfejlesztése a különböző szerepek, figurák, alakok, típusok játszmáinak ismerete és befolyásolhatósága által.
- A színész egyéni megszokott játszmáinak, ismétlési hajlamainak enyhítése, a színpadi játszmáink és az egyéni, hétköznapi játszmáink összeadásából születő játszmatárunk ismeretének hozadékaként.
- A berne-i sorskönyvek elemzésének elmélete, módszertana az egyik lehetséges kiindulópont a pedagógus színészvezetési módszertanában.

Úgy gondolom, hogy a szerepformálás alkalmával a színész, hétköznapi létezéséhez képest egy módosult énállapotba kerül, egy olyan berne-i értelemben konzisztens érzés és élménymintázat hálójába, ami gondolatok és érzések koherens rendszerét alkotja, és amely közvetlenül kapcsolódik az ennek megfelelő konzisztens viselkedésmintázathoz, aminek a térben való kivételése a színészből táplálkozó, és ugyanakkor mégis tőle különböző, sajátos és egyedi viselkedésmintában fejeződik ki.

Színházi létformát gyakorlóként állítom, hogy a játszmaüzés ismerete, túl a személyes lélektani önelemzésen, önértelmezési készségen, egy lehetséges iránytű lehet a szakmaspecifikus feladványok megoldásában. Konkrétan a játszmaüzés berne-i értelemben vett ismeretanyagának, a színész és a színészpedagógus munkájában kamatoztatható és annak gyakorlatba ültethető hasznáról és sokrétű nyereségéről beszélek. Kezdve egy szerep megformálásától, a próbafolyamatok szeszélyes, ingoványos talaján át, egészen az improvizációs játékok tárházáig, a színészvezetés oly törékeny fortélyáiban és az alkotói munkához oly szükséges önfejlesztés kérdéseiben is újabb távlatokat nyithat meg.

Hogyan tanulja meg a színész, majd tanítja meg másoknak azt a tudást, ami abban a különbségtételben áll, hogy ne tévedjen el a színpad és élet szerepei között?

Talán olyan színésznevelés, önszínésznevelés lenne a megoldás, ami folyamatos nézőpontváltással nem enged beleragadni a szerepeinkbe. Ez a módszer a színészt arra kényszeríti, hogy kritikai távolságtartásra, ösztönző nézőpontba helyezze önmagát. Az aszketikus színészi munkaethosz metódusa – ami a színészi munkán belül alapvetően a próbafolyamatban teljeseedik ki – ezzel a szándékkal fogalmazódott meg kísérletező pedagógusi munkáimban.



2. ábra. Egy színész játssmatára

2.2. A TA és *ta* találkozása

A 2. ábra értelmében, a színészi alakításban, a színházi szerep fogalma és a berne-i szerepek fogalmi kongruenciába kerülnek. A feszültségként megélt színpadi szerephez való viszonyulás tovább bonyolódik a civil szerepek tükrében.

A berne-i szerep tükrében a sorskönyv kívánalmainak megfelelő tranzakciókban létezés is, egy feszültségteljes állapot. A személyiség Szülői, Felnőtli és Gyermeki énéllapotai – amelyek a berne-i értelmezésben levő szerepet játsszák – nemcsak azért vannak elkülönítve egymástól, mert nagyon különböznek, hanem mert gyakran ellentétbe kerülnek egymással. És erre még rájön a partner, a partnerek, a rendező énéllapotaiból adódó feszültség is. Ezek együttes hatása nyomást gyakorol a színészre.

Az általam kitalált *természetbarát alkotó* – szándékosan utópisztikusnak hangzó és rózsaszínben úszó szlogen – ellenpólusa, az a feszültséggel teli krízisállapot, amiből mintegy szükségszerűen megszületik, és ami a színpadon belüli és a civil szférájú játsszmák feszültségéből adódik össze.

A TA rövidítésre rímeltetve, ami a tranzakcióanalízis szóból rövidült, „szabadalmaztathatjuk” a *ta* rövidítést, ami a *természetbarát alkotó* instantja.

Így a TA és a *ta* találkozik.

Az aszketikus színészi munkaethosz, ami a TA és *ta* találkozásából gyökerezik, egy olyan – a színész önmagával folytatott konfliktuális diskurzusa – ami a színpad adta lehetőségek egyéni és önkényes, de nem öncélú kiaknázását jelenti.

Olvasatomban a színházi minimál-helyzet, az az egyensúlyt-vesztettség, a nyugalmi állapotából kibillentés momentuma, ami minden esetben egy feszültséggel teli létezésben sűrűsödik össze és folytonos készenléti állapotot implikál.

Berne egész tranzakcióanalízise tulajdonképpen abból az igényből született, hogy az ember képes legyen a sorskönyvével békében együtt élni, ha meg változást akar, megtehesse azt. Ennek mentén azt kutatom, hogy a színész, hogy él együtt szerepeinek torz világaival? Hogy fogad be magába, alakít át magában és tesz le magából egy újabb szerepet?

Talán érzékelhető, hogy mindenképpen egy bonyolult, törékeny, szövevényes ügygel állunk szemben. Játszma ide vagy oda, joggal állíthatjuk, hogy a TA és *ta* találkozása nem egy egyszerű történet. Maguk a berne-i értelemben használt sorskönyvek sem mechanikusan érvényesülnek, sok körülmény, sok összefüggés szabja meg működésüket.

2.3. Színpadi tranzakciók

A *ta* és TA találkozása gyümölcseként a színész egy személyben cselekvő és válaszadó. Az ő (színész) és a szerep énállapotainak váltakozásai számomra további kombinációk lehetőségét hordozzák magukban:

- a színész egy adott pillanatban - színpadi szerepén belül – a Szülői, a Felnőtti, vagy a Gyermeki énállapotban van
- a színész egész szerepét tekintve a Szülői, Felnőtti vagy Gyermeki énállapotok átváltásának térképén vándorol
- a színész a különböző szerepeit – egy – berne-i értelemben használt énállapotból gyökerezteteti
- a különböző színpadi műfajokra vonatkoztatható variációk, pl. egyik műfaj esetében a Gyermeki, másik műfaj esetében a Felnőtti énállapotból érdemes kiindulnia a színésznek
- a próbafolyamat fázisait is fel lehet osztani a Szülői, Felnőtti vagy Gyermeki énállapotokra
- a színész saját civil szerepének Szülői, Felnőtti vagy Gyermeki énállapotaira építi, tudatosan szerkeszti meg szerepét

Az érdekesség az, hogy noha nem eszerint szerkesztődött egy-egy színpadi figura, szerep vagy alak megformálása, mégis ezek a variációk tetten érhetőek és felismerhetőek. Utólag is.

Ez is azt bizonyítja, hogy a TA nem attól „kerül bele” színpadi munkáinkba, mert mint módszert alkalmazzuk és hiszünk bennük. Hanem mint módszer már önállóan létezik, hiszen eleve benne foglaltatnak minden társas megnyilvánulásban. Tehát a színpadi cselekvésekben is. Csak észre kell venni őket, és tudatosan felhasználni.

A színpadi szerepek és civil életbeli szerepek énállapotainak kombinációi nyilván nem vegytiszta állapotban megmutatkozó fázisok. Határvonalaik nem egyértelműek, összefolynak, és folytonos váltásokba bocsátkoznak. Mozgatórugóik motiváltsága mindkét esetben homályos. Kezdetben. Ellenben a különböző énállapotok megfejtése okozza a legizgalmasabb részét a kutató-boncolgató munkánknak. A hétköznapokban, mikor zsigereinkből feltörő természetességgel, mintegy öntudatlanul vannak jelen, megspórolhatjuk a mérnöki szerkesztés tervezését.

Nem ez a szabály a színpad esetében. A színpadi tranzakciók, előre kipróbált képletekből a legoptimálisabbat felmutató aktusok, ok-okozati viszonyok pontosan komponált cselekvéseiből állnak. A ráadás, az itt és most, először és utoljára lejátszás lelki maximumának törekenysége.

2.4. A játékos-játszma

Mit is csinál tulajdonképpen a színész? Szerintem játszmázva-játszik, illetve játszva-játszmázik a színpadon.

Mit állít a TA szakértő a játék és a játszma kapcsán? Hogy mindkettő abban hasonló, hogy szabályok szerint működik. A játékos tud róla, a játszmázó nem.

A játék lényege a spontaneitás, az örömteliség, a kreativitás. A játszma lehet váratlan, de nem lehet spontán vagy kreatív, mivel egy-egy kapcsolaton belül gyakran hasonló dinamikával ismétlődik. Lehet érzelmekkel telített, de nem örömhöz juttatja a játszmázókat, mivel szinte mindig kellemetlen kimenetelű.

Az én hipotézisem az, hogy a TA és *ta* találkozása esetében mindenki tud mindenről. Vagyis a színész (*ta*) tisztában van, mind játszmáival, mind játékaival egyaránt.

Vegyük tehát sorra. Előbb a játszmákat:

- saját – berne-i értelemben levő – civil játszmák
Ezek azok a magánszférában levő játszmáink, amelyeknek nyilván hatása van a szakmánkra, legyen bármilyen szakmánk.
- civil játszmákon belül, a munka közbeni – berne-i értelemben használt – játszmák
A magánszférában levő magánjellegű (civil) játszmáink nem érnek véget hirtelen a munkába állás pillanatában, hanem továbbra is üzemelődnek. Ilyen értelemben tehát a színésznek van színpadi munkája közbeni játszmáira is, ami a próbafolyamaton belüli állapotokra vonatkozik.
- színpadi én – berne-i értelemben használt – játszmák
A színész lebontható civil én-re és színpadi én-re. A színész színpadi énje hordozza a civil én-jének játszmáit (a magánszférájút és a próbafolyamat szakaszában levőt is) és a kezdetben fiktív személyét is, ami a „szerepben van leírva”, és ami a színész testében, hangjában manifesztálódik. A színpadi én állapotban, tehát összekeverednek a magánjellegű játszmák és a szerep játszmák. Fontos megjegyezni, hogy a színpadi én állapot (külön írva) nem összetévesztendő a berne-i értelemben használt (egybeírt) énállapottal, azzal az énállapottal, ami mindenkiben benne van, a Gyermeki, a Szülői, a Felnőtt énállapottal. A színpadi én állapotnak tulajdonképpen hat – berne-i értelemben használt – énállapota van, ami a színész civil játszmáinak és a szerepen belüli szereplő személyének, személyes játszmáiból adódik össze.
- Szereplő – berne-i értelemben levő – játszmák
Ezek a már fent említett a szerepen belüli szereplő személyének, személyes játszmái.

És most jön a legfontosabb szempont!

Miközben mindezekkel tisztában van, vagy legalábbis törekszik rá, azzal is tisztában van, hogy játszik. Az egész egy olyan játék, ami a színpadi játék szabályainak felel meg.

- a civil létezésétől elhatárolt módon, a színpadi játék értelmében játszik
- a civil létezésétől nem teljesen elhatárolódva játszik, – a színpadi játék értelmében
- a színpadi énjével – a színpadi játék értelmében – játszik

- a szereplőt játssza, színpadi játék értelemben

Kétségtelen, hogy a színpadi játék örömteli, spontán és kreatív. És természetesen érzelmekkel telített. Mi történik tehát a színésszel?

Egyszerre játszik és játszmazik a színpadon, függetlenül attól, hogy tud a TA-ról, vagy felhasználja szerepalkotási munkájában.

Ha pedig tudatosan alkalmazza, akkor a *ta* játszma-*ta* játszik, illetve játszma-*ta* játszik a színpadon.

A játék és játszma egybeolvad, és kölcsönösen kiegészíti egymást.

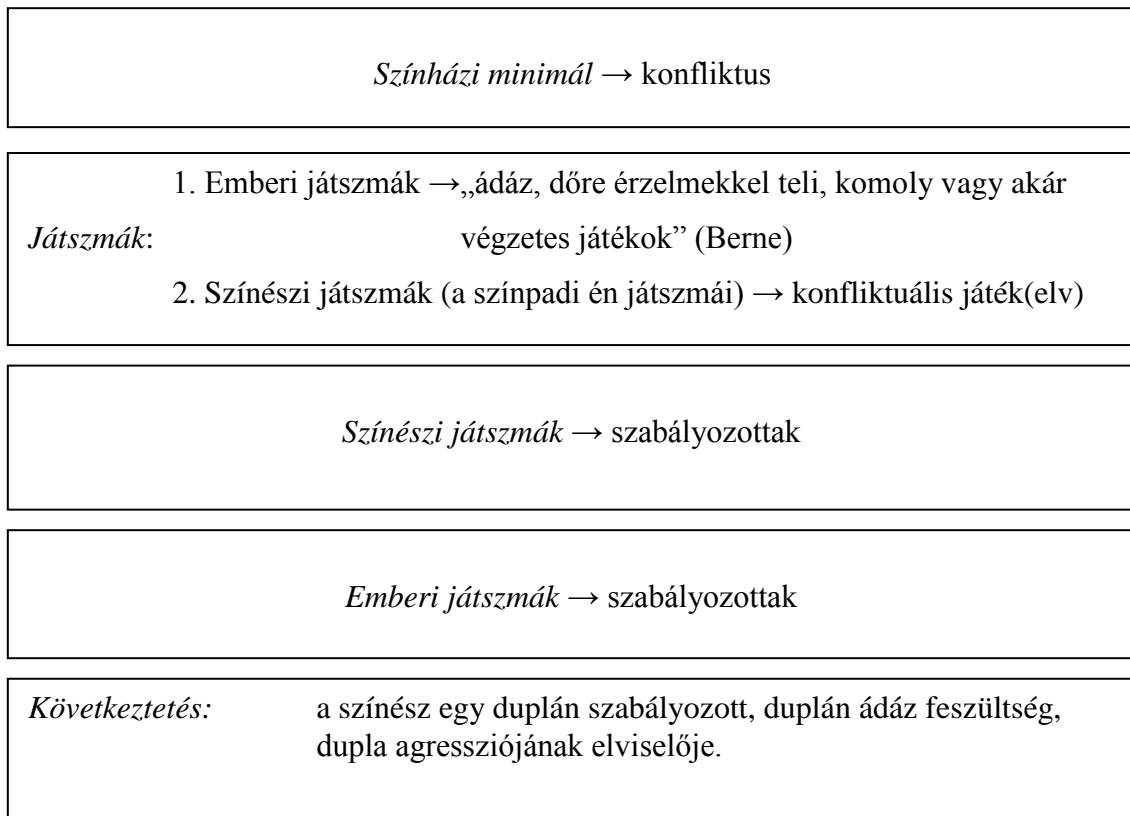
A játék-játszma tulajdonságai a következők:

- szabályozottak, olyan módon, hogy a játékos-játszó felek mindenről tudnak, a játék-játszó közösen állapodnak meg a szabályokban, és pontosan átlátják azokat
- a játék-játszma fogalma látszólagos könnyedsége, egyszerűsége ellenére mélyebb elméleti összefüggéseket is rejt magában – mivel mindkét szakterület játék és játszma fogalmainak szabályait és tulajdonságait magukban hordozzák
- a játék-játszma örömteljes, kreatív, spontán, megújulni képes, nem csak hasonló dinamikával rendelkezik, nem kellemetlenül ér véget és nem utolsó sorban önfejlesztő

Ha eddig megállapítottuk, hogy a színházi minimál a konfliktus maga – több, de egy feltétlenül szükséges konfliktus –, akkor kijelenthető, hogy a színpadi játszmák egy konfliktuális játékelv szerint működnek és különböző feszültségteljes érzelmek megnyilatkozásainak lehetőségét hordozzák magukban.

Bár a színpadi világ virtuális, a benne levő emberi játszmák fikcionálisak, mégsem hagyhatjuk tekintet nélkül azt a tényt, hogy maguk a játszó valóságosak – azaz hús-vér színészberek –, akikben minden esetben lecsapódnak az emóciók, hiszen bármilyen színpadi helyzetben érző lényként reagálnak.

A színész egy adott pillanatban és általában mindig, játszmáinak feszültsége alatt létezik, és azoknak megfelelően viselkedik.



3. Ábra. Az aszketikus színészi létezés bizonyítására

Berne külön fejezetet jegyez az *Emberi játszmák folytatásában*, a *Sorkönyvben*, ahol a tranzakcióanalízis és színház közös jellemvonásaira hívja fel a figyelmünket. Pontosabban a tranzakcionista sorkönyvelmélet drámai forgatókönyvekre, színdarabokra történő alkalmazása által felmerült analógiákról beszél.

Számomra, az ajánlott forgatókönyvek közti hasonlatosságokon és ebből kifolyólag az elemzésben segítséget nyújtó szemponton túl, egy dupla játszmakezelési stratégiában van a berne-i elmélet haszna. Az élet sorkönyvét minduntalan csiszolgatni, finomítgatni kell, éppen úgy, mint a szerepformálás aktusában a szerep sorkönyvét is.

Mindkét esetben a cél egy valóság-hű személy megteremtése.

A színész egyéni munkájában alkalmazott TA szerinti szerepelemzés, az egyik lehetséges háttérországa lehetne a színházi alkotómunkának. Nyilván, módszerként való alkalmazása nem törekedne a kizárólagosságra. Egy újabb lehetőség lenne a már ismertek mellett. Csendes társként való alkalmazása sokkal inkább egy munkahipotézis, amelynek célja, hogy segítse az emberi működés megértését. Irányvonalai semmiképp sem tekinthetők abszolút igazságnak, főleg, ha a rendezői elképzeléssel ellentétes irányúak. Többrétegű haszna mellett, túl a részletezetteken, általános szinten,

abban segítene a színésznek, hogy egy képet alkosson az interperszonális hálók szövevényes és láthatatlan összefüggéseiről. A mindenkori cél a folyamatos karbantartás, vagyis a szerep horizontjának tágítására való állandó törekvés.

2.5. A TA pedagógiai alkalmazhatósága

A színészoktatás alapja tulajdonképpen a berne-i értelemben vett természetes Gyermeki énállapot folyamatos tudatosítása és az archeopszichikus magatartás fejlesztése. A kreativitás taníthatóságának ingoványos talaja így megszilárdulhat, hisz reményeink szerint mindenkiben felpiszkálható az elfeledett vagy idejekorán felnőtt és koravén Gyermekije. Az aszketikus színészi munkaethosz éppen erre a felpiszkáló folyamatra alkalmas módszer.

Úgy gondolom, hogy a színészoktatás első két évében feltétlenül szükség van egy pszichológus és a színésmesterség tanár közös munkájára. Ha valaki színésmesterséget és improvizációt tanít, jól tudja, sok esetben egyfajta pszichológusi attitűdbe kényszerül. Több dolgok miatt:

- a színészoktatásból nem lehet kizárni a tényt, hogy belső lelki állapotok tolmácsolásáról van tulajdonképpen szó
- az egyes pont maga után vonja azt a logikai tételt, hogy a kezdő „tolmácsot” arra kell megtanítani, hogy a saját lelkének rezdüléseit tudja hitelesen és természetesen megmutatni; alapvetően tehát egyfajta önismereti munkából indulunk ki
- a színházi munka, mint ismeretes csapatmunkára épül, a színésmesterség tanár tehát kezdetben csapatépítéssel kell foglalkozzon; kétségtelen, hogy ez is lelki történések pozitív és negatív hozadékának kanalizálásával jár (ráadásul ennek a folyamatnak soha nincs vége)
- nincs olyan próbafolyamat, osztályon vagy színházon belül, ahol ne kellene a csapatvezetőnek azzal foglalkoznia, hogy így, vagy úgy, rendezze a csapat és egyén viszonyának pszichodinamikai kérdéseit

Összegzőként elmondható, hogy a TA alkalmazását nem egy merev, követendő kottának fogom fel. Éppen ezért a színész szabadságára van bízva, hogy felhasználja-e vagy sem; hogy tudatosan alkalmazza mindkét játssmakészségére vagy csak a színpadi

játék-játszmái esetében hívja segítségül; hogy szerepalkotási fázisainak melyik szakaszában folyamodik a belőlük fakadó erők kreatív potenciáljához.

3. Az aszketikus színészi munkaethosz fogalma

Azt gondolom, hogy a színészi identitás annak az interakciónak a mentén formálódik, alakul, ami a szerepek és az egyéni szubjektum között történik. Egy színész a próbák, a szerepformálások, az előadások során, állandó párbeszédet folytat a belső valódi énje és a kinti szerep világa és az általa felkínált identitásmenták között.

E párbeszéd eredményeként a színész személyisége bevarródik a szerepbe, a szerep pedig részünkkel tevődik az alakítás során. Az én, alakítja az ő-t, az ő alakítja az én-t. Egyszóval ez nem más mint egy módosult identitásállapot.

Ilyen értelemben, a színészi létezés abból áll, hogy a színész különböző ellentmondásos identitásokat enged magába hatolni, arra veszi rá ismételt önmagát, hogy lehetséges identitások megdöbbenő és tűnékeny sokaságába beleolvadjon, és átmenetileg azonosuljon velük. Ez a folyamat természetesen nem egyszerű, sőt ellenkezőleg, egyszerre nehézkes, ellentmondásos és bizonytalan. Kezdetben legalábbis. Bár a szerep identitása imaginárius és erejének hatása eleinte úgy tűnhet, hogy ártalmatlan, mégis látható, valóságos kinti megoldásának, kivitelezésének útja tele van konfliktusokkal.

Gernot Böhme antropológiai tanulmányában, *Humanitás és szembeszegülés* címmel az embert, mint nemet mondani tudó lényt elemzi. Abból indul ki, hogy az ember képes egy olyan tudatos önkorlátozásra, amely a lemondásban, az ellenállásban, lázadásban fejeződik ki. Böhme e képességet a humanitással teszi rokonértelművé. Azt állítja, hogy olyan történelmi, társadalmi, politikai helyzetben vagyunk, ahol antropológiai értelemben a negatív magatartásformák lettek az ember lényegi meghatározói.

Ha tehát a bionegatív tényező az ember humanizálásának lényegi vonása, akkor kijelenthetjük, hogy színészi létezés-felfogásomban az oly fontos és nélkülözhetetlen öngyötrő képesség is egy sajátos és szükségszerű attributumként tud minősülni.

Egy szerepformálás kapcsán a színészi létezés egy állandóan önmagára nemet mondó, megtagadó, legyűró állapot. Negációval képes az ember magát megismerni. A színész önmagát „feláldozva” képes egy szereplőt megtestesíteni.

A tudatos színészi aszkézis pszichikai energiákat kioldó-feloldó módszer. A színész arra törekszik, hogy önmagát legyűrve, több legyen, több ember lehessen. Saját lényét elveszítve megsokszorozódik és ezáltal paradox módon egyre közelebb kerül önmagához.

Számomra, a játékos-játszmázó színész egy módosult, játékba ízott, aszkézist elindító, végrehajtó és egyben elszenvedő lény is, aki ezen agresszió folytán a színpadi szerepben testesül meg. A játékos-játszmázó színészi állapot egy alkotói, áldott állapot tehát.

Úgy tűnik, hogy a ma élő ember humanizálódásának meghatározottságai nem a jobbá válás lineáris dimenziója mentén haladnak, hanem a szükség, a feszültségek és a függőségek nyomása alatt állnak. Elfogadhatjuk tehát, hogy az aszkézis fogalma mára már nem pejoratív, deviáns aktus; nem valami riasztó dolgot takar, hanem szükséges repetitív gyakorlatot, gyakorlást, gyakran megismételt cselekvést.

Ha sikerült a játékos szerepmegidézés egyszer, akkor külön rituálévá válnak az újbóli találkozások és az estéről estére történő szokásrendszerek kiépítései is. És egy külön rituálé lesz az, ahogy egy színész egyéni módszerévé változtatja ezt az életformát, amiben tulajdonképpen egész pályautóján leledzik.

Az önsanyargatás, kezdetben ijesztő jelentéstartalma a színészi aszkézis rituáléjában egy gyönyörű örömtánccá vedlik át.

A Böhmétől átvett aszketikus munkaethosz fogalmát megkísérlem beemelni az örök színházi szótár virtuális tárába, és rehabilitáltatni pejoratívan megbélyegző ideológikusi teljesítményelvűségétől. Az aszketikus munkaethosz értelmében, a negatív elemek, a feszültség, a tiltakozás, a korlátozások igenlése és mértékkel adagolt tudatos dózissal, önnevelő módszerré kovácsolódhatnak egy színész életében.

4. Az agresszió, mint erénnyé tompult organikus hajtóerő

Számomra a színésznevelés és a színészi létezés szempontjából hasznos agresszivitás mindenképpen a pozitív előjelű agresszív magatartás, az a szakmához hozzátartozó erő, ami a kreatív önkifejezés egyik belső motorja.

Játékos-játszmázósan én ezt úgy neveztem el, hogy erénnyé tompult agresszió.

Ilyen értelemben, olvasatomban a játék az az örömteli tevékenység, ahol a spontán viselkedések és érzések borzongató élvezete vár ránk, ahol egy magas fokon strukturált önmotivált én-állapotunkban, a másokkal való élmények keresésére indulunk.

A színészi játék fogalma a legösszetettebb szociális képességekre épít, azáltal, hogy a játzó egyén, egy tőle idegen szereplő gondolataiban való olvasására törekszik, majd ezen új énlénynek a kivitelezésére vállalkozik, és azzal, hogy az ezt körülvevő többi szereplő szándékainak, stratégiáinak a kitalálására veszi rá magát. Mindezt ráadásul úgy teszi, hogy próbál megfelelni a rendező elvárásainak, az előadás stílusának, ritmusának, a színpadi térnek, a díszlet és jelmez adta feltételeknek, a nézőtér fogadtatásának, az aznapi prediszpozíciójának.

Az aszkézis nem teher, hanem egy élménybe sűrűsödött könnyed utazás, ami a védettség és biztonság helyzetéből kibillentve minket, a kezdetben félelmetes és ellenőrizhetetlen káoszról egy új egészséget teremt.

5. A lélekmozi

Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai önreflexiója

A *lélekmozizás*, akkor veszi kezdetét, amikor a színész megtudja, hogy egy új szerepet kapott. Eleinte csak egy-egy villanás erejéig sejlenek fel a homályos képkockák, fényképrészletek, pont úgy, ahogy a papírra előhívott fotó lassan elkezd kirajzolódni a vegyszeres edényben. Ezek mellé érzések, hangok, színek, dallamok társulnak. Aztán egyszer csak, a mások számára láthatatlan, belső mozivásznon, ezek a

töredékek egy egész estét betöltő filmmé nővik ki magukat. A színész belül vetít magának. *Lelkimozizik*. Egyszerre látja magát a vásznon, aztán mégis mintha csak nézője lenne a filmnek. Ül egyedül a sötétben és a már ezerszer látott jelenetet, újranezi, újraéli, újrendezi. Kívülről és belülről, egyszerre és egyidőben. Közben hallja, ahogy a rendező instruálja, érzi, hogy valahonnan nézi a szerző és már végképp nem tudja, hogy most ő vetít, vagy őt vetítik, mire az ügyelő megszólal: „vége a próbának, köszönjük szépen, este hattól innen folytatjuk. Jó étvágyat mindenkinek!”

Valahogy így tudnám leírni azt a képet, ami a szereppel való foglalatosság kezdetén elindul bennem. Igen, folyton *lelkimozizok*.

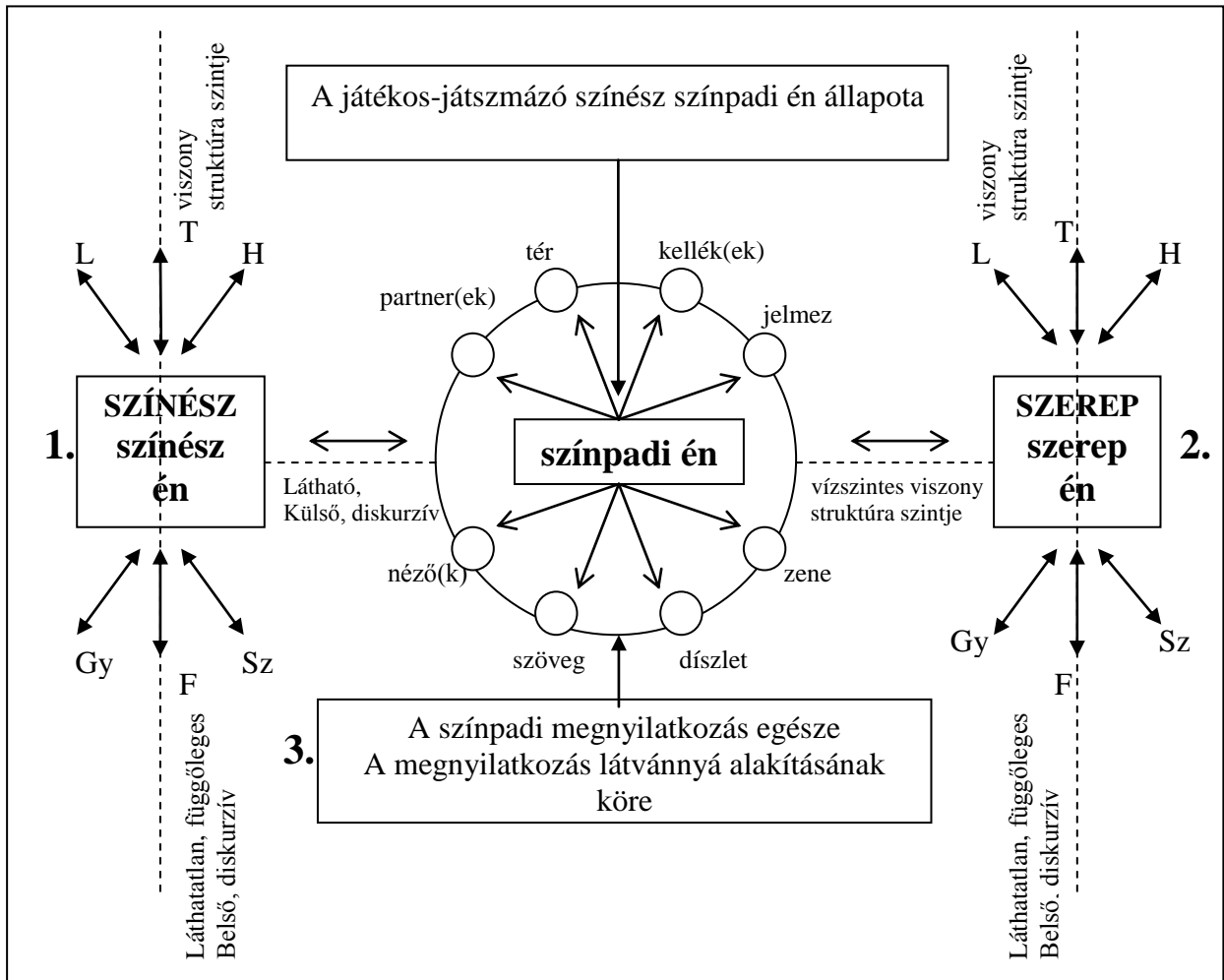
Minden szerep egy új film. Előveszem, megnézem, nem tetszik, újra forgatom.

Át kell alakulnom Tompa Kláriból. Ez azt jelenti, hogy le kell győzzem az én belső, meglévő struktúráimat, majd átalakítsam; hogy meg kell zabolázzam a meglévőt azért, hogy egy újat engedjek meg magamnak. Olyasmi ez, mintha önműteném a saját külsőmet és belsőmet. Érzéstelenítés nélkül. Ez valahogy úgy történik, hogy mind fizikai, mind szellemi szinten előbb összeomlik a már meglévő helyzet, aztán hatalmas regenerálódóképességgel alapjaiból felépül az új. Tompa Klári találkozik önmaga lehetőségeivel. Ez egyszerre a pusztulás és újjászületés rítusa. Kezdetben – mivel az átalakulások, általában nem kényelmi állapotról híresek – egy feszültséggel telítődött izomtónus-állapot veszi kezdetét. Ezt az érzést követi a kétségbeesés fázisa, aztán az útkeresés gyötrelme. Ezáltal a tudat kitágul, kreatív termékenységi állapotba kerül és *lelkimozizásba* kezd.

Így lesz a negatívból pozitív, és így fonódnak össze a romboló és építő erők.

A *lélekmozizás* tehát a színészi szerepalkotás belső folyamata. A színész valamit befogad a lelkébe, hordozza magában, aztán formába önti a látható világban is. Ha ezt a folyamatot úgymond fázisokra kellene szétszedni, strukturálni, akkor a következő ábrákkal (4.a., 4.b., 4.c.) lehetne szemléltetni. Természetesen, sok esetben a folyamat ily módon való kronológiai menete spekuláció, mivel tudvalevő, hogy az ilyen fajta le- és felosztások köszönő viszonyban nincsenek a színpadi gyakorlattal. Ezen állítással egyidőben viszont az is igaz, hogy mégis van egy logikusan egymásból következő, de összefolyó és a határokat nem rigurózan betartó struktúrája a *lelkimozizásnak*, a színész szereppel való próbálgató-kísérletezős folyamatának.

5.1. A játékos-játszmázó színész pszicho-fizikai dinamikája



4. a. ábra A játékos-játszmázó színész pszicho-fizikai dinamikája

Ábramagyarázat:

Gy, F, Sz = berne-i értelemben levő Gyermeki, Felnőtt, Szülői énállapot

L, T, H = lélek, test, hang hármassága

partner(ek), tér, kellék(ek), jelmez, zene, díszlet, szöveg, nézők köre = a színpadi én megnyilatkozásának látvánnyá alakítása és a színész én által egészként észlelt köre, ami a színpadi rendezésben aktualizálódik

Láthatatlan függőleges viszony, belső diskurzív struktúra szintje =

1. SZÍNÉSZ/színész én Gyermeki, Felnőtt, és Szülői énállapotai + SZÍNÉSZ/színész én teste, lelke, hangja

2. SZEREP/szerep én Gyermeki, Felnőtt, és Szülői énállapotai + SZÍNÉSZ/színész én teste, lelke, hangja

Látható vízszintes viszony, külső diskurzív struktúra szintje = **1.** + **2.** + **3.** (a színpadi megnyilatkozás egésze, a megnyilatkozás látvánnyá alakításának köre)

A színpadi megnyilatkozás egésze, a megnyilatkozás látvánnyá alakításának köre (3.) = a színpadi én köré alakított partner(ek), tér, kellék(ek), jelmez, zene, díszlet, szöveg, nézők köre

5.1.1. Színész/színész én és Szerep/szerep én találkozása

Kezdetben, van külön a nagybetűs SZEREP és van a nagybetűs SZÍNÉSZ. A nagybetűs SZEREP és SZÍNÉSZ fogalmak azok, amelyek az interpretálás előtt és után is függetlenül léteznek, és amelyektől a kisbetűs, aktuális szerepet játszó játékos-játszmázó színész elszakadhat és megszabadulhat. Mindketten elvont fogalmak, olyan virtuális állapotban levő entitások, amelyek tulajdonképpen képzeletbeli érzékelésünk a szerepről és a színésről.

Aztán vannak a kisbetűs szerep és kisbetűs színész fogalmak, amelyek mivel konkrét láthatósággal bírnak (a színpadon fizikailag érzékelhető színészben), *én-* el rendelkeznek. Így jutunk tehát el a színész én és szerep én fogalmaihoz. Mindkettő már valóságos és ikonikus állapotban levő megnyilatkozás, azaz egy konkrét színpadi megtestesülés. A színész én, mint fogalom és annak megtestesülése, nem szorul magyarázatra. A szerep én esetében nem ilyen egyszerű a helyzet, de el kell fogadjuk a fogalmak ilyen módon való desztilláltságát. Ezt tűztük ki vizsgálódásunk céljául.

Ha elfogadhatjuk, hogy a kisbetűs színésznek és a nagybetűs SZÍNÉSZNEK is vannak lelki, testi, hangyi tagolódásai akkor kijelenthetjük, hogy a kisbetűs szerepnek és nagybetűs SZEREPNEK is vannak. Különbejártatúak. Aztán ők ketten a SZEREP és SZÍNÉSZ – mindkettő nagybetűvel – összemosódnak. Így a színész én és szerep én találkozásánál megszületik a színpadi én fogalma.

Nyilván tisztáznunk kell a szerep én fogalmát. Ebben az értelemben, nem a szöveggönyvre, nem a mindenki fejében elképzelt, vagy tudományos elemzések szerepértelmezéseire gondolunk – hiszen ez a nagybetűs SZEREP tárgyköre – hanem arra a megfoghatatlan Valami-re, amivel a színésznek színpadon próbálva igenis dolga van. Ugyanakkor a szerep én több annál, mint a színpadi cselekvések szerkezetének térképe.

Kétségtelen, hogy a nagybetűs SZEREP direkt fúzióban van a szerep énnel, és így lehetséges, hogy ez utóbbi (a szerep én), a megfoghatatlan energia-jelenség természete mellett tartalmazza az összes valamikori kognitív és fizikai világban látható, hallható információt a szerepről, mint irodalmi termékről és az eddigi összes megtestesüléséről, színpadi, filmbeli, vagy bármilyen más művészeti ágban.

Ily módon tehát a Valami lesz a szerep én összegző fogalma, ami nem más, mint egy „megsűrűsödött” energiája és kivetülése a nagybetűs, kerek egész SZEREPnek.

Úgy kell elképzelni, hogy a Valami, magában hordozva a fent említett információkat tornyosul a játékos-játszmát folytató színész fölé és a nagybetűs SZEREP lelkét, hangját, testét, mint egy médiumba beleleheli, hiszen azon keresztül – azaz az aktuális hús-vér színészen keresztül – manifesztálódik, és felveszi a színpadi én alakját.

5.1.2. Színész/Szerep és színész én/szerep én lelke, teste, hangja

A SZEREP/szerep én teste, lelke, hangja hármasság egységének entitása kezdetben megfoghatatlan, a belső narratív struktúra szintjén helyezkedik el, ami egy függőleges láthatatlan viszonyt képez. Aztán felveszi a színész én, a színpadi én kézzelfogható formáját, és a külső diszkurzív struktúra szintjére lép, ami egy látható vízszintes viszonyt képez.

A viszonyok és struktúrák átfordulnak önmaguk ellentétébe. A függőleges vízszintessé válik.

Egyértelmű, hogy a SZEREP/szerep én ily módon, hármasságba való töredezettsége, pusztán a tudományos vizsgálódás célját szolgálja.

Ezt fontos kihangsúlyozni, és nem az ismételt elhangzó, tudomány és gyakorlat közti óriási különbség ecsetelése miatt. Ezt igazolandó, ha a visszakerdezés taktikájával leellenőrizzük az itt állított szegmentálódást, csalódnunk fogunk. Ugyanis a színészt, ha megkérdeznénk munkája közben, hogy hol van a szerep lelke, hangja, vagy teste bizonyára úgy nézne ránk, mint Bálám számára. A példa nem humorforrás végett lett szemléltetve, hanem pont azért, hogy a bizonyítandó tétel diszkrpanciáját húzza alá, a lehető legjobban idevágó hasonlattal. A számár, vagyis a színész zsigerileg érzi a SZEREP/szerep én lelkét, testét, hangját, az nem kérdés számára, hogy az létezik vagy sem. Pontosabban lehet, hogy ezen nem is gondolkodott el. Ő nem foglalkozik ezzel így ahogy mi, most. De nem is ez a dolga. A SZEREP/szerep én lélek-test-hang egysége tehát olyan, mint a szóban forgó bibliai történetben megjelenő Úr Angyala.

Hogy lehet mégis külön taglalni a SZEREP/SZÍNÉSZ lelkét, testét, hangját?

5.1.3. A Színész/Szerep - színész én/szerep én lelke

Nem kérdés, hogy a nagybetűs SZEREP lelke is merőben fikció a fizikai világ szintjén. Nem különben, mint amennyire a saját lelkünk is, hiszen tudományos szempontból az is egy fiktív entitás. Ám hiszünk vagy nem benne, dolgunk van vele, mivel a színjátszás alapvetően a lélekről, az érzelmekről szól. Ilyen értelemben a SZEREP/szerep én lelke direkt módon lesz rácsatlakoztatva a SZÍNÉSZ/színész én lelkére. Minden SZEREP/szerep én belső lelki zónája, a SZÍNÉSZ/színész én lelki zónájában ver tanyát időlegesen. Addig, amíg egy következő hús-vér színészben üti fel a fejét.

A SZEREP/szerep én lelkének, hasonlóan a SZEREP/szerep én testéhez, vannak cselekvései, belső monológjai, ritmusa, energiája. A mit? a miért? a hogyan? a honnan hová? logikai, ok-okozati viszonyok szintén a SZEREP/szerep én lelkéből táplálkozó, a SZEREP/szerep én hangjával, testével egységben kommunikáló és a SZÍNÉSZ/színész én általi színpadi én-ben való megtestesülésen keresztül, a színpadi cselekvésben fejeződnek ki.

5.1.4. A Színész/Szerep - színész én/szerep én teste

A SZEREP/szerep én testére vonatkozó részletek azok, amelyek a SZEREP/szerep én lelkére is érvényesek. Annyival vagyunk előrébb a „lelkiügyekhez” képest, hogy mivel kézzelfogható mediátorral van dolgunk – az aktuális hús-vér színész személyes testével – az elvont, úgymond fiktív SZEREP- test a szerep én-nel fuzionálva előlép, a SZÍNÉSZ/színész én színpadi én-jének testébe. Ezen a szinten, ebben a viszonyban már látható és mérhető fizikalitással bír.

A SZEREP/szerep én test próbái állapota a SZÍNÉSZ/színész én testének kondíciójától függ. A SZÍNÉSZ/színész én színpadi én teste, lényegesen más, mint a színész civil testtudata. A színpadi én testének skálája tudvalevő, hogy tágítható, sőt másképp tágítható, mint a civil test fejlesztése.

A SZEREP/szerep én-test zenéjének, a gesztuskottának való megkomponálása egyértelműen leválik a SZÍNÉSZ/színész én testének hétköznapi fizikalitásáról. A színpadi én test nyelvezetének sajátos eszközei, a mindennapi testet ráveszik az új energiaközpontok felfedezésére. Az új test ily módon való el- és befogadása agresszív

és önagresszív aspektusokat hordozó folyamat. A görcsök, oldás és kötés egészséges feszültségei a testtel való munka természetes velejárói.

5.1.5. A Színész/Szerep - színész én/szerep én hangja

A SZEREP/szerep én hangjára vonatkozó részletek – a specifikusságok mellett – azok, amelyek a SZEREP/szerep én lelkére és testére is érvényesek. A hang esetében, a SZEREP/szerep én lelkéhez hasonlóan különleges helyzettel állunk szemben, hiszen halhatatlan fiktív hangról beszélünk.

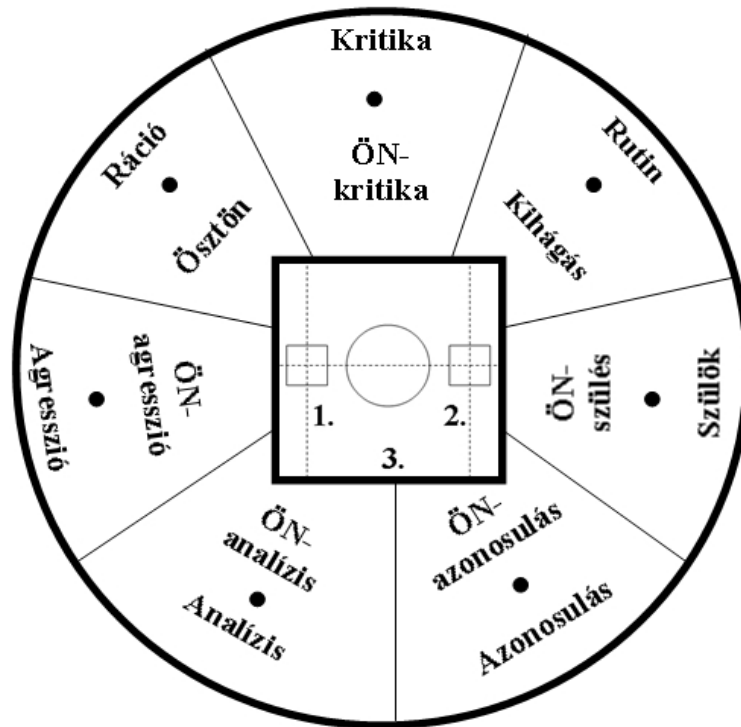
A legjobb példa a SZEREP/szerep én hangjának bizonyítására, amikor a próbákon hamisan mondjuk a szöveget. A jól mondott SZEREP/szerep én hangjának hiánya jelzi, hogy van SZEREP/szerep én hang. A megtalált, jól mondott SZEREP/szerep én hangja a SZÍNÉSZ/színész én hangjával-hangja az „aha”élménnyel társul.

A SZEREP/szerep én hang tulajdonképpen a szerep hangkárttyája. Egy néma szerepnek is van hangkárttyája. A SZÍNÉSZ/színész én, színpadi énje által üzemeltetett cipőkopogás hangjai, ruhák, jelmezek hangjai, kellékek kiadott zörejei, csendjei, szünetei, ritmusváltásai, beszédének zeneisége és az írott szerep-füzetek és napló hangjai is mind beletartoznak a SZEREP/szerep én hangjának hangkárttyájába.

5.2. Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai fázisai

Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai fázisai olyan bináris és antagonisták jegyek, amelyek ellentmondásos tulajdonságok kereszteződésében átalakítják a SZÍNÉSZ/színész én-t a SZEREP/szerep én találkozásában egy olyan játékos-játszmázó színésszé, aki a színpadi én állapotában testesül meg. Ilyen értelemben a bináris és antagonisták fázisok elemei nem választhatóak el egymástól, sőt egyik sem értelmezhető az összes többi fázis alkotta rendszeren kívül, valamint saját párjának hiányában.

A gyakorlati munkában természetesen mindez folyamatot, átalakulást és nem kész állapotot jelent.



4. b. ábra Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai gömbje

5.2.1. Analízis-Önanalízis

Az analízis-önanalízis fázisa tulajdonképpen a színész és a szerep egyéni diskurzusainak szintje, ami önálló, mimetikus diskurzusokat eredményez.

- **Analízis**

Az analízis fázisa tulajdonképpen az adatbázis felállítása. Találkozás a szöveggel és a lehetséges összes fordítással; a szerzővel, a rendezővel, valamint mindkettejük instrukcióival, szándékaival; a darabhoz kapcsolódó olvasmányokkal és lehetséges eddig már megrendezett film vagy előadás verzióinak vizuális anyagával; a darab korával és az előadás korával, illetve ezek mindenféle kulturális és társadalmi vetületeivel, ami valamilyen módon szándékos hozadékkal volt használva az eredeti szövegben, illetve van használva az új születendő verzióban; a történettel és lehetséges értelmezéseivel; a szereppel, a szereplővel; a többi szerepekkel, szereplőkkel; a darab nyelvével illetve a fordítók nyelvével; a szerep nyelvével; a szcenikai térrel; az előadás kellékeivel; a jelmezzel; az előadás zenéjével. Ezek, mindig már az előadás munkaközösségével közösen tartott olvasó és asztali próbák fázisában begyűjthető információk és többnyire intellektuális munkát implikáló adatbegyűjtő tevékenységek.

Velük párhuzamosan jelennek meg a racionálisan nem magyarázható, nehezen ellenőrizhető és megmagyarázható belső képek is. Olyan ötleteket, képeket, kicsi *lélekmozi* darabkákat, amelyek az első benyomások, megérzések kategóriáiba tartoznak. Ezek egy újabb oldalát mutatják meg a gömbszerű szerepnek. Eredetük, a megmagyarázhatatlan zónájában leledzik. Ők azok az ösztönös ötletek, megoldások, konkrét cselekvések, amelyek, aha élménnyel társulnak. Jelenlétükben érezzük, hogy megvan az egyetlen, jó megoldás és nem kell már tovább keresgélni. A hátralevő munka, maga a finomítgatás, az árnyalás. Ezekre, az irracionális szerepadatokra éppúgy figyelni kell, mint racionális párjaikra.

Szükségünk lesz tehát olyan módszerekre, amivel egyrészt rögzítjük az egyre több információt, másrészt pedig a további adatok „beáramlását” biztosítjuk. A rögzítés végett érdemes bármilyen – kezdetben értelmetlennek tűnő – ötletet, megérzést, primér benyomást, képet leírni, ami a szerep kapcsán az eszünkbe ötlük. Ez a fajta kreatív, termékeny játék – vagyis, hogy megjelenik bennem egy belső kép, amit aztán megpróbálok szavakba önteni – végigkísérheti egész munkánkat, az első olvasópróbától a bemutatóig és az előadásokig, a hosszabb kihagyások utáni felújító próbákig és az újabb előadásokig, valamint az összes előadásokon, amiben valaha is játsztunk.

Az írásnak is több formája lehetséges:

- az olvasópróba racionális és irracionális jegyzetei
- a szerep-füzet írása
- a gyakorlati próbák alatti és utáni jegyzetek
- a naplóírás

Fontos, hogy a dolgokat: reális és irreális, nyelvi és képi információkat mindig rögzítsük valamilyen módon. Akár hosszan ecsetelve, vagy címszavakban. Ez már a jegyzetelő személyes habitusától függ. Az írás nyilván nem a felejtés kizárása végett van, bár arra is nagyon jó. Bármikor újraolvasva, felelevenítődnek azok a részletek, amelyek szintén nagyon fontosak. Például az az érzés, ahogy belémnyilalt egy képtelen ötlet, az a mód, intenzitás, testbeszéd, ahogy a rendező mondta ezt, vagy azt az instrukciót. És itt nem az akkori információ a fontos – az amúgy is le van írva nekem, – hanem az, „ahogy mondta” összes kicsi részlete és rezdülése. Sokszor ezek fontosabb mankót adnak a szerepformálás útján való elindulásban, mint bármilyen más úgymond intellektuálisan felfogható információ.

A szerep-füzet írás abból áll, hogy külön oldalakon, egy-egy szempont szerint, kategorizálom, a szereplő pusztán szövegből kihámozható adatait. Olyasmire gondolok, hogy:

- külön oldalon csak a személyi adatok leírása (név, születési évszám, életkor, iskolai végzettség, mesterség, családi állapot stb., olyan adatok, amit a szerző feltüntet, vagy sugall intertextuálisan, illetve amit a rendezői koncepció ehhez még hozzátesz)
- külön oldalon, annak a feltérképezése, hogy mi a többi szereplővel való kapcsolatrendszer (mi a látható és láthatatlan viszony köztük, a szövegből a rendezői szándékból kihámozhatóan?, milyen a viszony a történet elején és hová alakul, – ha alakul, – a darab illetve az előadás során?, mik a viszonyok mozgatórugói?)
- külön lapon, a – mit mond a szereplő magáról – mondatok leírása, illetve annak mérlegelése, hogy mindazt, amit mond igaz-e, vagy sem
- külön lapon való feljegyzése annak, hogy mit mondanak a többi szereplők az én szereplőmről, és, hogy ebből mi igaz vagy sem
- külön lapra való kiírása a szereplő sajátos nyelvi kifejeződéseinek, stb.

A felsorolt kategóriákhoz természetesen újabbakat is hozzá lehet még adagolni, kinek-kinek a személyes, kreatív szempontjait figyelembe véve.

A gyakorlati próbák jegyzetei, az asztali, olvasó próbák jegyzeteihez képest, az első színpadi próba cselekvés-térképének leírását tartalmazzák, az ezekhez kapcsolódó rendezői megjegyzéseket, a színész megjegyzéseit, – hogy mik a színpadi cselekvések mozgatórugói, logikája, ritmusa, energiája, milyensége, stílusa stb. – illetve valamennyi próba újabb cselekvés-térképének módosulásait, és azok újabb árnyalatait. Ezek újraolvasásai – azon túl, hogy az utókornak könnyebbé teszik majd egy előadáshoz kapcsolódó színpadi munka felgöngyölítését – direkt stimulátorai, a végleges szerepegésnek, illetve annak térképének, és fizikai, lelki kerektségének. Konkrétan ez azt jelenti, hogy noha a néző számára, a véglegesen látható cselekvés – pl. egy monológ elmondása alatt, – egy székben való üldögélés, de ezt megelőzően ki lett próbálva több, más cselekvéseket implikáló verzió is, akkor a színész akaratlanul magában hordozza az összes lehetséges megoldások lenyomatának tapasztalatát. Ezek tükrében a végleges verzió tehát sokkal összetettebb. Ha egyből ezt a topográfiát próbáltuk volna ki és rögtön emellett döntöttünk volna, kevesebb lenne, mint a fenti, végleges, székben való

üldögélés, hiszen nem tartalmazhatná a többi kipróbált verzió emlékeinek hozadékát. Az, hogy ennek az útnak írásos formában rögzítve vannak a lépései, lehetőséget szolgálnak arra, hogy „zsigeri úton” emlékeztessenek a különböző fázisok részleteire. Így értendő tehát az írás, mint a szerep direkt stimulátora.

Látható tehát, hogy a színészi szerepben való építkezés, racionális és irracionális, nyelvi és képi, képzeletbeli, hangzó elemek keveréke, illetve azok folytonos váltakozása mentén halad. Ezek olyan intim folyamatok sorozata, amiről nem is lehet igazán beszélni, mivel nehezen találunk utat a nyelv felé, és a leírás, megfogalmazás a lényegüket kockáztatja.

A további adatgyűjtés folyamatában az adatok beáramlását biztosítandó, különböző játékos megoldásokhoz folyamodhatunk. Nincs arra egyetlen biztos recept, hogy kinek melyik játék-módszer a jó, rengeteg van belőlük és tárházuk folyton megújul. Mi magunk is kitalálhatunk újakat, vagy a meglévőket tovább kombinálhatjuk. A „mi lenne, ha pl. a szerep virág lenne?, ha, étel lenne? ha szín lenne? stb. játék nagyon hasznos és izgalmas dolgokra deríthet fényt. Egész más, ha például rögtön az első olvasópróba napján játsszuk, vagy ha a bemutató reggelén, mint egy lazító gyakorlatot. Vajon ugyanazok lesznek a válaszok, mint az első nap? Játshatja a színész egyedül is, de jó tudni a partnerek válaszait is, oda-vissza persze, és főleg a rendezőét. Jó móka, és ismételten valami lényegi dolgot mond a szerepről.

A szerepfüzet jegyzeteléséhez képest, a naplóírás aktusa, már egy második szintje a kartotékolásnak. Ez a fázis is önálló, magánjellegű jegyzetelést igényel, de már egy másfajta, naplói elmélyülést, olyan *lelkimozizást*, amikor nem nézem a filmet kívülről, hanem egyes szám első személyben írogatok a „szerep nyelvén”. Nyilván nem irodalmi szintű szövegről van szó, nem is olyan szándékkal íródik. Ez egy olyan szövetű írás, ami részben nyúlványa a szerző által írt mondatoknak, és az eddigi bezsebelt összes adatokra ráépül és ugyanakkor már egy kreatív játéka annak, ahogy a színész, – egyes szám, első személyben – úgy ír, mintha már ő lenne a szereplő. A másik nyúlvány tehát belőle fakad. Erre szoktuk azt mondani, – persze kellő tisztelettel, és nem plágiumi félelemmel – hogy megtanultunk molnárferencülírní, csehovulírni. Talán ez a forma az első igazi lépés a szerep felé, nyilván, túl a színpadi próbákon.

A különböző, illetve együttes jegyzetelések típusai tulajdonképpen a biológiai reflexek módjára működnek a színészen. Valahányszor elolvasom, felötlik bennem az a kreatív, termékeny pillanat, amikor a jegyzet született, és eszembe jut, hogy akkor

miből jutott eszembe. Ha pedig ezt már sikerült felidézni, már megint ott vagyok a *lélekmoziban*. Ily módon, a jegyzetek elolvasása, rituális módszerré válik.

A naplóírás az utolsó a sorban az analízis tartozékai közt. Nem véletlen, hiszen ahogy szó volt róla, a különböző fázisok határai összemosódnak. A naplóírás, félig már az önanalízis kategóriába is beletartozik, hiszen a színész személyes belső monológjainak lenyomata.

- **Önanalízis**

Az önanalízis fázisa még inkább a színész személyes, intim zónája az analízis fázisához képest. Tulajdonképpen a folyton felmerülő kérdés: miért pont én, ebben a szerepben? és az arra kapott válasz, valamint ennek mentén, minden más olyan kérdések és válaszok csoportja ez, amelyek a színész személyes énje körül forognak. A színész különben is szereti azt hinni, hogy nem pusztán végrehajtója, vagy bárkivel behelyettesíthető, számmal ellátott kelleke a színpadi alkotómunkának. Egyéniséggel bír, nem színtelen és szagtalan. Egyedi és megismételhetetlen. Ő úgy tudja majd eljátszani a szerepet – még csak nem is az a fontos, hogy jól vagy rosszul – ahogy más nem tudná.

Személy szerint hiszek abban, hogy nem véletlen, hogy mikor milyen színészi feladat kerül az utamba. Hiszem, hogy a rendezők is többnyire okkal gondolkodnak – egy szerep kapcsán, – ebben vagy abban a színészben. És mivel mindkét állítást abszolút igazságként fogom fel, megkérdem magamtól is és a rendezőtől is, hogy miért pont én, most? És bármilyen választ kapok, abból kell és érdemes kiindulni. Azt kell felerősíteni. Mi a hasonlóság, a szereplő és köztem, mi lehet a közös halmaz? Mi a különbség? A kérdést azért is tartom fontosnak, mert egyfajta visszatükrözése valami olyasminek, amiről eddig lehet, hogy nem is tudtam. A miért pont most kérdésre való válasz, talán a legszemélyesebben kapcsolódó kulcs a szerep és színész misztikus házasságában. Szóval, ha ez az összefüggés is megfejtődött, akkor a színész egy láthatatlan, belső pluszt tud adagolni színpadi énjének.

Az egész önanalízis fázisa tulajdonképpen az ismerkedés égisze alatt folyik le. Kezdetét veszik az asztali próbák után a gyakorlati, színpadi próbák. A színész próbál a történetre, a helyzetre, a partnerekre, a rendezőre ráhangolódni. Folyton figyeli önmagát, hogy a mindezekkel való bíbelődés milyen érzéseket, gondolatokat, ötleteket hoz fel magában. És lassan történik valami, elmozdulunk egy olyan irányba, ami kezdetben kényelmetlen és furcsa. Pillanatok erejéig átváltozunk. Aztán próbáljuk

növelni az időtartamot. Néha megy, néha meg egyáltalán nem találjuk. Ilyenkor „vissza kell menni a kályhához”. De rájövünk, hogy a „kályha” is eltűnt. Kétségbeesünk. Ezekből persze lehet, hogy a kollegák, a rendező nem lát semmit. Vagy éppen fordítva, szerintük minden a legjobb úton halad. Folytatódik tehát a további – reális és irreális adatokra épülő – kutakodás. Újabb jegyzetelés, és az eddigiek újraolvasása. Közben elkezdődik annak a felmérése, hogy a színész személyesen, a szóban forgó helyzetre ezt vagy azt lépné, így reagálna, ilyen módon gondolkodna stb. Ezt folyton elbírálja a rendező, a partnerek.

Végeérhetetlen kiegyezések folynak, magunkkal és a többiekkel. Kényszerzubbony állapot. Olyan, mint a jelen fogalmazás nyelvtana, néha királyi többes szám, aztán magányos egyes szám.

5.2.2. Agresszió-Önagresszió

- **Agresszió**

Eddigre tehát már kibillentődöttünk az ismerős, megszokott, jól bejáratott úgynevezett civil kerékvágásunkból. Egyre több az idegen, új dolog, amihez szoktatni kell magunkat. És ekkor, elkezd minden zavarni. A szövegtudással is még hadilábon állunk; a koreográfia nem megy; a rendező nem vezet, nem mond semmit; vagy olyasmit kér tőlünk, amivel nem értünk egyet; és ezt még meg sem lehet mondani, vagy ha igen tompítani kell rajta; zavar a partner; minden fegyelmezetlenség, hitetlenség, szakmaiatlanság; úgy gondoljuk nem elég a hátralévő próbaidő; előáll a „nem is tudom megcsinálni a szerepet” érzése, az „ismétlem magam” és a „nem tudok újat kitalálni” félelme; stb.

Lázadás tombol bennünk, ellenállás. Meg kell szelídítsük az ellenállásunkat magunkban. Ezekhez stratégiákat kell kitalálni, hogy zökkenőmentesen tudjuk a szerepvajúdás e törékeny fázisát átélni.

- **Önagresszió**

Az önagresszió fázisa tulajdonképpen tartalmazza mindazt, amit – pusztán a vizsgálódás miatt szedtünk szét két külön kategóriába – az agresszió fázisában már leírtunk. Azok alapján is látható, hogy egyfajta én legyűrésről van szó, mind a színészi, mind a civil én szempontjából. A legyűrés elsősorban ahhoz szükséges, hogy meg tudjam formálni az új szerepet. A másik fajta önlegyűrés pedig abból fakad, hogy

legyűrjem a bennem levő ellenállás-kavalkádot ahhoz, hogy az agresszív hatások ellenére konfliktusmentesen, civilizáltan lehessen alkotni. Ezek a negatív, kényelmetlen velejárók nagyon is szükségesek ahhoz, hogy felkorbácsoljanak bennünket a hétköznapi normalitás, úgynevezett szürkeségéből, lagymatagságából.

Olyasmi ez, mint a porondra behívott cirkuszi oroszlán és az állatgondozó viszonya együttesen. Az nem műsorszám, ha az oroszlán, mint egy nippcica ül az ülepén, és fogatlanul ásít, mint a kőrokonainak zöme. De az sem tömegeket csalogató, ha esténként, a rossz idomár mulasztása miatt elkezd lassan megoldódni a bolygónk népesedésrobbanás problematikája. A színész tehát olykor oroszlán, olykor állatszélidítő. Nem kis feladat.

A színésznek a természetesen jelentkező görcsök, kételyek oldás és kötés táncát kell megtanulja. Ugyanakkor ezek jelentkezését, normális reakciónak kell elfogadja magában, hiszen pont ők tartják frissen, szabadon és egyszerre gúzsbakötve.

Az önagresszió aspektusa akkor is tetten érhető, ha felidézzük a nyaralás és munka közbeni létezésünk állapotait, illetve e kettő közti különbséget. A „nem kell reagálni végre” vakációra küldött színész állapotának, és a „lázasan próbálunk”, megfeszült érzetének különbségéről beszélek, vagy arról a látványról, amikor látszik a színészen, hogy „átalakulásban” van. Nem a megszokott. Más.

A próbákra való készülés is – akár a jegyzetek ismételt elolvasása; akár a szöveg mormolása, éjjel álmunkban, a wc-én ülve, az utcán menve, vagy valakivel való végszavazgatása; a technikai, azaz testi és hangyi bemelegítő; a folytonos ötletelés, *lelkimozizás* – ilyen értelemben már egy önagresszív aktus.

Egy olyan edzésprogram, ami kitapossa az új szerep új útját a színészben.

5.2.3. Ráció-Ösztönök

Természetesen az ideális állapot az lenne, hogy a ráció és ösztönök adalékának feszültsége harmonikusan és nem egyik vagy másik oldalra részrehajlóan működjön.

- **Ráció**

A ráció fázisa tartalmazza az eddigi összes felsorolt racionális adatbankot, az okozati viszony logikusságát és a realista helyzetkezelés kikerülhetetlen következetességét.

- **Ösztönök**

Az ösztönök ebben az értelmezésben azok a zsigerből feltörő, és racionálisan nem magyarázható – ötletek, megoldások, értelmezések, reakciók – amelyek a színészi munka mind elméleti, mind gyakorlati fázisaiban jelen vannak és a színpadi reprezentációban tettenérhetőek.

5.2.4. Kritika-Önkritika

Ez a fázis egy tudatos, belső cenzúraszint igényét alakítja ki a játékos-játszmázó színészben.

- **Kritika**

Ebben a fázisban a konkrét kritikák elfogadásáról, megemésztéséről, és kreatív felhasználásáról van szó, amit a rendezőtől, a partnerektől, a kritikustól, a nézőktől kaphatunk. Kétségtelen, hogy minden színész emlékeiben őrzi az első pozitív vagy negatív kritika élményét. Hazudnánk, ha azt mondanánk, hogy ez az első benyomás nem meghatározó jelleggel bír alkotói pályánk további alakulásában.

Aztán jönnek a többiek. Vagy nem jönnek. És ez nem kellemes.

- **Önkritika**

Érzékelhető, hogy az aszketikus színészi munkaethosz értelmezésével együttjáró kritikai fázis maga után vonja az önkritika szakaszát. Azt gondolom az önkritika alapvető öngondoskodási fázis, a szakmaiság tükrében. Idetartozik a tudatos nemet mondás az általánosságra, az önisméltésre, a ripacséria ellen. Egyfajta belső felhajtóerő, ami újabb kreatív lehetőségek felé mozdítja ki az alkotót.

Mindazt, amit a kritika fázisában nehéz elviselni talán az egészséges önkritikai hozzáállásban lehet kiegyenlíteni.

5.2.5. Rutin-Kihágás

- **Rutin**

A rutinosság, mint gyűjtőfogalom magába foglalja a frissesség eltűnésének következtében kialakuló próbái rutint, előadási rutint, szerepformálási rutint, azaz az általános értelemben vett színészi rutin pozitív és negatív aspektusait.

- **Kihágás**

A kihágás saját értelmezésében a kontrolált eszméletvesztés paradoxona, valamint a „felejts el mindent, amit eddig mondtam” instrukció műzsájának csókja. A kreatív termékenységi állapot oly módon való szabad és tudatos áramoltatása, ami megtanulható és újra meg újra „megidézhető” az alkotói tevékenység folyamatában.

5.2.6. Szerepet szülők-Önszületék

- **Szerepet szülők**

A próbafolyamat egy adott pontján a színész azon kapja magát, hogy a „szerep kidugta a fejét” állapot megtapasztalója. Heuréka! Ezt követi, az „eltűnt nem találok szindróma”. Ezen szeszélyes állapotok váltakozása maga után vonja az „újraidézés vajúdásait”. Az ezekkel való kínlódás, tettenérhető mind a próbák, mind az előadások fázisaiban.

A már említett szerepidéző rítusok, rituálék a „szerepet szülők” szakasznak az enyhítésére szolgálnak, valamint abban segítenek, hogy megtapasztalhassuk a „ma nem megy, de azon a bizonyos ponton mégis át tudok haladni” jelenség képességét.

- **Önszületék**

A fentiek értelmében világossá válik, hogy egy önszületési, önmegszülési aktusról van szó. A játékos-játszmázó színész, aszketikus regenerálódóképességgel újraszüli önmagát.

5.2.7. Azonosulás-Önazonosulás

- **Azonosulás**

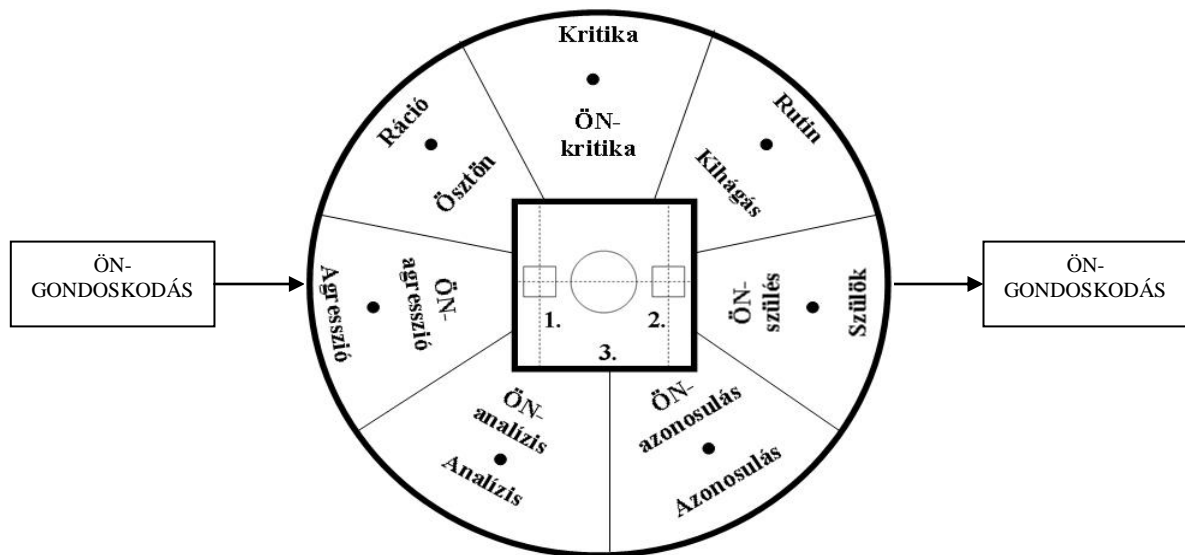
A színész és szerep azonosulásának fázisa tulajdonképpen a katarzis pillanata. A játékos-játszmázó színész a színpadi-én állapotában megtestesül. Ebben a pillanatban a SZÍNÉSZ/színész-én a SZEREP/szerep-énnel azonosul.

- **Önazonosulás**

Az önazonosulás pillanata, állapota magában hordozza annak tudatát, hogy találkozom magammal az új lehetőség tükrében.

5.3. Öngondoskodás

A színészi szakmával együttjáró feszültségek halmazainak kivédésének útja – a munkaethosz keretében minden esetben, a színpadi munka elején és végén – az öngondoskodás.



4. c. ábra Az aszketikus színészi munkaethosz pszicho-fizikai struktúrája

A munkaethosz feltételeit, tartozékait nem külön definiálom. Ily módon levő találásuk száraz és unalmas volna. Beékelve, elszórva az egész szövegtestben jobban fűszerezik az öngyötrés operáját. Az alábbi névsor pusztán a könnyebb átláthatóság célját szolgálja:

- áldozatkészség
- alázat
- fegyelem
- figyelem
- spontaneitás
- kreativitás
- improvizációkészség
- ritmusérzék
- zeneiség
- testkultúra
- megfigyelőképesség

- memória
- érzékenység
- empátia
- jelenlevés
- tudatosság
- önkontroll
- mértéktartás
- nyitottság
- „játék –lény” (Mānuṣiu)
- kíváncsiság
- kísérletező vágy
- örömteliség
- ellazulás
- szabadság
- „nem-cselekvés” ereje (Mnouchkine)
- csend
- üresség képessége
- természetesség
- hitelesség
- expreszivitás
- exhibicionizmus
- következetesség
- kitartás
- folytonosság
- fanatizmus
- energikusság
- humor
- erotika
- egészséges perverzió
- bátorság
- pimaszság
- eszméletvesztés

- megszépülés-elcsúnyulás
- szerénység
- terhelést bírás
- alaposság
- kételkedés
- a kérdésfeltevés tudása
- stílusérzék
- ízlés
- biztonság
- beszédtechnika
- stb.

Az *lélekmozi* utolsó kelléke a sorban jelzi, hogy a fenti lista nem a teljesség igényével dicsekszik.

Ugyanis az aszketikus színészi munkaethosz alkalmazása játékosan-játszmázó, egyéni felfogásra ad lehetőséget.

Én, Tompa Klára felhagyok az önkínzással.

Vágyom a repülés boldogságára

.....

.....

....., de eszembe jut Terentius Heautontimorumenos című vígjátékából elterjedt szállóigéje: „Ember vagyok, semmi emberi dolgot nem tartok magamtól idegennek²”.

² I. m. 1 első felvonás, első jelenet 223. o.

Irodalomjegyzék

A 20. század utolsó negyedének színházi látképe. Vázlat [Online], Elérhető: <http://www.lato.ro/article.php/A-20-sz%C3%A1zad-utols%C3%B3-negyed%C3%A9nek-sz%C3%ADnh%C3%A1zi-l%C3%A1tk%C3%A9pe-V%C3%A1zlat/1119/>
[2012. július 14.]

A színpadi alak problémája. Az Alekszej Popov vezetése alatt álló rendezői laboratórium anyagából. (1961), Budapest: Színháztudományi Intézet

Antarova K. E. (1949) *Sztaniszlavszkij beszélgetései a Nagy Színház Színiiskolájában* ford. Szendrő J. Budapest: Színháztudományi Intézet

Arens, W. (1986) „Játék az agresszióval.” in: Cherfas, J. and Lewin, R. (szerk) *Nem csak munkával él az ember. A nem létfontosságú tevékenységek.* Budapest: Gondolat

Ariane, Mnouchkine (2003) A színész második bőre. in: *Theatron*, p. 101-115,

Arisztotelész (1982) *Rétorika II*, Budapest: Gondolat

Artaud, A. (1985) *A könyörtelen színház.* Budapest: Gondolat

Banu, G. (2007) *A felügyelt színpad.* Kolozsvár: Koinónia

Barba, E (2001) *Papírkenu. Bevezetés a színházi antropológiába.* Budapest: Kijárat

Barthes, Roland (1990) „A kép retorikája”, *Filmkultúra*, 5. szám, május, pp 64–72.

Bács Miklós - *Színész és figura közös identitása*, [Online], Elérhető: http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35118:szinesz-es-figura-koezoes-identitasa&catid=28:2009-marcius&Itemid=7 megtekintve:
[2012. július 14.]

Benkő, A. (1986) *Zenei Kislexikon*, Bukarest: Kriterion

Bentley, E. (1998) *A dráma élete*, Pécs: Jelenkor

Berne, E. (2008a) *Emberi játszmák.* Budapest: Háttér

Berne, E. (2008b) *Sorskönyv. Az Emberi játszmák folytatása.* Budapest: Háttér

Bogart, A. (2009) „Félelem, irányvesztés, nehézség.”, *Színház*, november

- Böhme, G. (1998) „Humanitás és szembeszegülés”, in Kamper-Wulf (szerk) *Antropológia az ember halála után*. Budapest: Jászöveg Műhely
- Brecht, B. (1970): *Irodalomról és művészetről*. Budapest: Kossuth
- Brook, P. (é. n.) *Az üres tér*. Budapest: Európa
- Cherfas, J. (1986) „Ez csak játék” in: Cherfas, J. and Lewin, R. (szerk) *Nem csak munkával él az ember. A nem létfontosságú tevékenységek*. Budapest: Gondolat
- Cohen, R. (1998): *A színészmesterség alapjai*. Pécs: Jelenkor
- Csehov, M. (1997) *A színészhez. A színjátszás technikájáról* Budapest: Polgár
- Csikvári, A. (1962) *Zenei kistükör. A zenei műveltség kézikönyve*, Budapest: Zeneműkiadó
- Diderot, D. (1966) *Színészparadoxon. A dráma költészetéről*. Budapest: Helikon
- Doktor House – Wikipédia*, [Online], Elérhető:
http://hu.wikipedia.org/wiki/Doktor_House, [2012. július 14.]
- Einon, D. (1986) „A játék célja” in: Cherfas, J. and Lewin, R. (szerk) *Nem csak munkával él az ember. A nem létfontosságú tevékenységek*. Budapest: Gondolat
- Fischer-Lichte, E. (2009) *A performativitás esztétikája*, Budapest: Balassi
- Foucault, M. (1990) *Felügyelet és büntetés*. Budapest: Gondolat
- Fromm, E. (2001) *A rombolás anatómiája*. Budapest: Háttér
- Goffman, E. (1981) *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Budapest: Gondolat
- Grotowski, J. (1999) *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. Pozsony-Budapest: Kalligram
- Hall, S. (1997) „A kulturális identitásról”, in Feischmidt, M., (szerk): *Multikulturalizmus*, Budapest: Osiris Láthatatlan Kollégium
- Hamlet – deszka & vászon, [Online], Elérhető:
<http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=167>, [2012. július 14]
- Homérosz (1967) *Odüsszeia*, IX, Budapest: Európa (ford. Devecseri G.)
- Jákfalvi, M. (2001) *Alak, figura, perszonázs. Színházolvasás I.* Budapest: OSzMI
- Jákfalvi, M. (2004) „A nézés öröme.”, in Imre Z. (szerk): *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Budapest: Áron

- Járó, K. – Oláh, Zs. (1999) „Hatni mesterfokon” in: Járó, K. (szerk) *Játszmák nélkül - Tranzakcióanalízis a gyakorlatban* Budapest: Helikon
- John Malkovich – Litera | Az irodalmi portál, [Online], Elérhető:
http://www.litera.hu/hirek/john_malkovich_uzenete_a_szinhazi_vilagnapon,
 [2012. július 14.]
- József A. (2006) „Nagyon fáj” in Domokos M.: *József Attila összes versei*, Budapest: Osiris
- Kantor, T. (1944) *Halálszínház. Írások a művészetről és a színházról*. Budapest-Szeged: MASZK-OSZMI
- Kende, B. H. (2003) *Gyermekpszichodráma* Budapest: Osiris
- Keszler, L. (2000) *Zenei alapismeretek* Budapest: Athenaeum
- Korányi Tamás, [Online], Elérhető: <http://koranyi.blogspot.ro/2010/04/esterhazy-peter-avagy-meg-egyszer.html>, [2012. július 14.]
- Loizos, P. (1986) „Képek az emberről” in: Cherfas, J. and Lewin, R. (szerk) *Nem csak munkával él az ember. A nem létfontosságú tevékenységek*. Budapest: Gondolat
- Magyar Értelmező Kéziszótár* (1992), Budapest: Akadémiai
- Mănuțiu, M. (2006) *Aktus és utánczás. Esszé a színész művészetéről*. Kolozsvár: Koinónia
- Marin, L. (1997) „A reprezentáció (A kép és racionalitása)” in Bacsó, B. (szerk) *Kép–fenomén–valóság*. Budapest: Kijárat
- Mauss, M. (2000) *Szociológia és antropológia*, Budapest: Osiris
- Mitchell, William J. Thomas (2007) „A képi fordulat” *Balkon*, pp. 11-12
- Mnouchkine, A. (2003) „A színész második bőre” *Theatron*, 2. szám, nyár-ősz, IV. évfolyam
- Oláh, Zs. (1999) „Határsértők – játszmák az iskolában” in: Járó, K. (szerk) *Játszmák nélkül - Tranzakcióanalízis a gyakorlatban* Budapest: Helikon
- Pavis, P. (2006) *Színházi szótár* Budapest: L’Harmattan
- Pszichológia* (1995), Budapest: Osiris
- Pszichológiai Lexikon* (2002), Budapest: Magyar Könyvklub

- Ruszt, J. (2010) *Színészdraturgia A Színitanoda*, Zalaegerszeg: Hevesi Sándor Színház
- Szent Biblia* (1954) ford. Károli Gáspár, Budapest: Magyarországi Református Egyház Egyetem Konventje Az Evangélikus Egyház És A Szabad Egyházak Szövetségének Közreműködésével
- Tari, K. (1999) „Stresszel vagy stressz nélkül?” in: Járó, K. (szerk) *Játszmák nélkül - Tranzakcióanalízis a gyakorlatban* Budapest: Helikon
- Terentius P. A. (1895) *Heautontimorumenos*. ford. Dr. Kis Sándor (kegyesrendi tanár) Budapest: Magyar Tudományos Akadémia
- Trevarthen, C. és Grant, F. (1986) „Gyermekjátékok és a kultúra teremtése” in: Churfas, J. and Lewin, R. (szerk) *Nem csak munkával él az ember. A nem létfontosságú tevékenységek*. Budapest: Gondolat
- Ungvári Zrínyi I. (2006) *Bevezetés a színház antropológiába. Színháztudományi tankönyv*. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója
- Ungvári Zrínyi I. (2011) *Képből van-e a színház teste?* Marosvásárhely: Mentor – UArtPress
- Vekerdy, T. (1988) *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint*. Budapest: Gondolat
- Viola Zoltán – *Az evidencializmus*, [Online], Elérhető: <http://mek.oszk.hu/05200/05243/05243.htm#6>, [2012. július 14]
- Walkó, Gy. (1959) *Bertolt Brecht*. Budapest: Gondolat