

SZAKDOLGOZAT

Urszinyi Ádám Richárd
Színművész szak

Kaposvár
2023



**MAGYAR AGRÁR-ÉS ÉLETTUDOMÁNYI EGYETEM
KAPOSVÁRI CAMPUS RIPPL-RÓNAI MŰVÉSZETI
INTÉZET
SZÍNМŰVÉSZ SZAK**

A rendezői színház kialakulása

Belső konzulens neve: Dr. Fazekas Sándor
Irodalomtörténész

Készítette: Urszinyi Ádám Richárd
(K3FZH5)
Színművész szak
(nappali tagozat)

Rippl-Rónai Művészeti Intézet

2023

Tartalomjegyzék

1. Bevezető	3
1.1. A téma indoklása.....	3
1.2. A kutatás célja.....	3
2. A rendező és a rendezés általánosságban	4
3. Meiningeni Hoftheater	6
3.1. A hármak.....	5
3.2. Díszlet.....	7
3.3. Atmoszféra teremtő hatások.....	8
3.4. Jelmez.....	9
3.5. Zene.....	9
3.6. Előadások és próbafolyamat.....	9
3.7. Statiszták.....	11
3.8. Meiningenizmus.....	12
4. Adolphe Appia és a zene	13
4.1. Mi is lehet a zene?.....	14
4.2. A zene és a rendezés.....	15
4.3. Prózai és zenés dráma.....	15
4.4. Az élettelen színpad.....	16
4.5. Worton-dráma.....	16
4.6. A színpadi illúzió.....	17
4.7. A színész.....	18
4.8. A Worton-dráma és a prózai dráma a színészekre alkalmazva.....	18
5. Sztanyiszlavszkij és a rendszer	19
5.1. A rendszer.....	21
5.2. A színész munkája.....	22
5.2.1. A mágikus “ha”.....	23
5.3. Összegzés.....	23
6. Jerzy Grotowski	24
6.1. Fontos stílusjegyek.....	25
7. A posztdramatikus színház és a rendező	27
8. Tadashi Suzuki	29
9. Konklúzió 1	31
9.1. A rendező ontológiája.....	31
9.2. A tételezett cél.....	32
10. Epilógus	33
11. Irodalomjegyzék	34
12. Mellékletek	37
1. melléklet: Konzulensi nyilatkozat.....	37
2. melléklet: Hallgatói nyilatkozat.....	38

1. Bevezető

1.1 A téma indoklása

Ma már teljesen egyértelmű, hogy egy színházi előadásnak van rendezője. Ő interpretálja a szerzői szöveget, a fény, a zene, a jelmezek, a színészek és a statiszták, illetve a táncosok által.

Az adott korszakról társadalmi, illetve politikai véleményt formálhat a színházi eszközök segítségével, azaz üzenhet embereknek vagy tömegeknek, illetve megszólíthatja őket. Egy előadás gondolatiságát, társadalomkritikáját, vagy esetleges polgárpukkasztó hatását a rendezőhöz illetve a szerzőhöz kötjük.

A rendező és a rendezés fogalma és feladata folyamatosan bővült és gazdagodott. Egyre nagyobb és nagyobb egységekben kellett gondolkodnia a rendezőnek. Egyre több feladat és felelősség hárult a rendezőre ahogy haladunk előre az időben. A bonyolódás pedig, mint látni fogjuk, a jelenben inkább felgyorsult, mint lassult volna.

1.2 A kutatás célja

Kutatásom célja a rendező és a rendezés feladatkörének kialakulására irányul, illetve arra, hogyan módosult a rendező feladata a századok során.

Mikor és hol jelent meg a rendező szerepköre? Miért és hogyan alakult át a rendezés? Miként fejlődött? Milyen feladatkörök alakultak ki és lettek a rendező elvitathatatlan eszközei, amelyek a rendezésről való gondolkodást is átalakították? A kezdeteket illetően a 19. század második felétől a 20. század elejéig történt színházi eseményeket, tényeket vizsgálom, a rendezés felől. Pontosabban röviden bemutatom a Meiningeni Hoftheater tevékenységét, Adolphe Appia zenéről való értekezését, Sztanyiszlavszkij és a hozzá köthető rendszer kialakulását valamint Grotowski és a posztdramatikus színház köréből Robert Wilson és Tadashi Suzuki színházi rendszerét. A rendezés ontológia vizsgálatához Bécsy Tamás elméleti kutatását használom.

Vizsgálatomban a témát és a korszakot átfogó szakirodalomra támaszkodom. Kékesi Kun Árpád és Peter Simhandl történeti és kulturális áttekintése mellett főként Adolphe Appia:

Zene és rendezés című könyvéből illetve Sztanyiszlavszkij: A színész munkája című könyvéből keresem a választ a kérdéseimre.

Kutatásom kiterjed a rendező kezdetleges meghatározására, a rendezői folyamat kezdetleges részleteiről, a kiforrott rendezői munka tartalmára, illetve a rendezés különböző eszköztárának a feltérképezésére is. Zárásképpen pedig bemutatom a legfrissebb tendenciákat, amelyek a rendező feladatának újfajta, még szélesebb felfogását hozzák magukkal.

2. A rendező és a rendezés általánosságban

A színház korai időszakában a rendező a ma ismert tartalommal nem létezett. Az ókorban a darabokat a szerző állította színpadra, a középkor merev struktúrájában a vallásos tartalom és a hitigazság fontosabb volt, mint a személyes részletek, de erre az időszakra is igaz ez a primitív állítás, sőt a helyzet Shakespeare, majd Moliére korára sem változott, bár kétségtelen, hogy minden korszakról sokat lehetne beszélni. Ha azonban a rendezői színház kezdeteihez akarunk eljutni, meg kell állapítanunk, hogy még Lessing és Diderot új dráma koncepciója sem módosított jelentősen ezen a helyzeten: Lessing és Diderot mint drámaíró, dramaturg és rendező is működtek és írtak, egy személyben. Egyetérthetünk tehát Kékesi Kun Árpád *A rendezés színháza* című könyvével, amelyben így beszél a rendezői eszközökről: “A 19.sz második fele előtt a világítás, térkonceptió, díszlet, jelmez csak részleges színházi jeleknek számítottak. Hiszen funkciójuk csak illusztratív volt.” (Kékesi Kun, 2007, 8)

Ha a rendezőről beszélünk, akkor a rendezés folyamata, azaz a próbafolyamat is lényeges, mivel a rendezés egyik fontos eleme, a rendező által meghatározott próbák jellege, ideje és minősége. A helyzet a 19. század közepe előtt ebből a szempontból is hasonló volt, Kékesi Kun pedig jól érzékelteti, mi is pontosan ennek a következménye az előadásra nézve:

“Nem volt elemző próba, színészek csak végszavaztak, monológokat kihagyták. A színésznek adott instrukciók nem vonatkoztak többre, mint a színpadképbe történő beállásra. Ennek

eredménye a színészi játék, rutinból megoldott feladattá vált. Az előadás pedig egymást követő beszélők egyéni szeszélyei által alakított szórakoztatássá” (Kékesi Kun, 2007,14-15).

Ezt a rendezői színház előtt érzékelhető koncepcionális űrt egy központi színész alakja töltötte be, aki maga körül működtette az előadást. A (később váratlan helyeken, például Magyarországon a 20. század elején, majd a szocializmus időszakának színházában is, Magyar színháztörténet, II, A Király Színház) újra fel-felbukkanó “sztárkultusz” működtette az előadásokat, mely egy vezető színészre összpontosult. Ekkor még ő volt az, aki instruálta önmagát és társait; miatta váltottak jegyet a nézők, neki kellett vinnie az előadást alakításával is, de a felelősség is őt terhelte a bukásért.

A színházi egység, melyben minden egy célnak van alárendelve – színész, rendező, díszlettervező, és így tovább – nem volt jelen. Következésképpen “próba irányítók”¹ voltak csupán, akik “felügyelték” a munkát, de nem formálták azt saját koncepciójuk szerint.

Önző és kiszámíthatatlan időszak volt. Természetesen visszatekintve a már megannyi színházi gondolkodó elveivel és híres megoldásaival a fejemben, könnyű véleményt formálni.

Ha pedig valami működik, sőt, időnként még ma is megfigyelhető, akkor nyilván ennek is megvan a maga oka, sőt, létjogosultsága. Egy tapasztalt vezető színész képes lehet erős vízióval rendelkezni és instruálni társait, sőt, koncepciója is lehet, amellyel tekintélyére alapozva akár a rendezőt is képes helyettesíteni.

A 19.században a drámaszerzők sok esetben “rendezői” is voltak a saját drámájának.. És így a következő folyamat írható le. A szerző megírta és ő maga meg is rendezte.

Úgy vélem konkrét probléma nincs ezzel. De így a megírt mű szerzőtől jutott el a színészig és nem volt köztük közvetítőként egy rendező, aki saját olvasatot alakíthat ki, ezzel megalapozva a *mise en scène*-t.²

“A rendező munkájának szükségességét - úgy tűnik- ugyanúgy a századforduló körül bevezetett technikai eszközök hozták létre , mint a színház önálló elméletét” (Bécsy 1997, 208).

¹ Másnéven: Intendáns vagy színházi ellenőr

² Színre hozatal, jelenetelés

3. Meiningen Hoftheater (1866-1890)

A látvány és az egység színháza

3.1 A hármak

A rendezés történetileg változó időszak a Meiningeni Hoftheater megjelenése volt. Három alak jelentősége volt kiemelkedő a társulatban: legfőképpen II. György szász-meiningeni herceg, aki már trónra kerülése előtt is hatással volt az udvari színház alakulására, utána legfőképpen ő alkotta meg a rendezői színház meiningeni változatának koncepcióját. Mivel festőművész is volt, tőle eredt a látványtervezés megújítása, illetve a történeti hűség koncepciója, amelyet alább részletesen bemutatunk majd. Nem kevésbé fontos alak mellette Ludwig Chronegk, aki komikus színészként került a társulatba, majd 10 év színészet után rendező pozícióba állt: a rendezés gyakorlatának ő volt részletes kidolgozója és végrehajtója is. Ellen Franz, a társulat egyik fontos színésznője, aki polgári származása ellenére később II. György felesége lett, a harmadik, aki szintén jelentős hatást gyakorolt a meiningeni koncepcióra. Felosztották egymás között a feladatokat. György herceg a díszletre és a jelmezekre koncentrált. Különösen nagy figyelmet szenteltek a látványra, így a herceg díszlettervező professziója kiteljesedhetett. Felvázolta az előadás menetét majd konkrét utasításokat adott a megvalósítást illetően. Ludwig korának nagyszerű rendezője volt melynek a theater színészei örülhettek. Ellen Franz pedig a beszédtechnikával és a szövegértelmezéssel foglalkozott illetve az értelmezéshez szükséges háttér kutatásokat végezte. Bár az elemzés és következetes rendezői munka, mind hármuk közös eredménye.

Abban az időben akkor járt jól egy társulat ha az előadás nyereséges. Így kedvezve az udvarnak. Nem szabad elfelejteni, hogy színházak/társulatok csak akkor tudtak nagy üzembe dolgozni, ha a támogatás megvolt hozzá.

Nem meglepő a gondolat, hogy a látványvilágot kell maximalizálni. Mivel a herceg maga is festő volt, így egyértelműen adódott, hogy magát a színpad képet és a díszletet is ő tervezte és az ő vezetése alatt is valósították meg, ez pedig igencsak lényeges fordulat volt a korábbi korszakokhoz képest.

A meiningenizmus egyik fontos jellemzője a következetes történelmi realizmus volt. Mely hivatott volt a drámákat korhű díszletben és jelmezben bemutatni.

“A 19. század második felében Angliában és Németországban is voltak olyan rendezők (vegyes volt még a kép abból a szempontból, hogy egy színész irányítja a munkát vagy van erre külön ember), akik már törekedtek arra, hogy egységesen megkomponált látványvilága legyen az adott előadásnak. II. György ismerte ezeket a törekvéseket, de le akarta körözni őket abban, hogy egyrészt több munkát fektet az anyaggyűjtésbe, az adott történelmi korszak tanulmányozásába, másrészt mint igazi képzőművész műalkotásként hozza létre a látványvilágot, amelynek minden apró részletére gondot fordít.” (Lajos Sándor, 2018).

3.2. Díszlet

II. György kivételesen gyakran vásárolt muzeális darabokat, hogy az előadás igazán autentikus legyen. Az elv alapja, hogy a drámát olyan díszletben jelenítették meg ahol játszódt. György, ha kellett, futárokat, festőket küldött az adott városba, hogy megörökítsék azt, majd festett díszletet készítsenek belőle. “A valós minták megidézése egyrészt az illúziókeltés tökéletesítésének vágyát, másrészt azt az előfeltevést tükrözte, hogy a múltbéli történetek saját kontextusukból érthetők meg.” (Kékesi Kun, 2007, 16).

Ha díszletről beszélünk, muszáj beszélnünk az elrendezésről is, sőt a díszlet elemek elhelyezéséről és mozgásáról is. Ne feledjük ezeknek a megkomponálása elvitathatatlanul rendezői feladat. Egy vagy több díszlet elem a színpadon, meg tud mutatni egy vagy akár több helyszínt is külön-külön. De mi történt akkor, amikor szoba jelenetet kellett gyorsan berendezni, hogy együtt létezzen mindkét tér?

A legfőbb erény a gyorsaság volt. Gyors díszletváltások, amely mutatja hogy a statikusság ellen mentek. Mozgatható díszletelemeket kezdtek alkalmazni. “A hatás így bensőségesebbé, a díszlet pedig könnyen kivitelezhetővé vált: két szilárd elemet, oldalfalat ívben összetoltak, amellyel lezárták a színpad mélységét, és egy sekély szobát hoztak létre.” (Kékesi Kun, 2007, 20).

Az egység, amire törekedtek a térhatásra is kiterjedt. A térhatás érdekében jellemzően horizontálisan nyújtják a teret növelve az illúziót a kor színházaiban. A meiningeni színház azonban már vertikálisan is tagolta a teret, lépcsők és emelvények segítségével. A festett díszletet pedig úgy dúsították, hogy a vásznak elé szilárd elemeket helyeztek, melyek így szervesen a látvány részévé váltak³. Térbe emeltek a festett részt.

A színpadon való mozgás – melyhez már a színészek is hozzátartoznak – reformja a geometriai elvek száműzése volt. Ha ragaszkodunk a szimmetriához akarva akaratlanul két részre szakad a színpad és így statikussá, monotonná válik. Ezért jelent meg az átlós vagy diagonális mozgástér mely a korban nem volt divatos. A herceg szerint bűn a színpad képet elrontani, de ő megoldásnak a mozgást látta jónak. És ez hatalmas lépés volt a háromdimenziós színpadi mozgás, elrendezés felé.

“Dinamikus látvány jött létre, amelyben folyton fejlődött valamire a cselekmény, nem voltak állóképek, ami a kor színházaiban gyakori volt.” (Lajos Sándor, 2018). Sőt, nem csupán gyakori: a színpadi látvány dinamikus változó képek helyett előre beállított zsánerképek sorozata volt, az érzelmek szerint kijelölt, sablonos pózokkal, ezt a rendszert azonban a meiningeni koncepció alapjaiban változtatta meg.

3.3. Atmoszférateremtő hatások

“A meiningeni herceg kezdte el használni azt a kulcs fogalmat, ami színházi és filmes munkát mai napig meghatározza: az atmoszférateremtést.” (Lajos Sándor, 2018). A Hoftheater ügyes eszközökkel próbálkozott. Szándékukban állt, hogy a nézőt közelebb vigyék a múlt eseményeihez. Ehhez pedig vizuális és akusztikus eszközöket egyaránt használtak.

“Meggyújtott puskapor vagy diapositíves kép által produkált villámok, egy fémcsőben a színpadra irányított elektromos fény által előidézett holdsugár, vetített képekkel keltett tüzek és vonuló felhők, kívülről felhangzó mennydörgés, harangzúgás, és így tovább - jórészt ilyen eszközökkel operáltak” (Kékesi Kun, 2007, 22).

A 19. század előtt a fény mint atmoszférateremtő funkció nem volt jelen. A fény egyedül arra szolgált, hogy a színházban lehessen látni. A meiningeniek viszont gázlámpákat használtak, amelyekkel ki tudták emelni a színpad bizonyos részeit és a színészt is.

³ Pl: Festett díszlet falon gesztenyefa, a színpadon pedig gesztenyebokrok

“A korszakban magas szintre fejlődött a gázvilágítás színházi használata: különböző kémiai anyagokkal tudták színeztetni a lángokat, a gázcsap elforgatásával szabályozni a fényerőt.” (Lajos Sándor, 2018).

3.4. Jelmez

“Ha a díszletre különös gonddal figyelt a herceg, nem lehetett másképp a jelmezekkel sem. Szintén történelmi mintákra tervezte meg a jelmezeket a herceg, ügyelve a cipők és a hajviselet korszerű megvalósítására is.” (Kékesi Kun, 2007, 23).

Más színházaknál a színészek úgy válogatták ki a jelmezeket, hogy nekik civilben jól álljanak. Tehát nem arra törekedtek, hogy a karaktert erősítsék. Viszont a meiningeni színészek nem nézhették ki jobban annál, mint ahogy a szerepük megkívánta.

3.5. Zene

Nem volt kiforrott a zene használata. Nem teremtettek vele közeget, de cserébe nem állították meg vele a cselekményt. Ügyeltek rá, hogy ne törje meg a felvonásokat. Kizárólag a cselekmény menetébe beleillő zenekari közjátékokat használtak.

Vagyis nem ártottak az előadásnak, viszont kihasználatlanul hagyták a zene reprezentatív funkcióját. A külső szempontok alapján egyértelműen látható, hogy maximalista módon törekedtek arra, hogy a néző pontos képet kapjon a dráma a valóságáról. Ezzel együtt megteremtve a hangulatot is.

3.6. Előadások és próbafolyamat

A meiningeniek megtagadták, hogy az előadás az individuális színészi bravúrok demonstrálása legyen: eltűnt a sztárkultusz és az összjáték került a fókuszba.

A költői szándék szolgálatába állították az előadásokat: nem azokat a szövegekötveket használták, amelyek a vezető színészhez voltak szabva, hanem mindig az eredetinek vélt szöveget vették alapul. Ez a megmozdulás is mutatta hogy a Hoftheater egységben gondolkodott, szemben a vezető színész köré rendeződő alkotói folyamattal. Fontosabb volt a sztárkultusznál, hogy legyen irodalmi értéke az általuk játszott darabnak.

Hetente három előadást tartottak, vasárnap Zugstück⁴. Hat délelőtti megbeszélést, és öt délutáni, illetve esti színpadi próbát. Így állt össze egy próbafolyamat.

Tartottak felújító próbát és tanulmányozták az előadásokról írt kritikákat is, sőt, ha úgy vélték, hogy hasznos a kritika, belejavítottak az előadásba. A turnék miatt ezért valószínűsíthető, hogy egy előadás “érési” folyamaton ment keresztül. A sok vélemény és kritika ami beérkezett a társulathoz megváltoztatta az előadást. Az, hogy ennyi időt fordítottak a próbafolyamatra - ami abban korban volt csak meglepő - nagy visszhangot keltett, mivel egyedi és szokatlan volt az embereknek.

“Szintén ritkaságnak számított a korban, hogy asztalnál ülve elemző próbákat tartottak: fontos volt, hogy a színészek ne csak akarat nélküli bábok legyenek, hanem értsék is, hogy mit miért csinál az adott figura.” (Lajos Sándor, 2018).

A kiszámított egység pedig Ludwig Chronegk, a meiningeni színház főrendezője és az általa II. György herceggel és feleségével közösen kidolgozott metódus által megfogható.

“Chronegk volt az, aki a herceg előre kitervelt és alátámasztott ötleteit megvalósította. Ezt pedig vázlatosan kezdte el, majd szépen lassan kitöltötte az egész játékot. Vasszigorral dolgozott, kemény fegyelmet tartott, másrészt az alkotó folyamatot tekintve rugalmas volt. Az előadásban részt vevő összes szereplőnek jelen kellett lennie minden próbán. Akkor is ott ült a nézőtéren, ha az adott jelenetben éppen nem volt dolga, hogy értse, mi mihez képest történik az előadásban.” (Lajos Sándor 2018).

Itt szeretném megjegyezni, hogy a kezdeményezés mellyel Ludwig a színészeket beavatta az aktuális előadások minden részletébe – ezáltal a saját szerepüket is jobban megismerték – a rendezés egyik fontos lépcsőfoka. Megértetni az előadás ívét a színészekkel. De akár azt is mondhatnánk, hogy a történetet koherensen látni elengedhetetlen. Chronegk ebből megérezett valamit és tovább is adta.

A szereposztás a darab színészeivel hangos felolvasással történt meg. Előfordult, hogy aki egyik nap főszerepet játszott, másik nap a tömegben a *csoportvezető*⁵ szerepét vitte. A színészmesterség pedig a partnerre való figyelem és az értelmes reakció volt, mely

⁴ A herceg heti kedvenc előadását a hétvégén még egyszer előadták.

⁵ Vezető statiszta.

összhangban maradt, és nem egyéni kiemelkedések, remek alakítások jöttek létre, hanem egy közösségi mű született.

Mivel a herceg és Chronegk sem használt rendezői példányt, mely hivatott lett volna az előadás menetét rögzíteni, így az elemző próbákon született meg a színész játéka. S ezekhez a herceg, Chronegk és a színész együttműködése vezetett. A fő cél a színészi játék megrendezésében a kiszámítottság volt. (Kékesi Kun 2007, 25, 26).

Ezért volt, hogy a Hoftheater színészeinek már jóval a főpróba előtt jelmezben kellett próbálni. Ezzel csökkentve a váratlan helyzeteket. A herceg külön utasítást fogalmazott meg a testtartásra is. Mely a természetes, helyes és vizuálisan kielégítő testhelyzetre vonatkozik. Ezekre konkrét példák, vagyis szabályok voltak.

“A színésznek enyhén szétvetett lábakkal kell állnia a színpadon, az egyik lábát a másik elé helyezve, a lépcsőn pedig úgy, hogy egyik lábát a következő fokra helyezi, hiszen ez teszi élővé és ritmikussá a mozgást.” (Kékesi Kun 2007, 26).

A színészek testhelyzetére vonatkozóan sok rendező tett kinyilatkoztatást. Ezeknek a háttérben a koncepció állt, mellyel célt adtak a színésznek is. A herceg gondolata abban más, hogy náluk a már sokszor használt együttműködés eszméje mindenképp felett való.

3.7. Statiszták

György utasításai között szerepelt a tömeg koncepciózus megszervezése is. Ez a gyakorlatban néha több száz fős csoportot is jelentett. (Kékesi 2007, 23). Funkciójuk szerint első sorban, reagáltak a színpadon történt drámai eseményekre. Viszont a realiztikus ábrázolás miatt, jó pár próbát töltöttek a tömeggel.

A korabeli tömeg jelenetek általában művi hatást keltenek. A tömeg megmaradt “kellék”-nek. Nem volt se mozgékony, se stilizált. Nem vezérelte őket saját konvenciójuk sem. Lomhaságuk csak növelte az előadás statikusságát.

György a nagy csoportot, kisebb csoportokra bontotta majd mindegyik csoporttal külön próbált. Minden csoport élére vezetőket állítottak, akiknek feladata a cselekvések beindítása volt.

Második lépésként, megkoreografálták a tömeg mozgását és helyzetét. Ügyeltek a fejek vonalára, hogy ne álljon két azonos magasságú ember egymás mellé. A tömeg tagjait nem egy vonalban, hanem átlós vagy megszakított vonal mentén pozicionálták.

Harmadrészt különböző szinteket hoztak létre a tömegben úgy, hogy egyeseket a lépcsőre vagy emelvényre állítottak.

“Negyedik lépés, hogy felszámolták a gesztusok, a mozdulatok és a tekintet irányának azonosságát. Változatos fej-és kéztartást dolgoztak ki mindenkinek. A tagoknak pedig állandó figyelemmel kellett kísérni a társaikat”. (Kékesi 2007, 27).

A tömeghatás érdekében a nagy csoportot egészen a kulisszákhöz vitte ki mindkét oldalon, így a néző sok esetben nem látta a végét a tömegnek. Ami az illúzió keltés miatt nagyon fontos. Viszont sosem azonos céllal alkalmazta a tömeget. Hol kevesebben, hol pedig többen jelentek meg a színpadon. Mindig az adott hatás elérése szabta meg a létszámot (lírai jelenetnél például nem volt szükség tömegek tolongására, elegendő volt két szereplő a színpadon).

3.8. Meiningenizmus

A Hoftheater a kor első olyan színházi társulása, ahol a szövegelemzést, a látvány kidolgozását a színészek instruálását a tömeg vezetését is precízen kimunkálták. Őszinte véleménnyel mondhatom, hogy gyakran még a 21. századi rendezőket is felülmúlja az a pontos szervezés, amit a meiningeni színház képviselt. Konceptió és a megvalósítás tökéletesítése mind bizonyíték arra, hogy a rendezés legfontosabb alapköveit itt rakták le. És egyfajta választ is kapunk a rendezés ontológiai kérdésére. Az pedig a precízió és a látvány maximalizálása.

Amit a szem kap egy színházban; az legyen szép és rendezett. Minden funkció legyen kihasználva és tisztázva. És mindezeknek legyen meg a folyamata. A folyamat, ami a Meiningeni Hoftheater különálló kincse volt. És ez az -többek között- ami tovább alakította a rendező és rendezés feladatát. A műhűség eszményének szolgálatába állított történelmi realizmus a korabeli színház meghatározó egyéniségei számára nem a korszerű színház

iskolapéldájává, hanem elrugaszkodási ponttá vált. Az eredeti szövegek könyvek használata, a szituációk és jellemek realiztikus elemzése és a scenográfia ugyanis először szembesítették a nézőket a dramatikus szöveg színrevitelének, a színészi test és a színpadi tér viszonyának és a társulati működéshez szükséges művészi autoritásnak a problémájával. (Kiss Gabriella,2008, 73-74)

4. Adolphe Appia és a zene

Appia a rendezés gyakorlatának teoretikus átgondolását a 19.század végén hajtotta végre. A *zene és rendezés c.* könyvében többek között arra is keresi a választ, hogy minek felelt meg addig a rendezés. Pontosabban miből következethetünk a rendezésre.

Appia szerint az egyik út, hogy a szerző szándékát megértsük. Viszont így csak a dráma töredékét kapják meg. Mivel a cselekmény kibontakozása és menete is rögzített - itt most a prózai darabról beszélek- nem tudjuk meghatározni a folyamatot.

Úgy gondolta, hogy ez a folyamat a rendezés, az ízlés és az invenció többrétűségének van alárendelve. Továbbá, hogy egy dráma az adott kornak és környezetnek megfelelően többféle módon kerülhet színpadra. Ezekből következethetünk, hogy a bemutatott drámát nem értékelhetjük másnak mint kifejezési módnak. (Appia,1899,12)

Appia rendezés elmélete nem realista-naturalista törekvésekhez kapcsolódott, mint a meningeni színháznál hanem sokkal inkább a szimbolista törekvésekhez.

Appia elméleteire Richard Wagner és az ő operái voltak nagy hatással.” Appia nézetei szerint a szerzőnek kell uralnia a színpadi történéseket, amit olyan műfaj esetében lehet megvalósítani, mint amilyen a zene, ahol a partitúra pontosan előírja az időt és a dinamikát. Úgy véli, hogy a színjátéknak egyfelől énekelt szövegen, másfelől a zene által megszabott pantomimikus testmozgáson (táncon) kell alapulnia.” (P.Müller Péter,2013,január,)

“Örökségül hagyott ezen kívül két, maga kreálta szakkifejezést is. Alkotásait zenedrámának nevezte, amelyekben zene és szöveg szerves egységet alkot, a zene nem illusztrálja a szöveget, sőt maga a központi eleme a színházi előadásnak. A németül olyan fenyegetően hangzó Gesamtkunstwerk (összművészeti alkotás) azt az elvárást támasztja a színházzal szemben, hogy annak minden alkotóeleme egy megkomponált egészszé álljon össze, ugyanazt az alkotói szándékot szolgálja.” (Lajos Sándor,2019)

Wagner szakkifejezése egy rendezői elvet fogalmazott meg amely a rendezői feladatot tovább dúsította. Appia, mesterének választotta Wagnert, ám úgy gondolta az elképzeléseit tovább kell gondolni, hogy valódi radikális újítás következzen be.

4.1. Mi is lehet a zene ?

Ahhoz, hogy a prózai színháztól elrugaskodjunk- persze csak részben, mivel a szöveg nem tűnik el- Appia a zenét vette górcső alá.

Milyen hatással van a rendezésre, a színpadra, a díszletre, és a színészre?

Először meghatározta a zene addigi állapotát.

“ A zene hajdanán, híján az elemeket szükségszerűen összrendező elvnek, beérte önkényes fejlesztésükkel vagy korlátozásukkal; a zene saját magával játszott anélkül, hogy a játékon kívül más célt adhatott volna magának” (Appia,1899,13)

Formailag csak önkényes kísérő maradt, ábrázoló tartalma nem volt.

Appia viszont észrevette, hogy minden hang konstrukció kapcsolatban áll belső életünk, érzékeink és érzelmeink reprezentatív elemeivel.

Ez a kijelentés hozta létre a “*költő-zenész*”⁶ fogalmát. A költő megjelenítheti alakjainak belső életét, s a zenész félelem nélkül átadhatja magát ennek a kifejezésnek, mert ebből az életből kapja a formát. (Appia,1899,14).

A költő-zenész rendezői folyamatában más forrásokat szükségeltetik használni, mivel az a költő aki csak szavakat használ kizárólag az értelmünket célozza. Így a szavak és a mimika a dramatikus cselekményt külsőségeiben az érzelmeket pedig megjelenésükben láttatja.

(Appia,1899,15).

Láthatjuk, hogy a zene, illetve annak a rendezésre gyakorolt hatása egyfajta transzcendentális hangulatot kell eredményeznie. Ehhez viszont, hogy a zene kifejezhesse belső életünket, az eddig kapott formától eltérő időt kell megjelenítenie.

⁶ Zenés rendező

4.2. A zene és rendezés

Appia a rendezési elvet, leegyszerűsítve így határozza meg: “ A rendezés, mint minden időbeli ugrásokkal dolgozó térfelállítás, leszűkíthető az arányrend és a végrehajtás kizárólagos kérdésére” (Appia,1899,16)

És az elv rögzíti az időbeli lefolyást is. Viszont a szövegnek önmagában nincs rögzített időtartama. Ezt csakis a szerző és a rendező szabályozhatja. Kiegészíteném azzal, hogy természetesen a színész is tudja befolyásolni az időt, persze szoros összefüggésben a rendezővel és a szöveggel.

A zene nem csak rögzíti a drámai időt, hanem bizonyos szempontból a zenét kell az időnek tekinteni.

A költő-zenész birtokolja azt a rendezőelvet, mely az elsődleges koncepcióból származtatva döntően, szükségszerűen, meghatározza a rendezés.

4.3. Prózai és zenés dráma

A prózai drámában a rendező csak szavakkal él és a hétköznapi élet külső jeleivel mutatják meg az időtartamot és a játék lebonyolítását. A színész megfigyeli a lelke rezdüléseit, vizsgálja őket, majd alkalmazza a rendezőtől kapott helyzetekre. Ha egy prózai drámában a színész szenved , mindezt csak arcjátékával tudja közölni, mert a beszéd csak pontosít. A gesztusnak csak akkor van értelme ha szöveg alátámasztja.

“A prózai drámában tehát az optikai probléma annyiból áll, hogy lehetővé kell tegye a közönség nagyobb részének, hogy pontosan követhesse a színész arcjátékát.”(Appia,1899,17)

A költő-zenész drámájában a színész nemcsak a játékára irányuló javaslatokat kap, hanem pontos arányokat is, melyekre figyelni kell. A zenében rögzített arányokon nem változtathat. Míg a színész a prózai drámában sokoldalú tud lenni, addig zenés drámában a szigorú előírásokat kell követnie, melyeket a partitúra diktál.

A költő-zenész drámájában játszó színésznek a lelkét festi meg a zene, melyek a fájdalomnak forrásai. Így megőrizheti fájdalmát és kifejezheti a saját jelenlétéből. (Appia, 1899, 17-18)
Például a zene képes a boldogság kifejezésére, rögzítésére, mindezt úgy hogy az érzés jelen marad.

“A zene egy szimfonikus felállásban annyira pontos hangsúlyokkal képes kifejezni ezt a még emlékeiben létező tárgyat, hogy mielőtt még tudnánk, hogy az elveszett boldogságot és fájdalmat idézzük fel, mi magunk érezzük fájdalmasan és legbelül a boldogság elvesztését.” (Appia, 1899, 17)

4.4. Az élettelen színpadkép

Appia három tényezőre bontja a színpad képet: a világítás, az elrendezés és a díszlet festészet. A meiningeniekkel ellentétben, Appia sokkal több kölcsönhatást fogalmazott meg a 3 tényező között.

A festett díszletet úgy kell elhelyezni, hogy a fény előnyösen érje. Az elrendezés tehát közvetít a világítás és festészet között. Ugyanakkor a világítás teljesen egyértelmű funkciója is megmaradt; látni a festményt. Viszont amint a színész felmegy a színpadra, a festészet azonnal a világítás és az elrendezés alá rendelődik. Hiszen az élő forma nem léphet direkt kapcsolatba a vásznon ábrázolt tárgyakkal. (Appia, 1899, 18, 19)

Mindhárom tényező közül a díszlet festészet a legkorlátolabb, mivel amint a színpadkép többi része cselekvővé válik, a festett vásznon elveszti jelentését; vagyis ahogy az elrendezés és a megvilágítás kapcsolatba lép a színésszel.

Appia kutatása tehát arra ad következtetést, hogy nem csak színész mimikájában és mozgásában mutatkozhat meg a zene, hanem az élettelen kép egészében is.

4.5. A Worton-dráma

“Appia az első elméletíró a századfordulón, aki kiemeli annak a jelentőségét, hogy a színházi előadást egyetlen alkotó akaratának kell alárendelni. Ennek összefoglalására alkotja meg a Worton dráma rendszerét, amely rögzíti a hangokat és a mozdulatokat.” (P. Müller Péter, 2013 január).

A Worton-dráma alkotóelemei két csoportra bonthatók:

1. Hangok, szavak, színészi szervek és zenekar közvetít
2. A rendezés

A reprezentatív folyamat technikai része két részre oszlik:

1. A színész, az emberi test mozgó formája
2. A mozdulatlan kép, a tehetetlen és engedékeny elemek.

A Wortron-dráma színészeinek virtuozitása a következőkben rejlik: beszéd, szó és a testnevelés alapszintű tanulmányaiból. A mozdulatlan kép esetében bonyolultabb a virtuozitás. Az irányításuk csak arány kérdése, és az ismerete a különböző módozatoknak amelyekkel műhatássá rendezzük őket. (Appia,1899,24)

4.6. A színpadi illúzió

Mi lehet az a látvány amely mindenkinek - hozzávetőlegesen- ugyanazt jelenti?

Egy drámában meg kell keresni, hogy mi lehet a közös nézők látásmódjában., ezt kell a színpadon létrehozni. Appia úgy vélte ez nem más mint a “tér észlelése” és hogy ezekhez a tárgyakhoz színeket társítanak, a fény pedig láthatóvá teszi. (Appia,1899,25).

Kijelenthetjük, hogy a látás, ami közös. A látványra való vágyakozás, amit a színpadi illúzió ér el.

“Az a dramatikus előadás, ahol a rendezés nem mutatja látványosan az illúzió keresését, az emberek többségének értelmetlennek tűnik, és igazuk van, hiszen a drámaíró nem szab világos feltételeket a rendező munkájának, akkor a közönségnek kell azt megtennie.”

(Appia,1899,25)

Appia, határozott véleménnyel beszélt a nézők hangján. Meg kell őket téveszteni, ki kell őket szolgálni, hogy különbséget tudjanak tenni a külvilágtól. (Appia,1899,26) Ez kijelentés egy hasznos különbséget sejtet az eddig színházi felfogástól. A színházi előadásokat mint különálló misztériumnak titulálja Appia, ahol a néző kiszakadhat a hétköznapokból.

Ha a rendezésben nem törekedünk arra, hogy elválasszuk e kettőt akkor jelentéktelenné válik minden olyan eszköz és forma melyet a színházi jelentés eddig magáénak tudhatott.

S így következik, hogy a költő-zenész drámájában egyik ábrázoló eszköz sem kelhet önálló életre. Az egység fogalma itt is visszatérő elem, bár egy sokkal szigorúbb rendszerben kell értelmeznünk.

4.7. A színész

A zene ugyebár időtartamával és arány rendjével megváltoztatja azt az időt, amelyet a dráma normál esetben szabadon sugall neki. A színészt egy mesterséges aktivitásba helyezi, amely az ének nyelv szükséglete.

(Appia a színészt látszólag megfosztja feladatától és helyébe egy magasabb célt ad kezébe. A zene mindenképp fölötte. Meglátásom szerint Appia kutatásából kiderül, hogy az a rendező aki a zenével is tud bánni. Hiszen számára már a zene is rendezőként lép elő, s aki a zenét magát is uralja, értsd. megírja, komponálja, az kordában is tudja tartani).

A színész nem az egyetlen közvetítő; hanem egyike az ábrázoló eszközöknek. S mivel már nem szóvivő, egy organizmus részévé válik, ahol engedelmeskednie kell az organizmust irányító szabályoknak; a zenének.

Az ő eszményi színésze – mint egy partitúra kivitelezője – maradéktalanul alárendeli magát az alkotói (rendezői) akaratnak. (P. Müller Péter, 2013 január.)

De a tényt nem lehet elvitatni; a színész közvetítésével jelenik meg a zene a színpadon.

“A színésszel kapcsolatos másik felismerése, hogy annak testi plaszticitása, térbelisége állítandó az előadás középpontjába, s ennek kell alárendelni a színpadi térképzést is.” (P. Müller Péter, 2013 január)

4.8. A Worton-dráma és a prózai dráma a színészre alkalmazva

A prózai drámában a színész művészete az utánczás és megfigyelés alapján újrajátszott ál-érzelmek. A színész sokoldalúsága abban rejlik a viszonyban rejlik, amit a cselekmény belső karaktere és az abból létrejövő reflex karakter között tud létrehozni.

E viszony keresése a költő-zenész feladata. Neki kell rögzítenie a dráma belső és külső terjedelmét.

Összegezve a Worton-dráma színészének le kell mondania a szerep építésről, és a természetes érzelmekről amit belőle a szerep tartalma kiválthatna. “Az, akit ma “rendezőnek” hívunk, s feladata nem más, mint a játék irányítása a rögzített konvenciók mentén, a Worton-drámával a zsarnoki kiképző szerepéhez jut, hogy felügyelje a színpadkép előkészületi gyakorlatait” (Appia, 1899, 31)

A zenének, a rendezésre gyakorolt hatása látszólag sok megkötéssel jár. Ez köszönhető a zene egyeduralgó magatartásának és a költő-zenész grandiózus felelősség vállalásának a bemutatott darab érdekében. “Vagyis a rendezőnek despotikus „idomárnak” kell lennie, akinek az előadás valamennyi eleme felett ellenőrzést kell gyakorolnia. A rendező szerepét a karmesteréhez hasonlítja.” (P.Müller Péter, 2013 január.)

A jelenkor tudásával szemlélve Appia kutatását szembevetve a zene köré felépített misztérium, mely túlzással bír számomra. Természetesen nem minőségben kritizálom, hanem a művészi/rendezői feladatok elvárását a zenétől. Illetve a színésztől elbitorolt alkotás is rendkívül érdekes megfogalmazása Appia-nak, bár a színészt kihagyni az alkotásból merész rendezői ötlet.

Hozzátenném, hogy a színész gondolati és érzelmi információi még nem voltak túl dúsak, vagyis a rendezők és színházi esztéták még nem adtak olyan kulcsot a színészeknek, melyekkel a saját és reflex karakterük között elmélyedhettek volna.

5. SZTANYISZLAVSZKIJ, és a Rendszer

Következő nagy horderejű változás a XX. század elején robbant be. Aki ezt változást legfőképpen képviselte nem más mint Sztanyiszlavszkij és az ő Rendszere.

Sztanyiszlavszkij 1890-ben látott meiningeni előadást, mely nagy hatással volt rá és korai rendezői tevékenységére. Pályája elején Sztanyiszlavszkij a meiningeniektől átvett, nagy realizmus jegyében dolgozott. (Kékesi Kun, 2007, 51).

Javarészt a meiningeniek hatására, 1898-ban megnyílt a Moszkvai Művész Színház. Amely a jó ízlés fejlődésének a céljából, kulturális rendezvényeket szervezett és színiiskolát is működtetett többek között. Ezek az események hívták fel a figyelmet Sztanyiszlavszkij-ra. Már pályája elején is kisebb változásokat hozott a színházi próbafolyamatba. Növelte a próbák számát és rendezői feladatok kivitelezését pontosította; térkörnyezet, színészi játék és részletek gazdagsága. A díszlet realiztikus maradt egyszerű térkörnyezettel, amelyben a lehető legkevesebb mozgással folyt a játék.

A Társaság előadásaiban a színpadi világot komplexebbé vált a gesztusrendszert pedig visszafogottabbá tették illetve igyekeztek minden olyan gesztust száműzni, ami nem formális. (Kékesi Kun, 2007, uo) Véleményem szerint, itt próbáltak mindent kiszorítani ami nem természetes, ami mai szakzsargonnal mondva; mesterkéltnél vagy művi.

Sztanyiszlavszkij a historista ábrázolás miatt ugyancsak elutazott tanulmányozni helyszíneket mint György herceg a meiningeni színháznál. Viszont ő már nem csak a látvány miatt ment, hanem - és ez a kifejezés akkor még nem létezett- karakteres-re is.

Egy Othello előadás kapcsán 400 oldalas könyvet küldött Velencéből, amelyben a látvány és jelmez leírásán túl a szerepek múltját és összetett jellemét is taglalja. (Kékesi Kun, 2007, 53)

Ebből következtethetünk egy új nagyon is érvényes - amely színészeknek is nagyon fontos- rendezői feladatra; a megfigyelés. Ez a folyamat még a koncepció előtt áll és segít annak kialakításban.

A látványra adott utasítás a német színházakhoz képest nem mutatott újdonságot, viszont orosz területen igen. Mivel beérték azzal, hogy a díszlet, a múltat éppen csak felidézze. Nem törődtek azzal melyik korban játszódott a darab.

“az első évad előkészítésére szánt négy hónap alatt 323 próbát tartottak, a felvonások közé nem iktattak aránytalanul hosszú szüneteket, elvetették a szerepkörök, illetve a standard díszletek és jelmezek alkalmazását, az előadások pedig (mind tematikailag mind stílusban) egymásra épültek” (Kékesi Kun, 2007, uo.)

5.1. A Rendszer

Sztanyiszlavszkij Rendszere a lélektani realizmus volt, melynek kialakulása összefügg azzal, hogy a kor színháza a realista ábrázolási móddal működött. Sztanyiszlavszkij pedig ellene ment inkább és a szimbolista törekvések mentén kezdte kialakítani a Rendszert.

Sztanyiszlavszkij a rendezési feladatot a színpadi világ aprólékos kialakításában látta.

“rendezése nem előre kiporciózott effektusok begyakorlása hanem a feltérképezett érzelmek dinamikáját követő, árnyalt kifejezés mód előhívását célozta” (Kékesi Kun,2007,62)

A lélektani realizmus 1910-1920-as években próbatermekben került kialakításra. Így a próbaterem laboratóriummá változott a színészek azon dolgoztak, hogy a néző belelásson a szereplők érzelmeibe és gondolataiba. Szekvenciákra kellett bontani az emóciók állapotát és rész érzelmeket is kifejezésre kellett juttatni. A próbafolyamat tehát a szöveg mögötti feltárára, az előadás pedig ennek kifejezésére vagy kisugárzására irányult. Sztanyiszlavszkij az átélés művészetének nevezi a színészi munkát (Jákfalvi Magdolna,2020)

A Művész Színházban addig elég volt a “legtalálóbbs” kifejezőmód. Viszont Sztanyiszlavszkij a “reproduktív” átélést akarta. Miszerint a nézőben és a színészen “felidéződjék” az adott érzelem.

Minden eddiginél komplexebb színészi utasításokat fogalmazott meg Sztanyiszlavszkij, ami a rendező és rendezés feladatkörét kibővíti a színész -vezetés fortélyaiival. Ilyen mélyen még senki sem mászott bele egy dráma reprezentatív rendszerébe. Ez annak is köszönhető, hogy Sztanyiszlavszkij nemcsak rendezőként jeleskedett, hanem színészként is. Így a megfigyelése körülöleli a rendező és a színész elé állított művészi feladatok megoldását.

A Rendszer elutasította a konvencionális és realista külsőségekre irányuló színjátékot. Mivel sablonos és/vagy csak valóságnak látszó kifejezésnek bizonyultak megítélése alapján. Következik tehát, hogy nem a természet imitálását akarta, hanem annak működésbe hozásához nyújtott segítséget.

A színésznek mindent “spontánul” kell produkálnia. A valós viselkedést, -s ennek az inkább - improvizációhoz közelebb álló - produkciónak a technikáját kell elsajátítani. (Kékesi Kun,2007, 64)

“A rendszer útmutató az alkotáshoz vezető úton, de nem öncél. A rendszert nem lehet eljátszani,a próbán vagy otthon kell felhasználni, a színpadon viszont mindennek nincs helye, ott nincs semmiféle rendszer, ott természet van”(Sztanyiszlavszkij,1988,559)

A szerepeit átélő színész képes a technika révén előhívni az ihletet, s úgy alkotómunkára serkenti a természet.

“A művészetet nem lehet hideg fejjel művelni” (Sztanyiszlavszkij,1988,122) A színésznek teljes technikai biztonsággal kell színpadra lépnie, de “ha nem érzékelhető , hogy a színész a színpadi alakéval párhuzamos életteli érzéseket él át, szó sem lehet igazi alkotásról. (uo,38) A színész munkája az újra átélt érzelmeken alapszik. (Kékesi Kun, 2007,65).

Ehhez egy fontos fogalmat vezet be Sztanyiszlavszkij; a nyilvános magány-t. Törölnie kell a nézők jelenlétét és csak saját magára kell koncentrálnia. Úgy kell léteznie,mintha csak ő és a szereplő társai léteznének.

Viszont a figyelem tárgya változó, de játék téren belül kell maradnia. Ennek az erős figyelmi képességnek a fejlesztése, mondhatni kötelező volt a Rendszeren belül. Egy másik pedig az érzelmi emlékezet volt. Mely leegyszerűsítve azt jelenti, hogy a színész a lelkében/szívében örökítse meg az élményt, s ne egy füzetbe írja le magának. Ez az affektív emlékezet⁷, A színésznek a megformált alak lelkét saját összetevőiből kell kialakítani. Így a színész és alak egybeolvad, és ez az együttállás a lélektani realizmus alapkövetelménye.

5.2. A színész munkája

Első pontként a szövegelemzés van említve. A fő irányok melyek támpontot adnak a színésznek azaz; elsődleges motivációt. Ezek után részekre kell bontani a szerepet, majd feladatot találni bennük. Ezek hitelesítik a szereplő megnyilatkozásait.

⁷ érzelmi emlékezet

A szerep megismerése az adott körülmények feltárását, az érzelmi emlékezet működtetését, a belső állapot kontrollját, a sugárzást. (Jákfalvi Magdolna, 2020)

Mit érez a figura mielőtt megjelenik ? Hogyan jön be egy színész? Ezek a kérdések, amelyeket megfogalmaz Sztanyiszlavszij, fényévekkal előre visznek a rendezés metodikájában. A körülményes előzmény közös megfejtése, rendezőtől kell hogy induljon.

Mit csinál ,gondol vagy érez az adott figura , mielőtt megjelenik? Vagy amikor épp nincs színpadon, illetve miután végleg eltűnt? Továbbá arra is kitér, hogy egy néma karakter, hogyan viszonyul az adott szituációhoz. Ezek mind “szöveg mögöttinek” “ a színpadi alak nyilvánvaló, belsőleg érzékelhető, a szöveg mögött zajló belső emberi életének” (Sztanyiszlavszkij,1988,429) a megalkotását jelenti a színész egyéni élményei és képzelete alapján.

5.2.1. A mágikus “ha”

A színész dolga, hogy ingereket adjon saját magának, hogy valós érzelmeket tudjon átélni. Ehhez a mi lenne ha kérdés feltevésével olyan szituációt kell elképzelni mintha az reális lenne. Ha benne van akkor, pedig a körülményekkel kell foglalkoznia.

Sztanyiszlavszkij a rendezői példányban rögzítette az emocionális változásokat, segít magának, hogy a menetet tisztán láss és színésznek, hogy tájékozódjon. A színészeknek ezeket el kellett sajátítani. ?- a meglepetés, (?) - váratlan meglepetés. Egy szem a figyelmet jelölte, a zárójelbe tett szem pedig az erős figyelmet.

5.3. Összegzés

A Rendszer vagyis a lélektani realizmus a személyiség egyfajta elképzelését érvényesíti és a természet színpadi működését hangsúlyozza. Ám csak a természetesség látszatát tudja létrehozni, mint a színház örökérvényűen.

“Az alakítás íve, hitelessége, árnyalatai és pszichológiai mélységei, amelyek a Rendszerelvű játék eredményei, magának a jó színészi játéknak a követelményeivé váltak” (Kékesi Kun 2007, 70).

Sztanyiszlavszkij megtanította irányítani a figyelmet és nemcsak, hogy nagyobb szabadságot adott a színészeknek mint Appia a zenés elképzeléseiben, hanem utakat vázolt föl nekik. De csak felvázolta, nem vette el tőlük a keresés örömét, sőt kezükbe adta annak lehetőségét. Átadta hogyan lehet a néző figyelmét koncentrálni és a színész elméjét fókuszálni. Ezzel rámutatva a színész-vezetés addigi hiányára/problémájára illetve elsőként hozott útmutatást a színész képzéshez, ezzel karöltve a pedagógiához is.

Rendezői felfogásában a színész állt a középpontban, a színpad nem verbális elemeivel is az alakok benső életének hitelét teremtette meg. Rendezői munkájának fontos eleme volt az előadás hangulatának, atmoszférájának kialakulása. Az írott szövegen jóformán semmit nem változtatott; az ő rendezői színháza az írott drámának és alakjainak a lélektan és a színpadi hangulat szempontjából történő hiteles megformálását jelentette. A színészt éppúgy a rendező irányítja és segíti, amiként az összjáték megteremtése, a hangulat, az atmoszféra kialakítása is az ő kezében van. (<https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/95.html>)

6. Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski lengyel színházi rendező és színházi elméleti kutató az 1960-as években alakította ki a "színház útjának" teóriáját, amely a színész művészetét helyezte a középpontba, és azt kutatta, hogyan lehet a színész által megteremtett élő jelenlét révén hatni a nézőkre.

“ Grotowski nem szerzője és rendezője a darabjainak, nem író, nem színész, nem színész-pedagógus, de nem is rendkívüli előadások rendezője.” (Koltai Tamás,2000, 14)

Grotowski úgy vélte, hogy a színház elsősorban az emberi test és az emberi hang használatára kell hogy összpontosítson, és hogy a színházi előadásnak közvetlen hatást kell gyakorolnia a nézőkre. Számára a színházi rendezés nem csupán a színészek mozgásáról és elhelyezéséről szólt, hanem az emberi test és a hang újraértelmezéséről, valamint a színpadon való

jelenlétük intenzitásának és autenticitásának⁸ megerősítéséről. Úgy vélte, hogy a színházi előadásnak az intimitást, a közvetlenséget, az összpontosítást és az érzelmi hatást kell elősegíteni.

“Grotowski célja, hogy megközelítse azt a meghatározott és sajátos spirituális tudást, amely csak hangokkal, mozdulatokkal fejezhető ki, szavakká nem formálható, de nem azért, hogy meghódítsa, megtartsa, birtokolja vagy uralma alá hajtja.”

(Richard Schechner, 2000, 15)

Jól látható, hogy már Sztanyiszlavkij és Grotowski sem a látvány maximalizálásán munkálkodtak, sokkal inkább a színésszel operáltak. Grotowski azzal próbálkozott a rendezéseiben, hogy érzelmi lenyomatot hagyjon a nézőben. Amit a mai tudásunkkal is nagyon nehéz elérni. De Grotowski minden áron, olyan tartalmat akart mutatni ami nem hogy a nézőt, de a színészt is meglepi, mivel “meztelenre”⁹ vetkőzik a nézők előtt.

Grotowski elméletei ezért sokkal inkább spirituálisak, ha úgy tetszik. “Mitől nem mindennapi amit teszünk? Mert elértük azt a pontot ahol önmagunkat érintjük; még a hétköznapi életben, hogy ha érintkezünk különféle dolgokon jár az eszünk”

(Jerzy Grotowski, 2000,5)

6.2. Fontos stílusjegyek

1. **Az emberi test szerepe:** Grotowski úgy gondolta, hogy a színész testét kell az előadás középpontjába állítani. A testet úgy kellett használni, hogy az átadja az előadásban rejlő érzelmi tartalmat, a színész pedig a testével kommunikál a közönséggel. Ezért Grotowski színészei kemény fizikai edzésen estek át, hogy testükkel képesek legyenek kifejezni az előadás tartalmát.

2. **A színész és a néző kapcsolata:** Grotowski úgy gondolta, hogy a színésznek közvetlen kapcsolatot kell teremtenie a nézővel. Ezért gyakran eltörölte a színházi díszletet, hogy a néző csak a színészre koncentrálhasson, és az előadás személyesebbé váljon. Nézői részvétel alakult ki, a passzív szerephelyzet pszichikai síkon megvalósuló részvétele. Ez, mint láttuk,

⁸ Érvényesség

⁹ Kitérülködik teljesen

nem igényli a néző külső cselekvését az előadás során, ugyanakkor a nézőt is szereplőként helyezi bele az előadásba. (Adorján Viktor, 2014, 144)

3. **A rituálék használata:** gyakran használt rituálékat az előadásokban. A rituálék segítettek abban, hogy az előadások mélyebb érzelmi hatást gyakoroljanak a nézőkre, és segítettek a színészeket abban, hogy könnyebben kapcsolatba lépjenek az előadásban rejlő szimbolikus tartalommal. Így az előadás alatt két csoport alakult ki, "fizikailag is cselekvően végzők (színészek), valamint az önvizsgálatot csak pszichikai aktivitás által végzők, látszólag passzív csoportjának (nézők) megkülönböztetésére, amely két csoportot a közös szertartásban való részvétel azonban mégis egy alkalmi közösséggé formálja" (Adorján Viktor,2014, 145)

Az egyik legismertebb Grotowski-féle rituálé a "színházi gimnasztika" volt, amelynek célja az volt, hogy felszabadítsa a színészek testét és hangját, valamint hogy erősítse az összpontosítást és a jelenlétet. A színházi gimnasztika során a színészek különböző testgyakorlatokat végeztek, például guggolást, ugrást, fekvést, és a testükkel különböző hangokat is kibocsátottak.

Előadásaiban gyakran használtak még olyan rituálékat is, mint az intenzív légzést, az érintkezést, a meditációt, az érzékelési játékokat, és az önkifejezést. Ezek a rituálék segítettek a színészeknek abban, hogy megteremtsék a szükséges szellemi és testi állapotot, és hogy erősítsék az előadáson résztvevők közötti kapcsolatot.

4. **A színház mint szertartás:** Grotowski úgy gondolta, hogy a színház egyfajta szertartás, amelynek célja, hogy a nézők érzelmileg megtapasztalják a színházban rejlő tartalmat. Ezért az előadásokat úgy kellett megtervezni, hogy a nézők részt vegyenek egyfajta szertartásban, amely segít nekik abban, hogy mélyebben megértse az előadásban rejlő tartalmat. Az egyik legismertebb szertartása a "szellemgyakorlat" ("tétreállítás") volt, amelynek során a színész a testét és az elméjét is kitéve próbatételeknek, eljut egy kiterjesztett tudatállapotba. Ez segítette a színészeket abban, hogy a színpadon valódi, intenzív és autentikus élményeket hozzanak létre.

A térszervezési kérdések egyre inkább a színészi cselekvés kérdéseinek függvényében jelentek meg. Tehát ha az előadás szerves részét képezte egy térbeli megoldás akkor számításba vették, de ha csak kifogás volt, - gondolok itt a színész feladataira önmagával és megvalósítandó feladatra is- inkább elvetették.

A színész és az általa megformált atmoszféra, mindenem felül állt Grotowski értelmezésében. Nem a szemnek akart mutatni, sokkal inkább a színésznek és a nézőnek ajánlott jegyet saját lelkük mélyére.

7. Mit csinálnak a modern kori rendezők avagy a Posztdramatikus színház

kitekintés Robert Wilson színházi megoldásaira

“A posztdramatikus színház az állapotok és a scenikailag dinamikus képződmények színháza.” (Hans-Thies Lehmann, 2009, 78)

A posztdramatikus színház egy olyan színházi irányzat, amely a hagyományos színházi formáktól eltérően nem egy történetet mesél el vagy egy karaktert mutat be a nézőknek, hanem inkább a színpadon lévő elemek, mint például a hang, a fény, a mozgás és a szöveg szerves egységére helyezi a hangsúlyt. A történet elemeit erősen megrostálva, pár sarkalatos fontosságú jelenetre korlátozva látjuk viszont, rendszerint az időrend megbontásával, mint azt például Robert Wilson Oidipusz-előadásában láthatta a magyar közönség (Wilson, 2022).

A posztdramatikus színházat gyakran modern, kísérleti és avantgárd művészeti körökben alkalmazzák. Az előadások során a nézők gyakran olyan élményekkel találkoznak, amelyek inkább hasonlítanak a performanszra vagy az installációra, mint a hagyományos színházi előadásra.¹⁰

A drámai narráció szinte teljesen hiányzik. Helyét monologikus, úgynevezett „posztepikus”¹¹stratégiák veszik át, vagy olyan multimedialis environmentek¹², melyek egy

¹⁰ Jól értelmezhető cselekmény és szövegközpontúság

¹¹ utó elbeszélő

¹² milliő

történetnek csak töredékeit közvetítik. Ezek a példák is egyre inkább arra hívják fel a figyelmünket, hogy a dráma már nem tekinthető a színház alapvető, természetes formájának. (Hans-Thies Lehmann, 2008)

Ahogy az idő halad előre a színházi újítoknak két dolgot érdemes megállapítani a saját stílus kialakítása előtt. Mit fogadnak el az elődeiktől és mit nem. Láttuk, hogy a meiningeniektől kezdve a látvány és az egység meghatározó volt. Elutasították az önző kitett játékot, egy szintre emelték magukat és mindent ami a színpadon történt. És egy pontos és valóságos rendszerben mutatták be.

Appia tételei szerint a színésznek be kell tagozódnia az ábrázoló eszközök közé és partitúraként kell végezni a rendezést. Sztanyiszlavszkij és Grotowski már nem prioritásként kezelte a díszletet. Ha úgy tetszett el is hagyták, mivel számukra a színésszel való munka és a színész önmagán végzett vizsgálata jelentette a rendezés igazi esszenciáját. Gyakorlatokat hoztak létre, ideológiákat fogalmaztak meg és adtak tovább.

Robert Wilson színháza a metamorfózisok színháza, mely a nézőt az átmenetek, a kétértelműségek és az összefüggések álmvilágába kalauzolja. (Hans-Thies Lehmann,90)
“Nem pszichologizáló, realista színház az övé, ahogy Grotowski a nagy hagyományokkal rendelkező távol keleti színházakkal kapcsolatban fogalmazott, Wilson színháza is a formavilág mesterségbeli tudással való kimunkálására helyezi a hangsúlyt.” (Szilléry Éva,2021)

Rendezéseiben nem létezik hierarchia. Ez köszönhető a szöveg és a cselekmény hiányának is. Karakterei ritkán lépnek interakcióba egymással a színpadon. Így teljesen a néző fantáziájára van bízva, hogyan szemléli az előadást. Dramatikus irányultság nélkül, minden egy helyen és időben adódik össze a színpadon.

Teszi ezt olyan tudással Wilson, melyek a rendezés, szobrászat, festészet, koreográfia és a színészet is. E sokfajta tudás mutatja, hogy a rendező rendkívül sok szerepet kisajátíthat magának, amennyiben jó érzéssel nyúl mindezekhez. Ehhez pedig nem kell más mint a bátorság, hogy publikum előtt prezentáljon és ha működik akkor beigazolódik.

“Wilsonnál a személyiség legmagasabb lángjára srófoltan él és ég a színpadon. Nem tévesztendő ez össze a kísérleti színjátszás hisztériás dühkitöréseivel, megdöbbentő rohamaival. Teljes intenzitással és teljes nyíltsággal élnek a színpadon a szereplők. Nem is azt tartják legfontosabbnak, hogy nézik őket, s így azt sem, hogy akik nézik őket, azokra hatást gyakoroljanak. A fontos az számukra, hogy önmagukat kiteljesítsék a játék során.” (Molnár Gaál Péter, 1974, 5)

Színészei általában kifestve lépnek a színpadra. A megjelenésükben észrevehető az egységes színkezelés. A látvány, melyben megjelennek a színészek, festői de letisztult is egyben. Nem fellengzős, egyszerűen grandiózus és nyugtató. Mozgásukban különös ismertető jegyük a slow motion¹³.

Wilson rendezéseiben sosem a történet a lényeges, hanem a kérdés amit a szöveg feltár, vagy épp a szöveg mögött van. Ezért természetesen lehet támadni, mivel nem mindenki számára a kérdés fontos, hanem pont a szövegben rejlő színészi bravúrok lehetősége. De ha az ember a mélyére néz a Wilson-i színháznak akkor felfedezhető a Grotowski-féle laboratóriumi kísérletezés és a Sztanyiszlavszkij-féle mélylélektani elmerülés.

8. Tadashi Suzuki

Tadashi Suzuki színházi műhelye (a SCOT, azaz Suzuki Company Of Toga) már mintegy ötven éve működik, és idehaza is több tanítvánnyal rendelkezik ez az iskola (Jámbor Józsefre és idén azonban eljött az ideje, hogy először egy kötet is megjelenjen a japán sztárrendező tevékenységéről (Suzuki 2023). Törekvései, amelyek Grotowski és Eugenio Barba színházi antropológiai kutatásaival mutatnak párhuzamot, a japán és az európai (mintegy ötszáz, illetve többezer éves) hagyományait ötvözik, nagy nemzetközi sikerrel. Munkái Wilson-hoz hasonlóan hozzáférhetőek a számunkra: nem csupán a youtube-on, hanem a MITEM, illetve a Színházi Olimpia műsorában is. Elektra című előadása volt az első, 1974-ben, és most, 2023-ban is láthattuk. A rendező feladata felől közelítve Suzukihoz, itt új feladata is van a direktornak: erónléti edzőként és mozgás tanárként is funkcionál, aki társulata minden tagját igyekszik a színházi feladatokra lehetőség szerint a legjobban kiképezni. Előadásaihoz jól

¹³ lassú mozgás

alkalmazza a japán zenei hagyományokat, de tettenérhető a japán filmes és színházi hagyomány használata is (rövid bemutatását l. Suzuki 2023a).

Suzuki a színházat, olyan művészeti formának tekinti, amelynek a testi energiákra kell épülnie, és amelynek az emberi testnek az előadásban való használata kiemelkedő fontosságú (a módszer részletes bemutatását l. Suzuki 2023b). Az általa vezetett szintársulat előadásai rendkívül dinamikusak és testközpontúak, és a japán hagyományos színházi formákat is felhasználják, például a noh¹⁴ és a kabuki¹⁵ elemeket.

Az általa kidolgozott színjátszó technika, a Suzuki-módszer

A testi energiára és a testi jelenlétre összpontosít. A módszer célja, hogy az előadó testi jelenlétét erősítse, és növelje az előadás intenzitását. A módszer alapelvei a következők:

1. Lábtechnika: A Suzuki-módszerben a lábak és a talaj kapcsolata az egyik legfontosabb dolog. Az előadók a lábukra koncentrálnak, és megpróbálják erősíteni és rugalmassá tenni őket.
2. Légzés: Az előadók a légzésre is nagy hangsúlyt fektetnek a Suzuki-módszerben. A mély és ritmikus légzés segít az előadóknak koncentrálni és energiát gyűjteni.
3. Testtartás: Az előadóknak a Suzuki-módszerben helyes testtartásra van szükségük. Az előadóknak erősnek, stabilnak és kiemelkedőnek kell látszani.
4. Hang: A Suzuki-módszerben az előadóknak erős, tiszta hangot kell használni a szöveg előadásához. Az előadók megpróbálják a hangjukat az egész testükön keresztül áramoltatni.
5. Mozgás: Az előadók mozgásának - a Suzuki-módszerben - dinamikusnak és precíznek kell lennie. Az előadók megpróbálják minél hatékonyabban használni a testüket, és a mozgásokkal erősíteni az előadás üzenetét.

¹⁴ jelentése: ügyesség, ősi japán színház négy fő műfaja közül az egyik

¹⁵ Ennek a művészetnek a tagjai kötelesek **táncolni, énekelni és cselekedni**, valamint nagyon specifikus mozgásokat hajt végre.

9. Konklúzió

Látható, hogy a “rendező” fogalmának kialakulása a 19.században kezdődött, amikor a színházi előadásokat egyre inkább úgy kezdték megtervezni, hogy rendező által irányított egységes látásmóddal és rendezői koncepcióval rendelkezzenek. A tanulmány során kiderül, hogy a rendezés kezdetleges fázisában a dikció uralkodott amelyben a rendező helye és státusza nem volt szükségszerű. A színész volt a hierarchia csúcán. Instruálta magát és társait illetve - technikai eszközök híján- a szöveg elmondása volt a kizárólagos feladat.

“ A színházba a múlt század utolsó évtizedeitől kezdve bevezetett új elemek az előadás látványosságát tették hangsúlyossá.” (Bécsy,1997,208)

A látványosságokhoz szükségszerűen csatlakozott az színpadi egység és a hierarchiai , amely helyet és felelősséget biztosított a rendezőnek, kialakítva a rendezés egy továbbgondolt folyamatát mely a történelmi realizmusból eredt. Egy másik - régebbi- kor bemutatásához utánozni kell. Jelmezben és díszletben egyaránt. Ehhez feltétlen rendező elvre volt szükség. Melyben benne foglaltatik, a színpadi elrendezés, a színész vezetés, a tömeg mozgatása a díszlet, jelmezek és adott esetben a fény atmoszférateremtő hatása.

Új és váratlan változást hozott a zene. A rendezés és a “partitúra” közötti párhuzam egy jóval határozottabb és szigorúbb szabályokkal kombináló rendező elvet fogalmaz meg. A színész látszólag háttérbe szorul és “ rendező”-vé válik a zene, minden más -ami megmaradt- költő-zenész elméjében összpontosul. Ebben a rendszerben pedig a színész és a zene egyként értelmezendő.

“ A rendező munkájának szükségességét - úgy tűnik- ugyanúgy a századforduló körül bevezetett technikai eszközök hozták létre, mint a színház önálló elméletét.”
(Bécsy,1997,208)

9.1. A rendező ontológiája

A rendező a színpadon nincs jelen. Akkor sem ha az instrukciói határozott és erős rendszerben működtetik a színpadi történetet. Munkájához minden esetben szükség van más művész emberekre is. De ha ennyi ember, nevezetesen; díszlettervező, jelmeztervező és scenikus munkálkodik azért, hogy az előadás elkészüljön - beleértve a színészeket is- , miért

van szükség a rendezőre? “A rendezőre csak praktikus okokból van szükség; pontosabban a praktikusság termelte ki. Miután a technikai elemek és a színész testének új felhasználása elkezdődött, és így praktikus okokból helyet kapott a mű létrehozásában, ontológiai értelemben nem szükséges, de lehetséges feladatokat szerzett magának.” (Bécsy, 1997, 209) Valóban érzékelhető ez a tendencia, de vajon mindezek a feladatok milyen cél érdekében hatnak? Az eszközökkel együtt mennyit változott maga a cél is?

9.2. A tételezett cél

Miután végignéztük a rendező és a rendezés alakulását egy fontos kérdés merül fel a funkcióját illetően. Praktikus szervező és rendszerező feladatán túl mi a feladata egy rendezőnek? A válasz: a tételezett cél. Egy rendezőnek a célja a mű megalkotására csak akkor valósulhat meg ha azt a célt “előbb más emberek tételezett céljává teszi; azokévá, akik egyedül képesek arra, hogy az ő tételezett célját megvalósítsák.” (Bécsy 1997, 209).

A rendezés leírható, ám sok tekintetben titkos, nem megfogalmazható szegmense a tételezett cél átadása a színésznek, díszlettervezőnek, jelmeztervezőnek, scenikusnak. Ám józan paraszti ésszel eljutunk az első problémáig. Amit a rendező gondol, azt minden más ember valamely tekintetben máshogy képezi le. Elvesz belőle, vagy hozzátesz: ez egy természetes folyamat, hiszen nem ugyanúgy élünk meg szituációkat. Számos különbség lehet a rendező és a célszemély között: generációs szakadék, élménybeli különbségek, eltérő személyiségjegyek, és így tovább.

A rendező és a rendezés funkcióját a tételezett cél átadásánál tudom megfogni. A spirituális cselekvés számomra azt jelenti, hogy a rendező ugyanúgy keresi a jelentést a színészben és szövegben, sőt saját magában is. Ez a finomhangolás rendező és színész között a rendezés legfontosabb eleme, amit az évszázadok alatt kialakítottak. A művészet és a dráma célja egyfajta megközelítésben igen ősi: a művész mentális mintázata szerint formálni, alakítani a formátlan, heterogén és óriási világon, a művész személyiséglenyomatát hagyva rajta.

Emellett pedig legalább olyan fontos, hogy a rendező a meglévő célhoz vezető összes eszköz felett felügyeletet gyakoroljon. Nem kell – nem is lehet – mindent magának csinálnia, de az egységes víziót, amelyet egy színházi produkció ma jelent, minden tekintetben uralnia kell, a az előadott szövegtől vagy a fénytechnikától a színészekig, a jelmeztervezőtől a zenei kíséretig és a színpadi mozgásig, ami bonyolultságában gyakran felér egy balett-koreográfiával. Úgy tűnik, picit visszatért a színházi rendezés a meiningeni kezdetekhez – csak éppen az eszköztár sosem látott módon kiszélesedett, gazdagabbá vált.

Mindazonáltal a gazdag eszköztár jelenlétét kiindulópontként is kezelik ma a rendezők: választanak közülük és kísérletezhetnek újabbakkal is a legjobb cél elérése érdekében. Nem véletlen, hogy a japán színházművészet egyik legprogresszívebb iránya már a robotok és a mesterséges intelligencia színházi működtetésén fáradozik. A magyar származású Rosner Krisztina kutatja ezt Japánban, így rajta keresztül jutnak el információk erről a szélsőséges áramlatról hozzánk is (robotszínház, 2023). Belülről persze nem olyan ijesztő ez a jelenség: úgy is fel lehet fogni, mint a japán bábjáték-hagyomány high-tech folytatását. Ezen a ponton pedig a rendezőnek immár lassan tényleg ijesztően széleskörű tudással kell rendelkeznie: lassan oda jutunk, hogy konyítania kell valamit a programozáshoz is.

Bár ezek a modern jelenségek talán ijesztőek vagy furcsák lehetnek, mégsem mondanak ellent a dolgozat alapvető állításának: a lényeg a rendezés tételezett célja. Amint az a posztdramatikus rendezők (mint Wilson, Terzopulosz, Suzuki) munkásságával kapcsolatos publikációkból is kiderül, a cél a mozgósítás, a meggyőzésnek egy mély, érzelmileg is hatásos változata, amely nem csupán intellektuálisan, hanem érzelmileg is formálja a nézőt, egy előre átgondolt érzelmi hatás irányában (Bennett 2009, Ungvári 2022, Suzuki 2023). Ez így volt már az ókori görög színházakban, vagy Shakespeare korában is. A célok az évszázadok, évezredek alatt lényegileg alig változtak: alapvető léttel kapcsolatos problémák mélyebb megértésre, a helyes cselekvésre, gondolkodásra, az együttérzésre való felhívás. (Saját gondolataimat itt Cziboly Ádám színházpedagógiai tárgyú cikkéből egészítettem ki, l. Cziboly, 2017). A célhoz vezető eszközök azonban igen sokrétűvé váltak. Ennek a folyamatnak igyekeztem felvillantani néhány állomását ebben a dolgozatban.

10. Epilógus: színházi etika és a magyar helyzet

A cél fontos, de hasonlóan lényeges szerepet tölt be az ahhoz vezető út is. A rendező nem alkalmazhat erkölcsileg kifogásolható eszközöket hatalma fitogtatására vagy egy tökéletes produkció erőszakos kifacsarására a színészeiből, bár ez sem a hazai, sem a nemzetközi gyakorlatban nem tűnik különösebben ritkának. Ha a rendező így tesz, károkat okoz a színészeiben, saját tételezett céljait pedig viselkedésével ássa alá. Egy ideális helyzetben lévő rendező több éven át dolgozhat ugyanazokkal az általa kiválasztott szereplő gárdával, anélkül, hogy roncsolná azok személyiségét, érzékeny lényét. Magyarországon is, ahogyan világszerte sokfelé rendszeres a színészek kiszolgáltatottsága a rendezőnek, ez pedig közvetlenül a tételezett cél ellen hat. Ha azonban a színházban egyeduralom van – és ezt

nyugodtan érthetjük bármely rendezőre, politikai oldaltól függetlenül –, a tételezett cél nem, vagy csak korlátozottan valósulhat meg. Érdekes itt figyelni a Suzuki-féle SCOT-társulat szívós, több évtizede tartó munkájára; jó lenne, ha idehaza is hasonló műhelyek valósulhatnának meg. Bár kisebb léptékben, azért idehaza is megfigyelhető hasonló építkezés, de látszik, hogy ezek a főként az alternatív scénához tartozó műhelyek (Pintér Béla társulata, vagy a Fodor Tamás vezette Stúdió K színház, amelynek történetéhez l. Jászay, 2023) mennyire ki vannak téve a különböző, nem mindig előnyös hatásoknak. A kőszínházak anyagi értelemben védettebbek, ezek azonban gyakran a közönség igény kielégítésére szakosodnak, alacsonyabb szintű célokat tűzve ki maguk elé. Szisztematikus, rendszeres, hosszabb időn át tartó építkezés csak kivételes esetben jellemző a mai társulatokra.

11. Irodalomjegyzék:


1. Adorján Viktor (2014): Jerzy Grotowski “szegények színháza”Hitel, 27.évf. 9.sz, 144–145. Online: https://epa.oszk.hu/01300/01343/00152/pdf/EPA01343_hitel_2014_9_138-152.pdf (letöltés ideje: 2023.04.30).
2. Adolphe Appia (1899) : Zene és rendezés. Budapest: Balassa Kiadó, p-12-31
3. Bennett (2009): Bennett, Rachel Elinor: “Why Theatre? A Study of Robert Wilson” (2009). Undergraduate Honors Thesis Collection, 35. Online:
4. Bécsy Tamás (1997): A színház lételméletéről, Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 208-210
5. Cziboly Ádám 2017: Miért színház? Bevezetés a színházi nevelési és színházpedagógiai programok sokszínűségébe, Színház folyóirat, 2017. 12. 29. Online: <https://szinhaz.net/2017/12/29/cziboly-adam-miert-szinhaz/> (letöltés ideje: 2023. 03. 30).
6. Hans-Thies Lehmann 2008: A posztdramatikus színház és a tragédia hiánya, Színház folyóirat, 41.évf. 8.sz, Fordította. Berecz Zsuzsa
7. Hans Thies Lehmann 2009: Posztdramatikus színház, Balassi Kiadó, p.78, 90, fordította: Berecz Zsuzsa

8. Jákfalvi Magdolna 2020: A színház mint Önismeret, szeptemberi Folyóirat,<http://szinhaz.net/2020/11/14/jakfalvi-magdolna-a-szinhaz-mint-onismeret/#>
9. Jászay 2023: Jászay Tamás: Színház a másodikon. Beszámoló a kötet bemutatójáról. Színház folyóirat. Online:
<https://szinhaz.online/szinhaz-a-masodikon-otvenen-a-szkene-50-everol-megjelent-jaszay-ta-mas-konyve/> (letöltés ideje: 2023. 03. 30).
10. Kékesi Kun Árpád (2007): A rendezés színháza, Budapest: Osiris Kiadó.
11. Kiss Gabriella (2008): Magyar Dráma és színház a 20.században, Irodalomtörténet-39/89 évf. 1.sz , 73-74. Online:
http://epa.oszk.hu/02500/02518/00319/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2008_01_07_1-101.pdf (letöltés ideje: 2023. március 2).
12. Koltai Tamás (2000): Grotowski különszám, Színház, Kritikai és elméleti folyóirat, szerk. Koltai Tamás, 33. évfolyam. Online:
http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/2000_kulonszam.pdf (letöltés ideje: 2023.02.03.)
13. Lajos Sándor (2018): A herceg akinek a színház volt a hobbija, origo.hu, kultúrrovat. Online:
<https://www.origo.hu/kultura/20181128-a-meiningeni-udvari-szinhaz-legendas-eloadasai-38-europai-varosban-vendegszerepeltek.html> , (letöltés ideje: 2023.március. 2)
14. Székely (2001): Magyar színháztörténet II. 1873-1920, főszerk. Székely György, szerk. Gajdó Tamás, Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001. A rendező művészete című fejezet:
<https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/95.html>
(letöltés ideje: 2023. 04. 15).
A Király színház című fejezet:
<https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/117.html> (letöltés ideje: 2023. 04. 30).
15. Molnár Gál Péter, (1974): Robert Wilson “operái” , Színház Folyóirat, 7.évf. 12.sz,
https://epa.oszk.hu/03000/03040/00094/pdf/EPA03040_szinhaz_1974_12_033-037.pdf ,
(letöltés ideje: 2023.04.30).
16. https://nepszava.hu/3173271_robotszinhazi-eloadasok-japanban.
17. Suzuki (2023a). Suzuki rövid bemutatása a Nemzeti Színház honlapján:
<https://nemzetiszhaz.hu/muvesz/suzuki-tadashi>)

18. Suzuki (2023b): Suzuki, Tadashi: A testben élő kultúra. Fordította Jámbor József és Fazekas Sándor. Budapest: SZFE–Nemzeti Színház, 2023.
19. Bennett (2009): Bennett, Rachel Elinor: “Why Theatre? A Study of Robert Wilson” (2009). Undergraduate Honors Thesis Collection, 35. Online: <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/35> (letöltés ideje: 2022.12.02.)
- Ungvári (2022): Ungvári Judit: Test és lélek energiái. A Terzopulosz-módszer. Nemzeti Magazin, IX/8. szám, Online: <https://nemzetiszinhas.hu/hirek/2022/03/test-es-lelek-energiai-bakkhansnok> (letöltés ideje: 2022.12.02.)
20. Szilléry Éva (2021) : A világ legnagyobb színházrendezőjének előadása érkezik a Nemzeti Színházba, <https://www.origo.hu/kultura/20210916-robert-vilsona-vilag-legnagyobb-szinhazrendezoje-a-nemzeti-szinhazban-mutatja-be-uj-darabjat.html> (letöltés ideje: 2023.04.30)
21. Sztanyiszlavszkij (1988): A színész munkája, Budapest: Gondolat Kiadó, Ford. Morcsányi Géza, p. 122, 429, 559.
22. Wilson (2022): Robert Wilson: Oidipusz (az előadás adatlapja a Nemzeti Színház honlapján). Online: <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/oidipusz-1/kapcsolodo-tartalmak> (letöltés ideje: 2023.03.13.)

12. Mellékletek:

1. melléklet: Konzulensi nyilatkozat

 **MATE**
MAGYAR AGRÁR- ÉS
ÉLETTUDOMÁNYI EGYETEM

Kaposvári Campus
Cím: 2700 Kaposvár, Guba Sándor u. 40.
Tel.: +36-82/505-800
Honlap: <https://kaposvar.uni-mate.hu/>

2. sz. melléklet. Konzulensi nyilatkozat

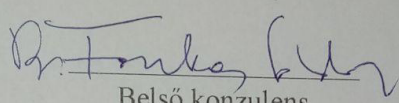
NYILATKOZAT

A dolgozat készítőjének konzulense nyilatkozom arról, hogy a Záródolgozatot/Szakdolgozatot/Diplomadolgozatot áttekintettem, a hallgatót az irodalmi források korrekt kezelésének követelményeiről, jogi és etikai szabályairól tájékoztattam.

A Záródolgozatot/Szakdolgozatot/Diplomadolgozatot záróvizsgán történő védésre javaslom / nem javaslom*.

A dolgozat állam- vagy szolgálati titkot tartalmaz: igen nem*

Kelt: Kaposvár év 2023 . 05 hó 03 . nap


Belső konzulens

*Kérjük a megfelelőt aláhúzni!

2. sz. melléklet. Hallgatói nyilatkozat

NYILATKOZAT

Alulírott Urszinyi Ádám, a Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem, Rippl Rónai Művészeti Campus, Színművész szak nappali/levelező* tagozat

végzős hallgatója nyilatkozom, hogy a dolgozat saját munkám, melynek elkészítése során a felhasznált irodalmat korrekt módon, a jogi és etikai szabályok betartásával kezeltem. Hozzájárulok ahhoz, hogy Záródolgozatom/Szakedolgozatom/Diplomadolgozatom egyoldalas összefoglalója felkerüljön az Egyetem honlapjára és hogy a digitális verzióban (pdf formátumban) leadott dolgozatom elérhető legyen a témát vezető Tanszéken/Intézetben, illetve az Egyetem központi nyilvántartásában, a jogi és etikai szabályok teljes körű betartása mellett.

A dolgozat állam- vagy szolgálati titkot tartalmaz: igen nem*

Kelt: Győr, 2023 év 05 hó 01 nap

Urszinyi Ádám
Hallgató

