

Az újraszervezés gyakorlata: mozgástervezés

DOI : 10.46522/S.2025.01.2

GYÖRGYJAKAB Enikő PhD

Babes-Bolyai University, Faculty of Theatre and Film, Hungarian Theatre Department
eniko.gyorgyjakab@ubbcluj.ro

Abstract: The Practice of Reorganization: Movement Composition

Movement composition is a fundamental practice in the training system I use, focused on organizing conscious movement material. It is integrated throughout the educational process, running parallel to the teaching of movement techniques and skill development. The pedagogical aim is to develop proficiency in organizing the actor's movement material.

Through physical experience, movement composition shows that the actor's presence can be seen as an independent layer of the theatrical performance. It fosters a deep awareness of the actor's relationship with space, time, and movement, exploring their potential in the creative process. While the movement score created may not be a full theatrical scene, it carries the potential for one, providing participants with experience of theatrical creation from the early stages of training.

Movement composition emphasizes that the actor is a co-creator in the artistic process, not merely a performer, taking responsibility for various aspects of the creation.

Key words: *dance dramaturgy; art as reorganization; movement composition; creative process; actor training.*

Alva Noë filozófus szerint “a szervezettség életünk egyik ismertetőjegye” (Noë 2015, 30) és ennek fényében a művészetet az újraszervezés gyakorlatának tekinti. A színházi pedagógiában ez a megközelítés nemcsak az Odin Teatret és a Viewpoints munkamódszerében érhető tetten, hanem már Meyerhold munkásságában is meghatározó szemléletként megjelent.

Pedagógiai gyakorlatomban a mozgástervezés egy olyan képzési rendszerbe ágyazódik¹, amely különös fontosságot tulajdonít a mozgáselemzésnek és a szervezési

¹ A tárgyalt képzési rendszert Uray Péter koreográfustól tanultam, több művészi együttműködésen és asszisztensi munka révén. A tanulási folyamatban kiemelt szerepet kapott a rendszer metodológiájának mélyreható megértése, ami meghatározta későbbi alkalmazását. Több mint tíz éve használom ezt a megközelítést a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karának oktatási programjában, valamint különböző workshopok során. Jelen tanulmány a rendszer egy meghatározott aspektusára, a mozgástervezésre fókuszál.



gyakorlat megtapasztalásának. Mivel a színpadi anyag megszerveződésének logikája eltér hétköznapi tevékenységeink szerveződésétől, a képzési rendszer a szervezés aktusát a reflektált tudatosság zónájába emeli annak érdekében, hogy a résztvevő elsajátíthassa a szervezés és szerveződés e különleges formáját.

Meghatározás

A mozgástervezés elhatárolható mozgásegységek nagyobb egységbe való szervezése. Lehet egyéni, páros, vagy csoportos gyakorlat, amely során a résztvevők felhasználhatnak előre megtanult civil vagy absztrakt mozgásmintákat, vagy mozgásimprovizációban felbukkanó mozgásegységeket. Az általam tanított pedagógiai rendszerben a tervezés gyakorlata az egész testet (testelmét) igénybe vevő feladat, amely feltételezi a tér, forma és idő variált használatát és lehetőséget teremt a tanult mozgástechnikák kreatív anyagként való értelmezésére.

A mozgástervezés gyakorlata hasonlóságot mutat Anne Bogart és Tina Landau *The Viewpoints Book* című könyvében ismertetett kompozíciós gyakorlatokkal, abban az értelemben, hogy mindkettő az anyag megszervezését célozza meg. Mind a mozgástervezés, mind a kompozíciós gyakorlatok néhány elemre szűkítik az építkezéshez felhasználható opciókat, és azt feltételezik, hogy ezek megszervezési módjainak felkutatása megfelelő alkalmat teremt a kreatív anyag megszületésére. Az így születő anyag túlmutat az egyes elemek egymás mellé helyezésén és magában rejtheti a színházi pillanatot. Szintén hasonlóságot vélünk felfedezni az Eugenio Barba és Nicola Savarese által *A színész titkos művészete. Színházantropológiai Szótár* című műben tárgyalt *partitúra* kifejezéssel (Barba és Savarese 2020, 140), amely alapvető eleme az Odin Teatret munkamódszerében használatos színészi építkezésnek. Az általam használt mozgástervezés leginkább abban különbözik a fent említett példától, hogy a képzés kezdeti szakaszában szorosan kötődik azokhoz a mozgástechnikákhoz, dinamikus mintázatokhoz, amelyek a képzésben rögzített formaként jelennek meg (például kontakttechnika, talajtechnika, aikidoból kiemelt formák), ugyanis a színészképzés első fázisában ezen rögzített formák segítségével történik a mozgástervezés. Míg a partitúra (Odin) vagy a kompozíció (Viewpoints) magába foglalhatja az összes lehetséges felhasználható színészi eszközt (pl. architektúra, jelmez, hang, szöveg, stb.), addig az általam használt rendszerben a mozgástervezés a tanult mozgástechnikák integrálására összpontosít. A képzés azonban rámutat a mozgásanyag szervezettsége és a teljes színészi partitúra közötti párhuzamra, valamint bizonyos csoportok esetében lehetőséget teremt a szöveg és a mozgásterv kapcsolatának vizsgálatára is.

Bár a mozgástervezés során létrejött mozgásanyag önmagában nem színházi jelenet, magában hordja annak lehetőségét, és így, már a színészképzés kezdeti fázisában képes megteremteni a résztvevők számára a teljes értékű színházi alkotás élményét, ami véleményem szerint kulcskérdés a színészképzés organikussága szempontjából. Pedagógiai tapasztalataim egyértelműen azt mutatják, hogy a képzésben kulcsfontosságú mozzanat megteremteni azokat a feltételeket, amelyek lehetővé teszik a



tanult mozgástechnikákban rejlő színházi potenciál kibontakozását, annak érdekében, hogy ezek a technikák szervesen kapcsolódhassanak a színészképzéshez.

A mozgástervezés folyamatosan jelen van az általam tanított képzési rendszerben, biztosítva az egyes mozgástechnikák színházi jellegének feltárását. Ez egyértelműen azt mutatja, hogy a rendszer a mozgástervezést olyan alapgyakorlatnak tekinti, amely nem függ a mozgástechnikai képzéstől és a képességfejlesztéstől. A színészi anyag megszervezése egy, a testtechnikáktól független gyakorlat², amely önmagában is színészi technikának tekinthető. A mozgástechnikák és a szervezés gyakorlatának összefüvése a képzési rendszeren belül a szervezési gyakorlatnak egyértelműséget és könnyedséget biztosít, miközben segíti a mozgástechnikák organikus elemekként való értelmezését a résztvevők számára.

A mozgástervezés céljai

Mint azt Andreas Kotte, színházelméleti szakember is megjegyzi, színházról kialakult képünk kitágult és a “normatív színházfogalmak ideje lejárt” (Kotte 2015, 58). A kortárs színház olyan kihívások elé állítja a kortárs színészt, amelyre adekvát válasz lehet a művészet mint (újra)szervezés értelmezése. Ez ugyanis lehetővé teszi, hogy a színész eleget tegyen mind a hagyományos színház, mind a posztdramatikus színház elvárásainak, amelyek szimultán módon vannak jelen ebben a kitágult színházképben.

A mozgástervezés célja alapvetően a szervezés aktusának megértése és gyakorlása, a színpadi anyag megszervezésében való jártasság megszerzése. Ez a pedagógiai rendszer tehát, a mozgástervezés gyakorlatainak keretében a mozgásanyag és a kinetikus energia szervezését tanítja és ezáltal egy olyan színházi szemléletet támogat, amely a művészetet (újra)szervezési aktusként fogja fel.

A mozgástervezés során a diákok/résztvevők olyan mozgáspartitúrákat hoznak létre, amelyek függetlenek a hagyományos színház hierarchiájára jellemző szöveg és dramatikus helyzet uralmától. Figyelmük éppen ezért fókuszáltna a szervezés aktusára irányulhat és elmélyülten tanulmányozhatják azt. Tapasztalatot szerezhetnek színpadi jelenlétük megformálásának olyan eszközeiről mint például test és tér viszonya, test és idő viszonya stb., amelyek a hagyományos színházi hierarchiában a szöveg és drámai situáció dominanciája miatt nem feltétlenül kerülnek a tudatosságuk zónájába³. Ez nem

² A Viewpoints például nem foglal magába mozgástechnikai képzést. Gyakorlása során és a kompozíciók készítésekor a résztvevők azokat a testtechnikákat használják fel, amelyek rendelkezésükre állnak. Ez többnyire olyan mindennapi testtechnikákat jelent, mint a járás, állás, ülés, de amennyiben a résztvevők virtuóz mozgásformákat is ismernek, azok is beépíthetők a kompozícióba.

³ Nem olyan szigorúan rendszerbe foglalt, mint a Viewpoints, mégis ez a pedagógiai rendszer is ráirányítja a figyelmet azokra a színházi építőelemekre – mint a tér, forma, ritmus, minőségek –, amelyek a színészi anyagot specifikussá teszik anélkül, hogy lélektani megközelítést igényelnének.



jelenti azt, hogy a hallgatók mindig szövegtől vagy helyzettől függetlenül dolgoznak majd, hanem hogy bővítik kreatív eszköztárukat. Test, tér, forma és idő kapcsolatainak feltárásával alkotói lehetőségeik kibővülnek és így nagyobb szabadságot nyernek a színpadi alkotófolyamatban. Ennek köszönhetően önállóbbá válhatnak, és mélyebb tudatossággal közelíthetnek az előadás különböző rétegeihez.

Ha a művészetet újrászervezésként értelmezzük, akkor az újrászervezés során figyelembe kell vennünk a színpadi aktus legfontosabb jellegzetességét: azt, hogy a színpadi anyag a nézővel kommunikál. Eugenio Barba hangsúlyozza, hogy a színpadi akció – ellentétben a hétköznapi cselekvéssel – többletenergia működtetésén alapul, amely a színészi jelenlét és ezáltal a nézővel való kapcsolat megteremtésének alapja (Barba, 1995, 11). A mozgástervezés során a résztvevő nemcsak a saját teste, a forma, tér és idő viszonyán, hanem közvetett módon a néző figyelmének fenntartásán, irányításán, a nézővel való hatékony kommunikáció megszervezésén is dolgozik, tehát a szervezés módját a színpadi lét sajátosságai között értelmezi.

A mozgástervezés másik fontos célja egy olyan szemléletmód kialakítása, amelyben a színész nem végrehajtóként, hanem alkotótársként vesz részt az előadásban. Ez segíti őt abban, hogy önálló alkotóként saját művészi szándékait is képviselni tudja, felelősséget vállalva a színházi alkotás bizonyos aspektusaiért. A mozgástervezési gyakorlatok során ugyanis a résztvevő már a képzés kezdetétől olyan kis egységekben gyakorolja a színházi alkotás folyamatát, amellyel meg tud birkózni és amelynek a végére tud érni – be tudja fejezni a folyamatot. Ugyanakkor a pedagógiai helyzetből adódóan a végső eredmény terhe nélkül fedezheti fel azt, hogy milyen lehetőségei vannak a színházi anyag megszervezésére és hogyan válhat önálló alkotóvá. A diákok már első éven az egy-két perces mozgástervekben saját színházukat valósítják meg olyan elemek felhasználásával, amiket az órán tanultak. A csoporttársaik mozgásterveinek megtekintése után egyértelműen azt jelzik vissza, hogy a társaik által létrehozott partitúrák színházi szempontból izgalmasak-e számukra. Adott esetben javaslatot tudnak tenni egymásnak olyan változtatások beiktatására, amiktől az anyag jobban működhet (ritmusra, térhasználatra vonatkozó megjegyzések). A mozgástervben tehát, anélkül, hogy szándékosan tennék, a diákok lehetséges színházi anyagot hoznak létre. Társaik megfigyelőjeként elkezdik megérteni, hogy mi működik színházként számukra és mi nem. A mozgástervezésben a diákok egyértelműen alkotóként vannak jelen és ezt fel is ismerik a gyakorlatok bemutatása és a visszajelzőkör alkalmával. Csíkszentmihályi Mihály flow elmélete szempontjából a mozgástervezés gyakorlataiban a színházi alkotás (jelenet létrehozása) olyan részfeladatokra oszlik, amelyekben a kihívás szintje megfelel a résztvevő felkészültségének, vagy éppen csak meghaladja azt. Csíkszentmihályi szerint ugyanis az áramlás megvalósulásához kulcsfontosságú egy olyan célnak a kitűzése, amely kevéssel haladja meg a résztvevő teljesítőképességét, és ez munkával áthidalható (Csíkszentmihályi, 1991, 72). Ennek köszönhetően ebben a típusú feladatban a diákoknak gyakran flow-élményben van részük, ami segít nekik könnyedén kapcsolódnia az alkotás aktusához. Ezért gondoljuk, hogy a mozgástervezés megfelelő feladat a képzés kezdeti szakaszában, hiszen a színházi jelenet fogalma



kisebb, átlátható részegységekre bomlik, a résztvevők számára érthetővé válik az építkezés mechanizmusa.

A mozgástervezés további céljai közé tartozik a mozgásmemória fejlesztése, valamint mozgástechnikai elemek színházi kontextusba helyezése, és egyéni stratégiák kialakítása az anyag személyessé tételére.

A mozgástervezés felépítése és fázisai

A mozgástervezés több találkozón (tanórán) átívelő folyamat, amely az alábbi fázisokra bontható:

1. *Egységek azonosítása* – A képzés kezdeti szakaszában a mozgásterv építőelemei főként tanult mozgástechnikai egységek, dinamikus mozgásmintázatok, amelyeket a tervezés előtt közösen megtanulnak a résztvevők. A képzés későbbi részében az alapanyagok lehetnek olyan mozgásegységek, mintázatok amelyek improvizációs munkában jelentek meg és amelyeket a diák/résztvevő formalizál⁴ – vagyis világos döntést hoz az egyes mozgásegységek végleges formájáról a megismételhetőség érdekében.
2. *Sorrend kialakítása* – A mozgásegységek sorrendbe tétele az egyik legfontosabb lépés, mivel ezáltal válik elérhetővé a résztvevő számára a hosszabb mozgásegység, amely lehetőséget ad a további részletező munkára. A sorrendről való döntés történhet kognitív szinten vagy testi impulzusok alapján. A képzés az utóbbi megközelítést támogatja, és a gyakorlat során arra ösztönzi a résztvevőket, hogy figyeljenek a "test hangjára".
3. *Memorizálás* – Az összeállított mozgássor többszöri megisméltése. Az ismétlések száma egyénileg változó. A mozgáselemekből álló mozgássort annyiszor szükséges ismételni, amíg a sorrend rögzül (automatikussá válik) a résztvevő testében és nem kell tudatosan figyelni az egyes elemek sorrendjére. A memorizálás szakaszában gyakran megjelennek kreatív átkötések, amelyek a következő fázisban kibonthatók és továbbfejleszthetők.
4. *Átkötések kidolgozása* – A felhasználható mozgásegységek közti átmenet megkeresése. Ebben a fázisban teret adunk annak, hogy az építőelemekként felhasznált rögzített formák mellett megjelenjenek egyéni megoldások, amelyek a két elem közti átmenetet biztosítják. Ezek legalább olyan értékkel bírnak, mint a

⁴ A „formalizál” kifejezést az angol „formalize” szóból vettem át, mellyel a Teatro Tascabile di Bergamo 2017-es workshopján találkoztam. A workshop során Tiziana Barbiero arra kért bennünket, hogy tetszőleges mozdulatok végső formáját határozzuk meg („formalize”), majd ezekből állítsunk össze egy hosszabb mozgássort. A TTB szerkesztési módszere hasonlóságot mutat a jelen tanulmányban tárgyalt mozgástervezéssel, azonban nem előre megtanult mozgástechnikai elemek felhasználásával történik. Mind a mozdulatok megtalálása és formalizálása, mind az összeszerkesztés során a résztvevők a „test hangjára” figyelnek, és döntéseik inkább testi, mint kognitív alapúak.



kezdeti építőelemek, ugyanis a résztvevőnek itt van alkalmuk saját kreatív megoldásaik beépítésére.

5. *Térbe helyezés* – A tér és a mozgásanyag kapcsolatának tudatosítása. Ebben a fázisban a résztvevők döntéseket hoznak arról, hogyan használják a rendelkezésükre álló teret a mozgásanyag különböző pillanataiban.
6. *Ritmus és ívek* – A résztvevők kidolgozzák a mozgásanyag ritmusát és döntéseket hoznak arról, hogy milyen íveket tudnak meghatározni az anyagon belül, hasonlóan a mondatszerkezetekben jelenlévő gondolati ívekhez.
7. *Zene* – a résztvevők keresnek egy olyan zenét, ami véleményük szerint dialógusba tud lépni a megtervezett mozgásanyaggal.

A mozgástervezés során azt kérem a résztvevőktől, hogy állítsanak össze egy mozgássort a tanult technikai elemekből. Amikor talajtechnikát tanulunk, akkor talajközeli elemekből, amikor ugrástechnikát, akkor az ugrásokból. A felhasználható elemek számát szabályozom: általában 5, 7, vagy 9 elemre szűkítem. A rendszerben az egyes elemek rögzített formája fontos szerepet kap, mivel ez segíti a diákokat a mozgástervezés átláthatóbbá tételében. Például talajtechnika esetében 10 - 12 dinamikus rögzített formát, tanítok meg a résztvevőknek. A résztvevőnek nem kell figyelmet és energiát szentelniük a mozgásformák kitalálására, hanem csak választaniuk kell a nem túl sok variáció közül. A választás lehetősége egyszerre megszorító és megengedő jellegű, amelyben rendszerint komfortosan mozognak. Van döntési szabadságuk, de nem túl nagy és ezért nem nehezedik teherként rájuk. Kedvükre hagyhatnak ki néhány formát, amit nem szimpatizálnak. Ugyanakkor a tanult dinamikus formák egyszerre közös mozgásnyelvként is szolgálnak és lehetővé teszik a páros és csoportos munkát, illetve egyértelmű formai elvárásokat szabnak meg. Az elemek (dinamikus rögzített formák) különböző mozgástervekbe ágyazva egyértelműen kreatív anyaggá válnak, abban az értelemben, hogy megmutatják lehetséges rejtett jelentéstartalmaikat.

A résztvevőket arra biztatom, hogy a tervezést ne fejben végezzék el, hanem már a gyakorlat kezdetétől térben dolgozzanak. Csak a kiindulóponttól döntsenek – hol és milyen pozícióban helyezkednek el a térben – vagy maximum arról, hogy milyen tanult elemet szeretnének kiinduló helyzetként használni. Haladjanak lépésenként, és figyeljenek arra, hogy egy mozdulat elvégzése milyen újabb mozdulatot hív elő a testben, ami elvezetheti a következő elemhez. A gyakorlat során a résztvevők figyelmüket befele, saját testi érzeteik felé irányítják. Megfigyelik milyen érzetek kísérik egy bizonyos dinamikus mozgásminta véghezvitelét. Ezt a belső figyelmet megtartva, mintegy hallgatólagosan rákérdeznek a testre: hova, milyen irányba szeretne továbbhaladni, merre mozdulna tovább. A test hangjának meghallgatását (*listening to the body*) a mindennapi életben ritkán gyakoroljuk, de különös jelentőséggel bír mind a Viewpointsban (Bogart és Landau, 2005, 33) mind az olyan szomatikus gyakorlatokban, mint például a Feldenkrais-módszer (Allison, 1999, 215). A résztvevők lépésről lépésre tanulják meg a figyelemnek a szomatikus értelemben való, önmaguk, belső érzeteik felé fordítását. Míg az első tervezéseknél a résztvevők gyakran megállnak az egyes mozgáselemek között, és gondolkodnak azon, melyik elemet illesszék az előzőhöz,



addig a tapasztaltabb résztvevőknél az építkezés logikájában egyre inkább megmutatkozik a belső hang használata. Véleményünk szerint ennek a kapcsolatnak a megteremtése alapfeltétele annak, hogy az impulzusból jövő kreatív javaslatok jelenetépítés közben meg tudjanak jelenni. Függetlenül attól, hogy az anyag kognitív döntések vagy a test hangjának meghallgatása révén született-e, a memorizálás során (a sokszori ismétlésnek köszönhetően) organikus kapcsolat alakulhat ki a résztvevők teste és a mozgásanyag között. A test belakja az anyagot, az pedig beleivódik a testbe. A memorizált nyersanyag csupán kiindulópont, amire azok a további munkafázisok épülnek, amelyek az anyag elmélyülését és differenciálását szolgálják. A további szakaszok olyan kérdéseket fogalmaznak meg, amelyek segítségével a résztvevők meg tudják tartani az anyag iránti érdeklődésüket és további döntéseket hoznak, amelyek specifikussá és személyessé a mozgásanyagot.

Mivel a nyersanyag összeállításában a megadott mozgásminták kerülnek a figyelem középpontjába, a résztvevők többnyire nem foglalkoznak a tér használatának módjával. Ezért a következőkben arra kérem őket, hogy az anyag ismétlése során tudatos döntéseket hozzanak annak térbeli elhelyezkedésével kapcsolatban. Ez a folyamat esetenként módosításokat eredményezhet, máskor pedig csak a tér tudatosítását szolgálja. Egy másik szakasz a mozgásanyag ritmusának meghatározása, arról való gondoskodás, hogy az egyes egységeket milyen tempóban kívánják végrehajtani. A ritmus tudatosításának egyik eszköze, hogy vezetőként előre meghatározott paramétereket adok meg, ezzel kizökentve őket saját – jellemzően hétköznapi – ritmusukból.

Az egyes munkafázisok során a résztvevők bemutatják anyagaikat egymásnak majd visszajelzéseket kapnak. Amennyiben a mozgástervek végigmennek ezeken a munkafázisokon, markáns egyéni megoldások és alkotói szándékok jelennek meg. A folyamat nyitottságából adódóan természetesen további munkafázisokra is lehetőség nyílik. Például a mozgástervek jellegét alapvetően befolyásolja a zeneválasztás, ami szolgálhatja az anyag módosítását vagy az anyag iránti elköteleződés elmélyítését.

Összességében a mozgástervezés egy többlépcsős szerkesztési folyamat, amely részletes és alapos munkát tesz lehetővé azáltal, hogy az egyes fázisok során újragondolja és újrafogalmazza az anyag kibontásának szempontjait. Az anyaggal folytatott strukturált és intenzív munka jellemzően minőségi megoldásokhoz vezet mind mozgástechnikai, mind színházi szempontból, ami egyúttal a résztvevő számára is kielégítő alkotói élményt jelent. A folyamat során az adott mozgásanyag egyre nagyobb jelentőséget nyer a résztvevő számára; munkája eredményét szívesen osztja meg másokkal, mivel javaslatait olyan minőségre tudja emelni, amely a többi résztvevő elismerését is kivívja.

Az emergens fázis

A mozgástechnikai elemek alkalmazásával megvalósuló mozgástervezés első pillantásra olyan feladatnak tűnhet, amely a szigorúan meghatározott elemek száma és



formája révén korlátozza az egyéni kreativitás kibontakozását. Pedagógiai tapasztalataim azonban azt mutatják, hogy ezek a kötöttségek nem akadályozzák, hanem éppen ellenkezőleg, elősegítik az egyéni megoldások megjelenését. A meghatározott keretek termékeny alkotói környezetet teremtenek, amelyben az egyéni megoldások emergens módon bontakoznak ki. Ugyanakkor a tervezésben megjelenő kötöttségek lehetővé teszik, hogy a résztvevők tapasztalati úton fedezzék fel a mindenkori színházi anyagra jellemző kötöttség és szabadság közötti dinamikát⁵.

A színházi előadások sajátossága, hogy még a legprecízebben kidolgozott produkciók sem maradnak teljes mértékben változatlanok estéről estére. Noha a színészek ugyanazon szöveget és partitúrát ismétlik, az előadás minden alkalommal újraalkotott eseménnyé válik. Ez a jelenség a mozgástervezés területén is érvényesül. A partitúra részletes elemzése rámutat arra, hogy soha nem teljes kötöttségről és megismételhetőségről, hanem csakis annak bizonyos mértékéről beszélhetünk. A mozgástervezés mint pedagógiai és kreatív eszköz tudatosan reflektál erre a dinamizmusra és megkülönbözteti egymástól a kötött formák tiszteletben tartását, valamint az attól való elmozdulás lehetőségeit.

A szervezési folyamat során az előre meghatározott keretek és irányelvek fenntartása biztosítja a struktúrát, míg a szerveződés – vagy emergens fázis – az impulzusok spontán beépítését, valamint a visszahatások elfogadását és érvényre juttatását jelöli. E kettősség teremti meg a mozgástervezés egyedi minőségét, amelyben a szándék érvényesítése és az organikus, váratlanul megjelenő elemek dinamikus egyensúlya érvényesül.

A mozgástervezés tehát olyan szervezett tevékenység, amely egyaránt magában foglal irányított és emergens fázisokat. Az emergens fázis – vagyis az anyag kibomlásának és az asszociációk felszínre kerülésének pillanata – akkor válik lehetővé, ha a résztvevő nem csupán a memorizálási szakasz során, hanem azon túlmenően is képes megőrizni az anyag iránti kíváncsiságát, és aktív figyelmet szentel a szervezett anyag felfedezésének. Mivel a memorizálási folyamat eredményeképpen a mozgásszekvencia “szokásba lazul” (Noë 2015, 19) nem szükséges figyelmet fordítani a sorrendre, és a technikai kivitelezés is könnyedebbé válik. A felszabaduló figyelem azokra a reakciókra és érzetekre irányulhat, amelyeket a mozgásanyag kivált az előadóban. Ezek beépülhetnek a nyersanyagba további egyéni árnyalatokkal gazdagítva azt. Az emergens pillanatok egyrészt a flow-élmény megjelenéséhez járulnak hozzá, másrészt elősegítik az anyag személyessé válását, amely a hiteles előadóművészet egyik kulcskérdése.

A mozgástervezés tehát nem pusztán technikai gyakorlat, hanem egyben olyan kreatív tér is, amely lehetőséget teremt az önálló asszociációk, impulzusok és a rögzített struktúrán belüli váratlan megoldások megjelenésére.

⁵ Párhuzam vonható a hagyományos színházi szöveggel való munkával, amely során a színész elsajátítja a rögzített szöveget (kötöttség), majd annak tiszteletben tartása mellett keresi meg a közlés egyéni, kizárólag rá jellemző módjait (szabadság).



A színház sajátosságából fakadóan a végső partitúra soha nem válhat teljesen merevvé; a rögzített forma mindig bizonyos fokú rugalmasságot őriz meg. Ez a rugalmasság teszi lehetővé, hogy minden egyes előadás során a partitúra dialógusba lépjen az adott pillanattal és az előre nem látható, változó tényezőkkel. A színházi aktusban a strukturált partitúra – azaz a *Rend* – nem csupán keretet ad az előadásnak, hanem biztonságot is nyújt a színész számára. Ez a rögzített szerkezet teremti meg azt a stabil alapot, amelynek révén az előadó képes hatékonyan navigálni a *Káoszban*, vagyis a sok ismeretlen tényezőt magában foglaló előadói szituációban.

Az ismétlés, az emergens fázis és a személyesség kapcsolata

A mozgástervezés során az ismétlés, az emergens fázis és a személyesség folyamata szoros összefüggésben áll egymással. Ismétlés alatt a mozgásanyagot, vagy egyes részeinek többszöri végrehajtását értjük, amely először az anyag memorizálását, majd a technikai kivitelezés tökéletesítését teszi lehetővé. A technikai magabiztosság kialakulásával a figyelem felszabadul, és a résztvevő képessé válik az anyag mélyebb felfedezésére, amely kulcsfontosságú a személyesség megjelenése szempontjából.

Mint korábban említettük, a mozgástervezés – az improvizációval ellentétben – korlátozott számú formai elemből építkezik. Ez a kötöttség elősegíti, hogy a résztvevő viszonylag gyorsan túljusson a formai kivitelezés kezdeti szakaszán, és az ismétlést az anyag felfedezésének szolgálatába állítsa. Az ismétlés maga is a személyessé válás eszköze: a test fokozatosan hozzászokik az eredetileg idegen mozdulatokhoz, míg végül azokat sajátjának érzi. Emellett a kötött formák betartásának szükségessége arra ösztönzi a résztvevőt, hogy a mozgás legapróbb finomságain keresztül fejezze ki önmagát.

Ezt a szakaszt neveztük emergens fázisnak, amely szorosan összefügg a személyes tartalom megjelenésével, hiszen a résztvevő egyéni asszociációi és belső képei szervesen kapcsolódnak az anyaghoz. A folyamatnak ebben a szakaszában a pedagógus arra ösztönzi a résztvevőt, hogy engedje, hogy az anyag hatást gyakoroljon rá, és a megjelenő asszociációk befolyásolják a mozdulatok minőségét, esetleg ritmusát. Az ismétlések révén a kezdetben rögzített struktúra fokozatosan nyit teret az egyéni szándék kifejeződésének, amely így nem külső kényszer hatására, hanem organikusan épül be az anyagba.

Lényeges megérteni, hogy az anyag személyessé válásának folyamata a kötött formák megtartása és az emergens fázis során megjelenő belső asszociációk közötti dinamikus egyensúlyon alapul. Ebben a szakaszban a tanár elsősorban azzal segíti a folyamatot, hogy ösztönzi a nyitottságot és az ítéletmentes hozzáállást. Az előítéletek és a kognitív kontroll felfüggesztése különösen fontos, hiszen ezek gátolhatják az anyag mélyebb rétegeinek feltárulkozását.

A színházi minőség megjelenése egyértelműen az emergens fázissal és az anyag személyessé válásával hozható összefüggésbe. Azok a résztvevők, akik kizárólag a formai követelményekre koncentrálnak, és nem lépnek tovább az anyag felfedezésének



szakaszába, általában nem tudják aktiválni azt az asszociatív réteget, amely a személyesség alapját képezi. Ennek hiányában a mozgásanyag mechanikus ismétléssé redukálódik, és nem képes színházi értelemben élővé válni. Az ismétlés tehát nem csupán a memorizálás és a technikai kidolgozás eszköze, hanem a belső világ és az asszociációk megnyílásának feltétele is, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy az anyag egyedivé, személyessé és színházivá váljon.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- BOGART, Anne és LANDAU, Tina, 2005, *The Viewpoints Book*, New York: Theatre Communications Group
- BARBA, Eugenio, 1995, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, trans. by Richard Fowler, London&New York: Routledge
- BARBA, Eugenio és SAVARESE, Nicola, 2020, *A színész titkos művészete. Színházantropológiai Szótár*, ford. Regős János és Rideg Zsófia, Budapest: L'Harmattan
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály, 1991, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper Perennial
- KOTTE, Andreas, 2015, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit Kotte, Budapest: Balassi Kiadó
- ALLISON, Nancy (szerk.), 1999, *The Illustrated Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*, New York: The Rosen Publishing Group
- NOË, Alva, 2015, *Strange Tools: Art and Human Nature*, New York: Hill and Wang.

© Enikő Györgyjakab. Jelen alkotás a Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY) nemzetközi licenc védelme alatt áll.