

URÁNIA

INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

2022

II. ÉVFOLYAM

2. SZÁM

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

TUDATOSSÁG, ÖNFEGYELEM, EGYÉNI SZÍNEK

*Beszélgetés Balázs Géza professzorral,
az SZFE beszédkultúra munkabizottságának
vezetőjével*

Adamikné Jászó Anna

AZ ELŐADÁSMÓDRÓL

Verbális és nem verbális technikák

Richard Gough

UTÓPIKUS KÉPZÉS

*Edward Gordon Craig és Eugenio Barba titkai,
„iskolái” és kontinensei*

Kisházy Gergely

SZEREPLÉS, SZORONGÁS, SZUGGESZTIÓ

*Az előadói helyzetek keltette szorongás
csökkentése szuggesztív kommunikációs
technikákkal*

Pölcz Ádám

HOGYAN KÉSZÜLJÜNK**A KOSSUTH-SZÓNOKVERSENYRE?**

Elméleti és módszertani útmutató

Antal Zsolt

NORVÉG TÁJÉKOZTATÁSI MODELL

*A globális közösségi hálózatok integrálása
a közszolgálati média rendszerébe*

Köszöntő az olvasóhoz**Esszé****Recenziók**

URÁNIA INTERDISZCIPLINÁRIS FOLYÓIRAT

II. évfolyam, 2. szám | 2022

Szaklektorált, szabad hozzáférésű folyóirat. Kereskedelmi forgalomba nem hozható.

A Szerkesztőbizottság tagjai

Balázs Géza egyetemi tanár, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest; Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad

Sepsi Enikő egyetemi tanár, intézetvezető KRE Művészettudományi és Szabadbölcészeti Intézet, Művészettudományi és Médiapedagógiai Tanszék, Budapest

Vecsernyés János operatőr, rendező, egyetemi docens, intézetvezető, Színház- és Filmművészeti Egyetem Zsigmond Vilmos Mozgóképművészeti Intézet, Budapest

Művészeti-tudományos Tanácsadó Testület

Antuñano, José Gabriel López dramaturg, színházi kritikus, Színművészeti Főiskola, Valladolid, Spanyolország

Chepurov, Aleksandr színháztörténész, teoretikus és kritikus, Orosz Állami Előadóművészeti Intézet, Szentpétervár, Oroszország

Koltai Lajos a Nemzet Művésze, Kossuth-díjas operatőr, rendező, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, Magyarország

Popa, Sebastian-Vlad dramaturg, Bukaresti Egyetem, Bölcsészettudományi Kar; Lucian Blaga Egyetem, Színházművészeti Tanszék, Nagyszében, Románia

Főszerkesztő: Antal Zsolt egyetemi docens, intézetvezető, Színház- és Filmművészeti Egyetem Németh Antal Drámaelméleti Intézet, Budapest

Olvasószerkesztő: Kiss Tímea

Kapcsolat: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Németh Antal Drámaelméleti Intézet 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Online folyóirat elérhető: urania.szfe.hu

Felelős kiadó: Rátóti Zoltán, a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora

Kiadó: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1088 Budapest, Rákóczi út 21.

Arculat, design, tördelés: WellCom Grafikai Stúdió

Nyomda: Prime Rate Kft.

ISSN 2786-3255

	4	KÖSZÖNTŐ AZ OLVASÓHOZ
	6	TANULMÁNY
Adamikné Jászó Anna	6	Az előadásmódról <i>Verbális és nem verbális technikák</i>
Richard Gough	34	Utópikus képzés <i>Edward Gordon Craig és Eugenio Barba titkai, „iskolái” és kontinensei</i>
Kisházy Gergely	72	Szereplés, szorongás, szuggesztívó <i>Az előadói helyzetek keltette szorongás csökkentése szuggesztív kommunikációs technikákkal</i>
Pölcz Ádám	90	Hogyan készülünk a Kossuth-szónokversenyre? <i>Elméleti és módszertani útmutató</i>
Antal Zsolt	104	Norvég tájékoztatási modell <i>A globális közösségi hálózatok integrálása a közszolgálati média rendszerébe</i>
	122	INTERJÚ
	122	Tudatosság, önfegyelem, egyéni színek <i>Beszélgetés Balázs Géza professzorral</i>
	132	ESSZÉ
Kozma Gábor Viktor	132	Test és tér <i>Esszé Suzuki Tadashi poszthumán-humanista alkotói gondolkodásmódjáról</i>
	144	RECENZÍÓ
Balázs Géza	144	Tamás Ildikó: „Adj netet!” – Nyelvi, képi kifejezőmód és kreativitás a gyermek- és diákközlőben
Timár András	151	Eugenio Barba–Nicola Savarese: A színház öt kontinense – Tények és legendák a színész materiális kultúrájáról
	160	SZERZŐINKRŐL

Köszöntő az olvasóhoz

Az új retorika összefoglaló kifejezés jellemzi leginkább az Uránia jelen számának írásait. Az új retorikába beleilleszthető minden nyilvános beszédfolyamat, így a közéleti és művészeti szereplés, a hagyománymondás, a kreativitás, a művészeti kifejezőmód, a drámai nyelv, a médianyelv, a TikTok- vagy liftbeszéd, hogy csak a legfontosabb és egyben legérdekesebb kulcsszavakat emeljük ki az írásokból. A tanulmányok, esszék, könyvismertetések, valamint az interjú szorosan kapcsolódik a Színház- és Filmművészeti Egyetem művészetelméleti kutatásaihoz és oktatásához; valamint az egyetem magas előadóművészeti kultúrárt szolgáló küldetéséhez. A magyarországi retorika újraélesztésének és újraindításának kiemelkedő szereplője **Adamikné Jászó Anna**, az ELTE professor emeritusa bevezető tanulmányában az előadásmód jellemzőit mutatja be. Az előadásmódot évszázadon át tárgyalták a retorikák, majd kivált a retorikából és önálló diszciplína lett. Kodály Zoltán 1937-ben elhangzott rádióelőadása nyomán (A magyar kiejtés romlásáról) szinte egyeduralgoló terület lett az előadásmód. A tanulmány bemutatja a beszédhibákat, részletesen tárgyalja a kiejtési hibákat, valamint konkrét példákkal és tanácsokkal segíti beszédtechnika fejlesztését. Kritikusan viszonyul a beszédkultúrát veszélyeztető szóképes olvasáshoz, a munkafüzetek, feladatlapok túlzott használatához, és hiányolja a színházi életből és a médiából a pozitív mintákat.

A nyilvános szereplés során az előadásmódra romboló hatással lehet a szorongás. **Kisházy Gergely** (c. egyetemi docens, ELTE, METU, NKE) tanulmányában tárgyalja ennek jellemző jelenségeit: atipikus beszédhangok, beszédhelyzetek, légzéshang, sóhajhang, ásításhang, orrhang, suttogáshang, száraz szájtér hangja, krákogáshang, köhögéshang, gyomorhang, bőfögéshang, csukláshang, tüszentéshang, nevetéshang..., és a szuggesztív kommunikáció segítségével tanácsokat ad a stressztünetek elrejtésére, a lámpaláz csillapítására.

A hazai elméleti és gyakorlati retorika, színészi és rádiós beszédképzés áttekintését adja a vele készült interjúban **Balázs Géza** egyetemi tanár, az SZFE beszédkultúra kutatócsoportjának vezetője. Felhívja a figyelmet a beszéd nem eléggé hangsúlyozott egyéni jellegére (idiolektus), valamint a nyilvános nyelvhasználat, a színpadi és médiabeli beszéddel kapcsolatos elvárásokra is.

1999-ben Adamikné Jászó Anna ösztönzésére indult az országos Kossuth-1999-ben Adamikné Jászó Anna ösztönzésére indult az országos Kossuth-szónokverseny. A verseny célja a magyar anyanyelvhasználat és beszédkultúra ápolása, fejlesztése, és nem utolsósorban a retorikáról való közös gondolkodás. A verseny a Petőfi Kulturális Ügynökség segítségével 2022-től alapjaiban megújult; az online fordulóban TikTok- vagy liftbeszéddel, a Nemzeti Színházban megrendezett döntőn vitakultúra-feladattal bővült. **Pölcz Ádám** egyetemi docens (ELTE) a versenyek mai fő szervezője írásában áttekinti a szónokverseny történetét, megújulásának elvi alapjait, és tanácsokat ad a szónokversenyre készülőknek. Folyóiratszámunk többi írása tágabban kapcsolódik a retorikához. A kapcsolat kulcsszava ezekben az írásokban a kreativitás lehetne.

Antal Zsolt írásában a norvég médiamodellre mutatja be, amely mintaként szolgál Európában azzal, hogy az információs forradalom, illetve a közösségi hálózatok által a társadalmi kommunikációban bekövetkezett változásokhoz alkalmazkodva sikeresen integrálta a globális, profitorientált közösségi hálózatokat a közszolgálati média rendszerébe. Ezzel Norvégia továbbra is biztosítja az anyanyelv és a nemzeti kultúra ápolásának leginkább megfelelő, az országban rendkívül népszerű közszolgálati média működését és fennmaradását.

Richard Gough (a Cardiffi Egyetem professzora) esszéje Edward Gordon Craig és Eugenio Barba hatását vizsgálja a globális előadóművészeti színtéren. Az általuk alapított iskolák mint az átalakító felfedezés és kreativitás birodalmi átnyúlnak kulturális határokon és kontinenseken.

Ehhez kapcsolódik **Timár András** (egyetemi adjunktus, SZFE) ismertetése Eugenio Barba és Nicola Savarese *A színház öt kontinense* című, a Magyarországon 2023-ban megrendezendő 10. Színházi Olimpiára kiadásra kerülő kötetéről. A kötet nem lineáris-kauszális módon, hanem sajátos módszerrel, könnyen olvashatóan, mozaikszerűen ábrázolja a világ színháztörténetét.

Kozma Gábor Viktor (a kolozsvári BBTE adjunktusa) esszéjében Suzuki Tadashi egyedi színházi gondolkodását mutatja be különös tekintettel a testről és a térről alkotott meglátásaira.

A kreativitás a kulcsszava Tamás Ildikó néprajzkutató, nyelvész új könyvének: „Adj tetet!” – Nyelvi, képi kifejezésmód és kreativitás a gyermek- és diákközlőben. A könyvet **Balázs Géza** ajánlja mindazoknak, akiknek szándékában áll alaposabban megismerni és megérteni a nyelv művészetét.

Antal Zsolt főszerkesztő

Adamikné Jászó Anna

Az előadásmódról

Verbális és nem verbális technikák

Absztrakt

Az előadásmódot évszázadon át tárgyalták a retorikák, majd kivált a retorikából és önálló diszciplína lett. A klasszikus retorikusok szerint az előadásmód a szónok öt feladatának egyike. Cornificius nyolcféle előadásmódot tárgyal, ehhez nyolcféle testmozgást csatol. A 20. századi magyar retorikatörténetben Kodály Zoltán 1937-ben elhangzott rádióelőadása nyomán (*A magyar kiejtés romlásáról*) szinte egyed-uralkodó terület lett az előadásmód. Az előadásmód lehet: verbális és nemverbális. A verbális szóbelit, szavakkal megvalósulót jelent. A nemverbális (nonverbális) egyrészt a szavakat kísérő vokális, azaz hangzó elemeket, másrészt a testmozgást vagy testbeszédet jelenti. A tanulmány röviden bemutatja a beszédhibákat, részle-tesen tárgyalja a kiejtési hibákat, valamint a konkrét példákkal és tanácsokkal segíti beszédtechnika fejlesztését. Az elméleti háttér megismerése fontos a szónok- és színészképzés számára.

Kulcsszavak: retorika, előadásmód, kiejtés, verbális, nemverbális, testbeszéd, beszéd-hiba, kiejtési hiba, beszédtechnika, artikulációs bázis, szupraszegmentum, hang-szimbólika

10.56044/UA.2022.2.1

Mi újat mondhatunk az előadásmódról? Mi újat mondhatunk akkor, amikor már mindent leírtak, mindent szavakba foglaltak, mindent elmagyaráztak? Évszázadokon át a retorikák tárgyalták, végül kivált a retorikából, s önálló diszciplína lett, bár sokkal többet nem tett hozzá a retorikai ismeretekhez. Éppen ezért érdemes áttekinteni, mit mondtak a retorikák az előadásmódról, s utána áttérni a jelenlegi szakirodalomra. Természetesen mind a szónokképzésben, mind a színészképzésben a gyakorlat van előtérben, de talán nem felesleges megismerkedni az elméleti háttérrel, legalábbis egy részével. (Elsősorban *Klasszikus magyar retorika* című könyvemre támaszkodom, Adamikné 2013, de hivatkozom az 1999 óta évenként megrendezett felsőoktatási szónokversenyek évente megjelent húsz kötetére is, főleg a kilencedikre: *Az előadásmód és a szónoki beszéd*, A. Jászó 2008, felhívom a figyelmet Balázs Géza *A média nyelvi hatásai* című tanulmányára, Balázs 2008; valamint a szerző kapcsolódó tanulmányaira: Balázs 2000a, b, c, 2017a, b.)

Előadásmód a régi retorikákban

Az előadásmód (görög *hüpokriszisz*, latin *actio, pronuntiatio*) a szónok öt feladatának egyike, ezek: a feltárás (*inventio*), az elrendezés (*dispositio*), a kidolgozás vagy stílus (*elocutio*), a memória vagy emlékezetbe vésés (*memoria*) és az előadásmód (*pronuntiatio, actio*). A jó előadáson áll vagy bukik a beszéd sikere, ezért az ókori retorikusok a szónok legfontosabb feladatának tartották: „Azt mondják, Démoszthenész ennek adta az első helyet, amikor megkérdezték tőle, hogy a szónoki művészetben mi az első, s ennek adta a másodikat, de ennek a harmadikat is” (Cicero: *A szónokról*, 3, 56, 213). Vannak retorikák, amelyek a memória előtt tárgyalják a pronunciációt, s némiképp igazuk is van, mivel az előadásmódot előre meg kell tervezni, sőt úgy kell eleve megírni szövegünket, hogy előre elképzeljük az előadásmódot. Olyasmit nem tanácsos leírni, amit majd nem vagyunk képesek elmondani, pl. túlságosan bonyolult mondatokat.

Érdekesen alakult az előadásmód megítélése a retorikatörténet folyamán. Az írásbeliség elterjedésével, különösen a könyvnyomtatás feltalálása után kezdett veszíteni jelentőségéből, és egyre kevesebb helyet szenteltek neki a retorikákban. A retorikának a prózai műfajokra való kiterjesztése és a fogalmazástanítás előtérbe helyezése után még inkább háttérbe szorult, sok újkori retorikában nem szerepel sem a memória, sem az előadásmód. Nálunk sajátos helyzet alakult ki a 20. sz. második felében: az előadásmóddal külön diszciplínaként fog-

lalkoztak, úgyszólván ez helyettesítette a retorikát. (Vannak, akik ma is azt gondolják, hogy a retorika csak az előadásmódot foglalja magában.) Világszerte új helyzetet teremtett a rádió és a televízió elterjedése, a másodlagos szóbeliség kialakulását hozta létre (Walter Ong kifejezése), így napjainkban ismét fontos az előadásmód. Mára kialakult területei a következők: a szóbeli előadásmód (beszéd és testbeszéd), az írott szövegek megjelenési formája, valamint az elektronikus szövegek megjelenési formája (*e-retorika*). A szóbeli előadásmóddal a kommunikációban is foglalkozik. A továbbiakban a szóbeli előadásmódról (a beszédről és a testbeszédről) lesz szó, először történeti szempontból, utána a jelenlegi helyzetről.

A szónok első három feladatának elméletét már a klasszikus retorikában kidolgozták, a memória és az előadásmód módszertanát Arisztotelész után, a hellenisztikus retorikában alakították ki. Arisztotelész (Kr. e. 320-as évek) tömören foglalja össze, amit az előadásmódról tudni kell: „Az előadásmód összefügg a hangerővel: hogyan kell azt az egyes érzelmeknek megfelelően alkalmaznunk, azaz mikor legyen erős, gyenge és közepes, és hogy hogyan kell élnünk a különféle hangfekvésekkel, a magassal, a mélyvel és a közepessel, és milyen ritmusban kell beszélnünk az egyes érzelmek szerint. Mert három dologra fordítunk figyelmet: a hangerőre, a harmóniára és a ritmusra. Majdnem mindig az ehhez értők viszik el a díjakat a különböző versenyeken. És ahogyan ott napjainkban a színészek nagyobb sikert aratnak a költőknél, ugyanez a helyzet a politikai gyűléseken is, az államformák tökéletlensége miatt” (*Rétorika*, 1403b). Arisztotelész szerint tehát a politikai gyűléseken a tartalom volna az elsődleges, mégis az ér el sikereket – az államformák tökéletlensége miatt –, aki mondani valóját hatásosan adja elő.

A római Cornificius A C. *Herenniusnak ajánlott retorikában* részletesen foglalkozik az előadásmóddal (Kr. e. 80-as évek, tankönyvként használták még a 19. században is): „mivel még senki sem írt erről a témáról megbízhatóan – mindenkinek az volt ugyanis a véleménye, hogy nemigen lehet világosan írni a hangszínről, az arckifejezésről és a gesztusról, hiszen mindez érzék dolga –, és mivel az előadói készség megszerzése nagyon is kívánatos a beszédhez, az egész kérdést igen gondosan meg kell vizsgálnunk” (3, 11, 19). Megállapítja, hogy az előadásmód két legfontosabb eleme a hanghordozás és a testmozgás. A hanghordozás három eleme: a hangmagasság, a hangerő és a hanghajlékonyság. A hangerőt úgy tudjuk megőrizni a beszédben, ha nyugodtan és visszafogottan mondjuk el a bevezetést. Ne beszéljünk egyfolytában hangosan, hanem térjünk

rá a társalgási hangnemre. Kerüljük az éles hangú felkiáltásokat. Iktassunk be hosszabb szüneteket, mert a lélegzetvételtől felfrissül a hang. A beszéd vége felé azonban egy lélegzetvétele, megszakítás nélkül kell beszélni. (A zeneművek, áriák is gyakran lassan visszafogottan kezdődnek, s a végükön fokozódik a tempó és a hangerő.) A hang hajlékonysága alapján társalgó, vitázó és fennkölt hangnemet különböztet meg Cornificius:

A társalgó hangnem nyugodt, és közel áll a hétköznapi beszédhez. A vitázó hangnem éles, és bizonyításra meg cáfolásra szolgál. A fennkölt hangnem haragra gerjeszti vagy szájalomra indítja a hallgató lelkét. A társalgó hangnem négyféle lehet: komoly, magyarázó, elbeszélő, tréfálkozó. A komoly hangnem méltóságteljes és visszafogott. A magyarázó visszafogott hangon közli, mi hogyan történhetett vagy nem történhetett. Az elbeszélő úgy adja elő a dolgokat, ahogyan azok végbementek vagy végbemehettek. A tréfálkozó valamely okból mértéktartó és jóindulatú nevetésre kész. A vitázó hangnem lehet folyamatos és szaggatott. A folyamatosan vitázó hangnem gyorsuló és hangos előadásmód. A szaggatott vitázó hangnem ismételten közbeiktatott rövid szünetekkel tagolt, éles hangú beszéd. A fennkölt hangnem lehet buzdító és megindító. A buzdító az a hangnem, amely valamely bűnt felnagyítva a hallgatót haragra gerjeszti. Megindító az a hangnem, amely a kellemetlenségek felnagyításával a hallgató lelkét szájalomra indítja (3, 13, 23–24).

Cornificius nyolcféle előadásmódot részletez (3, 14, 24–25), mivel a hanghajlékonyság alapján háromféle hangnem van, s ez a három nyolc alfajra oszlik. Ezután meghatározza a testmozgást: „A testmozgás a taglejtés és az arckifejezés bizonyos irányítása; hihetőbbé teszi mondanivalónkat. Arcunk tükrözzön szemérmet és erélyt, taglejtéseinkben viszont ne legyen feltűnő kecsesség, de darabosság sem, nehogy színésznek vagy kézművesnek nézzenek bennünket.” A nyolcféle hanglejtéshez nyolcféle testmozgást csatol (3, 15, 26–27). Cornificius tisztában volt azzal, hogy úttörő és nehéz feladatra vállalkozott, de fontosnak tartja, mivel a „jó előadásmód lehetővé teszi, hogy úgy lássék, szívünkéből beszélünk” (2, 115–116). Az őszinteség (vagy az őszinteség látszata) pedig a legerősebb érzelmi hatás.

Összefoglalva:

	hangnem	testbeszéd
társalgó	komoly	A jobb kéz enyhe mozgatása; örömteli, szomorú vagy közömbös arckifejezés.
	magyarázó	Fejünket kissé előrehajtjuk.
	elbeszélő	Mint a komoly hangnemnél.
	tréfálkozó	Arcunk legyen vidám, ne gesztikuláljunk.
vitázó	folyamatos	Karunkat mozgassuk gyorsan, arckifejezésünket váltogassuk, tekintetünk szigorú legyen.
	szaggatott	Hevesen nyújtsuk előre karunkat, járkáljunk, dobbantsunk a lábunkkal, tekintetünk zord legyen.
fennkölt	buzdító	Lassú és megfontolt taglejtéseket alkalmazzunk.
	megindító	Öltsünk szomorú és zavart arckifejezést, visszafogott, de határozott taglejtések kíséretében.

1. táblázat. A hangnem és a testbeszéd kombinációja

Cornificius felosztásánál ma sincsen jobb, mivel lényegre törő és áttekinthető. Nem érdemes jobban elaprózni, tudniillik az árnyalatok száma végtelen, minden szónok más egyéniség. A mai szakirodalomban több aprólékos felosztás olvasható, de a lényeghez nem tesznek hozzá semmit.

Cicero két helyen foglalkozik az előadásmóddal, a *De oratore* (A szónokról) harmadik könyvének végén és az *Oratorban* (A szónok) röviden, két oldalon, a tökéletes szónok szempontjából vizsgálva. A szónok öt feladata közül az előadásmódot tekinti a legfontosabbnak: „a szónoklásban egyedül az előadásmód uralkodik”. Az előadásmód fontosságát lélektanilag alapozza meg. A lélek rezdüléseinek felel meg valamiféle arckifejezés (*voltus*), hang (*sonus*) és taglejtés.

tés (*gestus*). Az érzelmeket a tragédiákból vett részletekkel szemlélteti: harag, szájalom, félelem, felindulás, öröm, szomorúság; s hangsúlyozza, hogy mind-egyiknek más hang és más hanglejtés felel meg. Az egész előadás úgyszólván a test beszéde (*est enim actio quasi sermo corporis*). Kiemeli az arc és a szem szerepét, hiszen az egész előadás a lelkülettől függ, a szem pedig a lélek tükre; ez az egyetlen érzékszervünk, amely képes kifejezni a lélek minden rezdülését. A szavak azokra hatnak, akik értik őket, a tekintet azonban mindenkire. A modern filmművészet teljességgel igazolja ezen megállapítását, elegendő *Pasolini* híres filmjére, a *Maté evangéliumára* gondolni, melynek hatása a tekintetekre épül. A testbeszéd (ang. *body language*) pedig a modern kommunikációban egyik kulcsszava lett, könyvek címében is megjelenik (Pease 1989).

Quintilianus *Szónoklattanában* (*Institutio oratoria*, Kr. u. 90 táján) az előadásmódot mintegy negyven oldal terjedelemben tárgyalja (4, 118–121). Abból indul ki, hogy a latinban az előadásmódnak két elnevezése is van: *pronuntiatio* és *actio*. Mindkettőt lehet használni, az előbbi a szóbeli előadásról, az utóbbi a taglejtésről kapta a nevét. Az előadásban „csodálatos erő és hatalom van” – állapítja meg, s ezt mi sem bizonyítja jobban, hogy olykor nem az számít, hogy mit mondunk, hanem az, hogyan mondjuk (11, 3, 1–2). Előbb a hangról szól, utána a taglejtésről, de megjegyzi, hogy e kettőnek összhangban kell lennie. Elengedhetetlen a világos kiejtés: a szavakat teljesen ki kell ejteni, nem szabad hanyagul mondani az utolsó szótagokat; ugyanakkor kellemetlen hatást kelt, ha minden hangzót külön ejtünk ki: tekintetbe kell venni az összeolvadásokat. Hosszasan ír az illő előadásmódról. A hanggal legyen összhangban a taglejtés. Gondosan részletezi a szónok illő és kellemes megjelenését, ruházatát, haját, a fejtartást, a kezek és az ujjak mozgását. Külön figyelmet szentel a hibás mozdulatok lenyesegetésének, pl. a szónok ne csapkodja saját hátát, válla fölött hátranyúlva, ne verdesse folyton a csípőjét, ne szaladgáljon beszéd közben. Quintilianus is azon a véleményen van, hogy a döntő szerep az arcé, különösen a szemeké. Arra is kitér, hogyan kell előadni a szónoki beszéd egyes részeit. A bevezetést nyugodtan és egyszerűen, az elbeszélést már nagyobb dinamikával kell elmondani, a legváltozatosabb előadásmódot a bizonyítás igényli. A kitérés hangvétele legyen szelíd és nyugodt. A befejezés legyen a leggondosabb, mert ebben szájalmat vagy gyűlöletet kell ébreszteni a hallgatóságban és a bírákban. Végül arra hívja fel a figyelmet, hogy minden szónoknak saját egyénisége van, ezért ki-ki tanulmányozza önmagát, ismerje meg saját titkát: mi az, amivel sikert érhet el, s azt fejlessze. De mindenben tartson mértéket, mert nem

színésznek kell lennie, hanem szónoknak, azaz nem utánoznia kell, hanem feltárnia és közvetítenie az igazságot (11, 3, 161–184).

Nagyhatású könyv volt az angol Gilbert Austin [osztin] *Chironomia* [görög *kheir* 'kéz'] című könyve az előadásmódról. 1806-ban jelent meg, s utána egy évszázadon át használták, ennek alapján tanították a testbeszédet (van reprint kiadása). Híressé és egyedülállóvá az tette, hogy kidolgozott egy jelölési rendszert, s minden mozdulatot rajzokkal illusztrált. Tartalma a következő: hang, tekintet, gesztusok, a nyilvános beszédről általában, a szavalat, a szónoklat, a színészi játék, a pantomim, a gesztusok lejegyzése; a láb, az alsó végtag elhelyezése; a kar elhelyezése, mozgatása és felemelése; a kéz elhelyezése és mozdulatai; a fej, a szemek, a vállak és a test; a gesztusok gyakorisága, ritmusa, ideje, osztályozása. Rendszerének világképi alapja van: az emberi természetet ugyanazok a törvények befolyásolják, mint a világegyetemet, s mivel a világegyetemben racionális rend van, racionális rendet kell követni az előadásmódban is. Jelölési rendszere a mozdulatok gyorsaságára és lassúságára, erősítésére és gyengítésére, a hang erősségének fokozására és halkítására stb. is vonatkozik, és jelölésekkel ellátott szövegeket is közöl (verseket, drámarészleteket). [Az interneten megtalálhatók ábrái.]

Az előadásmód nálunk a 20. század második felében

Az előadásmódnak nagy a hazai szakirodalma. Sokat foglalkozik nagyszabású retorikájában Acsay Ferenc (1879) az előadásmóddal, bevonva az akkoriban felendülő fonetikai kutatásokat. 20. századi retorikatörténetünkben szinte egyeduralmú terület lett az előadásmód, mégpedig Kodály Zoltán 1937-ben elhangzott riadója után: *A magyar kiejtés romlásáról*. Kodály kifejtette, hogy a kiejtés nyelvhelyességi probléma, tudniillik a nyelvhelyességnek vannak írásban nem rögzíthető, csak füllel felfogható elemei. Az élőbeszéd ezen elemei ki vannak szolgáltatva a beszélő önkényének, ennek egyrészt az az oka, hogy nincsenek összegyűjtve a helyes kiejtés szabályai, másrészt zenei elemekről van szó, melyek megítéléséhez hallásbeli fejlettség szükséges. A gondot több tényező is okozza: az oktatás teljes hiánya, az idegen nyelvek térhódítása, az idegenből fordított zenés művek nyelvünk természetes dallamvonalával ellentétes dallamvonalat terjesztenek. Felsorolt néhány tipikus hibát, ilyenek például az időtar-

tam rövidítése; tudnunk kell, hogy az időtartam a hangsúlytalan szótagban is megmarad (a szótagok egyenlő intenzitása alaptörvénye a magyarnak); éles, orrhangú színezet; idegenszerű hanglejtés. Kodály rámutatott a kiejtés romlásának lélektani okára: a nyugati népeknél a beszéd a nemzetért való kiállítás egyik formája; ott romlik a beszéd, ahol fogyatékos a nemzeti öntudat és a felelősségérzet; az idegen nyelvek tudása fontosabb, mint a nemzeti nyelv. A teendőket a következőkben foglalta össze: szükség van egy kiejtési szótárra, amely összefoglalja a szabályokat, és rámutat a hibákra; ki kell dolgozni az irodalmi kiejtés normáját, s mindenütt kötelezővé tenni; az oktatóknak helyesen kell beszélniük, jutalmazni kell az iskolákban a legjobb kiejtésű hallgatókat; a szülőket is tájékoztatni kell, az idegen nyelv tanulását elegendő tízéves korban elkezdni, amikor már kialakult az anyanyelv artikulációs és a percepció bázisa; a rádióban fokozottan kell ügyelni a helyes kiejtésre.

Kodály riadójának hatására 1942-ben elindították az egyetemi szépkiejtési versenyeket, amelyeket azóta is évente megrendeznek. Az első versenyt Lőrincze Lajos nyerte meg, aki később a nyelv művelő mozgalom vezére lett, *Édes anyanyelvünk* című rádiós előadásai nagyon népszerűek voltak. Az egyetemi szépkiejtési versenyeken mindig Kodály elnökölt, s mindig előnyben részesítette a nyelvjárásiasan beszélőket, Lőrincze is nyílt e hangokkal, dunántúliasan beszélt. Kodály és a társelnök Bárczi Géza a zárt *ë* hang ejtését is megkövetelte, sőt szerették volna beemelni a köznyelvi magánhangzórendszerbe. Jelenleg a Bárczi Alapítvány foglalkozik a zárt *ë* elismertetésével, kiadványaik vannak a jelölésével, kiejtési szótárt is publikáltak (Buvári 2001).

Nagy lendületet adott a beszédművelő mozgalomnak az Egerben 1965-ben megtartott kiejtési konferencia (a másodikat 2005-ben tartották), valamint a Péchy Blanka színművésznő által alapított Kazinczy-díj (1960) és az általa elindított szépkiejtési Kazinczy-versenyek (1966-tól, a pedagógusjelölteknek 1973-tól), valamint a középiskolások számára évente megrendezett *Édes anyanyelvünk* nyelvhasználati versenyek (1973-tól).

Péchy Blanka (1974) egy nagyhatású könyvet is írt *Beszélni nehéz* címen. Sokat foglalkozik benne nyelvhelyességi és kiejtési kérdésekkel, ő hívta fel többek között a figyelmet a jelző hangsúlyozási problémáira. (Könyvének nyomán lett a Deme László által vezetett rádiós és televíziós műsor neve *Beszélni nehéz!*, s ilyen nevű szakkörök is alakultak az iskolákban.) Péchy Blanka diagnózisa ma is érvényes:

A jobbára paraszt-nagyszülők beszéde szabatos ejtésű, egyenletes ütemű, sima lejtésű. Szilárd gerince, zamata, zenéje van a szónak.

Fiaik, lányaik kiejtése már kevésbé szabatos. Gyorsabb az ütem, ingadozó a lejtés. Néhol bizony felbukkannak a manapság egy kaptafára gyártott hangsúlyhibák is, de a szónak van még teste, a beszéd izmos, így megérteni sem fáradtságos.

Az unokák hebehurgya mondataiban temérdek a rogyant testű szó. Hangzók hiányzanak, szótagok torlódnak egymásba. Jóllehet még a déd-unokák is meglepő biztonsággal, talpraesetten válaszolhatnak a riporter kérdéseire, megérteni hadarásukat korántsem könnyű feladat (i. m. 92–93). [...] A pedagógusok és a hivatásos beszélők szép és megtisztelő feladata lesz az egységes kiejtés terjesztése és őrzése (94).

Ebben az időszakban sok kitűnő beszédművelő könyv született, melyeket ma is haszonnal lehet tanulmányozni, tele jó gyakorlatokkal (felsorolásukat lásd Adamikné 2013, 543). Két tényezővel nem számoltak a beszédművelők. Az egyik: az iskolákban 1978-ban bevezették a szóképes olvasást, mely a néma olvasást helyezi előtérbe, és a megértés ellenőrzése feladatlapokkal történik; ez az Amerikából importált, modernnek kikiáltott módszer háttérbe szorította a hangoztató olvasástanítást és általában a szóbeliséget. A szóképes olvasás ugyan megbukott, de bizonyos rutinjai ma is élnek. A munkafüzetek, feladatlapok túlzott használata leépítette a szóbeli felelést, alig van memoriter. A másik tényező: a rendszerváltás utáni nagy szabadságban a nyilvános fórumokat – a rádiót és a televíziót – ellepték a hibásan beszélők, így a fiatalok azt a következtetést vonhatják le, hogy rossz beszéddel is lehet érvényesülni. Nincs a fiatalok előtt olyan minta, mint amilyen Sinkovits Imre vagy Básti Lajos, Tamási Eszter, Takács Marika vagy Bózsöny Ferenc beszéde volt.

A köznyelvi magyar kiejtés

Az előadásmód verbális és nemverbális lehet. A verbális szóbelit, szavakkal megvalósulót jelent. A nemverbális (nonverbális) egyrészt a szavakat kísérő vokális, azaz hangzó elemeket, másrészt a testmozgást vagy testbeszédet jelenti. Az elhangzó szövegnek vagy kommunikációnak 7 százaléka verbális, 38 százaléka vokális, 55 százaléka testbeszéd, nem lényegtelen elemekről van tehát szó: az érzelmek kifejezésében hatékonyabbak, mint a verbalitás. Ez a tény igazolja az

ókorai rétorok azon megállapítását, hogy a legfontosabb az előadásmód, s azt, hogy a rétorok az ókorban és később is sokat foglalkoztak a testbeszéddel.

A nemverbális kommunikáció vokális elemeihez tartozik az egyes hangok és hangkapcsolatok, valamint a hangok képzését kísérő szupraszegmentális elemek képzése.

A köznyelvi (közmagyar) hangok képzése az artikulációs bázistól függ. Artikulációs bázison azt a sajátos működéssorozatot értjük, ahogyan az elhangzó beszédet létrehozuk. Az artikulációs bázis nyelvspecifikus. Ez azt jelenti, hogy az azonos nyelvet beszélők többé-kevésbé egyformán működő artikulációs bázissal rendelkeznek; másképp működnek egy orosz, egy angol vagy egy magyar beszélő beszédszervein. (Az artikulációs bázissal párhuzamosan működik a percepció bázis. Mindkettő fokozatosan alakul ki az egyedfejlődés során, kb. tízéves korra.)

A magyar artikulációs bázis jellemzői a következők: 1. Magánhangzóink teljes képzésűek, nem ejtünk redukált vagy mormolt magánhangzókat. Hangsúlytalan szótagokban és szóvégeken is teljes képzésű magánhangzókat kell kiejteni. 2. Magánhangzóink orális képzésűek, a nazális (orrhangzós) artikuláció nem jellemző a magyarra. 3. Jellemző a beszédhangok időtartamának megtartása, a rövid-hosszú oppozíció. 4. Jellemzők a mássalhangzók zöngés-zöngétlen oppozíciói. 5. A kiejtésben különféle hangtörvények érvényesülnek: magánhangzó-harmónia, magánhangzó-illeszkedés, magán- és mássalhangzók igazodása, mássalhangzók hasonulása, összeolvadása, rövidülése, kivevése. 6. A szótag magva mindig magánhangzó. 7. A hangsúly kötött, s mindig a szó első szótagján van. 8. A hanglejtés alapvetően ereszkedő jellegű. Az artikulációs bázissal szoros kapcsolatban van a kiejtési (nyelvi) norma kérdése. A beszéd területén is létezik egy közmegállapodás, egy norma, amelyhez igazítjuk beszédünket, és amelynek alapján egy jelenséget helyesnek vagy helytelennek ítélünk meg, annak ellenére, hogy a magyar kiejtési normát nem foglalják olyan szabályokba, mint amilyen az angolban a BBC normája vagy a német Bühnensprache (színpadi beszéd). Van kiejtési szótárunk (Fekete 1995, 2016), egy készülő kiejtési kézikönyv anyagát tartalmazza Elekfi László–Wacha Imre (é. n.) *Az értelmes beszéd hangzása* című könyve (részletes bibliográfiával). A beszédtechnikai és a nyelv művelő könyvek, a tankönyvek is a kiejtési normához igazodnak. A tájnyelveknek saját normájuk van, a tájnyelvi ejtés nem hiba, hanem a tájnyelvi normához való igazodás; újabban mindenütt engedékenyebbek vele

szemben a nyilvános beszédben, mi is arra biztatunk mindenkit, hogy őrizze meg beszédének nyelvjárási ízeit, például ne szokjon le a zárt *ë* ejtéséről.

A szupraszegmentális tényezők a hangsúly, a hanglejtés, a beszédtempó, a ritmus, a szünet, a junktúra (határjegy, azaz hangkötés a szóhatáron), a hang-erő, a hangszínezet. Ezek a beszéd folyamatban együttesen jelentkeznek, összefüggenek egymással. A hangsúlyos részt pl. nemcsak nagyobb nyomatékkal, hanem magasabb hangfekvésben, lassabban mondjuk, esetleg szünetet tartunk előtte. Természetesen egy adott szituációban az egyik tényező nagyobb szerepet kaphat, a többi fölé kerekedhet. A szupraszegmentális tényezők végtelenül sok változatban jelentkezhetnek. A hanghatást fokozzák a különféle funkciójú nyelven kívüli hangadások (ezeket Vértés O. András írta le): a hmgetés, a köhögés, a torokköszörülés, a sóhajtás. Hmgetéskor *h*-féle hangot és zöngét képezünk, kifejezhetjük vele az igenlést, a tagadást, a csodálkozást, a meghökkenést. A tüsszentés az „úgy van, igaz”, illetőleg ellenkezőjének tréfás-gúnyos kifejezése. A torokköszörülés figyelemfelhívó jellegű, de nemtetszést is kifejezhet. A csökevényes hangképző mozdulatoknak is van szerepük, olykor – amikor nem illik közbevágni, csak szeretnénk megszólalni – mély lélegzetet veszünk. A sóhajtásnak, nevetésnek, lihegésnek, szuszogásnak, sírásnak is van kifejező funkciója. Még a hallgatásnak is van szerepe: a dac kifejezése is lehet. A hangképzés látási elemeinek, az artikuláció látványának is van hatása. Mindannyian ismerjük a foghegyről való, pökhendi beszéd ajakartikulációját. Az agresszió ősi jele az összeszorított fogakkal való beszéd (lásd részletesen *A magyar nyelv könyve*; hangtani fejezete alapos és szemléletes tájékoztatást ad a fonetikai-fonológiai alapokról, A. Jászó 2004.)

A hivatásos beszélőknek, a szónokoknak, a színészeknek alkalmazkodniuk kell a kiejtési normához, az érzelmi hatás érdekében azonban ki kell használniuk a beszédhangok és -hangzás adta expresszivitást, kifejező erőt. Az emberi beszéd hangzása közvetlenül hat ránk: gondoljunk arra, mennyire befolyásolhat bennünket egy kellemes hangszínezet, s mennyire visszataszító lehet egy kiabáló vagy éppen rikácsoló hang. Egy szónoknak félig-meddig nyert ügye van, ha szép, gazdag az orgánuma.

A beszéd expresszivitása és az érzelmek között szoros a kapcsolat. Vértés O. András (1987) évtizedekig gyűjtötte az adatokat avégett, hogy bebizonyítsa: érzelmi életünk tapasztalható elsvárosodása és a beszéd hangzásának az elszürkülése összefügg egymással. Mikszáth Kálmán 1892-ben írt *Országgyűlési karcolataiban* számtalan módon jellemzi a szónokok hangját: *vékony, nyöszörgő*;

szép, de halk, elfátyolozott; csengő ezüst; öblös; éneklő; reszelős; szép, kellemes, kenetteljes; gyönyörű lágy; harsány stentori; egész termet átható, rikácsoló bősz; rémítő; remegő; stb. a hajdani képviselők érzelmei – nézeteikkel együtt – szélesebb skálán mozoghattak. A hanglejtés is szürkébb lett. A nyelv ritmusa is erőteljesebben érvényesült: régebben nagy szónokaink a prózaritmusra is ügyeltek.

Nagyon nehéz azt meghatározni, hogy milyen hangzás előnyös egy szónoknak, nyilvánvalóan az, amelyik illik az egyéniségéhez, az alkalomhoz, a tárgyhoz, a hallgatósághoz. Nagy reformkori szónokaink mindegyike másképpen beszélt, a hatást mindig elérték: Felsőbüki Nagy Pál dunántúliasan ejtette a szavakat, de kifejező és változatos arcjátékkal; Wesselényinek mennydörgő hangon előadott beszédei lenyűgözték a hallgatóságot; Kölcsey egyszerűen szónokolt, beszédeit halk, tompa, mély, szinte síri hangon kezdte, s a teremre néma csend borult; Széchenyi a társalkodó hangnemet ütötte meg beszédeiben, melyek között sok a rögtönzés; Eötvös meggyőző, finom hangon szólt, de beszédei kissé szárazak voltak; Kossuth beszédeit tiszta magyarság, zeneiség jellemezte, gyönyörű zengő hangja, megjelenése, mesteri fokig tökéletesített taglejtése mindenkit lenyűgözött (Adamik–A. Jászó–Aczél: *Retorika*, 2004, 181–184). 1848. október 4-i híres szegedi beszédének hatását fokozta, hogy az ég felé esküre emelt kézzel mondta el, s így tett a tömeg is: „Én esküszöm a mindenható Istenre, ki védi az igazságot és a hitszegő árulót megbünteti, esküszöm, hogy hazánk szabadságából egy hajszálnyi utolsó csepp véremig elraboltnak nem engedek; esküszöm, hogy hazánkat védeni fogom, míg karomat felemelhetem. A magyarok istene úgy segítjen s áldjon meg engemet.”

A hanggal való jelentéskifejezést hangszimbolikának nevezzük. A hangnak önmagában nincsen jelentése, de egy bizonyos hang halmozása jelentést sugallhat, pl. az *r* harciasságot, az *l* lágytságot. A beszédhangzás expresszivitásával hangstiliztika foglalkozik. A hangok esztétikai hatása – jóhangzása (eufónia) és rosszhangzása (kakofónia) – nyelvenként és korszakonként változik (lásd a *Klasszikus magyar retorika* stilisztikai fejezetében, 417. old.).

A testbeszéd

A testbeszéd vagy a nemverbális kommunikáció körébe tartoznak 1. a kulturális jelzések és emblémák (teststilizáció, öltözködés, eszközhasználat); 2. a térköztartás és a territorialitás (a szónok esetében annak a térnek a felmérése, ahol

beszél); 3. a mimika vagy arcjáték (a szemek, a száj és a szemöldök vonala kommunikatív funkciójú); 4. a gesztusok és a testtartás; 5. az érintés.

A nemverbális jelzések funkciói: 1. a társas helyzet kezelése, szabályozása; 2. az én bemutatása (a személyiségünkkel kapcsolatos információk közlése); 3. érzelmi állapotunk és 4. a másik féllel kapcsolatos attitűdök kommunikációja; 5. csatornavezérlés, vagyis megnyilatkozásunk elejének és végének vagy a szóátadásnak és a beszélőváltásnak közlése.

A nemverbális jelzések típusai: 1. érzelemnyilvánítók, 2. illusztrálók, 3. szabályozók, 4. emblémák vagy egyértelmű jelzések, amelyeket csak egyféleképpen lehet értelmezni, 5. adaptálók, ezek a mondanivalóhoz való viszonyt fejezik ki. Az üzleti élet menedzserkönyvei és a különféle protokollkódexek sokat foglalkoznak a megjelenéssel. A testbeszéddel kimerítően foglalkoznak a kommunikációs tankönyvek, közismertek Allan Pease könyvei. Wacha Imre *Nem csak szóból ért az ember. A nonverbális kommunikáció eszköztára* című könyvében (Tinta 2011) a legapróbb részletekig menően mutatja be a nemverbális eszközöket.

A fentebb említett kiadványok tág körűek, a kommunikáció minden részletét tárgyalják. A retorikai szituáció szűkebb körű és speciálisabb, mint a kommunikációs szituáció, éppen ezért a retorika nem használja fel mindazt, amit a kommunikációkutatók feltártak, csak azt, ami a retorikai szituációban lényeges. A szónok számára is fontos a tér felmérése, fontosak az emblémák, a külső, a ruha- és hajviselet, a megjelenés, a kezek gesztusai és a lábak elhelyezése, ezért is tárgyalta oly részletesen Quintilianus és Gilbert Austin. Közülük mégis csak a gesztusok a legfontosabbak, velük lehet a legtöbbet kifejezni, s ezek ragadják meg leginkább a hallgatóság figyelmét és befolyásolják érzelmeit.

A szónoki beszéd gesztusaival legrészletesebben Sztítás Benedek (1977, 107–123) joga retorikája foglalkozik.

Ott tartottunk tehát, hogy a szónok dobogó szívvel lép a terembe, s remegő térdekkel megy föl az emelvényre, s ott megáll.

Miként álljon meg a szónok?

Rossz, ha a szónok vigyázállásban, terpeszben áll meg, dülöngél, támaszkodik, izeg-mozog, lábával taktust ver, tipegve, csoszogva ide-oda sétálgat, rogyadozik, kezeit elől-hátul tördeli stb.; fontos szabály, hogy a megállás sohase keltse a félelem érzetét.

A helyes a „pihenj”-állás. Ilyenkor a testsúly az egyik lábon legyen. A test ezáltal könnyed ívet vesz fel, olyat, mint a klasszikus szobrokról ismert

kontraposzt állás. Persze, ezen a címen nem szabad olyan testhelyzetet felvenni, mint egy rosszul sikerült kérdőjel. Időnként észrevétlenül a testsúlyt a másik lábra kell áthelyezni, különben a szónok elmerededik, s a hallgatóság is elunja nézni azt az előadót, aki úgy áll előtte, mintha odaszögezték volna.

Sétálni csak ott szabad, ahol nincs szónoki emelvény és van elég hely, különben a séta helyett „kettőt jobbra, kettőt balra” tipegés lesz. A könnyed, magabiztos séta oldottá, közvetlenné teheti a szónok és a hallgatóság kapcsolatát.

Miután a szónok helyesen megállt, hordozza körül a tekintetét a hallgatóságon. Tekintete ne rémületet, hanem bizakodást sugározzon. A tekintet és a mimika legyen mindig összhangban, „mert ahogyan az arc a lélek tükre, akként a szem a lélek lámpása” (*Cicero válogatott művei*, 197). A tekintet mindig a hallgatóságon függjön, ne révedezzen üveges színnel a semmibe, de ne is szögeződjék állandóan a semmibe. A szónok ne nézzen állandóan egy embert, mert a beszéd az egész hallgatósághoz szól, ezért nézzünk mindig másra, váltogassuk a tekintetünket. – Azért is helyteleníthető a felolvasás, mert akkor a beszélő tekintetével állandóan a jegyzeteit bújja, s így elvesz a hallgatósággal való kapcsolat fontos eszköze, a tekintet.

Az arcjátéknak nincs különösebb jelentősége, de beszéd közben az arcnak természetes kifejezést kell öltenie.

A legnagyobb probléma, mit csináljon a szónok a kezével? – Ha letámaszkodik az asztalra, féltő, hogy odaragad a keze, s többé mást nem tud csinálni vele egész beszéde alatt. Testtartása amolyan púpos lesz. Ha nem támaszkodik, ne is simogassa kezével állandóan az asztalt. Ez is rossz szokás. A szónok keze nem portörölő. Ne legyenek sztereotip mozdulatai, ne csörgesse kulcscsomóját, ne gyűrögesse zsebkendőjét, tördelje golyóstollát, markolássa cigarettáját. Kezét ne tegye zsebre – ez modortalanság, tiszteletlenség. A csípőre tett kéz inkább a néptánchoz illik, mint a szónoki emelvényre. Vadul, oda nem illően ne csápoljon a levegőben.

Ha a szónok nem tud jól gesztikulálni, inkább maradjon mozdulatlan – ez többet ér, mint a rossz taglejtés.

Ezek után azt hiszem, fel lehet tenni a kérdést: milyen hát a jó gesztus? – Egyáltalán mi a taglejtés funkciója?

A gesztus, a szónoki mozdulatok a mondanivaló kiegészítéseként gondolatok és érzelmek jobb kifejezésének eszközei. [...]

A gesztus fajainak áttekintése előtt szólni kell arról, hogy mi teszi széppé a taglejtést. „Szép az a taglejtés, amelynek van nyugodt elindulása, folyamatos kiteljesedése és kidolgozott befejezése, s mindez azonkívül még a beszéd tartalmával és a szónok arc kifejezésével is szabályos egységbe olvad. A kéz feladata elsősorban, hogy a szép taglejtés vonalát megadja” (Cicero, i. m. 36).

A taglejtés akkor kifejező, ha a szónok könyökét a törzsétől el meri távolítani. A test oldalához szorított könyökkel végzett gesztus semmitmondó, szinte észre sem lehet venni. Azért mondják, hogy a félénk szónoknak a könyökébe száll a bátorsága.

A gesztust, éppen azért, hogy szembetűnő legyen, általában mell- és vállmagasságban kell végezni. Magasabbra csak a felfelé mutató gesztusok érhetnek.

A gesztus sohasem takarhatja el a szónok arcát. Az arc előtt lévő kéz egyrészt töri a hangot, másrészt nem engedi érvényesülni az arcjátékot és a tekintetet.

A gesztust egy ideig tartani kell, mert nemcsak észrevenni, hanem megérteni is kell, ki kell hámozni belőle az értelmet. A kissé kitartott gesztus fokozza a beszélő biztonságérzetét. A kapkodó gesztus olyan, mintha a szónok – elnézést a póriás hasonlatért – röptében legyet akarna megfogni. A kapkodó gesztus a nézőben kapkodó gondolkodás érzetét kelti, az indokolatlanul lelassított gesztus viszont a pózolásét.

Ha mindkét kézzel egyszerre gesztikulálunk, a kezek párhuzamosan általában ne dolgozzanak. [...] Figyeljük meg csak a karmestert! Jobb kézzel az ütemet, bal kézzel a színt, a dinamikát adja meg. Párhuzamos karokkal ritkán dirigál. – A szónok a hallgatóság figyelmének karmestere. A kezek tehát némi aszinkronban, „spät-reakcióban” mozogjanak egymáshoz képest. Ez változatosabbá, kifejezőbbé teheti a taglejtést.

Viszonylag könnyebb azt megmondani, hogy mit ne tegyen a szónok, mint azt, hogy mit tegyen. Az tény, hogy a testbeszéd függ az egyén habitusától, de függ népének és anyanyelvének sajátosságaitól is. A testbeszéd kultúránként változik, sőt még a történelmi korok is meghatározzák: manapság minden téren az egyszerűség figyelhető meg (építészetben, divatban, beszédben), a szóno-

kok inkább egyszerű stílusban beszélnek, s ezzel együtt gesztusaik is visszafogottabbak. A beszédfajtától is függ a gesztusok alkalmazása: egy gyászbeszéd nem igényel különösebb testbeszédet, egy politikai beszéd igen, de ez megint a szónok habitusától, a tartalomtól és a hallgatóságtól függ. Egyébként szokták azt is tanácsolni, hogy ha a szónok nem képes kifejező gesztusokat alkalmazni, jobb, ha nem csinál semmit.

A gesztusokat többféleképpen lehet felosztani. Szokták értelmi és érzelmi gesztusokra osztani: az értelmi gesztusok magyarázó jellegűek, ilyen a Fénelon-gesztus (a 18. századi francia íróról elnevezve); az érzelmi gesztusok lendületesebbek. Szitás Benedek az öt mondatfajta szerint csoportosítja a gesztusokat, tulajdonképpen az öt mondatfajta által kifejezett fő szándékot (pragmatikai terminussal: beszédaktust) veszi alapul: a kijelentés, a kérdés, a felkiáltás, a felszólítás, az óhajtás tipikus gesztusait, s ezeken belül sok variációt és árnyalatot. A csoportosításnak az is nehézsége, hogy a gesztusok egymásba olvadnak (lásd még Adamik–Jászó–Aczél 2004, 203–208). A *Klasszikus magyar retorika* a következő gesztusokat szemlélteti: mutató gesztusok, a felsorolás és a bizonyítás összegezése, magyarázó gesztusok, az ellentét és a tagadás kifejezése, kérdező gesztusok, a felkiáltást és a felháborodást, felszólítást, elutasítást, továbbá érzelmeket kifejező gesztusok (Adamikné 2013, 462–463).

Összegzésül azt hangsúlyozzuk, hogy a szó és a mozdulat egymásra van utalva, ezt a kapcsolatot *Shakespeare* fogalmazta meg a legtalálóbban, amikor Hamlet szájába adta a következő, az Első színésznek szóló intelmet: „Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd” (idézi Szitás 2009, 19).

A lényeg az egyensúly megteremtése és megtartása, erre figyelmezteti Hamlet a színészeket (Shakespeare: *Hamlet*, 3. felvonás, 2. szín):

HAMLET Szavald a beszédet, kérlek, amint én ejtém előtted: lebegve a nyelven; mert ha oly teli szájjal mondod, mint sok színész, akár a város dobosa kiáltaná ki verseimet. Ne is fűrészd nagyon a levegőt kezedd, így; hanem jártasd egészen finomul: mert a szenvedély valódi zuhataga, szélvésze, s mondhatnám, forgószele közepett is bizonyos mérsékletre kell törekedned és szert tenned, mi annak simaságot adjon. Ó, a lelkem facsarodik belé, ha egy tagbaszakadt, parókás fejű fickót hallok, hogyan tépi foszlánnyá, csupa rongyokká a szenvedélyt, csak hogy a földszint állók füleit megrepessze, kiknek legnagyobb részét semmi egyéb nem érdekli, mint ki-

magyarázhatatlan némajáték és zaj. Én az ilyen fickót megcsapatnám, amiért a dühöncöt is túlozza és heródesebb Heródesnél. Kerüld azt, kérlek.

ELSŐ SZÍNÉSZ Bízva rám, fönséges úr.

HAMLET Csakhogy aztán fölötte jámbor se légy, hanem menj saját ép érzésed vezérlete után. Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd: mert minden olyan túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek földadata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát. No már, ha ezt túlozza valaki vagy innen marad, bár az avatatlant megnevelteti, a hozzáértőt csak bosszanthatja; pedig az egynek ítélete, azt meg kell adnod, többet nyom egy egész színház másokénál. Ó, vannak színészek, én is láttam játszani – s hallottam dicsérve másoktól, nagyon pedig –, kik, Isten bűnül ne vegye, se keresztény, se pogány, se általában ember hangejtését, taghordozását nem bírva követni, úgy megdölyfösködtek, úgy megordítottak, hogy azt gondolám, a természet valamely napszámosa csinált embereket, de nem csinálta jól, oly veszettül utánozták az emberi nemet.

ELSŐ SZÍNÉSZ Remélem, hogy mi azt a modort már meglehetősen levetkeztük.

HAMLET Vessétek le egészen! No, meg aki köztetek a bohócot játsza, ne mondjon többet, mint írva van neki; mert vannak azok közt is, kik magok nevetnek, hogy egy csapat bárgyú néző utánok nevéssen; ha szinte a darabnak éppen valamely fontos mozzanata forog is fent. Ez gyalázatoság, és igen nyomorú becsvágyra mutat a bohóc részéről, ki e fogással él. Menjetek, készüljetek.

Mielőtt a beszédtechnika fejlesztésével foglalkoznánk, megemlítjük a beszédhibákat (ezen a szinten ugyanis nem fordulhatnak elő), bemutatjuk a kiejtési hibákat, természetesen úgy, hogy megszívlelendő tanácsokat is adunk az illő és hatásos előadásmód megalapozásához.

A beszédhibáról röviden

A beszédhiba nagyfokú eltérés mind a beszélőnek, mind a beszélő közösségnek kiejtési normájától. A beszédhibák a beszédzavarok osztályába tartoznak. A beszédzavar a beszélőképesség rendellenessége, ide tartozik például az afázia, azaz a beszélőképesség részleges vagy teljes elvesztése, valamint a diszfázia, azaz a beszélőképesség kifejlődésének elmaradása. A beszédhibák javítása a logopédus feladata. Az artikulációs bázis a gyermekkor végére alakul ki, ezért a serdülőkortól már nehéz javítani a beszédhibákat, de nem reménytelen. Gondot jelent a társadalom közömbössége: az emberek sajnos nem törődnek a beszéd- és az ejtéshibák kijavításával, a médiumokban gyakran hallani hibás beszédű bemondókat, félő, hogy emberek hozzászoknak a hibás, slampos beszédhez, s azt tekintik majd követendő példának.

A beszédhibák a következők: 1. a hangadás hibái (diszfónia, préselt hang, öblösített hang), 2. a hangképzés hibái (pöszesség, orrhangzós beszéd), 3. a beszéd folyamatosságának zavara (hadarás, dadogás, lepeggés, pattogás). Nem foglalkozunk velük, mert a tárgyalt szinten nem fordulhatnak elő, persze azért hallhatunk enyhe raccsolást, sziszegést-susogást, nazalitást, minden hangot nyújtó lepeggő vagy mindent rövidítő pattogó beszédet.

Az ejtéshibák

Az ejtéshiba kisebb fokú eltérés a közösség kiejtési normájától, de nem beszédhiba. A beszédhibát és az ejtéshibát olykor nehéz elkülöníteni, különösen a selypesség esetében. A nyilvánosság előtt beszélők nemigen szoktak beszédhibásak lenni, annál több közöttük a különféle ejtéshibákat produkáló ember, ezért szükséges az ejtéshibákkal alaposabban foglalkozni. Mindenképpen javíthatók, úgyhogy fel kell rájuk hívni a figyelmet.

Az elmúlt évszázadban sokat szürkült a magyar beszéd hangzása. Ezt a jelenséget lélektani tényezőkre, az érzelmek beszűkülésére vezetik vissza. A tünetek szélsőségesek: vagy jellegtelen, halk, kásás motyogást, mondathangsúly nélküli beszédet hallunk, vagy hangos, agresszív kiabálást, olykor lökészerű egységeket. Mindkettő monoton a maga módján, s befolyásolja a beszéd érthetőségét. Nagyon kevesen beszélnek tisztán, érthetően, ugyanakkor a hangot bátran modulálva, változtatva, megfelelő hajlékonysággal. A beszéd a következő területeken változott jelentősen: felgyorsult a beszédtempó; az írásképp hat a kiej-

tésre, következménye a betűejtés; nagyon elterjedt a zárt szájú beszéd, az ilyen beszédben pedig szinte minden hang képzése torzul, ezáltal nehezen érthető; a beszédhangokkal is vannak gondok; újabban a hangsúlyozással és a mondatok dallamformálásával is sok a gond.

Feltűnő változás a beszédtempó gyorsulása. Ennek az is oka lehet, hogy nyelvünkben elszaporodtak az analitikus szerkezetek (az alárendelt mondatok), a terpeszkedő kifejezések és a hosszú szavak. Az így keletkező lassulást ösztönösen a beszédtempó gyorsításával próbáljuk meg ellensúlyozni. Nem kell a gyorsulást rohanó korunk számlájára írni. Az viszont valószínű, hogy hat a reklámok és olykor a műsorvezetők irgalmatlanul gyors tempója. A probléma mögött etikai kérdés is meghúzódhat: a turbóbeszélő nincsen tekintettel partnerére, nem törődik azzal, hogy megértik-e vagy sem. A gyors beszéd azért is káros, mert kiesnek és rövidülnek a hangok, nemcsak a tempó, hanem a hangképzés is torzul.

Betűejtéssel az beszél, aki *tudja, útja* ejtést produkál [*tuggya*], [*úttya*] helyett, nem érvényesíti a hangtörvényeket a kiejtésben, a leírt íráskép szerint beszél. Bizonyos esetekben közelít a kiejtés az írásképhez. Az *lj* hangkapcsolatot a teljes hasonulás szerint *jj*-nek kell ejteni, de ma már elfogadjuk mindkét megoldást: [*éjjen*] vagy [*éljen*]. Az összeolvadás egyik fajtájában is hasonló a helyzet: [*eccer*] vagy [*etyszer*]. Tehát az íráskép folyamatosan hat a kiejtésre, bár az is igaz, hogy kiejtési változatok olykor stílusbeli változatok is. A népies verset mindenképpen így kezdjük: [*eccer*] *egy királyfi mit gondolt magában...* (Állítólag az író Nagy Lajos mondogatta sakkozás közben: *eccer élünk, eccer élünk, egy parasztot lecerélünk.*)

A zárt szájú beszédet is nehéz érteni. Külső jelek alapján is felismerhetjük az ilyen beszélőt: alig nyílnak szét ajkai, állkapcsa mereven vagy renyhén mozog. Az ilyen beszédben is rövidülnek a hangok, az *r* sem tiszta, *s* előre csúszik a susogók és a sziszegők képzése, a hanglejtés monoton. A zárt szájú beszédet lehet javítani. Megfigyelésünk szerint a beszéd nyíltabb szabad beszédkor, mint felolvasáskor, éppen ezért nagy szerepe van a versmondásnak, a memoritereknek. A probléma azonban komplexebb, szoros kapcsolatban a kommunikációs illemmel, a szembenéző tekintettel, az udvarias testtartással, általában a viselkedéssel.

A beszédhangok képzésében több eltérés lehetséges. A magánhangzók esetében előfordulhat, hogy a középső nyelvállású magánhangzókat zártabban vagy nyíltabban ejtik, így a *szép* helyett *szíp*, vagy a *bolond* helyett *baland* halatszik. Előfordul az *é*-be hajló *á*, ennek régebben rikkancs-á vagy kalauz-á volt a neve: *újszéég*. Vannak, akik a jellegzetes magyar *a* hang helyett illabiális, rövid

á-féle hangot ejtenek. A leggyakoribb az *e*-nek labializált, *a*-féle ejtése, régebben Böbe baba-féle *e*-nek hívták a televíziós meseszereplő beszéde után. Ez bizony gyakran hallatszik manapság fiatal lányok beszédében. A mássalhangzók képzésével több baj észlelhető. Súlyos hiba a zöngés mássalhangzók zöngétlen ejtése, mert rombolja nyelvünk egyik jellegzetességét, a zöngés-zöngétlen oppozíciókat. Ugyancsak ellenkezik nyelvünk jellegével a nyílt orrhangzós beszéd. Sajnos, sokan szépnek, követendőnek érzik, lehetséges, hogy egyrészt az amerikai angol, másrészt bizonyos éneklési stílus hatására. Néhány bemondó beszéde is orrhangzós, bár enyhe mértékben. A zártzájúság következtében sokak beszédében az *s*- és az *sz*-féle hangok susognak, sziszegnek, füttyülnek. A legbántóbb az *r* elkenése: a renyhe artikuláció következtében alig pördül, különösen két magánhangzó között, mássalhangzók mellett inkább megmarad: *epres, trombita*. A *p, t, k* zöngétlen zárhangok hehezetes ejtése idegenszerű, de előfordul: *khérem, thélen*. Újabban megfigyelt jelenség a *v* két ajakkal történő képzése két magánhangzó között (hasonlít az angol *w* ejtéséhez): *Éwa*, valamint az erőteljesen ejtett *g* zárhang gyengülése, réshanggá válása szintén két magánhangzó között: *iyen*. Ennek is a renyhe artikuláció lehet az oka.

A beszédhangok képzésében a legnagyobb gondot az időtartam hibái okozzák, s ez is nyelvünk jellegét rombolja, hiszen sajátossága a hosszú–rövid oppozíció jelentésmegkülönböztető szerepe: *kor↔kór, szál↔száll*. A legsérülékenyebb az *í, ú, ű* időtartama, hosszú magánhangzóink közül ugyanis az abszolút időtartamit tekintve a felső nyelvallásúak a legrövidebbek. Bonyolítja a helyzetet, hogy a Dunántúl nagy részén mindig rövidek [*ut, kut, buza, irás*], a keleti országrészen ott is hosszúak, ahol a köznyelvben nem [*lúdas, íge, hivatal*]. A fővárosban erősen ingadozik a felső nyelvallásúak időtartama, ügyelni kellene a hosszúságra a következő szavakban: *cím, díj, csík, íz, hús, húsos, hűg, hűga, szín, színes, színész, szív, szíves, tíz, tízes, húsz, húszas, vízi, vízilabda, tűzi*. Sajnos egyre gyakrabban észlelhető a többi hosszú magánhangzó röviden ejtése, s ezáltal sokak beszéde ritmustalan, pattogó. A hosszú mássalhangzók rövidítése is zavaró: *viszonthalásra* – hallani gyakran a tévében. Helytelen a fölösleges nyújtás is [*ellem, jappán*]. A két magánhangzó közötti mássalhangzó nyújtásával együtt jár az első magánhangzó rövidítése: [*nyillik, mullik, rolla*]. Olykor modorosságként jelentkezik az efféle nyújtás: [*hössök, közzönség*].

A köznyelvi norma szerint tehát középen rövid mássalhangzóval kell ejteni a következő szavakat: *elem, köpeny, kopaszt, hegeszt, bakancs, szőlő, szalag, vajon, héja, lője, utána, minél* (de: *mennél*); az egyes szám második személy *-sz*

személyragját mindig röviden kell írni, pedig gyakran hosszan hallatszik: *hal-lasz* (de: *jössz*). Csak a következő esetekben nyúlik a kiejtésben a mássalhangzó az írásképtől eltérően: *lesz, kisebb, egy (egyes, egyelőre, de rövid az egyelőre, egyetem* szavakban); mindig hosszan hangzik a két magánhangzó közti *dz* (*edzi, bodza, madzag*) és *dzs* (a *bridzsel* igében, kiejtése nem különbözik a ragos főnévétől: *briddzsel játszik*).

Hosszú mássalhangzó a kiejtésben nem állhat mássalhangzó mellett, a következő szavakban tehát röviden ejtjük a hosszan írt mássalhangzókat: *jobbra, sokallta, arccal*. A megrövidülő mássalhangzók félhosszú, hosszú ejtése betűejtésnek számít.

A hangsúlyozási hibák sok gondot okoznak, ezért kissé részletesebben kell velük foglalkozni. A hangsúly bizonyos szótagokra eső erőtöbblet. A szövegben egymáshoz viszonyítva hangsúlyos és hangsúlytalan szótagokat különböztetünk meg. A hangsúlynak három fajtáját különböztetjük meg: történeti vagy tradicionális hangsúlyt, érzelmi hangsúlyt és értelmi vagy logikai hangsúlyt.

A történeti hangsúly kötött és szabad. A kötött hangsúlyú nyelvekben a szónak mindig egy bizonyos szótagjára esik a nyomaték: a magyarban az elsőre, a franciában az utolsóra, a lengyelben az utolsó előttire. A szabad hangsúlyú nyelvekben nincs a hangsúlynak meghatározott helye, ilyen az orosz, az angol. A magyarban tehát ha hangsúlyozunk egy szót, akkor mindig az első szótagot kell hangsúlyozni, az igeikötőt, az összetett szónak is az első szótagját. Újabb jelenség a hangsúlyeltolódás, vagyis sokan – még hivatásos beszélők is – hátra csúsztatják a hangsúlyt: *felszó-lal, összetar-tozik, Magyar-or-szágon*; még durvább vétség a toldalékok hangsúlyozása (ráadásul ehhez még egy emeltebb, éneklő hangletjtés is járul): *parlament-ben, repül-ő-vel*. Előfordul. Az érzelmi hangsúly eltér a történeti hangsúlytól, kivételes: *megő-rülök*. Az értelmi vagy logikai hangsúlyt szembeállításokban lehet alkalmazni: *nem tizenegy, hanem tizenkét forintban kerül*. Ezek indokolt eltérések, a történeti, a magyar nyelvre jellemző hangsúlyon nem szabad változtatni. Már csak azért sem, mert megértési problémákat okoz, s a hallgatót a kiejtésbeli szabálytalanság jobban zavarja, mint a grammatikai, pl. a rossz hangsúly zavaróbb, mint a rossz egyeztetés.

A szó az összefüggő beszédben elveszítheti fonetikai önállóságát, s ezzel együtt hangsúlyát is. Nem elszigetelt szavakat, hanem szólamokat mondunk. A szólam olyan szó vagy szócsoport, melynek ejtése közben nem tartunk szünetet, s melyet egységes egészként, egy hangsúllyal mondunk ki. A szólamban a szavak elveszítik hangsúlyukat, a hangsúly a szólam első tagján van:

Az | üzletbe megyek, | kenyeret veszek. A legerősebb szakaszhangsúlyt mondathangsúlynak nevezzük: A szép zenét | **gyakran hallgatjuk**. Az olyan mondatot, amelyben nincs mondathangsúlyos rész, nyomatéktalan mondatnak nevezzük. A hangsúlyozási szabályokat azért nehéz leírni, mert a hangsúlyozás a mondanivalótól, az aktuális tagolástól függ. Vét a hangsúlyozás szabályai ellen, aki semmit sem hangsúlyoz, és az is, aki mindent hangsúlyoz: mindkét hiba monotóniát eredményez, és nehezíti a megértést.

Néhány hangsúlyozási szabályt azért meghatározhatunk. A hangsúlyosság rendszerint nem függ a szó szófajától; vannak azonban mindig hangsúlyos és mindig hangsúlytalan szavak. Hangsúlyos a kérdő névmás, a kérdő határozószó, a tagadó- és a tiltószó, az indulatszó. Általában hangsúlytalan a névelő, a névutó, az egyes (nem páros) kötőszók, a nevek előtt álló címek. A hangsúly egyáltalán nem függ a mondatrésztől, de némely mondatrésznek vannak hangsúlyozási szabályai, ilyen a jelző. A megkülönböztető jelző hangsúlyos: *fontos kérdés*, *első osztály*. A díszítő jelző nem hangsúlyos: *megállék a kanyargó Tiszánál, kis Úr*. Az egymás mellé rendelt jelzőket külön-külön hangsúlyozzuk – mint általában a felsorolást –, tehát: *szép, nagy hal*, de nem hangsúlyozzuk külön a második jelzőt, ha az szorosan jelzett szavához tartozik, s az első jelző az egész jelzős kifejezésre vonatkozik: *borongó őszi nap*; vagy ha az első jelző csak a második jelzőre vonatkozik: *fekete kalapos nő* (a kalap fekete). Az értelmező mindig hangsúlyos: *Itt van Jóska, a testvérem*.

A szövegben mindig az új közlés hangsúlyos (a beszédaktus-elmélet terminusaival: a réma hangsúlyos, a téma hangsúlytalan).

A hanglejtés a zöngés beszédhangok zenei magasságának a beszéd közben való hullámzása. Amikor beszélünk a hangszalagok rezegnek a magánhangzók és a zöngés mássalhangzók képzésekor. Mennél szaporábban rezegnek a hangszalagok, annál magasabb a hang (nagyobb hangerő és nyomaték esetén is ugyanez történik, mert feszesebbek a hangszalagok; ez a jelenség a hangsúly és a hanglejtés összefüggésének alapja). A hanglejtés tényezői: a hangfekvés, a hangközök és a hangmenet.

A hangfekvés a beszéd hangjainak átlagos magassága. Az egyes nyelvre vonatkozóan nem határozható meg abszolút zenei hangmagasságként, hanem csak mindenkinek egyéni hangmagasságához viszonyítva. A férfiak mélyebb hangfekvésben beszélnek, a nők és a gyermekek magasabb hangfekvésben. A hangfekvés az egyén természetétől és hangulatától is függ: a komoly emberek mélyebb hangfekvésben beszélnek, mint a vidámak. Tehát ha a beszéd hangja egy ideig

viszonylag állandó magasságú, különböző lehet a hangfekvése: magas, közepes és mély. A hangközök összefüggenek a hangfekvéssel, élénkebb hangulat nagyobb hangközökkel jár, a borús hangulat kisebbekkel, monoton hatású.

A hangmenet a magasság váltakozásának irányát jelenti. Nyelvenként, sőt nyelvjárásonként is változó lehet. A hangmenet iránya háromféle lehet: emelkedő, ereszkedő, egyenletes vagy lebegő. A hirtelen ereszkedő hanglejtést esőnek, a hirtelen emelkedőt szökőnek nevezzük. Az emelkedő és az ereszkedő hangmenetnél kicsik a hangközök, a szökőnél és az esőnél nagyok. A hangmenet mindhárom hangfekvésben megvalósulhat.

A hanglejtés fontos nyelvi szerepe az, hogy a mondatot egységbe foglalja. A magyarban a mondat hanglejtése enyhén ereszkedő. Egyedül a *vajon*, *-e* kérdőszó nélküli eldöntendő kérdés dallama emelkedő-eső, tudniillik ez különbözteti meg a kijelentő mondatról: *Elovestad az esszét.* (ereszkedő) *Elovestad az esszét?* (emelkedő-eső) De ha már kérdőszó van a mondatban, ereszkedő a hanglejtése: *Elovestad-e az esszét?* Természetesen ereszkedő a hanglejtése a kiegészítendő kérdésnek: *Mit olvastál tegnap?* Modorosság a kiegészítendő kérdés emelkedő-eső hanglejtése, és modorosság vagy idegenszerűség mindenféle hullámmzó, a mondatvégeket felkapó, kunkorító hanglejtés.

A hangsúllyal és a hanglejtéssel különböztetjük meg az alanyt és a raggal nem jelölt birtokos jelzöt. Az első mondatban az újság neve alany, kis szünetet tartunk utána, s úgy következik az állítmányi szerkezet: *A Magyar Nemzet | kulturális mellékletében beszámol az új könyvekről.* A birtokos jelzöt egybe kell fogni a birtokszóval: *A Magyar Nemzet kulturális mellékletében | olvashatunk az új könyvekről.*

A hangfekvéssel, a hangközökkel, a hanglejtéssel, a kemény vagy lágy hangszínezettel, a beszédtempóval érzelmeket, hangulatokat lehet kifejezni, beszédstílust lehet megteremteni, nagyon fontos kifejezőeszközök.

Két problémára mindenképpen fel kell hívni a figyelmet. Gyakran hallani – tévében, rádióban – egy modorosságot: a beszélő a toldalékokat hangsúlyozza, s hangsúlyozása együtt jár a hanglejtés enyhe emelkedésével. A másik probléma a nyekergés. Ezt a furcsaságot Ferenczy Géza (1962) már az 1960-as években leírta. A beszélő a mondat vége felé leviszi a hanglejtést, leszorítja gégégjét, s – nincs rá jobb szó – nyekergő hangot ad ki. A hangszalagok nem záródnak tökéletesen, s apró zörejek keletkeznek. Ferenczy szerint értelmiségi nő beszédére jellemző, s fontoskodást fejez ki. Mi tagadás, gyakran hallani mind a bemondók, mind a nyilatkozók beszédében.

A beszédszünet a beszéd folyamat szerves alkotórésze. A beszéd folyamat hangsorok és szünetek folyamatos szekvenciája. A szünet a jelsorozat szekvenciátörése, információhordozó is lehet. A szünetnek különböző típusai vannak, független lehet a beszélő akaratától, de függhet is tőle. A beszélő akaratától független a belégzési szünet. A szünet alatt történik a beszéd észlelése és értelmezése, vagyis a beszédfeldolgozás, nagyon fontos tényező a percepció szempontjából is. A hezitációs szünet akkor keletkezik, ha a gondolatmenet megakad, vagy ha új fordulatot vesz. Előfordul, hogy a hezitációs szünetet a beszélő hangokkal (nyökögésekkel) vagy ún. töltelék szavakkal tölti, a spontán beszédben is nehezen lehet az effélét elviselni, a nyilvános beszédben kerülni kell. A szünet a beszélő akaratától is függhet, például ha valamire fel akarja hívni partnere figyelmét, ez a hatásszünet. A szónokok is gyakran alkalmazzák, de nem ajánlatos túlságosan hosszúra nyújtani, mert a hallgatóság úgy vélheti, hogy a szónok elfelejtette mondandóját, ezenkívül modoros is lehet, különösen akkor, ha szónok megjátsza „nagy” gondolatainak születését. A szünet a ritmusnak is eleme, mint a költészetben vagy a zenében, különféle alakzatok mondásakor is lehet alkalmazni.

Az írásjelek szüneteket is jelölnek (pont, pontosvessző, kérdő- és felkiáltójel, gondolatjel, zárójel). Ez a funkciója a vesszőnek is megvan, bár nem tartunk minden vesszőnél szünetet: *Olyan, mint a rózsza*. A vesszőnél – ha szünetet tartunk – lebegtetjük a hanglejtést, semmiképpen sem emeljük fel. A beékelte mondatot hangfekvéssel és/vagy szünettel különítjük el, ezt a vesszőhasználatot „hallani kell”: *Az az ember, | aki tegnap járt itt, | hozta a virágot*. A homonim szerkezetek tagolásában nemcsak a hangsúly és a hanglejtés vesz részt, hanem a szünetek is: a szünettel tagolt *három, negyed négy felé* szerkezet más jelent, mint az egyetlen hangsúly alá vont *háromnegyed négy felé* szerkezet.

A beszédtechnika fejlesztése

A beszédtechnika a kiejtés fejlesztése, beszédművelés, az előadásmódot segítő pedagógiai tevékenység. Területei: a légzés, a hangindítás, a beszédhangok képzése, a szupraszegmentumok képzése, a szöveg megformálása. Mindenekelőtt azonban tanuljunk meg hallani! Az ember artikulációs bázisa és percepció bázisa összefügg: az ember azt hallja meg, amit maga is kiejt. Aki nem ejti a zárt *ë*-t, nem is hallja, aki nem ejt hosszú magánhangzókat, nem is hallja meg őket, hasonló a helyzet a beszédhibákkal és az ejtőhibákkal: nem tűnik fel

a hibásan beszélőnek, nem is tud róluk sok esetben. Ezért annak a tanárnak, aki a beszédtechnika fejlesztésével kezd foglalkozni, először meg kell tanulnia „hallani”, és ajánlatos a tanítványok beszédét felvételtől visszahallgattatni.

A beszédtechnika fontosságával mindig tisztában voltak a szónokok. Eleendő Démoszthenész példájára utalni. Hangja gyenge volt, kiejtése nem volt tiszta, lélegzete kihagyott, s ez megszakította a körmondatokat, ezáltal megszakadt gondolatmenete is. Kitartó és önkínzó gyakorlással érte el azt a tökéletességet, amelyet Cicero is nagyra tartott. Cornificius jól látja, hogy szükségeltetik az adottság, de fejlesztésre mindig szükség van: „A hangmagasság legnagyobbbrészt születési adottság; valamelyest növeli, de legfőképpen megőrzi az ápolás. A hangerő leginkább az ápolás eredménye; valamelyest növeli, de legfőképpen megőrzi az utánzó gyakorlás. A hanghajlékonyságot, azazhogy a beszéd közben a hangunkat tetszés szerint tudjuk változtatni, leginkább a szónoki gyakorlás fejleszti. Ezért a hangmagasságról és részben a hangerőről is, mivel az egyik születési adottság, a másik ápolás eredménye, csak annyit érdemes mondani, hogy a hangápolás módját azoktól sajátítsuk el, akik e szakmában járatosak” (3, 11, 19–20). Azokat a szakembereket, akik a szónok hangjára, torkára ügyeltek, görögül *phónaszkoínak*, latinul *phonascínak* [fonaszci] nevezték. Volt olyan szónok, akinek négy gégeorvosa is volt. Az ókorban nem voltak hangosító berendezések, ezért volt szükség az előadásmód s benne a beszédtechnika kiművelésére. Manapság a mikrofon pótolja a hangerőt, de sok területen szükség van a hatékony, kulturált beszédre, a színésznek, a tanárnak, a bemondónak különösen, a politikusokról nem is beszélve. Éppen ezért a színművészeti egyetemen és stúdiókban, a tanító- és tanárképzőkben, a kommunikációs kurzusokon tanítják a beszédtechnikát, s foglalkoznak a hangképzéssel. A gége s benne a hangszalagok kezelése a foniáter szakorvos dolga, speciális problémákkal (pl. ilyen a fonaszténia) hozzá kell fordulni. A beszédtechnika fejlesztése a következő összetevőkből áll.

1. A légzéstechnika az alap. Aszerint, hogy a be- és kilélegzett levegő milyen célt szolgál, némalégzést és beszédlégzést különböztetünk meg. A némalégzés orron át történik, a be- és kilégzés időtartama majdnem azonos, a ki és beáramló levegő átlagosan 500 cm³. Beszédlégzéskor a belégzés már inkább szájon át történik, a belégzés rövid és gyors, a kilégzés hosszú és lassú. Ezenkívül technikai légzésről beszélünk, ezt pl. a színészek, az énekesek és a fúvószenészek használják. Kialakításakor a belégzés időtartamát csökkentik, a kilégzés időtartamát pedig növelik, s a szokásos 1000-1500 cm³ levegőmennyiség

kétszeresének-háromszorosának a felvételére törekednek. A technikai légzést hosszú gyakorlással, a rekeszizom működésének tudatos, majd később automatizált fokozásával, ezáltal a kapacitás növelésével lehet kialakítani. Nagyon lényeges a laza izommunka, megfeszített izmokkal nem lehet a beszédtechnikát fejleszteni. A légvétel összefügg a szöveg értelmi tagolásával. A nagy gondolati egységek határán kell nagyobb szünetet tartani és alaplevegőt venni. A figyelem különleges felkeltésekor tartunk hatásszünetet, nagyobb légvétellel. Nem szabad légvétellel széttördelni összetartozó értelmi egységeket, vigyázni kell, nehogy kifogyjon a levegőnk ott, ahol nem szabad.

2. A hangindítás kemény, közepes és lágy lehet. A könnyed, nyílt artikulációjú beszéd a közepes hangindítástól függ. Kerülni kell a két végletet: a kemény, agresszív hangindítás kifárasztja a hangképző szerveket, különösen a hangszalagoknak árt; a lágy, hehezetes hangindítás pazarolja a levegőt, s idő előtt kifúlasztja a beszélőt. Természetesen, mind a kemény, mind a lágy hangindításnak lehet kifejező szerepe, expresszivitása.

3. Az előadás fontos tényezője a magyar artikulációs bázis normájának megfelelő tiszta artikuláció. Kodály Zoltán az erőteljesen képzett *r* mássalhangzót tartotta a magyar artikuláció sarokkövének; ha renyhe az *r* artikulációja – a két-három nyelvpördület helyett csak egypördületű –, akkor lazul a többi hang képzése is. Hasonlóképpen fontos az *á* kellőképpen nyílt képzése, nyíltságától függ a többi magánhangzó nyíltsága. A nyílt és hangzós (messzire hangzó) artikulációra kell törekedni. A beszédtechnika szempontjából fontos ennek a két hangnak, majd a többinek a beállítása egyrészt, másrészt a beszéd- és ejtésihibák kijavítása, ami mindig a helyes hang kialakításával történik; a beszédhibák javítását célszerű logopédusra bízni. Gyakori probléma a susogó (*s, zs, cs, dzs*) és a sziszegő (*sz, z, c, dz*) mássalhangzók helytelen, többnyire sípoló (stridens) ejtése. Enyhébb esetekben segíthet, ha mély magánhangzók mellett gyakoroltatjuk: *sa, sá, as, ás* (az igazodás törvénye következtében ilyenkor hátrébb csúszik a susogók és a sziszegők képzése). A szavakat tehát pontosan, jó időtartammal, jól hallhatóan kell kiejteni, de nem darabosan, nem elnyújtva minden magánhangzót, lepegve, vagy minden magánhangzót – még az *é*-t és az *á*-t is – röviden ejtve, pattogva.

4. A szupraszegmentumok: a hangsúly, a hanglejtés, a beszédritmus, a beszédtempó, a szünet, a junktúra (határjegy, nem mondhatunk ilyesmiket: *a zanyám, a züllői úti fák*), a hangerő, a hangszín. (Közös nevüket onnan kapták, hogy a szegmentumok, vagyis a nyelvi egységek fölött (latin *supra*) vannak,

nem tartoznak egyetlen meghatározott szegmentumhoz sem.) Ezen a területen is a magyar nyelv kiejtési normájához, illetőleg artikulációs bázisához kell a beszélőnek alkalmazkodnia, ám ezek a tényezők alapvetően befolyásolják az előadásmódot, s igen sok körülménytől függenek: értelmezéstől, érzelemtől. A tiszta hangképzés az alap, a beszéd jellegét a szupraszegmentumok adják meg.

Jó beszédtechnikai gyakorlatok találhatóak a következő könyvekben: Fischer Sándor: *A beszéd művészete*, Gondolat, 1966; Fischer Sándor: *Retorika*, Kossuth, 1975; Hernádi Sándor: *Beszédművelés*, Tankönyvkiadó, 1976; Montágh Imre: *Tiszta beszéd. Beszédtechnikai gyakorlatok*, Népművelési Propaganda Iroda, 1977; Montágh Imre: *Figyelem vagy fegyelem?! Az előadói magatartás*, Kossuth, 1986; Montágh Imre: *Nyelvművesség. A beszéd művészete*, Múzsák, 1989; Horváth Lajos: *A nyilvános beszéd*. Balassi, 2008; Thoroczkay Miklósné: *Beszédtechnikai gyakorlókönyv*, Holnap, 2011. A *Régi-új retorika* sorozat kötetei az első, 1999-es Kossuth-szónokverseny óta évente jelennek meg, tartalmazzák a versenybeszédeket, a díjazottakat elemzésekkel; tanulmányokat, s az adott év legjobbnak ítélt beszédét. Sokat lehet belőlük tanulni. A legutolsót idézem: *A jövődő tükre. Retorika a gyakorlatban – Gyakorlat a retorikában*. Szerk. Lócsi Tamás és Tóth M. Zsombor. Bp., MNYKNT – ELTE, 2021.

Felhasznált szakirodalom

- Acsay Ferenc. 1879. *A prózai művek elmélete*. Budapest: Kókai Kiadó.
- Adamikné Jászó Anna. 2013. *Klasszikus magyar retorika*. Budapest: Holnap Kiadó.
- Adamik Tamás–A. Jászó Anna–Aczél Petra 2004. *Retorika*. Osiris tankönyvek, Budapest: Holnap Kiadó.
- A. Jászó Anna szerk. 2004. *A magyar nyelv könyve*. Hetedik, átdolgozott és bővített kiadás. Budapest: Trezor Kiadó.
- A. Jászó Anna szerk. 2008. *Az előadásmód és a szónoki beszéd*. Budapest: Trezor Kiadó.
- Balázs Géza. 2000a. *Médianorma. A nyilvános megszólalás esztétikája*. Budapest: Magyar Rádió Részvénytársaság Oktatási Osztálya.
- Balázs Géza. 2000b. *Médianyelv. Az igényes sajtó/média nyelve*. Budapest: Magyar Rádió Részvénytársaság Oktatási Osztálya.
- Balázs Géza. 2000. *Lehetséges nyelvi szabványok*. Budapest: A–Z Kiadó.

- Balázs Géza. 2008. „A média nyelvi hatásai.” 43–57. In *Az előadásmód és a szónoki beszéd*, szerkesztette A. Jászó Anna. Budapest: Trezor Kiadó.
- Balázs Géza. 2017a. „A média nyelvi normája: hagyjuk vagy fejlesszük?” 23–29. In *Sajtónyelv – médianyelv*, szerkesztette Balázs–H. Varga. Budapest: Hungarovox.
- Balázs Géza. 2017b. „Médianyelvi stílusok.” 53–56. In *Sajtónyelv – médianyelv*, szerkesztette Balázs–H. Varga. Budapest: Hungarovox.
- Buvári Márta. 2001. *Kiejtési szótár és útmutató 15 magánhangzóval*. Budapest: Bárczi Géza Értéktörző Kiejtési Alapítvány.
- Elekfi László–Wacha Imre. (é. n. [2004]) *Az értelmes beszéd hangzása. Mondatfonetika kitekintéssel a szövegfonetikára*. Budapest: Szemimpex Kiadó.
- Fekete László. 1995. *Kiejtési szótár*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Fekete László. 2016. *Magyar kiejtési nagyszótár. A 20–21. századi magyar köznyelvi kiejtés szótára. I–II*. Budapest: Püski Kiadó.
- Ferenczy Géza. 1962. „Egy terjedő kiejtési hiba: a »nyekergés«.” In *Magyar Nyelvőr* 86: 17–24).
- Pease, Allan. 1989. *Testbeszéd. Gondolatolvasás gesztusokból*. Budapest: Park Kiadó.
- Péchy Blanka. 1974. *Beszélni nehéz*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Szitás Benedek. 1977. *A védőbeszéd*. Budapest: Országos Ügyvédi Tanács.
- Szitás Benedek. 2009. „A gesztus szerepe a szónoki előadásban.” 17–25. In *A testbeszéd és a szónoklat*, szerkesztette A. Jászó Anna. Budapest: Trezor Kiadó.
- Vértés O. András. 1987. *Érzelmi világunk és a nyelv történeti változásának kölcsönhatása*. Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság. (A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai, 179.)

Richard Gough

Utópikus képzés

Edward Gordon Craig és Eugenio Barba titkai, „iskolái” és kontinensei¹

„Javaslatom az, hogy fedezzük fel vagy fedezzük fel újra a Színház elveszett Művészetét egy gyakorlati expedícióval..., amely azokba a birodalmakba vezet, ahol rejtőzködik.”
(Edward Gordon Craig 1910)

„Azt hittem, hogy egy elveszett színházat keresek, de ehelyett ma megtanultam, hogy átmenetben legyek. Tudom, hogy ez nem a tudás keresése, hanem az ismeretlené...”
(Eugenio Barba 2015)

Absztrakt

A tanulmány Edward Gordon Craig és Eugenio Barba hatását vizsgálja a globális előadóművészeti szintéren. Életművük, filozófiájuk és pedagógiai megközelítéseik alapos vizsgálata révén feltárja művészeti örökségük rejtett kincseit. Az általuk alapított „iskolák” mint átalakító felfedezés és kreativitás birodalmi megközelítését tanulmányozva kiemeli utópikus vízióikat, melyek kulturális határokon és kontinenseken átnyúlóak voltak. Az ő titkaik, „iskoláik,” és világméretű hatásuk megismerése által hozzájárul a színház fejlődésének mélyebb megértéséhez, valamint örökségéhez.

Kulcsszavak: színház, Edward Gordon Craig, Eugenio Barba, képzés, innováció, befolyás

¹ A tanulmány a *Performance Research* folyóirat 25:8 számában jelent meg, annak szerkesztett változatát közöljük (a szerk).

E cikk leadása jelentős késedelmet szenvedett részben betegség, részben pedig a *Performance Research* című folyóirat kiadásával kapcsolatos határidő-ütközés miatt. A késelem azonban lehetővé tette számomra, hogy megismerkedjek a *Journal of Theatre Anthropology* ([JTA] 2021 márciusában indult)² első számával, és újrafogalmazzak néhány kérdést, amely Edward Gordon Craig és Eugenio Barba „iskoláival”, valamint a gyakorlati törekvéseik és írott szövegeik (azaz a gyakorlat és az írások) közötti dinamikával kapcsolatban foglalkoztatott.

Craig csaknem huszonegy éven át szerkesztett és tartott életben egy folyóiratot *The Mask* címmel (amelynek 1908 és 1929 között nyolcvanhét száma jelent meg), és több sikertelen kísérletet tett egy innovatív színházművészeti iskola létrehozására, amelyek közül a legteljesebb formában az Arena Goldoniban megvalósult The School of the Art of the Theatre mindössze egy évig (1913–14) működött az olaszországi Firenzében. Eugenio Barba 1980-ban (a németországi Bonnban)³ indította el az úttörő Nemzetközi Színházantropológiai Iskolát (ISTA), amely az elmúlt negyven évben alkalmanként és időszakosan virágzott; most, 2021-ben pedig folyóiratot alapított, hogy az „iskola” munkájára reflektáljon. Craig harminchét évesen indította el a *The Mask*ot, Barba pedig nyolcvannégy évesen alapította a JTA-t; negyvenkét, illetve negyvenhárom évesek voltak, amikor saját iskolájukat megalapították. Ez a cikk azt vizsgálja, hogyan vezet el egy folyóirat egy iskolához, és hogyan vezet el egy iskola egy folyóirathoz (ütközben számos könyv megírása mellett), és azt, hogy miért volt mindkét „iskolának” nagyon kevés diákja, és milyen utópisztikus pedagógiai törekvéseket követett.

Ez a bevezető megmagyarázza, hogyan fordulhat elő, hogy egy 2020. decemberi borítódátummal ellátott folyóiratban megjelent cikk egy 2021 márciusában megjelenő másik folyóiratról is be tud számolni: nem próféta vagy látónoki képességeknek, hanem csupán a késelem miatti szerencsés véletlennek köszönhetően.

2 A *Journal of Theatre Anthropology* első száma, a „The Origins” angolra fordított vagy eredeti (spanyol és francia) nyelven írt cikkeket és tanulmányokat tartalmaz, Eugenio Barba előszavával és Julia Varley vezércikkével. A folyóirat nyílt hozzáférése: <https://jta.ista-online.org>

3 Az ISTA történetében az eredet és az alapítás éveként 1979-et jegyezték fel, de az első foglalkozásokat, amelyek négy hét gyakorlati műhelymunkából és stúdióalapú felfedezésekből (és egy szimpóziumból) álltak, 1980. október 1–31. között tartották a németországi Bonnban.

Bevezetés – az iskolák

„A legkívánatosabb minden körülmények között továbbra is a kemény diszciplína a kellő időben, vagyis olyan életkorban, amikor büszkévé tesz, ha sokat kívánnak az embertől. Mert e kemény iskola azért jó iskola, és abban különbözik a többitől, hogy sokat követel, hogy szigorúan követel; hogy a jó, sőt a kiváló a normális; hogy a dicséret ritka, hogy elnézés nincs; a büntetés kemény és tárgyilagos, tekintet nélkül a tehetségre és a származásra. Ilyen iskolára pedig minden tekintetben szükség van.”

A fenti idézet Nietzsche *A hatalom akarása* című művéből való, és a Színház-művészeti Iskola „prospektusának” negyvenharmadik oldalán ebben a formában olvasható.⁴ Az 1913-ban (az olaszországi Firenzében) kiadott, jellegzetes sárga borítójú, kézi készítésű olasz öntött papírra nyomtatott gyönyörű füzetnek *A Living Theatre*⁵ (Élő színház) volt a címe, és három alcímmel jelent meg, amelyek az „Élő színházat” alkotó, egymást kiegészítő elemeket és a prospektus által elősegíteni kívánt törekvéseket jelezték: a Gordon Craig Iskola, az Arena Goldoni és a *The Mask*. A borítón egy Leonardo da Vinci „*Vitruvius-tanulmány*” című rajzából készített illusztráció alatt, amely először a *The Mask* első kötetében jelent meg, ez áll: „A mozgalom céljainak és tárgyának ismertetése, és Firenze városának, az Arénának számos illusztrációval való bemutatása”. A könyvecske legalább annyira ünnepli Firenzét és az Arena Goldonit, mint amennyire az újonnan indított „iskola” és a *The Mask* (amelynek szerkesztősége szintén az Arena Goldoniban található és Firenzében jelenik meg) folyamatos fejlesztését is népszerűsíti. Craig előszava után John Balance⁶ Firenzéről írt rövid panegirikusza olvasható *The City of Flowers (A virágok városa)* címmel, amely így zárul:

4 Az ismertebb Kaufmann és Hollingdale-fordítás pedig így szól:

The most desirable thing is still under all circumstances a hard discipline at the proper time, i.e., at that age at which it still makes one proud to see that much is demanded of one. For this is what distinguishes the hard school as a good school from all others: that much is demanded; and sternly demanded; that the good, even the exceptional, is demanded as the norm; that praise is rare, that indulgence is nonexistent; that blame is apportioned sharply, objectively, without regard for talent or antecedents. One needs such a school from every point of view: that applies to the most physical as well as to the most spiritual matters; it would be fatal to desire to draw a distinction here! (Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*; Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, trans., p. 912)

5 A teljes füzet digitalizált változata, *A Living Theatre*, megtalálható az Internet Archive-on: <https://archive.org/details/cu31924026123368>

6 John Balance egyike volt annak a több mint hatvan álnévnek – az ABC-től a Yu-no-who-ig –, amelyeket Craig a *The Mask*-ban használt (Stanislas Lodochowowski segítségével).

‘Firenze a színházművészeti iskola és a *The Mask* megfelelő központja. Igazi otthona mindazoknak, akik alkotni vágnak.’ Annak, hogy Craig projektjei fizikailag is Firenzében helyezkedtek el, valamint a (művészműhelyek és műhelyek kontextusában) kulturális, szellemi és történelmi értelemben vett otthonukra is ott találtak, jelentősége van, és ebben a cikkben is foglalkozunk vele.

Az érdemi tartalom D. Neville Lees két esszéjét foglalja magában: „*A The Mask című folyóiratról*” szóló és „*Az Arena Goldoni*” című esszét. Az előbbi a folyóirat „konstruktív” és „dekonstruktív” küldetését írja le, az utóbbi pedig a XIX. század eleji szabadterti színházról, az Arena Goldoniról, ennek történetéről, illetve a helyén korábban álló XV. századi kolostorról, valamint a hely 1913-ban elképzelt használatáról és funkciójáról ad részletes ismertetést. Ezek az esszék a folyóirat és az iskola lelkületét és fékezhetetlen törekvéseit ragadják meg; szenvedélyesen és szeretetből íródtak, hiszen az író és költő Dorothy Neville Lees Craig örökké hűséges szerelme volt, és egyben a folyóirat és az iskola igazi dajkája is (továbbá Craig tizennégy gyermeke közül egynek az édesanyja, valamint a *The Mask* vezető szerkesztője).⁷ „A firenzei iskola”, amelynek szerzője Ernest Marriott – az a brit művész/könyvtáros/színész, akit Craig az iskolában vezető asszisztensévé nevezett ki – a legkonkrétabb leírást nyújtja az iskoláról, az iskola „céljairól és célkitűzéseiről, szervezetéről”, és részletes ismertetőt közöl „Az iskola munkájáról”. Ez a rész John Nicholson „Egy diák benyomása” című írását is tartalmazza, amely érdekes ugyan, de valószínűleg fiktív.⁸ Ezt Craig egy jellegzetesen beszédes (elmarasztaló és rejtélyes) szövege – a „*What My School Needs*” – követi, amely a sportolók és a kézművesek tulajdonságait ötvöző ideális művészcélról szól (mindannyian férfiak).

„Az ideális színház” című rész a nagyok és a jók (a világ minden tájáról származó) méltatásaiból és ajánlásaiból készült válogatás, amely Craigre, az emberre és a művészre (nem pedig az iskolára) összpontosít, és egy életrajzi jegyzet zárja: „1913 márciusában Gordon Craig Firenzében megnyitotta színházművé-

⁷ Dorothy Neville Lees 1903-ban költözött az angliai Wolverhamptonból az olaszországi Firenzébe, és emellett, hogy Craig segítségére volt a *The Mask* című folyóiratban, maga is önálló író és költő volt. 1907-ben *Scenes and Shrines in Tuscany* és *Tuscan Feasts and Friends* címmel két könyvet adott ki. Megmentette Craig archívumát, és létrehozott egy gyűjteményt, amely ma a firenzei British Institute-ban hozzáférhető. Dorothy Lees iratait a Harvard Egyetem színházi portréfotókat tartalmazó *Harvard Theatre Collection* című gyűjteményében őrzik.

⁸ John Nicholson nem szerepel Craig álnevei között, de nem találtam semmilyen feljegyzést róla, és az „Iskolában” szerzett tapasztalatairól szóló beszámolót az „iskola” megalakulásakor tették közzé. William Nicholson (1872–1949), a híres festő és fametsző művész tanította Craiget a fametszés és a fanyomás művészetére.

szeti iskoláját”. A füzet az „Egy hintó és négy ló” című, „E.C.G.” aláírással ellátott erőltetetten allegorikus szöveggel zárul: egy felhívást olvashatunk arra, hogy az olvasók csatlakozzanak a Színházi Társasághoz, amely a Színházművészeti Iskola és a *The Mask* szövetségese. Érdekes módon ez az egyetlen oldalból álló „Propaganda” című rész egy másik eszközt is felsorakoztat a Craig által elképzelt Új Színház megvalósításához: arra biztatja az olvasókat, hogy keressenek „egymillió tagot”, akik fejenként egy shillingért (2020-ban ez az összeg körülbelül öt fontnak (GBP) felel meg) éves előfizetéssel rendelkeznének. Nem ebben a felhívásban, hanem a *The Mask* 5. kötetének „Előszavában” (1913, 193) Craig J. S. (John Semar) álnéven tisztázza „drámai mozgalmának” „színházi” küldetését (ez közvetlenül megelőzi a Színházművészeti Iskola első leírását): „A Színházi Társaság... célja olyan drámai mozgalom létrehozása, amely mindenkor inkább a dráma színházi, mint irodalmi aspektusaira apellál, „színházi” alatt a színpadi megjelenítés azon formáját értve, amely az érzékeken keresztül inkább a képzetre, mint az értelemre hat” (Semar 1913).

Végül, és minden művészeti vezetőnek és vállalkozónak, valamint a kulturális kezdeményezések bátor elindítóinak érdeklődésére számot tartó módon, felsorolásra kerülnek a Színházművészeti Iskola Nemzetközi Bizottsága tagjai (köztük W. B. Yeats és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij), valamint az adományozók és ajándékaik („William Gable – USA – Egy teljes méretű nyomda”) és az „Iskola alapítója”, Lord Howard de Walden, „aki jelezte, hogy öt éven keresztül támogatni kívánja [az iskolát]”.

Tommy Scott Ellis, 8. Howard de Walden báró (1880–1946) valójában 5.000 fontot adományozott (amely 2020-ban majdnem 600.000 fontnak felel meg). Ez jelentős befektetés és Craig régóta dédelgetett iskolaalapítási törekvése iránti rendkívüli bizalom kifejezése volt.⁹ Az Arena Goldoniban működő iskola megvalósulását közvetlenül Howard de Walden báró támogatása tette lehetővé; Craig tíz évvel korábban, a Trafalgar Studiosban tett korábbi kísérlete a The London School for Theatrical Art (1903) létrehozására egy éven belül megghiúsult, mivel a berlini Megóvott Velence megtervezésének lehetősége elsőbbséget élvezett. Ez az első iskolakísérlet viszont ugyanazokat az ideálokat hordozta, mint a tíz évvel későbbi firenzei iskola, és inkább arra irányult, hogy (a színházcsinálás minden területén) egy magasan képzett színházi alkotóból álló arisztokrata csoportot és egy társulatot alakítson ki Craig irányításával. Egy iskola diákok

⁹ Amellett, hogy az iskola működésének második és harmadik évére további 2000 fontot ajánl fel.

nélkül. A The Pall Mall Gazette-ben megjelent közlemény világossá teszi, hogy: „Az iskola néhány ponton eltér a többi londoni színművészeti iskolától. Craig úr például nem arra kívánja felkészíteni diákjait, hogy két-három félév után képesek legyenek londoni vagy vidéki fellépéseket vállalni. Célja, hogy mindenre felkészítse őket, ami fejlődésükhöz szükséges, és aztán lehetőséget biztosítson számukra, hogy rátermettségüket az ő irányítása alatt bizonyíthassák” (The Pall Mall Gazette, idézi Rood 1983, 1).

Arnold Rood részletezi, hogy Maud Douie, aki Craig nagysikerű Purcell Opera Society produkcióiban lépett fel, „az egyetlen személy, akiről tudjuk, hogy hivatalosan megpróbált beiratkozni” az iskolába. Rood azt is megjegyezte, hogy Craig édesanyja, Ellen Terry mindig is kételkedett fia „iskolájának” sikerében és a „diákok” beiratkozásában. Rood részletesen beszámol Craig két másik „iskolaalapítási” kísérletéről is: 1910-ben Párizsban Jacques Rouche-sal, a Theatre des Arts alapítójával, és 1911-ben Konsztantyin Sztanyiszlavszkijjal, amikor a moszkvai Művész Színházban a *Hamlet* című előadáson együtt dolgoztak. Craig Rouche-sal szemben az „iskolával” kapcsolatban támasztott követeléseik egyre fokozódtak, és bár Rouche teljes támogatását ajánlotta fel, Craig végül elutasította az ajánlatot. Amikor Moszkvában Sztanyiszlavszkijjal dolgozott,¹⁰ már a firenzei iskolát vizionálta, és könyörgött neki, hogy „adja nekem az én firenzei iskolámat”, és részletesen kidolgozott egy négyéves tervet, amely a negyedik évfolyamon a színészeket a spontán improvizációra, a „szavakkal és szavak nélkül való színjátszásra” tette volna képessé. Rood úgy véli, hogy bár Sztanyiszlavszkij nem karolta fel ezt a javaslatot, az talán mégis hatással volt rá, és ez vezetett a Moszkvai Művész Színházi Stúdió létrehozásához; e logikus feltevés nyomán arra is gondolhatunk, hogy a Craig által elvesztett lehetőség végül Meyerhold lehetősége lett.

Laurence Binyon (1869–1943) költő és drámaíró a *The Mask* 1913. januári számában írt egy cikket „*A Gordon Craig Színházművészeti Iskola*”: *A színház szükségességének felismerése* címmel, amelyben hangsúlyozta a színházban (nézőként és előadóként) való részvétel vallási, ünnepi és spirituális dimenzióját, a forma egységének és harmóniájának szükségességét, valamint a színháznak azt az erejét, hogy a közönség képzeletének felhasználásával „átélt” élményt hozzon létre. Bár drámaíró és a szavak művésze, és nem teljesen értett egyet

¹⁰ Craig 1911–12-ben Moszkvában együtt dolgozott Sztanyiszlavszkijjal a Moszkvai Művész Színház *Hamlet* című, nagy sikerű és nagy hatású előadásán.

Craig drámaíró elutasításával, azt azért elismerte, hogy: „De alighanem minden színdarabban megvan az a tendencia, hogy túlságosan is a szóra hagyatkozunk. A drámaíró anyaga nem csak a nyelv; sokkal inkább a cselekvés, a gesztus, a mozgás, amelyet egyedül a színpad kölcsönöz neki, nem is beszélve a fény és a sötétség érzelmi megfelelőiről... (Binyon 1913, 219–220)”

Elmesélte, hogy amikor aggódott, hogy hétéves lánya nem sokat ért az általa megtekintett Shakespeare-darabok nyelvezetéből, a kislány így válaszolt: „Ó, amit mondanak, az többnyire értelmetlen, az az érdekes, amit csinálnak”. Úgy gondolta, hogy Craig helyeselné ezt a gyermeki nézőpontot, és sajnálkozott, hogy egy drámai költőnek meg kell tanulnia a mesterségét, kísérleteznie kell a formával és a „totalitással” az új színház érdekében. Csodálta, hogy Craig iskolával kapcsolatos törekvése „olyan iskola, ahol nem kötött rutint és merev sémákat kell tanítani, hanem mindenkinek tanulnia kell, és együtt kell működni a tanulásban”. Binyon azt sugallja, hogy ha William Morris (a művészet és a kézművesség felől) a dráma felé fordította volna a figyelmét, akkor azt tette volna, amit Craig most javasolt. Ismételten, noha nem támogatta Craig azon törekvését, hogy az írott színdarabot tompítsa, és a színészt az übermarionettel helyettesítse, arra a következtetésre jutott, hogy: „De az inspiráló, reménytelen dolog ezzel az elgondolt iskolával kapcsolatban az, hogy olyan sok mindent lehetővé tenne, és oly sok távlatot nyitna meg. Mindenekelőtt beindítaná a művészet életerejének egészséges keringését, mint valami egységes szervezetben. Alapelve nem a mechanizmus, hanem a fejlődés lenne. Nem fogja-e Anglia, nem fogják-e az angolok megvalósítani ezt az iskolát? (Binyon 1913, 219–220)”

1913 márciusában az olaszországi Firenzében, az Arena Goldoniban megkezdte úttörő munkáját a Színházművészeti Iskola. Ernest Marriott az *A Living Theatre (Az élő színház)* (a „prospektus”) című művében így ír: „A vállalkozás életerős és lendületes, és röviden összefoglalva, célja, hogy alaposan feltárja a színházzal kapcsolatos dolgok feltételeit és gyakorlatát, hogy megtegye azt, amit még egyetlen más színház sem tett meg, hogy feltárja a szövevényes kitérőket, hogy megkeresse és foglyul ejtse a szépséget, hogy összegyűjtse a színház gyönyörű építészetének széttöredezett darabjait, és újraépítse a szövetet, hogy egyesítse a színpadi művészetek és mesterségek összességét és harmóniát teremtsen.

Hogy gyorsabban, ritmusosabban és erőteljesebben verjen a pulzusa, hogy egyszer s mindenkorra felfedezze és meghatározza azokat az elemi formákat és

módszereket, amelyek a legjobb színházművészet alapjai és alapkövei, és hogy új színházat hívjon életre (Marriott 1913, 43).

Marriott kifejezései – „felfedezni a szövevényes kitérőket”, „összegyűjteni a széttört darabokat” és „rekonstruálni a színház szövetét” – az elmúlt száz év kísérleti színházának irányadó elveiként is felfoghatók; inspirálóak és lát-noki jelentőségűek, tömören megragadják az elmélet és a gyakorlat integrálásának, valamint az innováció és a hagyomány közötti dinamika feltárásának szükségességét. Marriott, az iskola vezető munkatársa rávilágít: „Nem olyan intézmény lesz, amely „művészetet tanít”, és nem a színészmesterség, a dekoráció vagy a világítás mesterségének megtanulását tűzi ki célul. Egyszerűen csak komoly és elmélyült dolgozókból fog állni, akik Craig úr ihletésére, és vele együtt, korábbi nagyszerű munkájának alapjaira építve, kísérletezéssel és kutatással igyekeznek majd újra felfedezni és újraalkotni a szépség, az egyszerűség és a kecsesség varázslatos és elemi elveit a művészeti világ egy olyan területén, ahonnan ezek jelenleg feltűnően hiányoznak.”

A mai gazdasági viszonyok, a sok egyetem által elfogadott neoliberais értékek és a tudás árucikké válása tükrében nehéz elképzelni, hogy egy képzési célú vállalkozás (legyen az bármilyen utópisztikus is) kifejezetten kinyilvánítsa, hogy kevés „hallgatót” szeretne. De sem Craig, sem Marriott nem akart sok résztvevőt, és a kevés kiválasztottra is inkább (a műteremben) dolgozó családtagként, semmint „diákként” tekintettek: „Nem akarunk sok tanulót. A kiválasztásban szigorúan arra kell szorítkozni, hogy minden húsz-harminc jelentkező tehetséges és művelt ember közül válasszunk ki egyet vagy kettőt, akik megfelelnek az igazgató elvárásainak. Ebben az iskolában a szokásosnál is szigorúbbak a szabályok, és mégis, minden tanuló úgy érzi, hogy »a család tagja«” (Marriott 1913, 46).

A szabályok valóban szigorúak voltak (a fegyelem nietzschei eszményeihez igazodva), és valójában könnyebb az iskola kiterjedt szabályait megismerni, mint képet alkotni a tanulmányi programról vagy a tanulási folyamatokról, amelyeken az egyénnek végig kell haladnia. Az Iskolával szembeni kritika abszolút tilos volt: „e szabály bármilyen megsértését nem vesszük félvállról”. Továbbá: „A »véleménynyilvánítás« nem kívánatos sem az iskolán belül, sem azon kívül. Elvárjuk a diszkréciót, a hallgatást és a munkára való odafigyelést.”

A leendő „diákoknak” azt tanácsolták, hogy ne beszéljenek az iskoláról vagy annak módszereiről, és hogy a barátok vagy családtagok által feltett kérdésekre a szokványos válasz a „nem tudom” legyen. A csevegést megtiltották. Az

azonban egyértelmű, hogy Craig az iskola egészén belül két részleget képzelt el. Az Első Részleg a Craiggel együttműködő hivatásos és fizetett „kísérleti dolgozók” voltak, akik tulajdonképpen a „tanszéket” alkották. A Második Részleg pedig abból a (kevés) fizető „diákból” állt, akiknek a fő célja az volt, hogy részt vegyenek a képzésen, és így alkalmassá váljanak az Első Részlegbe való előléptetésre. Craig nyíltan és teljesen átlátható módon beszél az Iskola öncélú ökológiájáról. Bár ez az alárendeltség ma talán idegennek tűnhet számunkra, az „Egy diák benyomása” című részben John Nicholson heves lelkesedéssel számol be arról, hogy a „család” tagja lehet: „Szinte lehetetlen az itt végzett munkánkról másként beszélni, mint lelkesedéssel. Mindazok, akik megtapasztalták azt az örömet és az izgalmat, amit az igazgató úr vezetésével való munka jelent, megvannak győződve arról, hogy inspirációt jelentett egy ilyen Iskola elindítása egy ilyen helyen. Jobban érdekel és felvillanyoz bennünket az Arénában végzett munkánk, mintha egy angol városban, egy angol színházban lennénk összezárva” (Nicholson 1913, 46).

És egy iskolásfiú elragadtatásával zárja beszámolóját: „Ez egy érdekes és teljes elmélyülést jelentő létforma. Ha az ember egyszer ilyen élénk és izgalmas módon kezd tanulni, eltűnődik azon, hogy el akarja-e valaha is hagyni az iskolát, vagy akar-e valaha is bármi mással foglalkozni, mint az Arena Goldonival és a Színházművészeti Iskolával” (Nicholson 1913, 48).

Ezek a buzgó vallomások a firenzei Arena Goldoni Színházművészeti Iskolát hivatottak népszerűsíteni, és lehetővé tenni, hogy Craig elképzeléseinek radikális műtermét egy szigorú (férfiakból) álló kiválasztási folyamat alakítsa. Feladatuk az volt, hogy a mester irányítása alatt szorgalmasan dolgozzanak a színházi mesterség minden területén, és megvalósítsák a forma teljességét – Egy új színház felé. De 1914. június 28-án Ferdinánd osztrák főherceget Sarajevóban meggyilkolták, és Európa az összeomlás küszöbén állt. Bár Olaszország a Hármas Szövetség keretében (a Német Birodalommal és Ausztria–Magyarországgal) lépett szövetségre, az első világháború kezdeti szakaszában semleges volt, de Craig és iskolája számára a helyzet siralmas volt. A háború kitörésekor Marriott visszatért Angliába, és az a néhány „beiratkozott” munkásdiák gyorsan távozott. Az iskola 1914 augusztusára bezárt, tehát mindössze másfél évig működött, de ékes provokációt hagyott maga után.¹¹

¹¹ Rood szerint Craig egy utolsó kísérletet tett arra, hogy folytassa az iskolát Rómában 1914-ben.

Craig és Barba közötti átvezetésként Craig szavaival fejezem be ezt a részt: „Az iskola célja az lesz, hogy megtegye azt, és feltárja a megvalósítás módját, amit a modern színház nem tett meg”.

Eugenio Barba és a Kerala Kalamandalam

Eugenio Barba nem járt színiiskolába, és az Odin Teatret eredetmítoszai azt a csodálatos történetet tartalmazzák, hogy felvette a kapcsolatot a Teaterhøgskolen (az oslói Nemzeti Művészeti Akadémia Színházi Akadémiája) által „elutasított” jelentkezőkkel, és meghívta őket, hogy csatlakozzanak születőben lévő színházi vállalkozásához a szintén mesés oslói „bunkerben”. A Teaterhøgskolen ezen potenciális „diákjai” közül néhányan Barba iskolájának alapító tagjai és egész életre szóló szakmai partnerei lettek, vele együtt és az ő segítségével tanultak, autodidakta csapatként és kísérleti műteremként működtek együtt, amelyet maga Craig is elismert és csodált volna. Barba azonban mélyen tisztában volt a tanulóévek értékével, valamint a megfigyelés, a meghallgatás és a tanulás szükségességével. Craiggel ellentétben, aki beleszületett korának színházi arisztokráciájába – a vele járó jogokkal, kiváltságokkal és legfelsőbb társadalmi kapcsolatokkal együtt – Barba dél-olasz bevándorló volt, aki egy „idegen” nyelv hangzására hangolódott rá, aki egy norvég „mestertől” a kétkézi műhelyek hagyományai szerint tanult hegesztést, és húszas évei elején arra készült, hogy kereskedelmi matrózként tapasztalatot szerezzen, fegyelmet és parancsnokságot tanuljon.¹² E négy tényező – vagyis az, hogy olyan dél-olasz kultúrában nevelkedett, ahol a katolikus szertartások színházként működtek, a kivándorlás miatt kiszakadt saját kultúrájából, és egy másik nyelv elsajátítására kényszerült, hegesztőként (a gyakorlat révén tanulva) szigorú mester-tanítvány viszonyban dolgozott, és kereskedelmi tengerészként találkozott a szigorú fegyellemmel, felelősséggel és a csapatethosszal – minden bizonnyal jelentősen hozzájárult Barba formálódásához és a színházi képzésről, pedagógiáról és „iskolákról” alkotott nézeteihez.

A legjelentősebb azonban minden bizonnyal az a két év, amelyet Barba 1962 és 1964 között a lengyelországi Opole 13 Soros Színházában a fiatal Jerzy Gro-

¹² Barba gyakran ír és beszél oslói képzéséről és hegesztőtanonc korszakáról; „idegrendszerembe vésődtek Eigel Winnje hegesztőműhelyében végzett tevékenységei”, valamint a norvég Talabot hajón szerzett kereskedelmi tengerészi tapasztalatait.

towski megfigyelésével töltött, amint színészeivel együtt az Akropolis és a Doktor *Faustus* című produkciók alkotásán dolgozott.¹³ Vannak olyan fényképek, amelyeken Barba a kis színház egyik sarkában ülve figyeli a társulatot munka közben, tanulja a látásmódot, az analitikus szemléletet, fejleszti az érzékelést, napról napra tökéletesíti a teljesen koncentrált látásmódot, követi a színész mozgásának vagy kifejezésének minden egyes változását, a rendező utasítását vagy beavatkozását, szinte sebészi pontosságú, precíz, rendíthetetlen megfigyelőképességet fejleszt. A tisztánlátást (a latin *perspicacitas* szóból, amely át-látást jelent és átható ítélőképességként határozható meg), amely az éles érzékelés és az éleslátás révén formálódik, a türelem finomítja. Opoléban, miközben egy színházi laboratórium új nyelvet formált, Barba olyan tekintetet kovácsolt, amely képes volt látni.

De van egy másik színházi „iskola”, ahová Barba rövid ideig járt, és amelyet szeretnék újra megvizsgálni. 1963-ban Barba, aki éppen akkoriban szeretett bele Judy Jonesba (két évvel később összeházasodtak), „színházkutató” expedícióra indult Indiába: Judy a Land Roverrel Londonból a keralai Cheruthuruthiba autózott (sok más úti cél és kaland mellett). Azt tanácsolták nekik, hogy látogassanak el a Kerala Kalamandalamba,¹⁴ a ma már híres kathákali-iskolába, amely maga is egy látomásos és utópisztikus elgondolás terméke. A Kerala Kalamandalamot eredetileg 1930-ban alapították a kathákali táncdráma védelmére és megőrzésére, és 2007 óta egyetemi státusszal rendelkezik. 1963-ban a Kerala Kalamandalam még viszonylag „fiatal” (és kevésbé intézményesült) volt, és a guru-sisja hagyományban megalapozott képzési módszereket követte, amelyben a megtestesült tudás és a pszichofizikai gyakorlatok a parampara vonalán keresztül öröklődtek át, a novíciusok pedig nagyon fiatalon kezdték a tanulóveket, és kilenc-tíz évig tartó testi átalakuláson és képzésen estek át. Barbára maradandó benyomást tett a fiúk mindennapos edzésének és gyakorlásának azzal az intenzív és elkötelezett figyelemmel történő megfigyelése, amelyet Grotowski laboratóriumi színházában fejlesztett tovább: „Néhány gyötrő kérdés és egy kitörölhetetlen emlék maradt bennem: a tanulók, a tíz év körüli gyermekek alázata és odaadása, akik hajnalban

13 A „laboratórium” kifejezés csak ez idő alatt került hozzá a „13 Soros Színházához”, hogy „A 13 Soros Laboratórium” legyen.

14 Barba ezt az indiai utazást a *The Land of Ashes and Diamonds (Hamu és gyémánt országa)* és a *The Moon Rises from the Ganges (A Hold felkel a Gangeszből)* című könyveiben írja le.

magányos csendben próbálták el és ismételték újra és újra az alapvető testtartásokat és lépéseket” (Barba 2015, 39).

A kora reggeli órákban – néha már hajnali három órakor – a fiúk elkezdték a szadhakamot, a kimerítő fizikai edzést, amely nyújtásokból, ugrásokból és szemgyakorlatokból állt. A monszun hónapjaiban (júniustól augusztusig) rendkívül erőteljes testmasszázsnek, chavitti uzhichilnek vetették alá őket a mestereik, akik (rudakon lógva) a lábuk és a testsúlyuk segítségével alaposan átgúrták a gyerekek hátát és lábait, és módosították a gerinc és a csípőízületek forgását. Ez az egyedi masszázstechnika a kalarippayatta harcművészeti gyakorlatokból származik.

Úgy vélem, hogy hasonlóan ahhoz, ahogyan az edzés megváltoztatja a testtartást, a testfelépítést és az állóképességet, a kathákali (és más keralai előadói hagyományok) előadása is megváltoztatja az érzékelést, a befogadást és az időérzetet. A kathákali bemutatásának hagyományos módja alkonyattól hajnalig tart, pislákoló olajlámpák világítják meg félig a káprázatos figurákat, miközben folyamatosan hipnotizáló ütemes ritmust vernek, és az elbeszélést újra és újra eléneklik.

A Kerala Kalamandalamban Barba végignézte a kathákali-előadásokat, és amellet, hogy közelről figyelemmel kísérte a képzési folyamatot, alkalmazta és fejlesztette megfigyelési technikáit. Úgy vélem, hogy ezek az előadások próbára tették éleslátását, és alapvetően megkérdőjelezték látásmódját. A szeme tovább nyílt, éppen úgy, mintha ő maga is részt vett volna a kathákali általa megfigyelt (és később leírt) szemgyakorlatainak egyikén.¹⁵ Mind a mai napig elfogulatlanul vallja, hogy mekkora erőfeszítésre van szükség a figyelem fenntartásához az ázsiai színházi formák esetén, amelyek egyaránt zavarba ejtő és csábító erővel hatnak a teljes megértéshez szükséges kódokat és konvenciókat nem ismerő nyugati újoncra. Barba megfigyelési stratégiákat dolgozott ki; a következő terjedelmes idézetben feltárja, hogy a nézés technikái hogyan vezettek el ahhoz a megértéshez és kérdéshez, amelyből az ISTA kifejlődött: „Azt hittem, hogy egy elveszett színházat keresek, de ehelyett megtanultam, hogy átmenetben legyek. Ma már tudom, hogy ez nem a tudás, hanem az ismeretlen keresése.

¹⁵ Barba a kathákáliról szóló írásában írta le a szemgyakorlatokat, és az *A szegény színház felé* című művében fényképek örökítik meg Grotowski színészeit, akik Barba leírásából vették át a gyakorlatokat (Grotowski nem látogatott el a Kerala Kalamandalamba).

Az Odin Teatret 1964-es megalapítása után munkám gyakran vitt Ázsiába: Balira, Tajvanra, Srí Lankára, Japánba. Sok színháznak és táncnak voltam tanúja. A nyugati néző számára nincs annál szuggesztívebb élmény, mint amikor egy hagyományos ázsiai előadást a maga kontextusában lát, gyakran a trópusi szabad levegőn, nagyszámú és reagáló közönség körében, az idegrendszert megragadó állandó zenei kísérettel, csodálatos, szemet gyönyörködtető jelmezekkel, és színész-táncos-énekes-mesélő egységét megtestesítő előadókkal.

Ugyanakkor nincs monotonabb, cselekmény és kibontakozás nélkülibb dolog, mint a végtelennek tűnő szövegrecitálás, amelyet az előadók (számunkra) ismeretlen nyelven, dallamosan, de kérlelhetetlenül repetitív módon mondanak vagy énekelnek. Ezekben a monoton pillanatokban a figyelmem kifejlesztett egy taktikát, hogy ne mondjak le az előadásról. Igyekeztem kitartóan koncentrálni, és az előadó egyetlen testrészét, egyik kezének ujjait, egyik lábát, egyik vállát vagy egyik szemét követni. Ez a monotonitás elleni taktika egy különös egybeesésre hívta fel a figyelmemet: Az ázsiai előadók behajlított térddel játszottak, pontosan úgy, mint az Odin Teatret színészei” (Barba 1995, 5–6).

E tanulmány kedvéért és Craig iskolaalapítási törekvéseit vizsgálva, érdemes tovább elmélkedni a Kerala Kalamandalamról, különösen azért, mert az elmúlt ötven évben jelentős szerepet játszott a kísérleti színházak elképzeléseiben, és azért is, mert a kathákali gyakorlatok egy része bekerült a fizikai színház napi rutinjának kánonjába (anélkül, hogy eredetük vagy származásuk ismert lenne). 1927-ben a költő Vallathol Narayana Menon, akit egész Indiában Vallathol néven ismertek, megalapította azt a társaságot, amely Kerala Kalamandalam néven bontakozott ki. 1930. november 9-én (Vallathol ötvenegyedik születésnapján) a Kerala Kalamandalamot hivatalosan is felavatták Thrissurban, és a Thrissur külvárosában, Ambalapuramban egy bungalóban kezdte meg az oktatást. A Kerala Kalamandalam kezdettől fogva nem kizárólag kathákali tanított, és két év múlva elhatározták, hogy felélesztik a Mohniyattamot, és bhartanatyam képzést is kínálnak. 1933-ban Koccsi (Kocsin) urai földet és egy épületet adományoztak a Kerala Kalamandalam tartós létrehozásához a Bharatapuzha folyó partján fekvő Cheruthuruthy faluban. Érdekes párhuzamot mutat a Hols-tebro (Jütland, Dánia) külvárosában található, használaton kívüli sertéstelep odaajándékozása a szintén otthon nélküli/migráns Nordisk Teatrlaboratoriumnak (Barba és az Odin Teatret norvég alapító munkatársainak), amelyet Hols-

tebro látnok polgármestere¹⁶ harminckét évvel később, 1965-ben ajánlott fel, ugyanúgy, ahogyan Craig húsz évvel korábban, 1913-ban az Arena Goldoniban (Firenze, Olaszország) letelepedett. Az utópisztikus színi iskolák/intézmények kreatív szükségességéből helyszíneket foglalnak el és céljaiknak megfelelően hasznosítanak épületeket.

Craighez hasonlóan, aki firenzei iskolájának megmaradásáért küzdött, a Kerala Kalamandalam is törekeny és bizonytalan életet élt az 1930-as és 1940-es években. Csak akkor vált biztosabbá a fennmaradásuk és a jövőjük, amikor Nehru indiai miniszterelnök a Kerala Kalamandalam ezüstjubiléuma alkalmából a Cheruthuruthy campusára látogatott – és annyira lenyűgözték az előző huszonöt év alatt elért eredmények, hogy felajánlott egy lakh rúpiát (százezer rúpiát).

Bár gyakran Barbát tartják az egyik első olyan nyugati színházi rendezőnek, aki ellátogatott a Kerala Kalamandalamba, és méltán ismerik el, hogy ő volt az első nem indiai, aki a kathákali képzési folyamatáról és a Kerala Kalamandalam,¹⁷ működéséről mélyrehatóan írt, valójában nem ő volt az első nyugati szakember, akit Cheruthuruthyban üdvözöltek. Egy olyan „iskola” esetében, amely első látásra kizárólag férfiakból áll, és amelyre ez hagyományosan igaz is, érdekes észrevétel, hogy a Kerala Kalamandalam megalakulásakor (1930–33) egy amerikai táncosnő – Esther Sherman (1893–1982) – Keralában volt, és Vallathol is ismerte, és hogy egy ausztrál táncosnő – Louise Lightfoot (1902–1979) – 1937-ben ott vett órákat. Mindketten meghatározó szerepet játszottak abban, hogy az 1940-es évek végén és az 1950-es években a keralai táncszínházi formák szélesebb közönséghez is eljutottak Indiában, majd Ausztráliában, Észak-Amerikában és Európában is. Ragini Devi (született Esther Luella Sherman), Sherman felvett művészneve, az 1920-as években New Yorkban „autentikus indiai szórakoztató műsorokat” táncolt, és az egzotikus táncmozgalom tagja volt, bár tudós is volt, mivel az egyetemen indiai történelmet és kultúrát tanult, és az első gyakorló szakemberek egyike volt, aki már 1928-ban könyvet írt az indiai táncról: *Nritandzsali: bevezetés a hindu táncba*. Sherman/Devi valójában csak

¹⁶ 1966-ban Kai K. Nielsen, (az akkor még csak 18 000 lakosú) Holstebro polgármestere rendkívül messzire tekintő kultúrpolitikát vezetett be ebben a távoli dán tartományban. A város nemcsak az Odin Teatret-et fogadta be, hanem egy zene- és tánckonzervatóriumot is.

¹⁷ Barba 1963-as látogatása után írt először a kathákaliról, és a szöveg 1965-ben jelent meg franciául; az angol nyelvű változat „*The kathákali Theatre*” (1967) címmel jelent meg a Tulane Drama Review-ban (TDR) 11(4) (1967): 165–69.

1930-ban utazott Indiába, majd gyorsan belemerült több táncformába, és nagy tekintélyű guru tanároknál képezte magát; kedvező hírnévre tett szert, és Travancore maharadszájától meghívást kapott, hogy Keralában táncoljon. Devi jelen volt a Kerala Kalamandalam megalakulásánál, és találkozott a híres kathákali táncossal, Gopinathal. Partnerséget alakítottak ki, és desztillált, redukált és szerkesztett színpadi előadásaik révén jelentős szerepet játszottak a kathákali népszerűsítésében és a közönség figyelmének felkeltésében egész Indiában. Louise Lightfoot ausztrál táncosnő Ragni Devi nyomdokain járva meglátogatta a Kerala Kalamandalamot, órákat vett, és találkozott Shivaramammal (Paravoorból), aki az iskola első évfolyamának növendéke volt. Később Ananda Shivaram néven vált ismertté, és Lightfoottal együtt turnézott Ausztráliában és Amerikában, végül San Franciscóban telepedett le, és Lightfoottal együtt indiai tánciskolát alapított.¹⁸ E két női úttörőt azért említem, hogy reflektorfénybe helyezzem az 1930-as években zajló interkulturális és egymást átszövő kölcsönhatásokat, de azért is, hogy rávilágítsak, miként sarjad ki az egyéni kíváncsiság a táncszínházi képzés konkrét utópikus helyszínein vizsgált fejleményekből, és hogyan gyorsítja fel azokat.

Nemzetközi Színház-antropológiai Iskola

Barba már az Odin Teatret és a Nordisk Teatelaboratorium megalapítása utáni első néhány évben elérte azt, amire Craig az „iskoláiban” törekedett, különösen miután a formálódó társulat átköltözött a jütlandi Holstebróba, Dánia nyugati partvidékére. 1966-ra már állandó színészekből álló társulata volt, akik naponta gyakoroltak, fejlesztették technikájukat és készségeiket – kezdetben Barba azon tapasztalataira alapozva, amelyeket Opole-ban és Grotowski (akkor még nem Grotowski Színházi Laboratórium néven ismert)¹⁹ társulatában szerzett, de hamarosan saját csoportos és egyéni kezdeményezéseiket és útjukat követték. Az Odin Teatret állandó otthonnal, stúdiókkal (és a bővítéshez elegendő területtel) rendelkezett, városi, állami és nemzeti forrásokból éves pénzügyi támo-

¹⁸ Lightfoot harminchárom esszét, amelyek „táncosként, koreográfusként és impresszárióként vallott szélesebb világnézetét tükrözik”, összegyűjtötték egy könyvbe, amelynek címe: *Louise Lightfoot in Search of India*. Kapható nyomtatott formában vagy e-bookként.

¹⁹ Csak akkor nevezték át Teatr Laboratoriumra (Laboratórium Színházra) amikor Grotowski, Flaszen és a társulat 1965-ben Opole-ból Wrocławba költözött.

gatást kapott; pedagógiai programoknak adott otthont, de rendszeres hallgatók nélkül, saját produkciókat készített, sajátos stílust és esztétikát fejlesztett ki, és nemzetközi követőkre talált; még saját kiadójuk és színházi folyóiratuk is volt, amely Skandinávia-szerte előmozdította a színházi gyakorlatot és elméletet – TTT (*Teaters Teori og Teknikk*). Sok szempontból úgy működtek, mint egy hallgatók nélküli kutatóegyetem; a tanszék a színészek állandó együttese volt, akik egyre nagyobb mértékben vállaltak szerepet a filmgyártásban, a kapcsolatépítésben, az archiválásban, az „otthonuk” renoválásában és a munka megtervezésében – mindenben, amire Craig vágyott. A TTT folyóirat, akárcsak a *The Mask, a commedia dell'arte*, az ázsiai színházi formák, a marionett és a népszínház témáinak szentelt számokat, és az elmélet és a gyakorlat integrálását helyezte középpontba. A *The Mask*kal ellentétben azonban a TTT tisztelgett a múlt mesterei (Meyerhold, Brecht, Eisenstein, Artaud) előtt, nem alapítója munkásságát igyekezett népszerűsíteni, hanem következetesen egy másik kortárs rendező munkáját pártfogolta: Grotowskiét (a TTT hetedik száma (1968) tulajdonképpen Grotowski a *Szegény színház felé* című korszakalkotó szövegét tartalmazta, amelyet gyakran a Methuen puccsaként tartanak számon).²⁰

Bár Barba találkozása a kathákalival a Kerala Kalamandalamban mélyreható és meghatározó jelentőségű volt, és bár az ázsiai táncszínházak iránti kíváncsisága olthatatlan volt, Barba nem tartotta célszerűnek, hogy az európai előadók az ázsiai táncszínházak igényes és kulturálisan differenciált technikáinak elsajátításában elmélyedjenek. Az ISTA célja soha nem is ez volt. Azonban valami váratlan és szerencsés dolog történt, amikor 1978-ban színészei „alkotói szabadságról” tértek vissza. Craig soha nem gondolta volna, hogy színészeiben meglenne az akarat, az eltökéltség és a vállalkozókészség ahhoz, hogy önálló kutatásokat végezzenek, de Barba igen. Az előadásturnék és számos nemzetközi találkozó szervezésének megerőltető időszaka miatt Barbának egy kis szünetre volt szüksége az 1964 óta egyre fokozódó munkatempóból, csoportjának pedig szüksége volt a rutinból való kiszakadásra és „olyan ingerek gyűjtésére, amelyek segíthetnek őket kizökkenteni a viselkedés megszilárdult formáiból, amelyek minden egyénben vagy csoportban jellemzően kialakulnak” (Barba 1995: 6). Színészeinek három hónapos szabadságot engedélyezett, és arra ösztönözte őket, hogy sajátítsanak el új készségeket. Hárman Balira mentek, ahol

20 A TTT kiadásainak és tartalmának teljes listája (és sok kiadás esetében az eredeti szövegek elérhetősége) megtalálható az Odin Teatret weboldalon: <https://bit.ly/2TLPguJ>

baris és legong táncot tanultak, ketten Brazíliába utaztak, ahol capoeirát és candomblé-t tanultak, ketten otthon maradtak és európai társastáncot tanultak, egy pedig a Kerala Kalamandalamba ment, ahol a kathákali női szerepét sajátította el. Az előadásfoszlányok e keverékéből állt össze az Odin Teatret *A millió* című produkciója, amelyet így jellemeztek: „A különböző kultúrák karneváljai között tett utazás, Indiától Balin, Japánon át Brazíliáig, Afrikától az európai társastáncig. „Musical” Odin módra: az egzotikum gúnyos albuma, amelynek hús-vér figurái egy idegen utazó előtt táncolnak...” (OT website <http://old.odinteatret.dk/productions/past-productions/the-million.aspx>)

A „furcsa utazó” Marco Polo²¹, aki ezeknek a mesés bemutatóknak szemtanúja lesz, és ez adja a rendkívül sikeres beltéri és kültéri turnéműsor laza konceptuális keretét (1978–1982). Marco Polo figurája (Torgeir Wethal alakításában) azonban más áthallásokat is hordoz: az is kinyilvánítódik benne, hogy mit mutattak meg Barba számára az előadói mesterség „egzotikus” töredékei, és hogyan változtatták meg a felfogását. Az is, hogy Marco Polo szelleme – azé az emberé, aki furcsaságoknak és mesés dolgoknak volt szemtanúja – hogyan kísérti az ISTA Theatrum Mundit, és miként kelt zavarodottságot.²²

Mint fent említettük, az ázsiai táncszínház sokféle formájának megfigyelése során Barba rájött, hogy az előadói életrajzban preexpresszív szinten bizonyos közös vonások fedezhetők fel – hogy a hamarosan létrejövő ISTA terminológiát használjam (más szóval, formától, stílustól, kultúrától vagy esztétikától függetlenül vannak olyan „közös technikák”, amelyeket az előadó fizikálisan alkalmaz) –, és ez a felismerés a testtartással és a hajlított térdekkel kapcsolatos. A Papírkenu ugyanezen szövegében Barba arra reflektál, hogy bár szkeptikus volt annak hatékonyságával kapcsolatban, hogy színészei az ázsiai tánc ezen töredékeit „sietősen megtanulják”: „Kezdtém észrevenni, hogy amikor a színészeim balinéz táncot adtak elő, egy másik csontvázat/bőrt öltöttek magukra, amely meghatározta az állás, a mozgás vagy az „expresszivitás” módját. Aztán kiléptek belőle, és újra felvették az Odin-színész csontvázat/bőréjét. És mégis, az egyik csontvázból/bőrből a másikba való átmenet során, az „expresszivitás”

21 Az *Il Milione* és a *The Book of Marvels of the World (A világ csodáinak könyve)* a Marco Polo által 1300 körül írt *The Travels of Marco Polo (Marco Polo utazásai)* alternatív címei, amelyek az előző harminc évben a selyemúton „Keletre” tett utazásait és az Indiában, Japánban, Perzsiában és Kínában, a mongol és a Jüan-dinasztia idején történt rendkívüli találkozásait írják le.

22 A Theatrum Mundi-előadások eredetileg az ISTA műhelymunkát lezáró egyszeri ünnepi (gyakran helyspecifikus) előadások voltak, amelyekben a foglalkozásokon megjelenő összes együttes részt vett.

különbözösége ellenére, hasonló elveket alkalmaztak. Ezen elvek érvényesítése nagyon eltérő irányokba vitte a színészeket. Olyan eredményeket láttam, amelyekben az őket átlengő „életen” kívül semmi közös sem volt” (Barba 1995, 6).

Ezek a megfigyelések felkeltették Barba kíváncsiságát, és ez vezetett el az ISTA megalakulásához, valamint azokhoz a kutatási kérdésekhez, amelyek az elmúlt negyven év során meghatározóak voltak. Sok mindent írtak már az ISTA-ról, és az olvasók figyelmébe ajánlom a nemrég indult *Journal of Theatre Anthropology* című folyóiratot (amelyre e cikk befejezésében még kitérek). A „Képzési utópiák” kontextusában csak az ISTA néhány visszatérő vonatkozására kívánok összpontosítani.²³

Elsőképpen: az ISTA-műhelyfoglalkozások alkalmi és vándorló, röpké és szinte múlandó eseményteljességét említem. Eddig összesen tizenöt ilyen eseményre került sor, amelyek közül csak egyet rendeztek Európán kívül (Londrina, Brazília, 1994), némelyik csak tíz napig tartott, a leghosszabb pedig két hónapig (Volterra, Olaszország, 1981). Soha nem az volt a szándék vagy a vágy, hogy állandó iskola jöjjön létre, és már jóval azelőtt, hogy divatba jöttek volna a „pop-up éttermek”, amelyek a radikális és kísérleti szakácsok számára lehetőséget adnak új módszerek, gasztronómiai kalandok vagy hibrid konyhák „kipróbálására” (nagy anyagi terhek nélkül), színházi társulatok már évtizedek óta alakítottak ilyen vállalkozásokat. Az ISTA ennek a hagyománynak a része: kreatív vállalkozás kereskedelmi vállalkozás nélkül, utópisztikus, mert törekvő, kreatívan zavaró és bomlasztó, az ortodoxiát megingató és a bevett bölcsességet megkérdőjelező. Az ISTA ethosza félbeszakító, felkavaró és nyugtalanító volt. A foglalkozáson való jelenlét és a teljes körű részvétel a mindennapi élet és a normális viselkedés kizökkentését és felrúgását kívánta meg. Az ISTA az időn kívül és más ritmusban működött: csak az ukróniában remélhetjük, hogy megtaláljuk az utópiát. Volt valami stratégiai és taktikai, szinte katonai jellegű abban, ahogyan az ISTA „rajtaütött és futott”. Nem hagyott nyomot, bár a házigazdának talán regenerálódásra volt szüksége, és nem sok kedvet mutatott az újbóli összehívásra – és bizonyára nem volt parázs, amit újra fel lehetett volna szítani. Az ISTA jött és ment, és azokra a személyekre támaszkodott, akik (Craig jótevőihöz hasonlóan) előteremtették az anyagi forrásokat egy ilyen nagyszabású cél megvaló-

23 Az ISTA-ról szóló beszámolókat lásd: *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the intercultural debate* című műben (szerkesztette: Ian Watson, Manchester University Press, 2002), valamint Watson egyéb, az ISTA-ról szóló esszéit.

sításához. Ahogy Julia Varley a *Journal of Theatre Anthropology* szerkesztőségi cikkében méltán írja: „Az ISTA az előadóművészek falujává vált olyan emberek mély elkötelezettségének és kalandvágynak köszönhetően, mint Hans Jürgen Nagel és Roberto Bacci, akiknek sikerült megtalálniuk a megvalósításhoz szükséges gazdasági és logisztikai feltételeket”²⁴ (Varley 2021, 16).

Az „előadói falu” felidézése a második pontomhoz kapcsolódik: az ISTA-foglalkozások gyakran egy ideiglenes és véletlenszerű közösséget hívtak életre. Voltak falusi szabályok (és „falusi öregek”) és visszatérő rituálék, amelyeket tiszteletben kellett tartani: nincs beszéd a reggeli elfogyasztásáig és a munkafoglalkozások megkezdéséig; hajnali kóruseseményen kell részt venni (a résztvevők csendben összegyűlnek egy kilátóponton, hogy végignézzék a napfelkeltét, és egy vendégegyüttes zenéjét hallgatják); tilos a bemutatók vagy előadások megtapsolása, tilos a filmezés vagy fényképezés (a hivatalos fotós kivételével); elvárás, hogy minden külső munkavégzési kötelezettséget fel kell függeszteni; a terek takarítását és előkészítését rotációban kell ellátni; részt kell venni a közösségi életben és a közös étkezéseken. Nem minden ISTA-ra vonatkoztak mindezek a szabályok és rituálék, és néhánynak voltak sajátos, helyi rítusai is, de a normális mindennapi élet és a külső kötelezettségek felfüggesztése minden ISTA-n, ahol részt vettem²⁵, visszatérő volt. A helyszíntől és a fogadó helyszínek adottságaitól függően nagy hálótermeket és mosdókat kellett rögtönözni, ami a magánszféra megsértését, és egyesek számára a kényelem nagyon is valószínűleg megzavarását jelentette. A közös lakomázás viszont közösséget teremtett, és a számos rendkívüli előadás közös végignézése a *communitas* valódi érzését keltette – különösen a tetőpontot képező *Theatrum Mundi*-előadáson.

Az ISTA másik állandó jellemzője és harmadik megfigyelésem a bevett pedagógiai folyamatok és tanulási stratégiák megbontása és bizonyos értelemben történő mellőzése. Az ISTA-ban részt vevő egyetemi tanároknak másképp kellett gondolkodniuk, és nem hagyatkozhattak bevett nézeteikre; a gyakorlati szakembereknek meg kellett próbálniuk megfogalmazni a gyakorlatuk alapjául szolgáló gondolkodási folyamatokat; a táncszínházak különböző világhagyó-

24 Hans Jürgen Nagel (a Kulturamt Bonn igazgatója) volt a szervezője/producer az ISTA első műhelyének Bonnban, Roberto Bacci (a Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale igazgatója, Pontedera, Olaszország) pedig a második műhely szervezője/producer Volterrában, Olaszországban.

25 Részt vettem a bonni szimpóziumon (1980), valamint a Bolognában (1990), Brecon/Cardiffban (1992), Londrinában (1994), Koppenhágában/Louisianában (1996), valamint Montemor-o-Novóban és Lisszabonban (1998) tartott teljes műhelyeken.

mányaiból érkező előadóknak meg kellett találniuk a közös improvizáció módját (még magát az improvizáció fogalmát is dekonstruálni kellett, majd kulturálisan eltérő formákban újrakonstruálni); és számos egymásba fonódó, egymást keresztező és felfejtő stratégiát kellett elfogadni és továbbfejleszteni. A munka iránti egyéni és csoportos felelősséget is hangsúlyozták: meg kellett tanulni, hogyan kell egyénileg látni, majd közösen megosztani a megfigyelteket. Egy baleset vagy bűncselekmény tanúi sokféle nézőpontot képviselnek, és a rendőrség szakértői a kikérdezés és kihallgatás tekintetében rendkívül képzettek lehetnek, ezért az ISTA során csiszolni kellett a kihallgatói tekintetet, majd a csapat meghallgatására is képessé kellett válni. Ezenkívül minden résztvevőnek meg kellett találnia annak módját, hogy saját megfigyelési képességét egy másik személy – Eugenio Barba – percepciója és elemzése irányítsa.

Mit láttunk? Egy mestert láttunk munka közben, és láttuk, ahogyan a világ különböző táncszínházi formáinak rendkívül képzett képviselői felfedték mesteriségük alapvető technikáit. Nem hódolatból vagy talpnyaló hízelgésből mondom, hogy „mester a munkában” (gyakran én voltam az elutasító és időnként a hitetlenkedő is), de fontosnak tartom felismerni, hogy az ISTA-n belül az új tudás generálásának fő eszköze annak a folyamatnak az átélése volt, amelynek során Barba bajlódott, gyakran birkózott és megküzdött azokkal a színházantropológiai koncepciókkal, amelyek a bemutatás és (nemcsak az ázsiai táncszínházi formákból, hanem Európából és Amerikából is érkező) gyakorló táncosokkal és világhírű előadókkal való találkozás révén megszülettek. Ezek a felfedezés és a kibontakozás „élő eseményei” voltak, ahol a félreértések, a nem megfelelő kommunikáció és a zűrzavar könnyen kisiklathatta a folyamatban lévő anatómiaórát. Mesterkurzusok, előadások, beszélgetések, vetítések, workshopok, viták, szimpóziumok és előadások mind-mind részei voltak egy ISTA-nak, de Barba és Sanjukta Panigrahi (odisszi tánc), Kanichi Hanayagi (kabuki), Augusto Omolú (candomblé) munkabemutatói, I Made Pasek Tempo (balinéz tánc) és az Odin Teatret tagjai (és sok más vendég előadó/gyakorló) részvétele volt az, ahol a gyakran izgalmas felfedezések egy feltáró, megvilágító és kinyilatkoztató – a cselekvésen keresztül megvalósuló – pillanatban való jelenlét és kockázatvállalás révén kikovácsolódtak, feltárultak.

Számos tudós és szakember kritizálta Barba elemzési módszerét, amelyet a bemutatókon (és általánosabban az ISTA-n) keresztül alkalmazott, és az anatómiaórával való analógia találó, ugyanakkor problematikus (holttestek, feldarabolás, hivalkodó boncolás, dekontextualizálás, reanimálás stb.). A „különböző-

ség révén történő találkozás” éthoszát (idézet Barbától az 1996-os koppenhágai ISTA-n) azért is kritizálták, mert csökkenti a kulturális különbségeket, és „színházi univerzálékat” keres.²⁶ Azon az ISTA műhelyen, amelyet 1992-ben a Centre for Performance Research égisze alatt hívtam össze a walesi Breconban,²⁷ jelentős ellenségeskedés volt tapasztalható (egy túlnyomórészt brit társaság részéről) azzal szemben, amit az ISTA módszertanában és működési körében foglalt „szcientizmusnak” és „univerzalizmusnak” tekintettek. Némi frusztrációt okozott az is, hogy a résztvevőknek nem volt lehetőségük közvetlenül magukkal az ázsiai mester-előadóművészekkel dolgozni. Az ISTA negyven éve alatt a tisztán szemléltető jellegből a részvételi jelleg és a kettő keveréke felé mozdult el; az előbbi esetében a fő eszköz az előadás-bemutató, az élő tárlat és a szemtanúk kikérdezése; az utóbbi esetében a gyakorlati műhelyek és a különböző formákban való (bár felszínes) képzés lehetőségei vezetnek a konvenciók és technikák testközelből történő megértéséhez. A brazíliai Londrinában tartott ISTA műhely mindkét módot ötvözte, és ez rendkívül kielégítő és tanulságos volt. A látás megtanulása és a „mester munkájának” megfigyelése, ahogyan a felfedezésért küzd, számomra azonban továbbra is ennek az utópisztikus „iskolának” a kvintessenciája.

Végül az ötödik általános észrevételem az ISTA egyik műhelyének lezárásaként kitalált, *Theatrum Mundi* néven ismert előadások eredményességére és merészségére vonatkozik. Ezek általában egyszeri, a helyszínen tartott, a közönség számára nyitott események voltak, amelyekben az adott ISTA-n részt vevő összes vendégművész, az Odin Teatret előadóművészei (színészek és zenészek) és nem ritkán a helyszínről érkezett különleges vendégek is szerepeltek. Ünneplésesek és túlradóak voltak, Barba a montázs és az egymás mellé helyezés eljárásán keresztül rendezte őket, amelynek egyes töredékeit az előző napok és hetek zárt foglalkozásainak improvizációi során fedezhették fel. Ritkán adódik alkalom a kultúrák közötti közös színházi munka megtapasztalására. A kortárs nyugati színház néhány kiválóságának elég víziója és bátorsága volt ahhoz, hogy sajátos interkulturális produkciókat valósítson meg (például Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Julie Taymor), de egyedül a szingapúri Ong Keng Sen tar-

26 Lásd Maria Shevtsova (2002) elemzését és kritikáját az ISTA-ról.

27 Az ISTA 7. műhelyét 1992. április 4–11. között a Centre for Performance Research Központ szervezte és rendezte meg Walesben (Egyesült Királyság). A zárt műhelyfoglalkozások Breconban kerültek megrendezésre, témájuk pedig Kelet és Nyugat performanszainak kidolgozása/ Részeredmények volt. A nyílt, nyilvános szimpóziumot Cardiffban tartották, témája: Fiktív testek, tágult elmék, rejtett táncok.

totta fenn a radikális produkciók és együttműködések kultúrákon belüli és kultúrák közötti programját a TheatreWorks és a Flying Circus projekt révén (a korai *Lear király* rendezéséből [1997], amely az ázsiai színház több különböző formáját fonja össze, egészen a koreai Pansori-operát feldolgozó *The Trojan Women* [2018] című előadásáig), megingatva a kultúrák közötti tranzakció nyugati dominanciáját. Az ISTA *Theatrum Mundi* mindig is európai optikán keresztül megvalósuló interkulturális esemény volt (még Brazíliában is), de számomra az ázsiai előadórészletek és az improvizáció teljes értékű és kompromisszumok nélküli előadásai, amelyek a produkció szövetébe szőttek, túlléptek minden dominancián, és ellenálltak a kulturális kisajátításnak. A *Theatrum Mundi* mint tetőpont, visszaadott minden elméleti spekulációt és bonyolult találgatást az előadónak; a színészek, táncosok és zenészek pajkosan kijátszották a részletekbe menő vizsgálatot és az elemzést, megőrizték titkaikat és mágikus múltkonysággal tündököltek.²⁸

Ric Knowles lényegre törően rámutatott, hogy a kultúrák közötti párbeszédben a színház hosszú múltra tekint vissza, de figyelmeztet arra, hogy a huszadik század végén született számos mű törekvése „a kulturális imperializmus, a kisajátítás és a gyarmatosítás kérdéseit veti fel, még akkor is, ha egy olyan világ utópisztikus ígéretét mutatja fel, ahol a faji és kulturális különbségek nem számítanak” (Knowles 2010, 1–2). Az ISTA *Theatrum Mundi* sosem kerülhette el ezeket a politikai és kulturális problémákat, de kézzelfoghatóan érzékeltette, hogy az összes előadó teljes mértékben részt vesz az együttműködésben, és hogy a hagyományok közötti tánc/előadás igénye és lehetősége egyaránt kreatív kihívást jelent számukra.

A francia négyes

Míg Craig a színházról (színészi játékról, dizájnról, a harmónia és a forma teljességéről) alkotott legtöbb gondolatát egyetlen szövegben, az *On the Art of the Theatre*-ben (1911-ben megjelenő első nagy könyvében) alakította ki, majd ezeket a gondolatokat a *The Mask* (1908–1923) és a *Towards A New Theatre* (1913) című

²⁸ A *Theatrum Mundi* az ISTA műhelyétől elkülönülve önálló életet kezdett élni, szinte olyan ISTA-társulattá vált, amely rövid előadások sorozatával lép fel. Ez a koppenhágai ISTA-n A labirintusok szigetével kezdődött, majd az ISTA-tól független, de az ISTA társult művészei közül közel ötven előadó részvételével megvalósuló Ur Hamlethez vezetett (2006-ban Helsingorban, Dániában és 2009-ben Wrocławban, Lengyelországban).

művekben fejtette ki, addig Barba írásai révén hatvan éven keresztül tartotta fenn a reflexió és az újragondolás folyamatát (mind a gyakorlat, mind az elmélet terén). Barba huszonzét könyvet írt (sokat olasz és angol nyelven is, néhányat pedig tizenegy nyelvre fordítottak le), és számos cikke látott napvilágot; a tudomány és elemzés e tekintélyes termése a színházról való gondolkodás felülvizsgálatának és újrafogalmazásának nyughatatlan igényét jelzi. Az írott szövegek és a könyvek tényleges művészeti tárgyai Craig és Barba számára is fontos közvetítő eszközök, amelyeken keresztül a gyakorlat és az elmélet közötti dinamikus kapcsolat formálódik. Craig esetében a színpadképre vonatkozó elképzelései és a scenográfia radikális átalakítása az „Új Színház” számára a *Hamlet* és *A produkció* című, kiválóan kivitelezett könyvekben nyertek megfogalmazást.²⁹ Barba esetében az előadóművész technikáival (tudásával és létmódjával) kapcsolatos felfogása és felismerése áthatja minden írását, legyen szó dramaturgiáról, rendezésről, az Odin Teatrettről, a „harmadik színházról” vagy színházi antropológiáról. A színházi „iskolával” kapcsolatos elképzeléseiről írt (fent említett) reményteli, iránymutató és népszerűsítő szövegeken kívül Craig nem írt reflexiót ezekről, és nem elemezte eredményeiket. Barba 1993-ban írta meg a *La Canoa di carta* című művét, amely 1995-ben angolul is megjelent (*A papírkenu*), és az *A Guide to Theatre Anthropology* alcímet viselő könyvet, amely az ISTA összes – az indulás első tizenhárom évében feltárt – kutatásának leszűrését és rögzítését tűzte ki célul.

Ami az ISTA teljesítményét és írásos elméleti reflexióját illeti, a *Papírkenut* megelőzte a Nicola Savarese és Barba együttműködésében kiadott *Anatomia del teatro*. Az *Anatomia del teatro* az ISTA kulcsfogalmait rögzítette szótárformátumban, erősen vizuális tartalommal, amely nem csupán illusztratív, hanem mélyebben felidéző jellegű volt; a szöveg és a vizuális tartalom ilyen összefonódása olyan „performanszt” hozott létre a lap számára, amely párhuzamba állítható az utópisztikus iskola – az ISTA – kinyilatkoztatási törekvéseivel. Itt a lap mint színpad úgy működik, mint egy középkori vagy reneszánsz illuminált kézirat, amelyet oktatási és liturgikus használatra szántak. Az *Anatomia del teatro*

²⁹ Craig elképzelése arról, hogy mit lehet létrehozni a lap színpadán, a *The Cranach Press Hamlet* (1929-ben nyomtatott, 250-re korlátozott példányszámban) és az Oxford University Press *A Production* című (1930-ban nyomtatott, nagy fólió formátumú, 32 táblát tartalmazó) kiadványában jelenik meg. A British Library így jellemzi a *The Cranach Press Hamlet*-et: „az Edward Gordon Craig által illusztrált művet gyakran a 20. századi könyvművészet legmerészebb és legambiciózusabb példájának tartják. Az elegánsan összeállított, a részletekre megszállottan ügyelő kötet, kézzel készített papírral, díszkötéssel, finom képekkel és gyönyörű betűtípusokkal fokozza Shakespeare darabjának drámai hatását”.

1991-ben jelent meg bővített és átdolgozott angol nyelvű kiadásban, hivatalosan *A Dictionary of Theatre Anthropology* címmel: *The Secret Art of the Performer*,³⁰ bár a borítón a *The Secret Art of the Performer* alcím nagyobb méretben szerepel, és a könyvre a szerzők és a szerkesztő mindig is így hivatkoztak. A *Dictionary of Theatre Anthropology* (*A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár*³¹) címhez a kiadó, a Routledge ragaszkodott, mivel tartottak attól, hogy a „titkok” szó esetleg nem tetszik majd a könyvtárosoknak, míg a „szótárak” garantálják az eladásokat. Ismerem és érintett vagyok ebben a részletkérdésben, mivel az angol nyelvű kiadást én szerkesztettem, és már akkor elköteleztem magam egy angol nyelvű változat kiadása mellett, amikor 1984-ben megkaptam az *Anatomia del teatro* egy példányát, és magával ragadott az oldal vizuális tartalma és dramaturgiája.³² Az *A Dictionary of Theatre Anthropology* ezt követően tizenegy nyelven jelent meg, és az elmúlt harminc év során több átdolgozott kiadást ért meg. Összeállítására reflektálva Nicola Savarese ezt a megállapítást teszi: „Egyértelműen hatékonyan bizonyult az egyszerű formátum, amelyben a szöveg és az illusztrációk egyenlő fontossággal bírnak, és egymásra utalnak. Az illusztrációk az Eugenio által kitalált új tudományterület, a színházantropológia főszereplői voltak” (Savarese 2019, 6).

Ez a *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor* (*A színház öt kontinense – tények és legendák a színész materiális kultúrájáról*) című könyv (2019) bevezetőjében olvasható, és ez a viszonylag új könyv harminc évvel később az *A Dictionary of Theatre Anthropology* kísérőkönyveként funkcionál: előbb a szótár, most pedig a kompendium, amely szinte enciklopédikusan foglalkozik a „színész anyagi kultúrájával”.

30 A könyvet a Routledge (London és New York) adta ki az akkori cardiffi székhelyű Centre for Performance Research (CPR) számára. Miután a CPR hosszú évekig kereste az együttműködést egy brit kiadóval, elhatározta, hogy maga adja ki a könyvet. A gyártás végső szakaszában a Routledge-dzsel gyümölcsöző koprodukció jött létre, amelynek keretében a könyvet a CPR „csomagolta” – a szerkesztés, a tervezés és a gyártás teljes egészében Walesben történt –, és a Routledge „terjesztette”. Lásd a 30. jegyzetet.

31 A kötet magyar nyelven 2020-ban jelent meg az angol kiadás alapján, a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó gondozásában.

32 1984-ben Roberto Bacci (a Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale igazgatója, Pontedera, Olaszország) átadott nekem egy példányt az *Anatomia del teatro* című könyvből, és inspirációt jelentett számomra, hogy a központ együttműködött a firenzei La Casa Usher kiadóval egy ilyen ambiciózus kiadvány megvalósítása érdekében. Négy éven át kerestem hasonló együttműködést az Egyesült Királyságban, de eredménytelenül, mígnem 1989-ben Helena Reckitt, aki átmenetileg a színház/előadás listát vezette a Routledge-nél, szorgalmazta ezt a lehetőséget. A koprodukciót Talia Rodgers (a Routledge kiadója 1990–2016) terjesztette elő, és így valósult meg az angol nyelvű változat (és a későbbi kiadások).

Van azonban még egy könyv, amelyet szeretnék felvenni a listára, hogy ki egészítsem ezt a kvartettet, és kezdődhessen a francia négyes. Ez Savarese *Eurasian Theatre: Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present* (Az eurázsiai színház: Dráma és előadás Kelet és Nyugat között a klasszikus ókortól napjainkig) című műve, amely angol nyelvű kiadásban először 2010-ben jelent meg az Icarus kiadónál,³³ de valójában csaknem húsz évvel korábban adták ki először olaszul *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* címmel (Laterza, 1992). Ez a kiváló tudományos munka az ISTA által megalapozott és irányított látásmódot testesíti meg; ez a színházantropológiával gazdagított színháztörténet a színházak közötti (múltbeli és jelenlegi) keleti és nyugati tranzakciókat energikus és hatékony csereként fogja fel. Barba számos közeli munkatársa és az ISTA Tudományos Bizottságának hosszú ideje aktív tagja írt a színház vagy a színháztörténet bizonyos aspektusairól, amelyek a korábban kialakult szakterületükhöz igazodtak, de aztán az ISTA szemszögéből újragondolva (például Ferdinando Taviani a commedia dell'artéről). Ezek a változatos könyvek az „iskola” mint a percepció és a tudomány gyakorlóterepének hitelességéről tanúskodnak.

De Savarese remekműve az, amely a világszínházzal kapcsolatos ISTA-optikai betekintés sarokköveként funkcionál. Az *Eurázsia Színház* terjedelmes, 640 oldalas szöveg, és egyetlen képet sem tartalmaz; hasonlóképpen Barba *A papírkenu* (192 oldal) című műve is mentes minden illusztrációtól. A két könyv – *A színész titkos művészete* és *A színház öt kontinense* – viszont szupertelitett és túlárado módon tele van képekkel. Ez a négy könyv úgy is felfogható, mintha négyes táncot járnának, összekapcsolódnak és szétválnak, keringenek, fényt sugároznak és varázslatot szórnak egymásra (a mágia megidézése sosem áll tőlük távol). A könyvek táncolnak, és geometriai értelemben egy szuperellipszist, egy négykarú csillagot alkotnak, amely mentén a befelé irányuló homorú görbületeken csúszkálni lehet, vagy átlósan át is lehet szelni; az ISTA marad a középpont, a horgony, de egyben az origó is.

Az ISTA az internet előtti korban indult, amikor még nehéz volt megnézni, hogy milyenek a bali vagy az indiai orisza táncok, vagy megérteni a kabuki különböző stílusait, hacsak nem volt lehetőségünk utazni. És még akkor is

33 Az Icarus Publishing Enterprise eredetileg az Odin Teatret (Dánia), a Grotowski Intézet (Lengyelország) és a Theatre Arts Researching the Foundations (Málta) együttműködéséből jött létre, amelyet 2012-ben a Routledge, Taylor & Francis vett gondozásba. Eddig tíz cím jelent meg.

nehéz lett volna a világ színházi formáinak kultúrák közötti vagy kultúrákon átívelő összehasonlítása. A bőséges mennyiségű digitális forrás megjelenésével, amelyek lehetővé teszik, hogy böngészés közben bejárjuk a világot, és mélyen elmerüljünk minden színházi forma apró részleteiben és lényegében, a világ változott, és „teljesen megváltozott”. Az ISTA (mint minden „iskola”) könyveinek mostantól másképp kell működniük, vagyis másképp kell használniuk őket az olvasóknak, akik hozzáférhetnek a bizonyítékokhoz és felülrétékelhetik a megállapításokat. A kvartett legújabb tagja, A színház öt kontinense sok tekintetben már az internet korának szülötte, és az ISTA-optikán keresztül kiválasztott anyagok kurátori összeállítása; a világháló különböző zugaiból összegyűjtött, keretbe foglalt és kontextusba helyezett, valamint pontosan és éleslátóan kommentált anyagoké. A kurátori munka, ahogyan a szó etimológiája is jelzi, a gondoskodás aktusa; a *The Five Continents of Theatre (A színház öt kontinense)* című kötetben Barba és Savarese gondosan és szeretettel válogatott, felfedve a témájuk iránti szenvedélyt és annak mély ismeretét.

Érdekes módon 2010-ben Savarese azon tűnődött, hogy a *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente (Színház és előadás Kelet és Nyugat között)* című művét érdemes-e angol nyelvű kiadásban megjelentetni, tekintettel az eredeti kutatás és publikálás óta eltelt majdnem húsz évre és az internet látványos terjedésére: „Azon tűnődtem, hogy most, hogy a huszadik század véget ért, és megszületett az internet, vajon érdemes-e még könyvet kiadni. A keleti és nyugati színházakkal kapcsolatos weboldalakon és kiadványokban tett virtuális utazásom végén arra a következtetésre jutottam, hogy kora ellenére ez a kötet olyan színházi és élettörténeteket mesél el, amelyek még mindig kevésbé ismertek. Úgy éreztem, hogy ezek a történetek megérdemlik, hogy továbbra is elbeszéljék őket, mert nyomon követik eurázsiai színház időbeli alakulását, valamint a fizikai és kulturális határokon keresztül történő mozgását, olyan nyomokat hagyva maguk után, amelyek ma is fellelhetők” (Savarese 2010, 12).

Ez az eszmefuttatás ismét azt hangsúlyozza, hogy az ISTA által kialakított „látásmód” az, amit az ISTA a saját maradandó és önmagán túlmutató örökségének tekint. A bőséges (digitális) forrásokhoz való hozzáférés nem elég; a legfontosabb az, hogy ezeket a forrásokat hogyan gondolják („válogatják gondosan”). Arról is szó van, hogy a gyakorlott szem hogyan tud a történelmi tények, részletek és morzsák mögé látni, és hogyan képes az időn, az előadókon és a kultúrákon átívelő „nyomvonalakat” és a „nyomokat” felismerni, és a látás révén a struktúrákat és a „titkokat” (a megtestestült tudást) megvilágí-

tani. Akár szótárként, akár a titkok lajstromaként emlegetjük, az *Anatomia del teatro* kibővített angol nyelvű kiadásának munkálataival töltött évekből megmaradt a könyv két oldalnyi, két képből álló része, amelyet különösen örülök, hogy kiválasztottunk. (Itt mutatom be őket.) Az első a címlap, a könyv nyitóképe, amely az ISTA 1990-es bolognai műhelyének tetőpontját jelentő *Theatrum Mundi* során készült, és amely a balinéziai Topeng I Made Tempo táncost és Roberta Carrieri Odin Teatret színészt ábrázolja. Úgy tűnik számomra, hogy az ISTA lényegét az előadásban és tényleges transzkulturális formában ragadja meg. A másik a könyv utolsó képe: Salome történelmi képe (mozaik) a velencei Szent Márk-bazilika keresztelőkápolnájából, a szemközti oldalon pedig a könyv zárószövege: „Létezik az színészek titkos művészete. Léteznek olyan visszatérő elvek, amelyek a különböző kultúrákban és korszakokban meghatározzák a színészek és táncosok életét. Ezek nem receptek, hanem kiindulópontok, amelyek lehetővé teszik, hogy az egyén tulajdonságai szcenikai jelenlétté váljanak, és személyre szabott és hatékony kifejezésésként nyilvánuljanak meg az egyén saját történelmének kontextusában.

Ha egyetlen képet kellene javasolnunk, amely összefoglalja mindazokat a visszatérő elveket, amelyek a színészek és táncosok preexpresszivitásának alapját képezik, akkor az ez a velencei Szent Márk-bazilikában található Salome lenne, egy eurázsiai figura, kelet és nyugat között.

És valahol a személyiség és a táncos »énje« között mintha ott lapulna az a kegyetlenség, amelyet Artaud »szigornak, kitartásnak és döntésnek« nevezett” (Barba and Savarese 1991, 268).

Titkok és kontinensek

Amikor 1989-ben egész évben londoni kiadóknál és irodalmi ügynököknél házaltam az *Anatomia del teatro*-val, abban a reményben, hogy Barba és Savarese művének bővített angol nyelvű kiadására kiadási szerződést köthetek, az egyhangú elutasításra és a kiadók gazdagon illusztrált kéziratból való irtózására válaszképpen gyakran (félre)idéztem Lewis Carrollt, és kissé gorombán megjegyeztem: „Mit ér egy könyv képek nélkül?”. Alice teljes elmélkedése, amely az *Alice Csodaországban* című könyv nyitánya: „Mit ér egy könyv [– gondolta Alice –] képek meg versek nélkül?” A *The Five Continents of Theatre* kézhezvételekor örömmel láttam, hogy ez a projekt nemcsak a szöveg és a képek közötti szinergiát és dinamikát fejlesztette (tízszer annyi képet tartalmaz, mint „A szó-

tár”), hanem beszélgetéseket is tartalmazott. Barba és Savarese a Bouvard és Pécuchet álneveket veszik fel, és egy tréfás hasbeszélő játékkal mind az öt fő fejezetet egy-egy beszélgetéssel kezdik, amely játékosan megalapozza annak az enciklopédikus igényességnek a magaslatait, amelyeket az ezt követő szócikkek megcélznak. Ezek a szócikkek tele vannak képekkel, és ahogy Jessica Lim írta az *Alice Csodaországban* kapcsán a szöveg és illusztráció kapcsolatáról szóló esszéjében, Alice elmélkedése „azt sugallja, hogy egy könyv akkor a legteljesebb és leglebilincselőbb, ha a kommunikáció különböző formáit összehangoltan és egymással ellentétezően kombinálja” (Lim 2016, 386).

Lim a „szöveg és a kép szinergikus működését, mint a regény kettős olvasóközönsége bevonásának módját” tárja fel. *A színház öt kontinense* a „szöveg és kép szinergikus működését” ellentétezőzéssel és egymás mellé helyezéssel – mondhatni „koherens inkoherenciával” és „en pointe” – hajtja végre, az ISTA nem hétköznapi (extra-daily) „luxusegyensúlya” módjában.³⁴

A *Bouvard et Pécuchet* Gustave Flaubert befejezetlen satirikus regénye, amely egy évvel a halála után, 1880-ban jelent meg. Bouvard és Pécuchet két párizsi könyvmásoló, akik véletlenül találkoznak, és kalandos úton a tudás keresésére indulnak. A Bouvard-ra hagyott vagyon segítségével megvásárolnak egy normandiai birtokot, és keresésük során a tudományok és művészetek minden ágába belebuknak. Bátor dolog Barba és Savarese részéről, hogy ezeknek a gyarló keresőknek a szerepét vállalják, és tipikusan önfeledt rájuk nézve, hiszen éppen a szerzői parancsuralom tekintélyét kívánják destabilizálni és dekonstruálni; a Bouvard et Pécuchet irodalmi elemzéseik gyakran megjegyzik, hogy a főszereplők képtelenek megkülönböztetni a valóságot a jelektől és szimbólumoktól. A könyv vége felé Bouvard és Pécuchet egy kétszemélyes íróasztalt építenek, amelyről szimbiózisban írhatnak, de végül, miután a tudás minden útját jól kikaposták és kimerítették, visszatérnek „a megszokott másoláshoz”. Úgy tűnik, hogy Flaubert egy sottisier-t (viccek és ostoba megjegyzések szótárát) akart készíteni Bouvard és Pécuchet másolóiparából. A Fogadott eszmék szótára végül 1913-ban készült el, maga is Flaubert fáradhatatlan jegyzetgyűjtésének és háttérkutatásának eredménye, amely a francia felvilágosodás

34 „Az egyensúly” az *A Dictionary of Theatre Anthropology* egyik fő fejezetét képezte, és az ISTA korai megfigyelései a „nem hétköznapi” egyensúlyról, mint a világ legtöbb színházi/táncos hagyományában közös technikáról (szélsőséges, „egyensúlyon kívüli” lábtartás és mozgás) a „luxus egyensúly” fogalmához vezettek – „extra erőfeszítés, amely úgy tágítja a test feszültségét, hogy az előadó úgy tűnik, hogy már azelőtt is eleven, mielőtt elkezdené kifejezni magát” (Barba and Savarese 1991, 34).

tudásvágyának törekvéseit gúnyolja ki. Szerencsére Flaubert Bouvard-jának és Pécuchet-jének nevetséges törekvése nem áll párhuzamban Barba és Savarese lehetetlenül szükségszerű vállalkozásával, hogy összegyűjtsék az előadással és az előadóművészek know-how-jával kapcsolatos hallgatolagos tudás minden bizonyítékát.

A Bouvard és Pécuchet közötti beszélgetések *A színház öt kontinense* című írásban emlékeztetnek a Craig *A színház művészetéről* szóló művében kidolgozott „párbeszédre” is, ahol „egy szakértő és egy néző beszélget” két tartalmas „párbeszéd” során. „*A színház művészet: Első párbeszéd*” (amely valójában először 1905-ben jelent meg külön füzetként) a „Néző” kezdetben a következőket mondja a „Rendezőnek”: „Úgy tűnik nekem, mintha a színjátszás lenne a Színház Művészet”, amire Craig (a Rendező) élesen válaszol: „A rész tehát egyenlő lenne az egészszel?” A Néző a mindentudó és messze felsőbbrendű Rendező ellentéte, aki ártatlan kérdéseket tesz fel, és hagyja, hogy Craig beszéljen és valljon. Ezekon a párbeszédeken keresztül Craig számos, az Új Színházzal kapcsolatos látomásos és ellentmondásos elképzelését fejt ki, többek között a következőket: „Hiszek abban az időben, amikor képesek leszünk arra, hogy a színházban írott színdarabok, színészek nélkül hozzunk létre műalkotásokat.”

Míg Craig dialógusai szókratikusak és komolyak, Barba és Savarese (Bouvard és Pécuchet) beszélgetései szemantikusak és játékosak.

Sok évvel ezelőtt abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy a Silvio D’Amico által szerkesztett *Enciclopedia dello spettacolo (Előadóművészeti Enciklopédia)* egy teljes kiadását rám hagyományozták. Sajnos, gyenge nyelvtudásom miatt egyetlen bejegyzést sem tudtam elolvasni (és a művet soha nem fordították le az eredeti olasz nyelvből), de gyakran élvezettel lapozgattam az illusztrációk és színes táblák sokaságát. Ez a hatalmas, tizenegy kötetes,³⁵ 18 000 oldalas, több ezer illusztrációt (köztük 320 színes táblát) tartalmazó mű valószínűleg a valaha készült legátfogóbb nyomtatott színházi enciklopédia, bár túlnyomórészt európai fókusszal. Van valami *A színház öt kontinense* ambíciójában, terjedelmében és nagyságrendjében, ami az *Enciclopedia dello spettacolo* című enciklopédiára emlékeztet, és az enciklopédia is etnográfiai megközelítést is alkalmazott a téma feldolgozásához (a maga idejében – az 1940-50-es években

35 A római Casa Editrice Le Maschere kiadónál megjelent kilenc-kötetes sorozathoz 1966-ban egy további *Aggiornamento* kötet (kiegészítő frissítés 1955-től 1965-ig) került hozzáadásra, majd 1968-ban egy *Indice-repertorio* (index-katalógus) alkotott egy tizenegyedik, 1000 oldalas kötetet.

– ez meglehetősen innovatív volt). Az *Enciclopedia dello spettacolo* kurátora is hasonlóképpen egy „család” volt, amely egy kolosszális tudományos mű megvalósítása mellett kötelezte el magát. Míg Barba és Savarese esetében a „család” elsősorban az ISTA/Odin-családot jelenti, addig Silvio D’Amico esetében a tényleges családját: apja a színházi és drámai részekkel foglalkozott, bátyja a zenei szócikkeket szerkesztette, sógora, aki ügyvéd volt, pedig a pénzügyeket intézte. A szerkesztők e belső magjából a csapat más olasz professzorokkal és a színházi szakterületek specialistáival bővült. Az *Enciclopedia dello spettacolo*, akárcsak *A színház öt kontinense*, szintén hosszú időn keresztül formálódott és született meg. Az 1945-től kezdődően az eredeti négykötetes formáját hiányosnak és kiadhatatlannak ítélték, ezért D’Amico további tizenkét éven át vezette a közreműködők és szerkesztők egyre bővülő csapatát. Az első kötetek 1954-ben jelentek meg, és 1962-re elkészült az eredeti kilenckötetes sorozat elkészült (évente egy-egy kötettel). Mivel én csak az *Enciclopedia dello spettacolo* vizuális tartalmát tudtam értékelni, kíváncsi voltam, hogyan gyűlt össze egy ilyen hatalmas anyag. Amikor néhány évvel ezelőtt érdeklődtem, olaszországi kollégáim elmondták, hogy D’Amico amatőr gyűjtők és rajongók egész hálózatával rendelkezett, akik lelkesen gyűjtötték a szakterületükhöz vagy hobbijukhoz kapcsolódó anyagokat a piacokon, régiségboltokban és antikváriumokban (ez jóval az eBay vagy bármilyen internetes keresés előtt történt).

Megmaradt bennem a bolhapiacok kacatjaiból képeket gyűjtő amatőr hobbiták hálózatának képe, amely *A színház öt kontinense* révén újraformálódik és új célra hasznosul; most Nicola Savaresét látom otthon, Carpignano Salentinóban, amint az interneten böngészik, és hónapok és évek munkájával létrehozza a képek hatalmas tárházát: festményeket, metszeteket és fényképeket. Jorge Luis Borges kartográfusaihoz hasonlóan, akik majdnem akkora térképet készítenek, mint az ország, amelyet feltérképeznek,³⁶ Savarese is szorgalmasan és kitartóan építi fel nagyszabású tárházát, archiválja és indexeli felfedezett gyöngyszemeit és szokatlan leleteit. A könyv címlapján, Quint Buchholz festménye alatt (amelyen egy férfi állólétrán mászik ki egy könyvből, és a távolba néz) a szerzők ezt a kijelentést helyezik el: „Ez a könyv egy fa, amely a sírokból és az internetből nőtt ki.” Elismerik, hogy az anyag mind ott van a világhálón, de a válogatáshoz, a montázs felépítéséhez és a dramaturgia létrehozásához sajátos és

36 Lásd Jorge Luis Borges mesés novelláját a térképekről, valamint a térképek és a terület kapcsolatáról: *A tudomány pontosságáról* (1946).

tudatos kíváncsiságtól vezérelt kurátori szemre van szükség. *A színház öt kontinensén* végigvonuló több ezer kép valószínűleg csak egy kis válogatás abból, amit Savarese és Barba az elmúlt harminc év alatt felhalmozott. De csodálatos, merész és tanulságos válogatás. Sajnos D'Amico *Enciclopedia dello spettacolo* című műve viszonylag rövid életet élt (az aktív referenciaanyagként való felhasználás szempontjából) – mindössze két évtizedet, mert az 1970-es évekre már túl részlegesnek és túl eurocentrikusnak tartották, és hiányolták a nem nyugati tánc/színházi formákkal kapcsolatos elmélyültséget. A második világháború előtt kialakított és az 1950-es években csak kis mértékben korszerűsített szerkesztői elképzelés a tizenkét kötetes, majdnem negyven kilós, a polcon majdnem egy méter hosszú helyet elfoglaló formába zárva maradt; hamarosan „revízió” alá került, lekerült a raktárakba, majd az internet felvirágzása óta a könyveket már nem értékelő új könyvtárosok közül sokan ki is dobták.

A színház öt kontinense enciklopédikus ambíciójú és monumentális teljesítmény, amely az ISTA tekintetét és éleslátását a „színész anyagi kultúrájával kapcsolatos tényekre és legendákra”, a szakma eszközeire, a szakmai „know-how”-ra és „ügyességre”, valamint a színházi gépezet belső működésére fókuszálja. Az anyagi kultúra szemszögéből felidézem, hogy az 1960-as évek Nagy-Britanniájában nőttem fel, a lazackonzervek korszakában, amelyeknek az irritáló reklámszlogenje így hangzott: „a John West által visszautasított hal az, ami John Westnek leginkább a javára válik”. Gyakran elgondolkodtam ezeken a visszautasított halakon. E mű hatodik „kontinense” bepillantást enged a kimaradt és „kizárt” halakba. Azt is érzékelteti, hogy a gazdagság és a vizuális túlzás ellenére csak a jéghegy közmondásos csúcsát látjuk, és az Antarktiszhoz hasonlóan ez a hatodik kontinens is hatalmas és nehezen körülhatárolható. „A szerzők több száz oldalt állítottak össze az alkotói folyamatokról, a szakkifejezésről, egy történelmi eseményről, vagy arról, hogyan kell szembenézni a hosszú gesztációs időszakokkal. Sok ilyen oldalt töltöttek meg azzal a céllal, hogy szintetizálják a Történelmet és az egyéni életrajzokat, feltárva, hogyan hagy nyomot a Történelem a színészek technikáján és életén. A legtöbb oldal a jegyzetfüzetükben maradt, és csak néhány csúszott ki ide” (Barba and Savarese 2019, 370).

De hogy visszatérjek az elejére, Tatiana Chemi előszavának címe: „*A mágia és a tudomány nyelvtana*”. Ebben újragondolja Grotowski állítását, miszerint a színház „pragmatikus törvények által meghatározott pragmatikus tudomány”, és felveti, hogy a mágia is pragmatikus tudomány. Felidézi a boszorkányokat és varázslókat, valamint „fekete könyveiket”, a grimoire-okat. Harminc évvel

A *színész titkos művészet*e után tehát még mindig keringenek titkok, varázslatok és bűbajok. A mesék mitológiája „a gondolkodás szervezésének eszköze is: az összefonódások hálójá, amely lehetővé teszi a színészek és rendezők számára, hogy rögzítsék, megragadják és megfogalmazzák azt, ami gyakorlatukban mulandónak, alakíthatatlannak, felismerhetetlennek vagy megnevezhetetlennek mutatkozik” (Chemi 2019, 1).

A *színház öt kontinense* a színészek anyagi kultúrájáról szóló mesék kincseshányája, ahol a tények és legendák egymásba fonódva, összekapcsolódva és egymásba ágyazódva rezonálnak és visszhangoznak, gyakran megrendítő tisztasággal csengenek, olykor homályosan, és zavaró, nyugtalanító disszonanciával. A könyv időnként szinte olvashatatlan, túl sűrű, összetömörülő, szinte összekuszálódott. Fel kell hígítani, mint az erősen desztillált és tömény szeszes italt, és úgy kell tekinteni rá, mint egy redukált párlatra, amelynek időre és térre van szüksége, hogy kitáguljon. Az „olvasás” stratégiája a titokban való szippantás, a merítés és a merülés, a levegőért való feljövétel kell hogy legyen.

Az öt kontinens a kutatás, az újságírás és a nyomozás bevált gyakorlatának öt W-je alapján jön létre: mikor, hol, hogyan, kinek és miért. A színházi vallatáshoz kapcsolódóan a könyv öt fejezetből áll: Mikor, Hol, Hogyan, Kinek és Miért – majd a hatodik fejezet, a fent említett „kihullott oldalak” gyűjteménye. Savarese tisztázza, hogy az ISTA-val kapcsolatos korábbi munkák (mint fentebb tárgyaltuk) a színész test-elme technikáit a nézőhöz viszonyítva állapították meg, de ezt a kapcsolatot „azonos hatékonyságú segédtechnikákkal” egészítették ki: „Mindezeket az elemeket az időben és tapasztalatban rétegzett gyakorlati tudáson keresztül kezelik, amely olyan technikákon alapul, amelyek megkönnyítik a szereplők munkáját és elősegítik szakmájuk megvalósítását. Ez a színész anyagi kultúrája, amely a test-elme és a segédtechnikák kettős spiráljában szerveződik” (Barba and Savarese 2019, 7).

A mű egy rendkívüli együttműködés eredménye, egy összetett szerkesztői bravúr, amelyben huszonöt munkatárs vett részt, akik közül sokan az ISTA „tudományos csapatának” magját alkotják, és akiknek szövegei évtizedek alatt formálódtak. Elkerülhetetlenül vannak benne furcsa hiányosságok, vakfoltok, részleges és részrehajló beszámolók, valamint kuszán elrendezett tények és legendák. De egy ilyen túlbujánczó kompendiumban az embert lenyűgözi a szeretet munkája, amely formát adott neki, és késztetést ad a kíváncsiság, amelyet újjáéleszt.

Folyóiratok – a *The Mask* és a *Journal of Theatre Anthropology*

Végezetül szeretnék reflektálni a nemrégiben indult *Journal of Theatre Anthropology* (JTA) című folyóíratra – az első szám, *The Origins* címmel 2021. március 10-én jelent meg. A tervek szerint a folyóirat évente jelenik meg, és digitális formában nyílt hozzáférésű lesz, így minden tartalom letölthető (lásd az alábbi linkeket).³⁷ Arra bátorítom a Performancia-kutatás olvasóit, hogy látogassanak el a JTA-ra, és ismerkedjenek meg az anyaggal; itt nem nyújtok részletes leírást, sokkal inkább a folyóirat és az „iskola” kapcsolatának vizsgálata foglalkoztat, és az, hogy hogyan vezet el egy folyóirat egy iskolához, és hogyan vezet el egy iskola egy folyóirathoz.

A folyóiratok és a színházak közötti kapcsolat összetett, viharos és generatív. Szergej Gyagilev a *Mir Iszkussztva (A művészet világa)* című orosz folyóirat révén nemcsak egy művészeti mozgalmat hozott létre, hanem előkészítette az utat az Orosz Balett megalakulásához is. A *Mir Iszkussztva* 1898-ban indult és hat évig működött. Száz évvel később a belga művész, Jan Fabre, az 1990-es évek európai performansz-szcénájának enfant terrible-je, miután megalapította Troubleyn/Jan Fabre nevű színházi társulatát és hírnévre tett szert, elindított a *Janus* című folyóiratot. Ez a folyóirat lehetővé tette Fabre számára, hogy kiterjessze performanszmunkájának hatókörét, segítsen népszerűsíteni a jellegzetes belga-flandriai performansz-művészet esztétikáját, amely az 1990-es években egyre nagyobb teret nyert, és eszközt teremtett Fabre saját műveinek, terveinek és elmékedéseinek. Edward Gordon Craig tehát visszatér e cikk színpadára. Olga Taxidou A *The Mask* oldalain keresztül fordítja a reflektorfényt Craig performanszára, könyvét találóan A Periodical Performance by Edward Gordon Craig alcímmel látva el. A színházi folyóiratokat színészek és rendezők kísértik, akik a színpad alatti „pokolból” (az „alsószínpadról”) bukkannak elő, hogy kísérteties jelenésként lépkedjenek a deszkákon. Craigról Taxidou felveti, hogy a *The Mask* Craig folyamatos performansza volt (a különféle álneveken keresztül íródott számos szöveges megjelenése pedig színészként funkcionált benne), és azt írja: „A folyóirat fizikalitása és konkrétsága olyan állandóságot biztosított

³⁷ A JTA digitális formátumban, nyílt hozzáféréssel a, Creative Commons Attribution oldalon jelenik meg. A folyóirat nyomtatott formában is megjelenik, amelyet a milánó-udinei (Olaszország) Mimesis Edizioni nyomdájában nyomtatnak.

számára, amelyet egy színházi előadás – mint kiderült – nem tudott. Az „új színházról”, „a jövő színházáról” szóló elméletének megfogalmazására tett kísérlete nemcsak A *The Mask* tartalmában jut kifejezésre, hanem a vizuális összhatáson keresztül is megmutatkozik” (Taxidou 1998, 22).

Craig huszonegy éven át fenntartotta a *The Mask* című előadását, és mint egy borostyánkőbe zárt molylepkét, úgy őrizi egy új színház és egy merész új iskola elszánt, de megvalósíthatatlan vízióját. Mint fentebb lejegyeztük, a JTA nem Barba első szakfolyóirata; a TTT volt az, majdnem hatvan évvel korábban. És míg a TTT küldetése az volt, hogy a skandináv színházi szakembereket lelkesedéssel és szenvedéllyel (valamint a leszámolás és a hagyományok mély érzésével) befolyásolja, táplálja és erősítse, a JTA sokkal inkább szemlélődőnek, reflexívnek és lágyabbnak tűnik. Barba azzal a kérdéssel kezdi, hogy: „Túl öreg vagyok ahhoz, hogy színházantropológiai folyóiratot alapítsak? 84 éves vagyok, 22 könyv és több száz cikk van mögöttem. Van még mondanivalóm? Nem kockáztatom-e azt, hogy csak ismételve azt, amit a tapasztalataim miatt oly sokszor és oly sokféleképpen vettem papírra?”

Az önmagunkban való kételkedés úgy tűnik, visszafogottságot és kevésbé határozott, harsány hangnemet, valamint az életkor és a tapasztalat bölcsessége révén elmélkedést hoz. Az iskola megvalósult, az elméletek kialakultak és a gyakorlatok jól beváltak, mégis megmarad a kíváncsiság és a nyughatatlanság: „Mégis néhány kérdés folyamatosan táncol a fejemben. Ugyanazok, amelyeket én is feltettem magamnak, amikor a múlt század 60-as éveinek elején elindultam színházi utamon. Egyszerűségük táplálta bizonytalanságomat: mi a színház lényege? Miért akarok színházat csinálni? Hogyan sajátíthatom el a színházi tudást? Ezek a kérdések arra ösztökéltek, hogy olyan embereket kersek, akik a szakmatörténeti ismereteiknek vagy technikai tudásuknak köszönhetően segíthetnek e kérdések kibogozásában” (Barba 2019, 9).

A folyóirat (legalábbis ebben az első számban) hálát és mély tiszteletet tükröz a sok tudós, szakember és producer iránt, akik lehetővé tették, hogy az ISTA az elmúlt negyven év során virágozzon, és fizikai formában is megszólaljon. Úgy tűnik, hogy az „iskola” kimerítő foglalkozásai vagy kiadásai helyett³⁸, most már a folyóirat az a közvetítő eszköz, amelyen keresztül a projekt fejlődni fog –

38 Amikor ez a szám nyomtatásba került, az Odin Teatret bejelentette, hogy 2021. október 12–22. között az olaszországi Favignana szigetén rendezik meg az ISTA újabb találkozóját, amelynek témája „A színész jelenléte és a néző percepciója” lesz.

még hozzá a csend és a szemlélődés jegyében: „Érthető, hogy ma újra felveszem az egyik kérdést, amelyet a démonom állandóan suttog a fejemben: miből áll a színész tacit tudása, technikája, beépített know-how-ja? És hogy ezzel a kérdéssel egy olyan csoporttal együtt nézek szembe, akik hajlandóak velem együtt megmászni ezt a kristályhegyet. Így született meg a JTA, a *Journal of Theatre Anthropology*” (Barba 2019, 9).

Barba hangsúlyozza a vállalkozás együttműködési szellemét, és nagy becsben tartja a csoportos kutatást, az ISTA koprodukciónak és azt, amit a közös munka révén értek el. A JTA első számának tartalma ezt a szemléletet testesíti meg: az ISTA-t az egész útja során végigkísérő (és a „tudományos bizottság” és a „falu öregjei” szerepét betöltő) alapító tudóscsoport (Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Patrice Pavis, Jean Marie Pradier, Clive Barker és Janne Risum) számos szövege szerepel benne. A szerkesztőséget az Odin Teatret két régi tagja, Julia Varley és Rina Skeel alkotja, akikhez két viszonylag fiatalabb tudós, Leonardo Mancini (Veronai Egyetem) és Simone Dragone (Genovai Egyetem) csatlakozik. Ahogyan Craig (folyóirata, kiadója és „iskolája”) esetében, Olaszország a JTA szellemi otthona is, ahogyan az ISTA esetében is az volt (a műhelyek közül négyet Olaszországban tartottak, a talán legjelentősebb és legformatívabb kiadást Volterrában). A kezdeményezést felkaroló, Barbát végig támogató tanácsadók és egyetemi oktatók csapata is túlnyomórészt olasz volt. Dorothy Neville Lees így elmélkedett az *A Living Theatre* című könyvében (és Craig John Balance személyében támogatta): „A *The Mask* nem létezhetett volna... Olaszországon kívül. Mert Olaszország a letéteményese ezeknek a dolgoknak [a színház történetére és tiszteletére utalva], és az olaszok azok, akik a legnagyobb lelkesedéssel írnak róluk” (Lees 1913, 17).

Talán a kollegiális, rokonszellemű és szívélyes olasz érzület mindig is az ISTA természetes otthona volt, ahogyan Craig számára is az volt. Anglia (Craig elutasítja Nagy-Britanniát vagy az Egyesült Királyságot) soha nem tudott volna otthont adni Craig színházi elképzeléseinek (ahogy hatvan évvel később sem tudott otthont adni Peter Brook számára). Az ISTA befolyása az Egyesült Királyságon belül Európa többi részéhez vagy Amerikához képest korlátozott volt, és még Walesben is megkérdőjelezték módszereit és megállapításait, bár a mélyreható tapasztalat megosztása és gyakorlati továbbvitele nem látható módon megtörtént. Idős korára Barba táncol és egyre játékosabbá válik: „A *Journal of Theatre Anthropology* a közös tapasztalatnak ezt a hagyományát szeretné kiterjeszteni a reflexió és a tanulmányok területére. Olyan kiadvány, amely tényeket,

technikai tapasztalatokat, történelmi reflexiókat és mindenekelőtt kérdéseket gyűjt. Bármilyen ritmusú táncról van szó – tangó, rock'n'roll, legong, keringő, mai, can-can, rumba, cha-cha-cha –, a táncos kérdéseket szívesen fogadjuk” (Barba 2019, 13).

De mint minden színházi előadásában, itt is átalakulás zajlik, és a halál figurája komor árnyékot vet; a háttérben egy sötétebb ritmus is szól, amely a már jelen nem lévők és az utazásban már részt nem vevő társak által hagyott hiányokból és üres terekből ered. Az elmúlt évtizedekben elhunytak az ISTA/Barba kulcsfontosságú munkatársai: Fabrizio Cruciani (radikális színháztörténész, Barba vezetője és mentora), Sanjukta Panigrahi (világhírű odisszitáncos, az ISTA műzsája és lelke), Torgeir Wethal (az Odin Teatret egyik eredeti norvég alapító tagja), és az utóbbi hónapokban Ferdinando Taviani (a *commedia dell'arte* világszakértője, Barba tanácsadója és nagyra becsült barátja). De ebben a vállalkozásban (JTA) nincs semmi morózus vagy morbid, sokkal inkább az idő múlásának elfogadásáról és az arról való elmélkedésről van szó, hogy mi mindent lehetett volna (és lehetne) még felfedezni.

Ami lehetett volna s ami volt
Egy célba fut és az mindig jelen van.
Léptek visszhangja az emlékezetben
A folyosón át, ahol nem haladtunk
Az ajtóhoz, melyet ki nem nyitottunk.

Ezek a sorok T. S. Eliot *Burnt Norton* című művéből (a Négy kvartett első verséből) alighanem találóan érzékeltetik az idő rugalmasságáról és rögzítettségéről való elmélkedést, egy olyan mozdulatlan pontot megidézve, ahol a nyughatatlan átalakulások szemlélődéssé és éleslátássá változnak át:

Holtpontján a forgó világnak. Se test, se testtelen,
Sem oda, sem vissza; a holtponton, ott a tánc,
De se megállás, se mozgás. És ne mondjátok, hogy állandóság,
Hol múlt és jövő találkozik. Se mozgás oda vagy vissza,
Se felszállás, se leszállás. E pont, a holtpont híján
Nem volna tánc, pedig nincs más, csak a tánc.

Irodalomjegyzék

- Barba, Eugenio. 1995. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London and New York: Routledge.
- Barba, Eugenio. 1999. *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland, followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*. Aberystwyth: Black Mountain Press.
- Barba, Eugenio. 2015. *The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques*. Holstebro–Malta–Wrocław–London–New York: Icarus.
- Barba, Eugenio. 2021. „Dancing Questions.” *Journal of Theatre Anthropology*, 1: 7–11.
- Barba, Eugenio, és Savarese, Nicola. 1991. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret of the Performer*. London and New York: Routledge.
- Barba, Eugenio, és Savarese, Nicola. 2019. *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. Leiden: Brill-Sense.
<https://doi.org/10.1163/9789004392939>
- Binyon, Laurence. 1913. „The Gordon Craig School for the Art of the Theatre: A Recognition of the Need for It.” *The Mask*, 5: 219–220.
- Chemi, Tatiana. 2019. „Foreword: The Grammar of Magic and Science.” In *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*, szerzők: Eugenio Barba és Nicola Savarese, 1–5. Leiden: Brill-Sense.
- Craig, Edward Gordon. 1910. „The Art of the Theatre; Second Dialogue.” *The Mask*, 2: 105–26.
- Eliot, T. S. 1941. *Burnt Norton*. London: Faber.
- Knowles, Rick. 2010. *Theatre & Interculturalism*. London: Red Globe Press.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-01424-5>
- Lees, Dorothy Neville. 1913. „About The Mask.” In Edward Gordon Craig (ed.) *A Living Theatre: The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*, Florence: The School for the Art of the Theatre, 11–31.
- Lim, Jessica W. H. 2016. “And What Is the Use of a Book... Without Pictures or Conversations?”: The Text-Illustration Dynamic in Alice’s Adventures in Wonderland. *Forum for World Literature Studies*, 8: 385–405.
- Marriott, Earnest. 1913. „The School at Florence.” In Edward Gordon Craig (ed.) *A Living Theatre: The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*, Florence: The School for the Art of the Theatre, 43–6.
- Nicholson, John. 1913. „A Student’s Impression.” In Edward Gordon Craig (ed.) *A Living Theatre: The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*, Florence: The School for the Art of the Theatre, 46–8.
- Rood, Arnold. 1983. „E. Gordon Craig, Director, School for the Art of the Theatre.” *Theatre Research International*, 8(1): 1–17.
<https://doi.org/10.1017/S0307883300006428>

- Savarese, Nicola. 2010. *Eurasian Theatre: Drama and Performance between East and West from Classical Antiquity to the Present*. Holstebro-Malta-Wroclaw: Icarus.
- Savarese, Nicola. 2019. *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. Leiden: Brill.
- Semar, John. 1913. „Prelude.” *The Mask*, 5: 193–4.
- Shevtsova, Maria. 2002. „Border, Barters, and Beads: In Search of Intercultural Arcadia.” In Ian Watson (ed.) *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester: Manchester University Press, 112–27.
- Taxidou, Olga. 1998. *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. London and New York: Routledge.
- Varley, Julia. 2021. „Starting a New Adventure.” *Journal of Theatre Anthropology*, 1: 13–17.

Kisházy Gergely

Szereplés, szorongás, szuggesztió

Az előadói helyzetek keltette szorongás
csökkentése szuggesztív kommunikációs
technikákkal

Absztrakt

A szereplésszorongás gyötrelmes érzés. A megmérettetéstől való félelem leggyakrabban nyilvános előadások előtt tör ránk, főleg, ha tartunk attól, hogy megszegyünk majd mások előtt. A visszafogott lámpaláz bizsergető izgalmának teljesítménynövelő hatása is lehet, de ha túlzó a nyomás, az fizikai és érzelmi állapotunkra is rossz hatással lesz. A stressztünetek elrejtésére, a lámpaláz csillapítására jól használható a szuggesztív kommunikáció; alkalmazásával saját magunk vagy mások kínosnak megélt helyzetéhez köthető szorongása, félelme, rossz érzése is jelentősen csökkenthető.

Kulcsszavak: szereplésszorongás, szuggesztív kommunikáció, beszédalapú stressztünetek

10.56044/UA.2022.2.3

A szuggesztív szavak ereje

Szuggesztió lehet minden olyan verbális tartalom, ami hatást kelt bennünk. A kérdések, a megszólítások, a biztatások mind-mind szuggesztív erővel bírnak. Az ilyen kommunikáció nem utasítás, nem kérés, hanem egyszerű kijelentés vagy gondolat, amelyet szándékosan mondunk másnak. Hatása nem tudatos elhatározást követően, hanem önkéntelenül alakul ki a befogadóban. A szuggesztiókra való érzékenységben lehetnek egyéni eltérések, de többségükre mindannyian fogékonyak vagyunk. Különlegesnek megélt, nem hétköznapi helyzetekben:

- módosult tudatállapotban;
- félelem, kiszolgáltatottság, fokozott érzelmi igénybevétel esetén;
- szokatlan, újszerű szituációban

megnö a szuggesztiókra való fogékonyság, ezért érdemes végiggondolnunk, milyen kommunikációs lehetőségeink vannak a fellépéseink előtt és melyek azok, amelyekkel az általunk segített munkatársunk előadás előtti szorongását csökkenthetjük.

Szereplésszorongás

A szuggesztióra való fogékonyság-növelő körülmények szereplésszorongás esetén is utolérhetőek; bemenni a színpadra, beülni a stúdióba, kiállni a közönség elé és elkezdni beszélni sokak számára félelmetes feladat. Ez a szorongató érzés az előadást megelőző feszültségből táplálkozik, hitelességünket romboló megnyilvánulásait érdemes kezelnünk. Nem a feszültség megszüntetése a cél, hanem olyan szinten tartása, amelynél a teljesítményünk még nem romlik jelentősen. Az idegesség pszichológiai okai között leggyakrabban

- a nyájösztönrel,
- a kisebbségi érzéssel és
- a kudarcból való félelemmel találkozhatunk.

Többünkre jellemző, hogy szeretünk elvegyülni a tömegben, részesülni a tömeglélek adta jóérzésből. Mások társaságában sokkal inkább a többséghez igazodunk, mentesülünk az egyéni felelősség alól, eltűnik a büntetéstől való félelmünk. Ezzel szemben nem szeretjük, ha kiválasztanak minket, ha egyedül kell (ki)állnunk. Ennek oka az elfogadottság és a valahová tartozás veleszületett igényében rejlik. A kisebbségi komplexus is megágyazhat az előadói szo-

rongásnak: ha nem bízunk magunkban, ha nem vagyunk tisztában saját értékeinkkel, ha nem sejtjük, miért vagyunk szerethetőek, akkor ösztönösen idegesek leszünk. A kudarcból való félelmen is alapulhat a szorongás: egyikünk sem szereti elveszíteni méltóságát, büszkeségét és emberi tartását.

A túlzott lámpaláz gyakori oka, hogy irreálisan félelmetesnek tartjuk a helyzetet. Gondolataink a legrosszabb verziók, a félelmetes események körül járnak, leértékeljük saját előadói képességünket. Élményszerűen képzeljük el, hogyan fogunk belesülni a beszédbe, nem kapunk levegőt, elmegy a hangunk, átizzad a ruhánk a hónunk alatt, látványos zavarjeleket produkálunk. Veszélyesnek képzeljük el a szituációt, ellenségesnek, vagy érdektelennek a közönséget. Eszünkbe jut, amit nem szeretnénk, ha kérdeznének, előre átéljük az ilyenkor keletkező kint és egyre jobban félünk tőle. Túlértékeljük az esetleges sikertelenség következményeit is: úgy érezzük végzetes lesz, a szereplés nem sikerül, megszégyenülünk és elveszítjük hitelességünket. Negatív szuggesztiók széles tárházát színes változatossággal használjuk ilyenkor:

- „...bármit megcsinálnék, csak ezt ne kelljen...”
- „...biztosan kinevetnek majd és megszégyenülök...”
- „...csak ezt éljem túl, soha többé nem vállalom ilyesmit...”
- „...ebben sem vagyok jó, nem nekem való ez az egész...”
- „...én erre még sosem voltam képes...”
- „...már a gondolatától is csorog a víz a hátamon...”
- „...mindig leblokkolok, elfelejtek mindent, amikor emberek elé kell kiállnom...”
- „...nincs az a pénz, hogy kiálljak...”
- „...sosem tudtam mások előtt beszélni, most sem fog menni...”

Mindezek önbeteljesítő jóslatként valóban fokozzák a szorongást és növelik a sikertelenség veszélyét. Ezek a félelmek és a belőlük megfogalmazott negatív szuggesztiók azonban irracionális túlzásokkal terheltek; a megoldások a pozitív önszuggesztió alapuló technikák között kereshetőek.

A szereplésszorongás csökkentése

Sokak szerint nem legyőzni kell a szorongást, hanem szelídíteni azt. A megközelítés egyik alkalmazott módszertana, ha a támogató hiedelmeinket pozitív szuggesztiókkal erősítjük: „...sokszor szerepeltem már, jó előadó vagyok, tudok kapcsolódni a közönséghez és jó érzést ad majd a prezentáció végén a taps...”

A korlátozó hiedelmekkel pozitív szuggesztióra fordítva dolgozhatunk tovább: például a „...mindig mindent elfelejtek, ha több ember előtt kell beszélnem...” negatív szuggesztiót gondolati elemenként cáfolva

- „...voltak remek előadói élményeim, legutóbb is például...” vagy
- „...megoldom kreatívan, a többiek velem vannak és segítenek majd...” vagy
- „...mellettem lesz a jegyzetem és a kivetített diákon lévő szöveg, ezek biztonságot adnak...” vagy
- „...ma 150 ember előtt kell beszélnem, legutóbb 200-an hallgattak és milyen jól sikerült...”

jellegű nyelvi szerkezetekkel erősítjük fel, ezek támogatják majd a sikeres szereplést. Nem hátrány a reális énkép, az előadástól való irreális félelem hátterében önismerettel, önértékeléssel, önbizalommal kapcsolatos kérdések is állnak. Negatív szuggesztióként ilyenkor a

- „...nem vagyok elég értékes, még mindig nem vagyok elég jó...”, vagy a
- „...én meg sem érdemlem a sikert, hogy a végén megtapsoljanak...”

típusú szerkezetek érhetőek utol leggyakrabban. Ezek a mondatok befolyásolják azt, hogy miképpen érezzük magunkat, amikor szereplünk. Ha valóban fejlesztendő területekkel megáldott kezdők vagyunk még, akkor sem mindegy, hogyan közelítünk a saját szereplésszorongásunkhoz. Az előadói technikák, a szereplésmódszertanok nem statikus képességeken alapulnak, a legtöbben kitartó gyakorlással érik el, hogy felkészült előadóként, rutinos biztonsággal kivitelezett inspiráló előadásokat tarthassanak.

Alison Wood Brooks javasolja, hogy a nyugalmi állapot erőltetése helyett igyekezzünk a szorongásunkat pozitív érzelmmé, például érdeklődéssé vagy lelkesedéssé változtatni úgy, hogy az ezekben a helyzetekben idegenül hangzó terápiás „...nyugodt vagyok...” mantrát cseréljük le az „...izgatott vagyok...” szuggesztióra (Brooks 2014, 3–12). Egyik kísérletében egyetemi hallgatóknak adta azt a feladatot, hogy két perc felkészülés után, mondjanak meggyőző beszédet arról, miért lennének jó munkatársak. A két csoportba osztott résztvevőknek beszédük előtt egy-egy rövid mondatot kellett kimondaniuk, az egyik csoportnak a „...nyugodt vagyok...”, a másoknak az „...izgatott vagyok...” mondatot. A beszédeket rögzítették, majd elemezték azokat. Amikor a diákok az érzelmeiket izgatottságként jelölték meg, meggyőzőbbek és magabiztosabbak voltak, mint azok, akik nyugodtnak mondták magukat. A félelem izgatottságként való megfogalmazása a beszélőket is motiválta, volt bátorságuk a pódiumon maradni és átlagosan 29%-kal hosszabban beszéltek magukról. A kísérlet

második szakaszában három csoportba osztották a hallgatókat. Az első csoport szuggesztív mondata az „...ideges vagyok...”, a másodiké az „...izgatott vagyok...” volt, a harmadik csoportnak semmit sem kellett mondaniuk. A feladat a 80-as évek egyik slágerének éneklése volt, az ének pontosságát hangfelismerő program mérte. Itt is azok teljesítettek a legjobban, akik az érzelmeiket izgatottságként címkézték, ők 80%-os pontossággal énekeltek. Azok, akik semmit nem mondtak éneklés előtt, 69%-os pontossággal, az „ideges” csoportnál az érték 53%-ra esett vissza. A kísérletek alapján megfontolandó a fent leírt önmegnyugtatás elvetése, helyette érdemes kipróbálni az átkeretezés (ön) szuggeszió alapuló kommunikációs technikáit.

A főleg az orvosi kommunikációban kutatott konkrét verbális szuggesziók hatékonyan alkalmazhatóak saját magunk vagy mások szereplés előtti félelmeinek oldására. Ahhoz, hogy ezt biztonsággal tehesük, érdemes átnéznünk a szuggesziók szavakon alapuló erejét: felépítésük fontosabb szabályait és gyakoribb stratégiáit. Amíg a szuggesziók befogadása önkéntelen, a felépítésük, kidolgozásuk tudatos nyelvi szerkesztést igénylő munka.

A szuggesziók felépítése

Varga Katalin gyűjtötte össze a jól működtetett szuggesziók felépítésének szempontjait, ezek: a cél, a pozitivitás, a stílus, a beszéd jellegzetessége, az önkéntelenség, az ismétlés, az időzítés, a mennyiség, a ritmus és szünetek, a jelenállapot, a kérdések, a szenzoros modalitás, a motiválás, a célra való összpontosítás a tenni, nem próbálni elve, az ismeretadás, a hasznosítás és a feloldás (Varga 2011, 26–28).

- Cél, hogy a szuggeszió olyan központi gondolatot hordozzon, amely a kiváltandó választ azonosítja (ez lehet pl. a szerepléshez kötött szorongás oldása).
- A szuggeszió pozitív megfogalmazása hatásosabb: a „...ne szorongjon, ne izguljon...” érdemes kipróbálni a „...csak engedje, hogy kényelmesen pihenjenek az izmai...” nyelvi szerkezetet.
- A szuggeszió lehet megengedő vagy domináns stílusú. Leggyakrabban a megengedő stílus hatásos: a „...képes arra, hogy...”, „...ha...”, akkor hamarosan tapasztalja majd, hogy...” szemben a domináns parancs jellegű üzettekkel.

- A szuggesztiós technikák alkalmazásakor megkerülhetetlen elem a nyelvi szerkezetek stílusa. Fontos, hogy a legkevesebb szóval születhessen meg a minél gazdagabb tartalom. Az, hogy szuggesztió mitől lesz meggyőző, a pillanatnyi helyzettől függ, de a sikeres reakciót segítheti, ha tisztában vagyunk a beszédünk lélektani hatásaival. A meggyőzés ereje itt is a beszéd erőteljességétől és személyességtől függ. Az elvont szakszavak kisebb érzelmi reakciót váltanak ki, mint a konkrét kifejezések. A szuggesztió intenzitását befolyásolja, hogy milyen az arány az igék és a névszók között: az igék nagyobb aránya erőt ad a szövegnek. Szuggesztióink személyes stílusából utolérhető, hogy miként viszonyulunk mondanivalónkhoz, mennyire hisszük el mi magunk is, amit mondunk. Az én-közeli stílus közvetíti azt az üzenetet, hogy a beszélő hiteles személyiség, ezért amikor csak lehet, érdemes ezt alkalmazni.
- A szuggesztiót adó beszéde illeszkedjen a szuggesztió tartalmához: a „... nyugodtan, lassan...” szuggesztiókban a hangmagasság, a hangerő, a hangszín, a hangsúlyok, a szavak közötti szünethossz és a beszéd ritmusa valóban idézze fel a kívánt hatás élményét.
- A szuggesztió megfogalmazásával könnyebben elkülöníthető az akaratlagos parancs a kérés teljesítésétől: a „...lélegezzen mélyen...” akaratlagos végrehajtást hívhat, a „...beszédlégzése mélyebb, stabilabb, egyre nagyobb kapacitású...” a hatás önkéntelen bekövetkeztét idézik majd elő.
- A szuggesztiókat ismételhetjük változatlan formában vagy áttételes utalások, ismételt előhívások segítségével. Érdemes figyelni, hogy ne elégetlenséget tükrözzön az ismételt közlés. Ha a támogatott előadó csak azt hallja: „...mosolyogjon, mosolyogjon, mosolyogjon...” azt a képzetet keltetheti, hogy nem csinál jól valamit. Pozitív megerősítést ad, ha azt hallja: „... egy kis mosoly..., igen..., így..., tovább..., nagyon jó...”
- Hagyjunk időt, hogy a szuggesztió kifejttesse a hatását: ne azonnali változásról beszéljünk, hanem a közeljövőben megjelenőről. A „...a szorongás azonnal eltűnik...” gyors változást sugall, ami nem valószínű ebben a helyzetben. A fokozatos változás, pl.: „...lassan elmúlik a félelem, visszatér majd az az élmény, amivel egyre komfortosabban érzi magát...” hatásosabb eszköz ebben a helyzetben.
- A szuggesztív beszédmód elbírja, hogy hosszabb szüneteket tartsunk, időt adva a szuggesztió felfogásának és a hatás kibontakozásának. Ez nehezezítheti a szuggesztiót adó beszédét, de beszédtechnikai gyakorlatokkal,

- a tempó- és ritmusváltások gyakorlásával, a szünettartás lehetőségeit kihasználva rövid idő alatt jó prognózisú változás tapasztalható.
- A szuggesztió azt fogalmazza meg, amit átél a másik fél: nem hatásos azt mondani, hogy „...nyugodt...” egy erősen szorongó embernek. Ehelyett használható a „...most még izgul, érzi, ahogy kalapál a szíve, és ez természetes, mert ez fontos helyzet. Jó, ha figyel arra is, ahogy egyre inkább megnyugszik és a szívverése is nyugodt lesz...”.
 - A kérdésekbe ágyazott szuggesztió elősegítheti a figyelem felkeltését, a válasz miatt előhívja a kívánt hatást is. A „...szóljon, amikor már kellemesebben érzi magát...!” előhívja, hogy csak idő kérdése, mindenképp jön majd a kellemesség élménye.
 - A képzeleti munkánál különösen, de a jelen érzések leírásakor is igyekezzünk bevonni minél több szenzoros modalitást, a látás, a hallás, a tapintás, a szaglás vagy az ízérezékre reagáló nyelvi szerkezetek segítik a szuggesztiót.
 - A szuggesztiókban megfogalmazottak elérésére motiválhatjuk a befogadót azzal, ha jelezzük, miért lesz jó, ha bekövetkezik az, amire szuggesztiót adunk: „...ez kellemesebb önnek is és vonzóbb a hallgatóságnak is...” vagy „...egyre közelebb kerül ahhoz, hogy ön is élvezze a saját előadását...”
 - A szuggesztiókban a célt érdemes szem előtt tartani, a „...pihenjen...” kifejezés bőven elég, a célérés hogyanját bízzuk a tudattalanra.
 - Ha a szuggesztió bizonytalan, az magában foglalja a kudarc lehetőségét. Az elérendő célért tenni kell: érdemes elengedni a feltételes mód használatát, stabilabbá tehető az szuggesztió, ha kijelentő módban szerkesztjük. Fedezékek azok a nyelvi eszközök, amelyek a szuggesztiókban foglalt állításunk erejét, érvényességi körét csökkentik. Azt tükrözik, hogy konfliktust élünk át: kimondjuk-e vagy sem, amit szándékozunk. Úgy döntünk, hogy kimondjuk, de vagy fedezéket építünk a várható reakciók kivédésére, vagy visszamenőleg enyhítjük az állítást, pl.: „ki tudja miért, de ritkán látott, különös arrogancia jellemzi a hozzászólót”. A nyelv benyomás-alakító hatása a határozottság nyelvi szerkesztésében is utolérhető: vannak, akik gyakrabban használnak „igazán”, „tulajdonképpen” jellegű fedezékeket vagy illesztenek állításaik végére „ugye” kérdőszót. Az a szuggesztiót adó, aki kerüli az ilyen stílusjegyeket, határozottabb benyomást kelt.
 - Hasznos, ha a szuggesztió felépítésébe beleszőjük a helyzetre vonatkozó tényleges ismereteket, elmondjuk, miért érzi azt, amit éppen érez, hogy mi

a beavatkozás célja és módja. Ezzel a helyzetben átélt bizonytalanságot, félelmet csökkenthetjük.

- A szuggesztiót építsük ki a befogadónál megfigyelhető tényleges válaszokra, először ezt jelezzük vissza. Ha lazítást szeretnénk elérni, várjuk ki a kezdeti elernyedés jeleit, mielőtt a test teljes lazaságáról beszélünk, majd ezt visszajelezve fokozatosan csempésszük be a szándékunk szerinti szuggesztiókat. Felhasználhatunk környezeti elemeket is: „...ahogy a kilégzés sóhaja kellemesen végigsimít a testén, minden alkalommal egyre jobban ellazul, felfrissül...”
- Minden szuggesztiót oldjunk fel, amit nem kívánunk tartósan fenntartani. A legáltalánosabb feloldás lehet a „...visszatér a testébe a megszokott, kellemes érzés...” vagy a „...rendezze el az érzéseit, testieket is, lelkieket is...”.

A szuggesztiók alkalmazása

A szuggesztiók alkalmazása Varga Katalin szerint nem egyszerűen jó stílusban szerkesztett, egymás után elmondott közlésekből áll, igazodik néhány olyan stratégiához, amelyek hatékonyan alkalmazhatóak a gyakorlatban is (Varga 2011, 29–31). Ezek az igen-beállítódás, a követés-vezetés, a kettős kötés, az átkeretezés, a képzeleti kiegészítés, célirányos fantázia, a rögzített szókapcsolatok, az implikációk, a metaforák, anekdoták, szimbólumok és a hitelesség.

Az igen-beállítódás során sorban teszünk fel olyan kérdéseket a támogatott előadónak vagy magunknak, amelyekre értelemszerűen az „...igen...” a válasz, majd ebbe a sorba illesztjük bele a szuggesztív tartalmú, és ezek után várhatóan szintén igenhez vezető záró elemet: „...Működik a hangosítás? Látható a kivetítés? Van bekészítve víz? Megvannak a jegyzetek? Ott fognak ülni a hallgatók? Fél óra múlva kezdünk...?” A tények és a nyilvánvalóságok lehetnek banálisak is, az sem fontos, hogy nyílt igen válasz hangozzék el. Elég a belső bólintás, vagy a közép mellhangon megszólaltatott jóváhagyó hümmögés.

A követés-vezetés módszer a jelen helyzetből kiindulás szabályának tudatosabban kidolgozott változata. Lényege, hogy mielőtt az általunk kívánt irányába vezetnénk a támogatott előadót, időzzünk egy darabig azoknál a körülményeknél, amelyek az adott pillanatban jellemzőek. A követés során egyszerűen fogalmazzuk meg azokat a valószínű élményeket, amelyeket másik fél éppen átél. Ahhoz, hogy ebben biztosra mehessünk, érdemes tágan fogalmazni: „...érdekes érzés ez...” A vezetés szakaszát akkor kezdjük, ha már figyel

ránk a partner és nyugtázza, hogy mindaz, amiket a követés szakaszban mondtunk valóban igaz. Ezzel növeljük annak valószínűségét, hogy azt a szuggesziót is elfogadja majd, ami a vezetés szakaszában hangzik el.

A kettős kötés lényege, hogy valamivel kapcsolatban két vagy több olyan változat közül választatunk a partnerrel, ami számunkra mindegy. „...táblán vagy elektronikus kijelzőn mutassam a még hátralévő beszédidőt...?” Az általunk elérti kívánt fő céllal kapcsolatban nem ajánlunk választási lehetőséget. Az elérti kívánt eredményhez vezető út kétféle változatát ajánljuk és ezek közül választhat a partner, a célbaérés nem kérdéses. E módszerre is igaz, hogy átlátható és esetenként a „...teljesen mindegy...” választ kapjuk rá. Ezért fontos, hogy motiválással, modellek, analógiák, hasonlatok, párhuzamok, képszerű elemek vagy példák nyújtásával megfelelően készítsük elő a terepet, mielőtt lényegi szuggesziókat alkalmaznánk.

Az átkeretezés során az adott helyzetnek más értelmezési keretet adunk, az esetlegesen negatív helyett pozitívát. Ez egyszerűbb esetekben a jól megválasztott elnevezésekkel is megoldható: a kedvezőbb értelmezési keret hozza magával a kapcsolódó pozitív érzéseket.

A verbális szuggeszió hatékonyságát nagyban növeli a képzeleti kiegészítés: vizuális képben jelenítsük meg a kívánt eredményt, vagy az ahhoz közeli hangulatot. Célrányos fantáziának azt a képzeletet nevezzük, amely, ha ténylegesen bekövetkezne, akkor valóban előállnának a kívánt hatások. A „...képzeld el, ahogy előadás után a zuhany alatt áll, végigcsorog a testén a finom, frissítő víz...” fantáziában megjelenő helyzetben valóban előáll a felfrissülés, így ez a képzet elősegíti a frissességre vonatkozó szuggesziók hatékonyságát.

Sok pszichológus él olyan rögzített szókapcsolatokkal, amelyek alkalmasak szuggesziók bevezetésére. Ezekkel jól lehet önkéntelen hatást megfogalmazni, hiszen nem kényszerítő állításként hangzik majd el a szuggeszióknak.

- „...adjon magának lehetőséget arra, hogy...”
- „...az a fontos, hogy képes lesz...”
- „...és lehet, hogy jól fog esni, amikor észreveszi...”
- „...és nem fogja zavarni, amikor észreveszi...”
- „...és tetszeni fog...”
- „...ilyenkor sokan kellemesnek tartják, hogy...”
- „...kíváncsi vagyok, felfigyelt-e már ezelőtt arra, hogy...”
- „...különös örömet fog okozni az, ha megtapasztalja (azt, hogy képes arra)...”

- „...látja, hogy...”
- „...szeretném, hogy ha élvezné ezt az élményt...”

Az indirekt szuggesztiók esetében gyakran alkalmazunk rejtett sugalmazásokat. Nem jelenik meg nyíltan a szuggesztióban megkívánt hatás, de a megfogalmazás erősen implikálja azt. A „...melyik kezét érzi most lazábbnak...?” kérdés egyrészt felveti, hogy az egyik keze máris laza a partnernek, másrészt implikálja, hogy hamarosan a másik is az lesz.

A szuggesztiós hatás előkészítésére alkalmazhatunk önmagunkról, más hasonló helyzetet kedvezően megélt előadóról történeteket, természeti képeket, párhuzamokat. Ezek annyira magukért beszélnek, hogy igenlő beállítódást váltanak ki, és sokkal inkább a tudattalan összefüggések érvényesülnek, mint a tudatosan feldolgozott tartalom. Jól alkalmazhatók az alábbi változatok:

- „...amikor először fogott prezentert a kezébe, milyen bizonytalanul nyomkodta a gombokat...” – az eleinte nehéznek tűnő, majd utóbb hétköznapi könnyedséggel végrehajtható dolgok illusztrálására.
- „...az előadói tér berendezésekor az elején sokkal nagyobb az összevisszaság, aztán szépen lassan kialakul az eszközök és a székek (ülés)rendje...” – a dolgokat végig kell csinálni, hiába tűnnek nehéznek gondolat felvetésére.

Szuggesztióink legyenek őszinték, és mi magunk is higgyünk a hatásosságukban. Ne használjunk olyan szuggesztiókat, amelyek nem illeszkednek a stílusunkhoz, amelyeket nehézkesen tudunk csak felvállalni, szánalmasnak érezzük azokat. Keressük meg saját hangunkat, saját stílusunkat, ízlelgessük a nekünk való szuggesztiókat. A legegyszerűbb, ha magunkon próbáljuk ki először és ha úgy érezzük, működött, akkor sokkal hitelesebben adhatjuk másnak is.

Atipikus beszédhangok szuggesztiója

A szereplésszorongást oldó szuggesztív kommunikációt igénylő helyzetekben nem csak a nyelvi tartalommal, hanem beszédhangokkal is kommunikálunk, nyitott vagy kevésbé nyílt artikulációval, tiszta vagy torzítottan képzett, magas vagy mélyebb hangokat adunk ki magunkból hangosan vagy halkabban, és többek között ettől is reméljük, hogy a figyelmet hosszan ébren tartjuk majd a kliensben. Szuggesztív kommunikációs technikákat kezdőként alkalmazó helyzetekben, főleg annak aktuális kezdetekor gyakran azonosíthatjuk magunkon a lámpaláz, a stresszel telített szituáció hangadásalapú tüneteit. Ezek a légvétel-, a sóhaj-, az ásitás-, a hangindítás-, az orr-, a suttogás-, a száraz torok-,

a krákogás-, a köhögés-, a gyomorkorgás-, a böfögés-, a csuklás- és a nevetés hangjaiban érhetőek utol leggyakrabban, remek szuggesztívus lehetőséget adva saját magunknak és másoknak is.

Légzéshang

A tökéletes beszédleégzés zöreijmentes, nem hallható. A sistergó hangot adó be- léégzést nem mindig a toldalékcső elszűkítése okozza, létrehozhatja a gége is, hiszen a beléégzés közben a hangjakak néha olyan mértékben közelítenek egymáshoz, hogy „H” hangot hoznak létre. Ez annyira fokozódhat, hogy a beléégzéssel létrehozott hang akár még zörejes is lehet, ilyenkor ziháló léégzéssel kapkodjuk a levegőt. A zajos, hangos levegővétel szuggesztív kommunikáció alapú helyzetben csak akkor elfogadható, ha a teátrális előadásmód, a színpadias beszédelemek uralják azt, hiszen a hirtelen felindulás, a nagy sóhaj, a fokozott lelki tartalom drámai bemutatásakor természetes gesztusértéke lehet ennek. A beszédleégzést a szakirodalom többféleképp is hivatkozza: a rekeszleégzés, a mélyleégzés, a hasi leégzés, a vegyes mélyleégzés, a technikai leégzés, a mesterleégzés, a kombinált leégzés stb., de a szerzők többségénél hasonló tartalommal bír, és alapvető jellemzője, hogy nem hallható. Ha ennek ellenére ettől eltérő visszajelzést kapunk a minket hallgatóktól, érdemes a leégvétellel foglalkozó gyakorlóanyagok valamelyikével kialakítani a helyes technikát, majd a támasz fejlesztésével és a kapacitás növelésével biztonságossá és hangtalanná tennünk a leégvételt.

Sóhajhang

A sóhajtás atipikus leégző mozgás: lassú, közepesen mély és közepes sebességű beléégzés, majd elnyújtott kiléégzés jellemzi, amely alatt az áramló levegő a hangzásban jellemző zörejt okoz. Mivel a leégzés dinamikája sóhaj előtt és utána is más képet mutat, nagy a valószínűsége, hogy a sóhajtás „újjrahúzza” a stressz alatt szabálytalanná váló leégzőrendszert, a léghólyagok ellazulásával megkönnyebbülünk. A sóhajtó leégvétel így nem csak az oxigén szervezetünkbe juttatásáért felelős, hanem pszichés folyamatainkban is szerepet játszik, hiszen a sóhajtás általában nehéz élethelyzetekben érhető utol. Szerepe van abban, hogy a szorongással gyakran együtt járó mellkasi nyomást enyhíti, hiszen a tüdő aktív kitágításával kifejtett erő csökkenti a szorító érzést, és ez a vegetatív idegrendszeri hatások révén visszahat a szorongás érzetére is. Szuggesztív kommunikációs helyzetben dramaturgiai értéke lehet, ha a figyelemfókuszban,

vagy nehezebb kérdésre adott válasz előtt sóhajtunk, annak üzenete kevésbé támogatja a magabiztos segítő imázsát, a konkrét szuggesztiót kívánó helyzet előtti „takarásban” kivitelezett sóhaj viszont segítheti a munkánkat.

Ásításhang

Az ásítás velünk született ősi reflex, mély, lassú belégzéssel és gyors kilégzéssel jár, célja az oxigénhiány csökkentése, ezért a hangsúly a minél nagyobb mennyiségű belélegzett levegőre helyeződik. Az ásítás viselkedésforma is, reakció az unalomra, így a személyközi kommunikáció eszköze. Ha hajlamos vagyunk az ásításra, a szuggesztív kommunikációt kívánó helyzetre való felkészülés közben érdemes kipróbálni annak elrejtését: a szájtérrel kitakaró kéz- és ujjgesztusok jó lehetőséget biztosítanak erre. Ha beszélőként észleljük a minket hallgató részéről ugyanezt, akkor szünettartással, vagy dinamikai váltással érdemes reagálnunk rá, vagy a fent leírt élettani helyzetre adott megértő attitűd lehet a verbális megoldás alapja: „...úgy látom (hallom), korábban jöttem...” vagy „...látom, nemrég ébredt, kipihente magát...?” / „...ha úgy érzi, álmos már, folytassuk majd holnap a beszélgetést...”, stb.

Hangindítás

A magyar nyelven szuggesztiót adó személy hangindítása általában lágy, ilyenkor a levegő nyomása nem nagy, a gégeizmoknak sem kell fokozottan működniük, a kiáramló levegő energiája majdnem teljesen hangenergiává válik, így kellemes, megnyugtató érzést kelthetünk a hallgató félben és mi magunk is jóleső érzéssel mondhatjuk el gondolatainkat. Ha azonban a gégénk nem a természetes működését végzi, ha fokozott stresszt élünk meg és közben beszélünk is kell, a hangunk indítása levegős vagy kemény is lehet. Szuggesztív dramaturgiai hatások eléréséhez szükségünk lehet mindkettőre, de érdemes tudnunk, hogy a levegős, hehezetes vagy fedett hanggal elmondott szövegrészeket technikailag nehéz kivitelezni, a kemény hangindítással pedig egyrészt a fokozott nyomással feleslegesen fárasztjuk a gégeizmokat, másrészt könnyebben sodródhatunk a túlhangsúlyozás monotonijára felé. A szuggesztió során alkalmazott kemény hangindításkor (felköhögéskor, krákogáskor is) a nyakizomzat feszülése, elődomborodása, a nyaki erek duzzadása is láthatóvá válik, sajátos esztétikai élménnyel gazdagítva a befogadót.

Orrhang

Az orrüreg fontos élettani szerepe, hogy a beszívott levegőt fölmelegíti, párasítja és megszűri a szennyező anyagoktól, védi a légutakat és a hangadásban fontos hangjakat. A magyar nyelvű szuggesztív beszédrezonanciájának fő helye a száj, az orrüreg csak annyit ad ehhez, amennyit hangszín keverési aránya megkövetel. Ha az orrüreg rezonanciája nagyobb mértékben vesz részt az erősítésben, akkor hallhatjuk az orrhangot. A túltengő orr-rezonancia nazálissá teszi a hangszínt, dűnnyögővé, motiválatlanná a beszédet, az elzárt orrüreg pedig nemcsak a beszédhangokat és általában a beszédet, hanem az orrhangokat is hibásan képi. Szuggesztív kommunikációs helyzetben azért érdemes gondot fordítani az orrüreg kifogástalan működésére, mert a tiszta légzés akadály a teljes beszéd folyamat szépségét és zavartalanságát veszélyezteti.

Suttogáshang

A suttogás a beszéd természetes formája, a beszédképzésnek olyan lehetősége, ami gyakran válhat szükségessé a szuggesztív kommunikációt adó és fogadó folyamatban. A suttogás úgy keletkezik, hogy a hangszalagszélek között áthaladó levegő sűrűlódik, így a beszéd zörejes, és alacsonyabb nyomású, mint a normális beszéd. Suttogáskor megváltoznak a hangszalagok feszülési és rezgési viszonyai, jellegzetes „dörzszörejek” tarkítják. Szuggesztív kommunikációs helyzetben a hangerőváltás, a moduláció, a figyelemfelhívás egyik módszere lehet, ha a lényegi mondanivalót a korábban használt normál hangerőt követően ezzel a beszédmóddal emeljük ki.

A száraz szájter hangja

A száraz szájter a szuggesztív beszéd kivitelezéséhez köthető stressztünetek egyik legismertebbje, sokunknak van sajátélménye a szájpadláshoz tapadt, onnan letéphetetlennek érzett nyelvhátról, a sivatag szárazságával vetekvő szájról-torokról. A tünetegyüttes terápiája: a vízivás. Szuggesztív helyzet előkészítésekor mindig gondoljunk erre a lehetőségre is, legyen nálunk egy palack nem jéghideg, nem forró, nem szénsavas és nem alkoholtartalmú víz. Az élesben kivitelezett szuggesztív előtt óvó-védő környezetben próbáljuk ki, mennyire természetes, ha akár mondat közben is hosszabb-rövidebb beszédzünetet tartva, egy-egy rövid kortyot iszunk. A lényeg ilyenkor nem a szomjúságérzet csillapításán, a nagy mennyiségű folyadékpótláson, hanem a szájter nedvesítésén van.

Kránakogáshang

A kránakogás a garatba vagy gégebe jutott vagy oda jutni vélt idegen anyag eltávolítására, a garat és a gége összeszorításával végzett és jellegzetes hangjelenséggel kísért akaratos vagy tudatunktól független, erőltetett kilégzés. Az állandó, rendszeres kránakogás hátterében sokféle ok állhat: sokan ezzel hívják fel a figyelmet magukra, arra, hogy rövidesen mondani szeretnének valamit, másoknál kritikára, ellenvéleményre utal a kránakogás, a ki nem mondott vagy ki nem mondható gondolat alapozta belső feszültséget sejtetve. A kránakogáshoz kötött érdekes jelensége a szuggesztív kommunikációs helyzeteknek, amikor a beszélő egyre rosszabb minőségű zöngéit, egyre inkább rövid kránakogást kívánó hangját a kommunikációs partner saját maga próbálja segíteni rövidebb-hosszabb torokköszörüléssel. A kránakogás mentális és viselkedészavarként is értelmezhető, ha önkéntelen, gyors, visszatérő, nem ritmusos mozgásként, hirtelen kezdődő és céltalannak tűnő hangformálásként jelentkezik. Ez a tic-szerű jelenség akaratos befolyásolhatatlannak tűnik, de hosszabb-rövidebb ideig elrejtethető. A leggyakoribb vokális ticformák a kránakogás, a köhögés, a szipákolás, a morgás és a pisszegés, összetettebb formái a sajátos vagy obszcén, vulgáris szavak ismételtetése vagy mások hangjának, szavainak indokolatlan utánzása lehet.

Köhögéshang

A köhögés („jó mentsége rossz kántornak”) természetes reflexfolyamat, zárt hangrés mellett történő hirtelen gyors kilégzés, a jellegzetes hangot a gyorsan kiáramló levegő örvénylése okozza. Köhögést válthat ki a garat- és gégehurut következtében a nyálkahártyán megtapadt váladék, de okozója lehet a légutakba bekerülő vagy lenyelt idegentest, belélegzett por, füst, gáz, gőz, stb. is. Állhat a hátterében gyulladáskor a szervezetben képződött kóros váladék, beidegzési zavar, gyógyszerhatás, hisztériás jelenség vagy helytelen megszokás is, de lehet jele az elfojtott haragnak, olyan érzelmeknek, amelyeket nem vállalunk vagy nem merünk szavakban kifejezni. A dohányos beszélő reggeli köhögése a nikotinnal függ össze, amely megbénítja a légutak felszínét borító tisztítószűrő csillószőröket. A csillószőröknek több órára van szükségük ahhoz, hogy ismét működőképesek legyenek, erre csak az alvás alatti nikotinmentes periódusban és utána van lehetőségük. Azért jellemző a dohányzás utáni fokozott reggeli köhögés, mert ekkor válnak ismét működőképesé a csillószőrök, és igyekeznek a megtapadt idegen anyagtól megtisztítani a légutat.

Gyomorhang

A gyomorkorgást a gyomornedvek és a levegő keveredése okozza. Ez az emésztés utolsó szakasza, étkezés után 2-4 órával hallható leginkább. A gyomorkorgás az éhség jele is, ezért kifejezetten egészséges tünet, ha beszélőként korog a hasa valakinek. Az emésztésnek mindegyik folyamata hanggal jár, de ezek a még emésztőfélben lévő táplálék kellő hangszigetelése miatt ritkán hallhatóak, ám az üres gyomorban már nincs, ami felfogná a zajokat. Személyközi kommunikációs helyzetben terápiás eljárásként érdemes egy-két falatot zárt szájjal megennünk, mielőtt belépünk az szuggesztíót kívánó térbe.

Böfögéshang

Böfögés közben az emésztőrendszerben képződő gázok szájon át távoznak a szervezetből. A böfögés is normális reflex, étkezés után fordul elő leggyakrabban, amikor a gyomor tágulása miatt az alsó nyelőcső-záróizma elernyed. Mivel minden nyeléssel levegőt is fogyasztunk, ezért ha szuggesztív kommunikációs helyzetbe lépés előtt kapkodva eszünk, nagyobb eséllyel gyötör majd minket és a hallgatót is a kellemetlen hanghatás. Hogy a szuggesztíót ne zavarja, ne igyunk szénsavas, magas koffeintartalmú és alkoholos italokat, a nehezen emészthető ételeket pedig alaposan rágjuk meg. A beszéd közben termelődő nyál is tartalmazhat kis légbuborékokat, amelyek nyeléskor a gyomorba jutnak, de akik az étkezések közben folyamatosan nyelik a levegőt, ilyenkor kellemetlen helyzetbe kerülhetnek. Odafigyeléssel és gyakorlással azonban csökkenthető a lenyelt levegő mennyisége is, így elkerülhető, hogy a beszélgetés után böfögésünk milyensége legyen az első gondolat, ami a minket hallgatónak eszébe jut rólunk.

Csukláshang

Csuklás közben a tüdőbe hirtelen beáramló levegőtől a gégefedő lezárul, a rekeszizom önkéntelenül összerándul, a hangszalagok közötti nyílás gyorsan és hangosan összezáródik. A percenként ötször-hatször keletkező csuklás spontán is előfordulhat, de leginkább akkor veszélyeztet, ha a levegő nem a szokásos módon kerül a tüdőbe (pl. ha megijedünk valamitől, ha túl gyorsan eszünk és közben beszélünk). A csuklás többnyire ártalmatlan és rövid időn belül magától megszűnik, ha azonban szuggesztív kommunikációs helyzetben tör ránk érdemes kipróbálnunk a népi gyógy módok és a városi legendák közül néhányat: a citromos víz ivásától kezdve, az ijesztgetésen keresztül, a levegő

visszatartásáig bármit, de a csuklás akkor is elmúlik, ha türelmesen kivárjuk a végét.

Tüsszentéshang

A tüsszentés is élettani jelenség, az orr nyálkahártyájának irritációjára adott természetes reakció. Ha valami az orrnyálkahártyánkat tartósan ingerli, (leggyakrabban a hideg levegő belélegzése) a légyszájpad felemelkedik, és elzárja az orrgaratjáratot. A száj záródik, ezután erős kilégzés kezdődik, és a légutakban a levegő nyomás alá kerül. Amikor a légyszájpad ismét elernyed, megnyitja a járatot az orrüreg felé, a levegő nagy sebességgel kiáramlik az orrüregbe, és a nyálkahártya felületéről egyszerre lesöpri az odatapadt anyagokat. Ha szuggesztív kommunikáció közben kerülünk ilyen helyzetbe, próbáljunk meg természetesnek tekinteni, ha a kivitelezése után egészségünkre kívánják, köszönjük meg, legyen nálunk papír zsebkendő, majd, mintha mi sem történt volna, folytassuk a beszélgetést. Ha a helyzet valamilyen egyszerű asszociációs ívvel támogatja a szuggesztió fő gondolati ívét, használjuk ki a lehetőséget.

Nevetéshang

A nevetés olyan érzelmi megnyilvánulás, amely jellegzetes hangadással, mimi-kával, mozgásos reakciókkal, élettani változásokkal és érzelmi élménnyel jár. A nevetés és a humor között szoros kapcsolat van, bár előfordul nevetés humor nélkül is, ahogyan humor is nevetés nélkül. A nevetés a mosollyal (és így a beszéd közbeni torzított artikulációval) is kapcsolatban áll, bár a két jelenség közötti átfedés csak részleges. Fokozatai sokfélék lehetnek: a csendes mosolygástól az egész testet rázó, térdcsapkodós, harsány röhögésig, sőt elérheti azt az intenzitást, amikor az egyén átmenetileg már képtelen bármi egyebet csinálni. Nevetés közben is látványos változások következnek be a légzésben, vérkeringésben, a mellkasi és hasüregi nyomásban, az izmok mozgásában és feszültségi szintjében. Szuggesztív kommunikációra fókuszált helyzetben érdemes szem előtt tartani, hogy a nevetés őszinteségét könnyű felismerni, ha nem természetes a vidámság, ha görcsös a jókedv, az a hitelesség rovására mehet.

Szuggesztív kommunikáció alapú helyzetekben a fent leírt atipikus beszéd-tünetekkel találkozhatunk leggyakrabban. Ebben a tanulmányban nem esett szó olyan szituációkról, amelyek az előzőekhez hasonlóan kényelmetlenek vagy különlegesen lehetnek egy-egy szuggesztiót kívánó személyközi helyzetben.

Ennek ellenére a hangos nyelés, a nyaki fájdalmat okozó torokfájás, a hangelcsuklás, a sikoly, a gége nélküli beszéd különféle formái, a jódlizás, a szájdobolás, a csettintés, a cuppantás, a horkolás, az öklendezés, a nyögés, a helium- és a kén-hexafluorid belélegzése utáni emberi hang sajátosságai, vagy a módosult tudatállapot és az átlagostól eltérő szexuális preferencia vokális kommunikációs jellemzői is izgalmas elemzési felületei lehetnek egy-egy szuggesztívó váratlan helyzeteinek.

A fenti tanulmány a szuggesztív kommunikáció szereplésszorongásos helyzetekben alkalmazható lehetőségeivel foglalkozott. Hogy minél erősebben hathasson ránk a szuggesztív szavak ereje, alább Törőcsik Mari, Janisch Attila és az öltöztető nő színpadralépés előtti beszélgetése (Janisch 2021, 27–28):

Mentem volna tovább, de ő váratlanul a kezem után kapott, és erősen megragadva maga felé fordított. „Attila, drágám, fogalmam sincs, hogy mit fogok én csinálni odabent!” – mondta szinte kétségbeesetten, és úgy nézett rám, mintha tőlem várna valamiféle segítséget. „Ugyan, Mari, ne vicceljen már, hogy mondhat ilyet!” – feleltem némi meghökkenéssel, de hóbortnak tartva szavait. Ám ahogy belenéztem a szemébe – a tekintetbe, amelynek érzelmekkel teli fénytöréseit a közös filmjeinket rendezve annyiszor figyeltem –, láttam, hogy valóban nincs a tekintetének mélyén semmi, sem egy mondat, sem egy gesztus, sem semmi, csak a soha nem látott űr. Pillantásom zavartan siklott át Mari arcáról a mögötte álló öltöztetőre, aki csendben szemlélte a jelenetet. „Most mi van?” – kérdezte tőle némán a tekintetem, mire bennfentes mosoly és megnyugtató bólintás volt a válasz, mintha azt mondta volna: „Ne tessék aggódni, minden rendben lesz.”

Felhasznált irodalom

- Antal Zsolt, Gázsó Tibor, Kubínyi Tamás és Pelle Veronika. 2015. *Médiabefolyásolás – Az új kislexikon*. Budapest: Századvég Kiadó.
- Bagdy Emőke és Nagy János. 2004. „Gondolatok a nevetésről.” *Psychiatria Hungarica*: 19/5 390–418.

- Brooks, Alison Wood. 2014. „Get Excited: Reappraising Pre-Performance Anxiety as Excitement.” *Journal of Experimental Psychology: General* 143, 3. 1144–1158. [https://www.hbs.edu/ris/Publication%20Files/xge-a0035325%20\(2\)_0287835d-9e25-4f92-9661-c5b54dbbcb39.pdf](https://www.hbs.edu/ris/Publication%20Files/xge-a0035325%20(2)_0287835d-9e25-4f92-9661-c5b54dbbcb39.pdf)
<https://doi.org/10.1037/a0035325>
- Haupt, Evemarie. 2006. *Hangterápia elméletben és gyakorlatban*. Budapest: Holnap Kiadó.
- Illés Györgyi. 2005. *Beszéd 1*. Budapest: Escript Design.
- Janisch Attila. 2021. „Minden rendben lesz.” *Magyar Narancs*, XXXIII/16. 04. 22., 27–28. <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/minden-rendben-lesz-237811>
- László Móni. 2017. „Ne próbálj meg lehiggadni!” *Personal Branding*. Megtekintve: 2022. 05. 31-én. https://personalbranding.blog.hu/2017/03/20/ne_probalj_meg_lehiggadni
- Pap János. 2002. *Hang – ember – hang. Rendhagyó hangantropológia*. Budapest: Vince Kiadó.
- Scherer, Klaus R. 1989. „Vokális érzelemkifejezés”. In: *Érzelmek és érzelemelméletek 1.*, szerkesztette Barkóczy Ilona és Séra László, 259–318. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Szabó Eszter Judit. 2019. „Nyilvános szereplés? Inkább a halál!” – Így szelídítsd meg a lámpalázad. Megtekintve: 2022. 05. 31-én. <https://pszichoforyou.hu/lampalaz-lekuzdese/>
- T. Molnár István. 1993. *A magyar beszédhangok szubjektív elemi szimbolikája*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Varga Katalin–Diószeghy Csaba. 2001. *Hűtésbefizetés, avagy a szuggesztiók szerepe a mindennapi orvosi gyakorlatban*. Budapest: Pólya Kiadó.
- Varga Katalin. 2013. *Helyzet+oldások. Kommunikációs stratégiák kiélezett orvosi helyzetekben*. Budapest: Medicina Kiadó.
- Varga Katalin. szerk. 2008. *Szuggesztív kommunikáció a szomatikus orvoslásban*. Budapest: VL Sugár.
- Varga Katalin. szerk. 2011. *A szavakon túl. Kommunikáció és szuggesztió az orvosi gyakorlatban*. Budapest: Medicina Kiadó.
- Vecsey Katalin. 2010. „Transzszexuális „hangterápia” *Gyógypedagógiai Szemle* 38/3: 193–203.

Pölcz Ádám

Hogyan készüljünk a Kossuth- szónokversenyre?

Elméleti és módszertani útmutató

„A dialektika igen kevés tanulót foglalkoztat.”
(Varro)

Absztrakt

A jelen tanulmánnyal az a célunk, hogy bemutassuk a megújult Kossuth-szónokverseny új műfajait és elméleti, valamint gyakorlati tanácsokat adjunk a versenyre készülőknél a retorikai jelenlét megteremtéséhez. A tanulmányban röviden áttekintjük a szónokverseny történetét, megújulásának elvi alapjait, foglalkozunk a retorika klasszikus és modern értelmezésével, valamint a vitakultúra fontosságát is hangsúlyozzuk. Az új műfajok (online videó, vita) elméleti hátterével részletesebben is foglalkozunk.

Kulcsszavak: szónokverseny, közösségimédia-platform, jelenlét, retorika, dialektika

10.56044/UA.2022.2.4

1. Bevezetés – A Kossuth-szónokversenyről

A retorika művészete igazán csak a 90-es években érkezett meg (újra) Magyarországra. Előtte, a szocializmus idején is voltak ugyan jó törekvések a retorikáról való gondolkodásra (pl. Fischer 1966, 1973; Deme 1974), de ezek – főként a politikai környezet miatt – nem tudtak igazából kibontakozni. Más törekvések (pl. Hernádi 1976) főként a beszédművelés, a hangzó beszéd kultúrájának fontosságát emelték ki, amely szintén fontos része a retorikának, de nem a teljes rendszere.

A 18-19. században, de még a 20. század első felében is megtalálható a klasszikus retorika hagyománya Magyarországon (Adamik et al. 2005, 210–241), az 1950-es évektől azonban teljesen eltűnik az iskolai tantervekből. Hatalmas, mintegy fél évszázados űrt kellett tehát áthidalni a rendszerváltás után: ennek a munkának egyik iránymutató törekvése a Kossuth-szónokverseny, amelyet Adamikné Jászó Anna, az ELTE Tanárképző Főiskolai Karának akkori tanszékvezetője alapított 1999-ben. A versenyhez hasonló megmérettetés létezett ugyan korábban (ilyen például a középiskolásoknak 1973 óta megrendezett sátoraljaújhelyi Édes anyanyelvünk nyelvhasználati verseny), de a szónokverseny egyetemi-főiskolai szinten igazi nóvumnak számított (Aczél 1999, 397). A verseny célja mind a mai napig az, hogy a magyar nyelvű anyanyelvhasználat és beszédkultúra ápolására, fejlesztésére, és nem utolsósorban a retorikáról való közös gondolkodásra hívja fel a résztvevőket. 2022-től pedig már a vitakultúra fontosságára is hangsúlyt fektetnek a szervezők.

A következőkben néhány szempontot, hasznos tudnivalót és elméleti alapot közlünk azoknak, akik a verseny iránt érdeklődnek és a retorika tudományának gyakorlatában is szeretnék elmélyedni.

2. A retorika céljairól, a szónok szerepéről és a jelenlétről

„A retorika a dialektika párja.” Ezt a tételmondatot Arisztotelész fogalmazta meg az első rendszeres, tudományos igényű retorikai munkában, a *Rétorikában* (Arisztotelész 1999, 1354a). A mondat jelentése pedig ez: az ékesszólás tudománya párba állítható a helyes vitatkozás tudományával. A retorika és a dialektika – a grammatikával együtt – része volt a hét szabad művészet (septem

artes liberales) triviumának is. A trivium mindhárom tárgyának anyaga ugyanaz: a nyelv, de „mindegyik más céllal vizsgálja és működteti azt, a nyelvtan a helyes írás és beszéd, a dialektika a logikailag helyes vitatkozás, a retorika a jó, hatékony beszélés szempontjából” (Adamik 2010: 1069). Varro szerint „a dialektika és a retorika olyan, mint az ember ökölbe szorított keze és kitárt tenyere, az előbbi leszűkíti a szavakat, az utóbbi kibővíti. A dialektika erősebben törekszik a dolgok megvitatására, a retorika ékesszólóbb abban, amiről tájékoztatni akar. [...] A dialektika igen kevés tanulót foglalkoztat, ez [a retorika – P. Á.] sokakat és tömegesen” (Adamik 2010, 1070).

Arról, hogy a retorika milyen sokféle értelmezést kapott az évszázadok folyamán, és hogyan értelmezzük át ma is folyamatosan, egész könyvtárnyi szakirodalom áll rendelkezésünkre. Egy szónokverseny szempontjából azonban kiemelendő az a három alapvető tényező, amely az ókor óta meghatározza a retorika működését: a szónok személye (éthosz), a hallgatóság összetétele (pathosz) és az üzenet (logosz). Az éthosz a szónok hitelességét, személyének megítélését jelenti, a pathosz a hallgatóság érzelmeire és előzetes tudására való alapozást, a logosz pedig a megfelelő érveket foglalja magába – vagyis a szónok hallgatók értelméhez, erkölcsi értékrendjéhez és érzelmeihez egyaránt kell, hogy szóljon (Adamikné Jászó 2010, 159). Ez a hármas is Arisztotelész nevéhez fűződik, aki így fogalmazott: „A beszéd három dologból tevődik össze: a beszédből, amiről beszél és akihez beszél; a beszéd célja az utóbbira irányul, azaz a hallgatóra” (1999, 1358b).

A retorika kulcsszereplője tehát a hallgatóság – nem jó szónok az, aki erről elfeledkezik, és nem ennek megfelelően érvel. Az érvelés célja ugyanis az, hogy „előidézzük vagy megerősítsük egy adott hallgatóság egyetértését azokkal a tételekkel kapcsolatban, amelyeket beleegyezésük megnyerése érdekében terjesztünk elő”. Ez pedig „sosem a semmiből lesz, hanem feltételezi a lelkek összekapcsolódását a szónok és hallgatósága között: egy beszédet meg kell hallgatni, egy könyvet el kell olvasni, mert enélkül nincs hatása” (Perelman 1977/2018: 24). A hallgatóságra való odafigyelés azért is fontos, mert a szónok a pathosra való tekintettel tudja mondandóját (és voltaképpen saját magát is) jelenlévővé tenni: a megválasztott stílusnak is érvelő szerepe van (nem adekvát, a helyzethez és a közönséghez nem igazodó stílusban nem lehetséges megfelelő hatást elérni), de a kiválasztott érvek is szelektív alapon működnek: minden érvelés szelektív, hiszen a szónoknak igazodnia kell a hallgatóság cselekedeteihez, meggyőződéseihez, mivel a közönsége ezeket tartja valós létezőknek és

kapaszkodóknak (összegzi Major 2022, 152). A jelenlét megteremtésének eszköze lehet például – iskolai környezetben – a kortárs magyar könnyűzenei szövegek tanórai bemutatása és feldolgozása (Tóth 2020), vagy reklámszövegek retorikai elemzése is (Lózsai 2020).

A klasszikus retorika rendszerével (a szónok feladatai, a szónoki beszéd részei, a beszédformák) itt most részletesen nem foglalkozunk, ezekről számos összefoglaló munka született az elmúlt évtizedekben (vö. pl. Adamik et al. 2005; Adamikné Jászó 2013).

3. Szónoklatok a versenyen, felkészülés

A Kossuth-szónokverseny 2022-ben teljesen megújult: a szervezők megméretetést háromfordulósra bővítették és a 21. századi követelményekhez igazították. Az új keretek között jóval nagyobb lehetőségük adódik a résztvevőknek képességeik bemutatására – a szónoki jelenlét megteremtésében is, hiszen az online és személyesen is lehetőségük van bizonyítani. A versenyzői képességek három retorikai szituációban¹ mutakozhatnak meg: a versenyre egy, a közösségi médiaplatformok valamelyikére (TikTok vagy YouTube) feltöltendő, legfeljebb 60 másodperces videóval nevezhetnek az érdeklődők. A szakmai zsűri a videók alapján legfeljebb 30 főt juttat a második fordulóra, amely már jelenlétben zajlik, és ahol egy előre elkészített, legfeljebb háromperces szónoklatot kell fejből előadni a résztvevőknek. A legjobb szónoklók közül kerül ki végül az a hat versenyző, akik vitában is összemérhetik a tudásukat.

A következőkben az egyes fordulókhoz adunk néhány praktikus tanácsot.

a. Az online forduló – TikTok- vagy liftbeszéd

A 21. században a rövid és tömör üzenetek megfogalmazása került előtérbe. A Kossuth-szónokverseny online fordulóját az ún. liftbeszéd (elevator speech) műfaja és a TikTok közösségimédia-platform rövidsége és figyelemfelkeltésre törekvő tartalmi inspirálták. A rövid – olykor nem is elsősorban a szóbeliségre építő – videók népszerűek, „nagyot mennek” a közösségi médiában, mert sokszor aktuális társadalmi kérdésekben fejtik ki a véleményüket az influenszerek. A véleménykifejtés történhet direkt módon, szöveges véleményvi-

¹ A retorikai szituáció részletes fogalmáról lásd Adamikné Jászó 2013, 75–77.

deók formájában, vagy kvázi indirekt, kreatív módon: szituációs helyzetekben, humoros, képileg is megkomponált tartalmakkal. A szónokverseny szervezői elsősorban az első típusú videókra várnak kísérleteket, hiszen a cél a szóbeliség erejének megmutatása – egy liftbeszédszerű, rövid, de velős üzenet megfogalmazásával.

A liftbeszéd műfaja sokaknak ismerős lehet: lényege, hogy 30-60 másodperc áll a jelölt rendelkezésére ahhoz, hogy meggyőzze a partnerét (legyen az értékesítési vezető, vállalati felsővezető, tanár, oktató, munkahelyi felettes stb.), hogy elfogadja az álláspontját, neki adjon igazat, neki adja az állást, előléptesse és így tovább. Mindez tömör, figyelemfelkeltő, de a helyzethez illő formában történhet meg, alapos felkészülés és rutinszerzés után (vö. Weidinger 2015, DrPrezi). A 60 másodperces érvelés kulcsfogalmai a következők lehetnek (vö. DrPrezi weboldala):

- a figyelem megragadása
- az üzenetek átadása
- emlékeztető hagyása

Nézzünk egy példát!

A jelen sorok íróját a Petőfi rádió 2022. október 19-i reggeli műsorában (*Petőfivel a reggel!*) hívták ki egy 60 másodperces liftbeszéd-megmértetésre a következő témában: A közösségi média javította az emberi kommunikációt – pro vagy kontra. A szöveget a rádióműsor alapján lejegyeztük és most némileg szerkesztett formában, egy rövid elemzés kíséretében közreadjuk.

Ha az emberi kommunikációt úgy közelítjük meg, mint az egymásra való odafigyelésnek egy lehetséges terepét, akkor – úgy gondolom – a közösségi média nem javította az emberi kommunikációt. Nyilván összefügg ez a dolog az okoseszközök használatával is, hiszen a közösségi médiát alapvetően az okoseszközeinken használjuk. Rengeteg platformot használunk, eleve több közösségi oldal létezik, az ember már abban is hajlamos elveszni, hogy éppen melyiken kommunikál. És hát nyilván, ha a telefonunkba vagyunk mélyedve, vagy mondjuk a számítógépünkön kommunikálunk, akkor eléggé zavaró lehet, ha a külvilágból érkezik valamilyen inger. Emiatt a személyes kommunikáció sérül. Saját példámon tudom bemutatni, hogy mindig, amikor barátaimmal, osztálytársaimmal beszélgettem mondjuk cseten, akkor rettenetesen idegesített, hogy a buszon vagy otthon a szobában bárki személyesen megszólított, hogy adjam át a helyemet, vagy moso-

gassak el stb. Tehát úgy gondolom, hogy az egymásra való odafigyelést ilyen formában nem segíti a közösségi média.

A beszéd rövid elemzése a liftbeszéd szempontjai alapján a következő lehet:

szempont	szövegbeli megjelenés	tevékenység
a figyelem megragadása	a kommunikáció mint az egymásra odafigyelés terepe; a közösségi média nem javította az emberi kommunikációt	a fogalom átkeretezése (kommunikáció mint odafigyelés), az álláspont rögzítése a beszéd elején
az üzenetek átadása	a közösségi média az okoseszközökhöz kapcsolódik; több közösségi oldal létezik; a személyes – egymás közötti – kommunikáció sérül, de a saját platformjainkon is hajlamosak vagyunk elveszni; saját példa bemutatása	tényközlés tapasztalatok, megfigyelések, vélemények alapján; hétköznapi problémák, konfliktusok említése, az ügy személyessé tétele példával
emlékeztető	egymásra való odafigyelés, az álláspont megismétlése	az átkeretezés megerősítése, az álláspont változatlanságának megerősítése

1. táblázat. A beszéd rövid elemzése a liftbeszéd szempontjai alapján

A táblázatból látható, hogy a rövid szónoklat ereje, a szónoki jelenlét megteremtése abban áll, hogy a megszólaló a figyelmet a kulcsfogalom (kommunikáció) átkeretezésével ragadja meg, ezáltal a téma sajátos nézőpontot kap. Ezenkívül a megszólaló hétköznapi, személyes példák és konfliktusok említésével tartja fent a figyelmet, majd megerősíti az átkeretezést és a saját álláspontját ez alapján mozdíthatatlannak állítja be. A szöveg alkalmas arra is, hogy reflektálva rá ellentétes álláspontot is kifejtсен valaki. A rövidség is lehet tehát informatív, sőt megszólalásra inspiráló, hiszen az ereje pont abból adódik, hogy nincsen lehetőség a téma többirányú körbejárására, ezért az egyes témákban megszólalók maguk rakhatják össze a „teljes” képet: számos megközelítés, súlypont és érrendszer válik ezzel láthatóvá. Az online forduló rövid beszédeinek előnye még

az aszinkronitás: videós anyag lévén többször lehet próbálkozni a felvétel elkészítésével, így a versenyző végül az általa (és/vagy a felkészítője által) legjobbnak ítélt anyagot küldheti be nevezésként. Fontos azonban, hogy a videó nem lehet vágott, szerkesztett anyag: a 60 másodperces szöveget egyben kell fölvenni. Érdekességként álljanak itt a 2022. évi szónokverseny online fordulójának témái, amelyekre a nevezést beküldők 60 másodperces videókat készítettek:

- A közösségi média javította az emberi kommunikációt – pró vagy kontra.
- Szerinted ki számít ma hírességnek?
- Szelektív hulladékgyűjtés – hatékony-e a jelenlegi formájában?
- Tényleg létezik barátság férfi és nő között?
- Ha okoseszközzel fizetsz, jobban szórod a pénzt?

A rövidség nem ismeretlen a klasszikus retorikában sem: évszázadokkal ezelőtt is erénynek tekintették, ha valaki lényegre törően, csak a legfontosabb pontokat kiemelve tudta átadni a gondolatait. A rövidségre vonatkozó szócikket Adamikné Jászó Anna *Stiliztikai kistszótár*ából idézzük (2019, 165–166):

„**Rövidség** (latin *brevitas*). A szerkesztéssel (diszpozíció) kapcsolatos gondolatalkalmazat. »Az elbeszélésben három követelménynek kell meglennie: a rövidségnek, a világosságnak és a valóságosságúnak. [...] Úgy tudjuk röviden előadni az ügyet, ha onnan kezdjük, ahonnan szükségesnek látszik, s nem a lelegejétől akarjuk felidézni; ha a részleteket mellőzve, a főbb mozzanatokot mondjuk el; ha nem követjük végig a cselekményt, hanem csak addig, ameddig szükséges; ha mellőzünk minden átmenetet; ha nem kalandozunk el a megkezdett tárgytól; [...] Óvakodjunk attól, hogy kétszer vagy többször elmondjuk ugyanazt;« (Rhetorica ad Herennium I., IX., 14., fordította Adamik Tamás). Tömörségével hat. A humoros szövegeknek is lényegük a rövidség, ezt mindig hangsúlyozzák a retorikák. (Ellentéte a → bőbeszédűség. Az írók sokszor jellemzik műveletlen vagy ravaszkodó szereplőiket azzal, hogy valaminek az elbeszélését Ádámnál-Évánál kezdik.)”

b. A kötelező beszéd

A szónokverseny második fordulójában az előre elkészített beszédek elmondására kerül sor. Ennek elsődleges célja az, hogy a versenyző az önálló szövegalkotási és előadói képességeit is bemutathassa a zsűrinek és a közönségnek.

A háromperces időkeret arra is lehetőséget biztosít, hogy a választott témát valaki alaposabban, több érvet felsorakoztatva járja körül.

A szervezők tapasztalatai azt mutatják, hogy vannak a mezőnyben ösztönösen jól beszélő emberek, akiknek szinte nincs is szükségük különösebb felkészülésre ahhoz, hogy jó beszédet mondjanak. A következőkben azonban olyan szempontokat szeretnénk ismertetni, amelyek mindenkinek támpontul szolgálhatnak, ha a felkészülés közben elakadna. A kötelező beszédre való felkészülés kapcsán a jelen tanulmány szerzője (Pölcz 2020) adott már támpontokat a szónokverseny résztvevőinek a verseny korábbi műfajai kapcsán. Most ebből a cikkből közöljük a releváns részeket – szükség szerint módosított, megszerkesztett formában.

A Kossuth-szónokverseny kötelező beszédei legfeljebb hárompercesek lehetnek. Az időt a zsűri méri. Ha valakinek lejár az ideje, a megkezdett gondolatot még befejezheti, de újra már nem kezdhet bele. A szabálytalan időtúllépés pontlevonással jár. A szónok feladatai alapján a következő 10 pontban összegezhető egy jó beszéd megszületése:

Anyaggyűjtés

A javaslatok megfogalmazása során a hagyományos, papíralapú felkészülési technikát említjük, de ezek helyettesíthetők elektronikus eszközökkel: Word-fájllal, hangjegyzettel stb., más jegyzetelési technikákkal (pl. gondolatterkép) is.

1. Vegyünk egy A4-es papírlapot! A lapot érdemes a hosszabbik oldala mentén félbe hajtani, ezáltal két hasábra osztódik. A bal hasábra a beszédrészek legfontosabb érveit, gondolatait, kezdő idézeteit érdemes írni, míg a jobb oldali hasábban lehet részletezni a gondolatmenetet. Ezáltal egy világos, áttekinthető jegyzet jön létre, amely a memorizálásban is segíti a versenyzőt (lásd 8. pont!).

2. Az anyaggyűjtési szakaszban történik a legfontosabb érvek fellelése és rögzítése, ezért minden fontos, felmerülő érvet, gondolatot jegyezzen le a versenyző, mert a sokból még mindig könnyebb kihagyni, mint a kevés mondani-valóból tartalmas gondolatot faragni.

3. A versenyző a felkészülés során főleg saját magára van utalva, de külső segítséget (okos eszközök, felkészítő tanár, könyvek stb.) nyugodtan igénybe vehet, de akár saját kútfőből is dolgozhat.

4. Arra is figyelnie kell a versenyzőnek, hogy kiből áll a közönség, illetve a zsűri meghatározott-e beszédhelyzetet, olyan valós vagy elképzelt közönséget, amelynek a beszédet címezni kell. A megszólítás – ha szükséges – is ehhez

igazodjon! A beszédhelyzetet érdemes már az anyaggyűjtés elején szem előtt tartani.

Elrendezés

5. Az összegyűjtött anyagból végül csak azokat a tartalmakat hagyjuk szem előtt, amelyeket fel is akarunk használni. A beszédhelyzet ismeretében, a közönség összetételéről döntve, már könnyebb a dolgunk: a felesleges gondolatokat, adatokat húzzuk ki a lapunkról.

6. Ha az érvek sorrendjén szeretnénk változtatni, azt is megtehetjük: egyértelmű jelöléssel (pl. sorszámozással, átnyilazással) tegyük világossá a gondolatok egymásutániségét.

Stílus, kidolgozás

7. Tulajdonképpen már az érvek összegyűjtése közben dolgozunk a stílus kialakításán is: belső monológgal próbáljuk formába önteni a mondanivalónkat. Így az anyaggyűjtés és a megfogalmazás tulajdonképpen egyszerre történik: ezáltal válhat felkészülés közben világossá az is, hogy mit szükséges elhagynunk a szövegből.

Memória

8. Az előre elkészített beszédnél fontos a szöveg megtanulása, hiszen szónoklás közben nem lehet a versenyző kezében olyan vázlat, ami segíti a tovább lendülést. Ennek ellenére praktikus, ha az elkészített szöveg ott van valakinél a kísérők közül, hogy elakadás esetén segítséget kapjon a versenyző. A szöveg memorizálása egyéni feladat, mindenki máshogyan éri el az eredményt. Praktikus lehet részenként (pl. bekezdésenként) memorizálni a szöveget, és hangozatosan felmondani valakinek, mert a néma szövegtanulás és az előadás között óriási a különbség. A szöveg akkor tekinthető megtanultnak, ha a gondolatok és a szavak természetes egymásutániségben követik egymást, és nem szükséges szünetet tartani avégett, hogy a következő mondatot a versenyző kitalálja.

Előadás

9. A beszéd előadásakor figyelni kell a hangerőre: tekintetbe kell venni a terem méretét, a teremben ülők számát, távolságát. A szónokversenyen – alapvetően – nem áll rendelkezésre mikrofon, ezért a versenyzőnek a saját adottságait kell felhasználnia, hogy hangjával betöltse a teret, figyelnie kell a levegővételére és

a levegő beosztására. Legalább ennyire fontos a pontos artikuláció, a megfelelő beszédtempó és beszéddallam.

10. Már a stílus kidolgozásánál érdemes a testbeszéddel is gondolni. A hétköznapi életben természetesnek vesszük, hogy a beszédünket mimikával, gesztusokkal kísérjük. Miért lenne ez másként a szónoklásnál? A szónoklás nem pódiumművészet, hanem intenzív, kétirányú kommunikációs folyamat, amely igényli a hiteles, őszinte testbeszédet is. A szónok használja bátran a kezét, vegyen föl kényelmes testhelyzetet, vonja be a saját testét a kommunikációba. A kezét nem jó szorosan a test mellett vagy előtt tartani. A versenyen pulpitus nem áll rendelkezésre.

c. A vita

A szónokverseny harmadik, ún. vitafordulójába a legjobb hat versenyző kerülhet be. A vitaforduló célja, hogy – a klasszikus dialektika követelményei szerint – felhívja a figyelmet az egymástól különböző gondolatok létjogosultságára, és az olykor ellenkező gondolatok ütköztetésének szabályozott, kulturált keretet biztosítson. A vitafordulóba jutó legjobbaknak már nemcsak a saját gondolataik átadására kell így figyelniük, hanem az esetlegesen felmerülő ellenvéleményekkel is szembesülniük kell, azokra reagálniuk is szükséges. Ehhez azonban tisztázni kell a vita célját és működését, amelyhez a retorika új értelmezésén keresztül vezet az út.

A 20. század folyamán a retorikát értelmezték a motívumok, a stílus, az értékek, az etika és a fogalmazástanítás tudományaként is – mindegyik nézőpont szoros kapcsolatban állt az elkészült vagy megírandó szöveggel. A legújabb kutatások azonban a retorikát már nem mint a beszédírás eszköztárát, hanem mint társas intelligenciát, viselkedést, magatartást fogják föl. Utóbbi szerint a retorika olyan jelenség, „amely az egyén számára a közösségbe való belépés készségeit, az önérvényesítés és mások megértésének képességeit nyújtja. Körébe tartoznak ezért azok az etikai megismerő készségek és tudnivalók, amelyekre szükség van a társas helyzetek értelmezéséhez, alakításához” (Aczél 2017, 8). A retorika továbbra sem engedte el a szöveget, hiszen azon keresztül valósítható meg maga a kommunikáció és a társas kapcsolatok építése, de nagy léptékű változásként értékelhető az, hogy hangsúlyozzuk: mások megértésének képessége is természetes része a folyamatnak. És ebből kifolyólag mi más lehetne a célja a vitának, ha nem éppen a másik ember megértésének szükségessége?

Világunk annyira összetett és sokszínű, szerteágazó, hogy a meggyőzés fogalma – amelyet eredendően a retorika és a vita sajátjának tartanak – is átértékelődött. Ennek az értelmezésnek 20. századi elődje lehet Ivor Armstrong Richards retorikadefiníciója, amelyet *The Philosophy of Rhetoric* című művében (1936, idézi Adamikné Jászó 2013) adott meg. Ebben a retorikát „a félreértésnek és ellenszereinek tanulmányozásaként” határozta meg. Adamikné Jászó Anna (2013) szerint Richards elméletének alapja a szemantikai relativizmus: vagyis, hogy mindenki mást ért bizonyos fogalmakon (tolerancia, demokrácia, vallássság stb.). A retorika feladata pedig az, hogy konszenzust teremtsen az eltérően értelmezett fogalmak között. Wacha (1999, 127–128) a vitát még kifejezetten meggyőzési értelemben tárgyalja: „A vita célja [...] pedig nem más, mint a partner meggyőzése a magunk állításainak, nézeteinek helyességéről, célra vezető voltáról, hogy a partner elfogadja, átvegye őket, s ezáltal a mi »pártunkra« álljon” (Wacha 1999, 127). Persze Wacha is kiemeli, hogy a vita nem a másik legyőzéséről szól (csak a legvégső esetben), viszont a konszenzusteremtést is „rosszabb esetként” határozza meg (Wacha 1999, 127–128). A Kossuth-szónokverseny vitafordulójában a cél újradefiniálására is sor került: nem feltétlenül a meggyőzés, inkább az álláspontok ütköztetése, és annak feltérképezése a cél, hogy milyen szemszögből közelítenek különböző helyről érkezett (esetleg különböző korú, nemű) emberek egy adott témához.

A vitaforduló elején a versenyzőket párokba sorsolják, így tehát három páros jön létre. Minden páros kap egy témát, és szintén sorsolással döntenek el, hogy ki lesz a pro és ki lesz a kontra érvelő. (A szerepek önkényes eldöntése nemcsak a praktikus szervezés miatt jó, hanem azért is, mert ha valaki olyan álláspont kifejtésére kényszerül, amellyel esetleg nem ért egyet, akkor kénytelen lesz végiggondolni más szemszögből is az adott témát.) A vitázó felek 20-25 perc felkészülési időt kapnak, ez alatt a jelen tanulmány kötelező beszédnél megadott szempontjai, valamint a rögtönzésre vonatkozó tudnivalók (Pölcz 2020) alkalmazásával érdemes a felkészülni. A vitában harmadik résztvevőként egy moderátor van jelen, aki a vitatkozó felek beszólítása után vitaindítóval kezdi meg a kört.

A vitaindító szerepe Wacha (1999, 134–135) szerint a „csak nekem lehet igazam” és a „csak én győzhetek” szemlélet kikapcsolása – ez pedig egybevág a Kossuth-szónokverseny újonnan megfogalmazott céljaival. Ezen kívül egyes problematikus pontok megemlézése, bizonyos kérdések *szándékos* nyitvatartása is cél, amellyel a vitavezető voltaképpen ezeknek a megvitatására is ösztönzi a vitázó feleket, mintegy kötelező kapaszkodót adva a kezükbe. A maga mód-

ján a vitaindítót tartó is részt vesz a vitában azáltal, hogy saját álláspontját is megfogalmazza: annak gyengéit és erősségeit megemlítve szintén stimulálja a vitázó felek gondolkodását, és reakcióra készíti őket (Wacha 1999, 135).

A vitafordulóban résztvevők a következő pontokra számíthatnak a vitát vezető részéről (Wacha 1999, 135 alapján):

- A kérdés története, körülhatárolása;
- A jelenlegi helyzet ismertetése;
- A cél meghatározása;
- A vitás kérdések exponálása;
- Az ellenvélemények, álláspontok ismertetése;
- A moderátor saját véleményének bemutatása;
- A szilárd és kétés pontok bemutatása (egyéb lehetőségek, variánsok ismertetése);
- Annak ismertetése, hogy mi vár eldöntésre
- Javaslatok (pl. a megszólalás sorrendjére);

A vitaindító után először a pro majd a kontra álláspontot képviselő versenyző szólalhat meg 3-3 percben. A hozzászólások elhangzása után 5 perces szabad vita következik, amelyet a moderátor vezet: itt a felek szabadon reagálhatnak egymás érveire, gondolataira. A vitafordulót a moderátor összegzése zárja.

Összegzés

A 23. alkalommal megrendezendő Kossuth-szónokverseny új kihívások elé állítja a versenyzőket. A verseny három fordulóból (online videók, jelenléti szónoklat, jelenléti vita) áll, és továbbjutási alapon működik. A legjobbaknak három retorikai szituációban is lehetőségük van bemutatni, hogy mennyire képesek megteremteni a szónoki jelenléteket és milyen kapcsolatot tudnak kialakítani a hallgatóságukkal, hiszen más követelmények vonatkoznak az online térre és mások a jelenlétkben előadott szónoklatra, megint mások pedig a vitahelyzetre. Az online szónoklatok kulcsfogalma a rövidség, míg a kötelező szónoklatoké a strukturáltság és a megtervezettség, a vitában pedig a másik fél meghallgatása kap fontos szerepet. A szervezők szándéka, hogy a szónokverseny a 21. században is betöltse a szerepét. Cél, hogy a versenyzők a nyelvhasználat megújult terepein is bemutathassák, milyen szóbeli képességeik vannak, és a közösségi média-platformokat is igényes, minőségi tartalmakkal töltsék meg.

Felhasznált szakirodalom

- Aczél Petra. 1999. „Kossuth retorikai konferencia és szónokverseny. 1999. november 12–13.” *Magyar Nyelvőr* 124/3. 397–398.
- Aczél Petra. 2017. *Neked van igazad. Érvelés és meggyőzés a gyakorlatban*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. Megtekintve 2022. november 2-án. http://www.szepejudit.hu/Acz%C3%A9l_Petra_Neked%20van%20igazad%20tank%C3%B6nyv.pdf
- Antal Zsolt, Gázsó Tibor, Kubínyi Tamás és Pelle Veronika. 2015. *Médiabefolyásolás – Az új kislexikon*. Budapest: Századvég Kiadó.
- Adamikné Jászó Anna. 2010. „Bizonyítás”. In *Retorikai lexikon*, szerkesztette Adamik Tamás, 159–163. Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Adamikné Jászó Anna. 2013. *Klasszikus magyar retorika*. Budapest: Holnap Kiadó.
- Adamikné Jászó Anna. 2019. *Stilisztikai kisszótár*. Szóképek, alakzatok és egyéb stílusesszközök szótára. Budapest: Interkulturális Kutatások Kft.
- Adamik Tamás–A. Jászó Anna–Aczél Petra. 2005. *Retorika*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Adamik Tamás. 2010. „Septem artes liberales”. In *Retorikai lexikon*, szerkesztette Adamik Tamás, 1067–1071. Pozsony: Kalligram Kiadó.
- Arisztotelész. 1999. *Rétorika*. Budapest: Telosz Kiadó.
- Deme László szerk. 1974. *Szónokok, előadók kézikönyve*. Budapest: Kossuth Kiadó.
- Fischer Sándor. 1966. *A beszéd művészete*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Fischer Sándor. 1975. *Retorika*. Budapest: Kossuth Kiadó.
- Hernádi Sándor. 1976. *Beszédművelés*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Lózsai Tamás. 2020. „A hatásos meggyőzés eszközei a reklámokban – Hogyan tanít-suk?” *Magyaróra* 2/1–2. 79–84.
- Major Hajnalka. 2022. „A jelenlét fogalma Perelmann-nál”. In *Gondolkodni és beszélni – az anyanyelv-elsajátítástól a retorikáig*, szerkesztette Constantinovitsné Vladár Zsuzsa és Bóna Judit. Budapest: MediaCom Kiadó Kft. 149–171.
- Perelman, Chaim. 1977/2018. *A retorika birodalma*, fordította Major Hajnalka. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Pölcz Ádám. 2020. „Szóba zárt hatalom. Felsőfokú szónoklás az ELTE-n. Gyakorlati tanácsok a Kossuth-szónokversenyre való felkészüléshez.” *Magyaróra* 2/1–2. 115–121.
- Tóth M. Zsombor. 2020. „Amikor Petőfi a húrok közé szorul.” *Magyaróra* 2/1–2. 85–94.
- Wacha Imre. 1999. *A korszerű retorika alapjai II*. Budapest: Szemimpex Kiadó.
- Weidinger Tamás. 2015. „Liftbeszéd – Régi-új eszköz a tudományos bemutatkozáshoz, az érdeklődés felkeltéséhez”. Megtekintve 2022. november 2-án. <https://nimbus.elte.hu/oktatas/metfuzet/EMF026/PDF/01-Weidinger.pdf>

Forrás

- DrPrezi weboldala: Az „elevator speech” technikája (30–60 ms). Megtekintve 2022. november 2-án.
- A Petőfi rádió Facebook-oldala: <https://www.facebook.com/petofiradio/videos/492434899605947>. Megtekintve 2022. november 2-án.

Antal Zsolt

Norvég tájékoztatási modell

A globális közösségi hálózatok integrálása a közszolgálati média rendszerébe

Absztrakt

A norvég közszolgálati médiamodell évtizedek óta mintaként szolgál Európában, de az információs forradalom, illetve a közösségi hálózatok által a társadalmi kommunikációban bekövetkezett változások a mindenkori norvég kormányt, valamint a médiaszolgáltatásért felelős hatóságot is kihívások elé állították, s egyúttal arra kényszerítették, hogy a megváltozott körülményekhez alkalmazkodva új jogi környezetet hozzanak létre. Mindezt megelőzte és megalapozta egy szakmai és társadalmi vita, aminek eredményeképpen a Norvégia sikeresen integrálta a globális, profitorientált közösségi hálózatokat a közszolgálati média rendszerébe.

Kulcsszavak: digitális átállás, globális médiahálózatok, információs forradalom, kereskedelmi média, közösségi média, közszolgálati média, közszolgálati műsorszolgáltatók, médiaszabályozás

10.56044/UA.2022.2.5

A digitális átállás és az információs forradalom, illetve a közösségi hálózatok okozta változások következtében megváltozott felhasználói igények, valamint a társadalmi és a piaci helyzet fényében kevés olyan közszolgálati médium van Európában (vagy bárhol máshol a világon), amely még napjainkban is jelentős közönséget tudhat magáénak. A közszolgálati műsor- és tartalomszolgáltatás ma már nem olyan, mint a hagyományos duális médiarendszerben, ahol a nemzeti szabályozó testület még ellenőrzés alatt tudta tartani a közérdeket és a magánérdeket előtérbe helyező médiát. Napjainkra a közszolgálati műsorszolgáltatók kezében évtizedeken át meglévő hatalom a (nemzeti) stratégiákat és az irányelveket megalkotó, a média működését szabályozó politikai szereplőkről a közösségi hálózatokat birtokló – globális léptekben gondolkodó – kereskedelmi szereplők kezébe vándorolt át (Bayer 2008), miközben napirendre került a döntően nemzeti szabályozásokra épülő média ellehetlenülése, lerombolása.

Norvégia évtizedek óta azzal tűnt ki a sajtótámogatási rendszert működtető országok közül, hogy sokévtizedes időtávban is képes volt megőrizni sokszínű lappiacát a tulajdonkoncentrációk, a bulvárosodás és az internet gyors elterjedése ellenére is. A norvég lapok sikeres pozíciótartása visszavezethető arra az általános felfogásra, amely szerint a társadalom felelős a sajtóért és a sokszínű tájékoztatás fenntartásáért – szemben az angolszász modellel, amely a sajtó társadalmi felelősségét helyezi előtérbe. A sajtó társadalmi intézményként való felfogása részeként Norvégiában a sajtót – tulajdonosi háttértől függetlenül – a közszolgálati tájékoztatás egyik közvetítő csatornájaként, s nem elsősorban gazdasági vállalkozásként tartják számon. Erre a megfontolásra épül Európa legsikeresebb sajtótámogatási rendszere, amelynek alapját a helyi/közösségi lapok fejlett struktúrája és a széles társadalmi konszenzus biztosítja (Antal 2011, 226–227).

Mindez nem azt jelenti, hogy Norvégiában ne járt volna romboló következményekkel az internet, majd a közösségi hálózatok robbanásszerű felfutása. A norvég közmédia fennállása óta épp az egyik legnagyobb kihívásának fut neki 2023-ban. A norvég kormány 2022 októberében jóváhagyta a 2023. évi állami költségvetést, és 86 millió norvég koronával növelte a rádiós és televíziós csatornák működtetéséért felelős közszolgálati műsorszolgáltató, a Norvég Műsorszóró Társaság (Norsk rikskringkasting, NRK) támogatását (a teljes támogatás közel 6,1 milliárd norvég korona), a közszolgálati műsorszolgáltató mégis egy precedensnek számító, 300 millió norvég koronás „megtakarítási

célkitűzéssel” indul neki a 2023-as évnek, és prioritizálásra kényszerül a jövőbeli tervekre vonatkozóan.¹ Az NRK főigazgatója, Vibeke Füst Haugen ezzel kapcsolatban 2022 novemberében úgy fogalmazott: Az NRK 2023-ra szűk pénzügyi keretet kap, ami a szokatlanul magas ár- és költségnövekedéssel együtt kemény prioritásokat is jelent. [...] „Kihívás volt több mint 300 millió norvég korona megtakarítása a jövő évi költségvetésben, de minden csökkentést annak figyelembevételével hajtunk végre, hogy miként tudjuk a legjobban megóvni fontos küldetésünket: a közönségszolgálatot és az NRK hírnevét.”²

Az NRK költségvetésének jelentős megvágása³ mögött azonban elsősorban gazdasági okok állnak, nem pedig a közszolgálati műsorszolgáltató népszerűségvesztése: az NRK közszolgálati műsorszolgáltató ugyanis példa nélküli módon a mai napig a legmagasabb eléréssel és bizalommal rendelkező médiaszervezet a norvégok körében; a médiaszolgáltató televízió- és rádió-csatornái piacvezetők⁴, az NRK1 nevű tévécsatorna 36 százalékos közönségarányával 2021-ben Norvégia legnépszerűbb televíziója volt.⁵ Az NRK három országos tévécsatornát, több digitális rádióállomást és jelentős online tevékenységet is üzemeltet. A finanszírozás 94 százaléka 2022-ig a norvég tévé-tulajdonosok által fizetendő kötelező licenccé váló díjból származott, 2023-tól kezdve azonban ez megváltozik, és az állami költségvetésből finanszírozzák egy az NRK számára létrehozott különadó révén. A norvég médiát mindenestre a megszorítások ellenére is a világ legszabadabb médiájának tekintik; az észak-euró-

1 Nordisk Film and TV Fond. Megtekintve 2022. december 3-án. <https://nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/nrk-drama-impacted-by-norwegian-pubcasters-nok-300m-budget-cut-for-2023>

2 Knut Kristian Hauger. 2022. NRK banker sparebudsjett: – Det har vært utfordrende. Megtekintve 2022. április 2-án. <https://kampanje.com/medier/2022/11/nrk-ledelsen-banker-budsjett-pa-sparebluss---det-har-vart-utfordrende/>

3 A megszorításoknak egyébként mintegy 50 százaléka a tartalomgyártást, a többi pedig munkahelyeket, támogató funkciókat, illetve a tanácsadói szolgáltatásokat és beruházásokat érinti. Ez a gyakorlatban annyit jelent, hogy a műsorszolgáltató egyes produkciónak felfüggesztik, illetve a 2024-es évre halasztják, fontos azonban megemlíteni, hogy a megszorítások a hírszolgáltató műsorokat érintik a legkevésbé, a kulturális és a szórakoztató műsorokat pedig a leginkább. Nordisk Film and TV Fond. Megtekintve 2022. december 2-án. <https://nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/nrk-drama-impacted-by-norwegian-pubcasters-nok-300m-budget-cut-for-2023>

4 Medienorge.uib.no. 2022. Norwegian TV channels. Megtekintve 2022. december 3-án. <https://medienorge.uib.no/english/?cat=statistikk&page=tv&queryID=290>

5 Medienorge.uib.no. 2022. Market shares Norwegian TV channels – result. Megtekintve 2022. december 3-án. <https://www.statista.com/statistics/625792/audience-market-share-of-the-norwegian-tv-station-nrk1/>



Forrás: Statista.com

pai ország mellett rendszeresen vezeti a Riporterek Határok Nélkül (RSF) éves sajtószabadság-indexét is.⁶

Norvégiára mindezek mellett a szakirodalom leginkább a világ legösszekapcsoltabb (most connected) országaként hivatkozik. 2022 júliusára a közel 5,5 milliós lakossal rendelkező észak-országban a populáció 98 százaléka, azaz csaknem 5,4 millió ember aktív internethasználó volt.⁷ A közösségi hálózatok közül messze a Facebook a legnépszerűbb, amelyet a Pinterest és – Magyarországhoz hasonlóan – az Instagram követ, az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában rendkívüli népszerűségnek örvendő „X” (korábban Twitter) pedig az egyik legkevesbé népszerű közösségi platform⁸. A norvégok mellett a világ legbuzgóbb újságolvasói közé tartoznak: az elmúlt években ugyan jelentősen csökkent a nyomtatott kiadások olvasótábora, és nőtt az online újságok előfize-

6 Reporters Without Borders. Norway. Megtekintve 2022. március 16-án. <https://rsf.org/en/country/norway>

7 Internet World Stats. Megtekintve 2022. augusztus 4-én. <https://www.internetworldstats.com/stats4.htm>

8 Simon Kemp. 2022. Digital 2022: Norway. Megtekintve 2022. március 3-án. <https://datareportal.com/reports/digital-2022-norway>

téseinek száma, a statisztikai adatok szerint azonban ez a gyakorlatban csupán annyit jelent, hogy az olvasóközönség a papír alapú nyomtatott kiadásokról átvándorolt az online médiatérbe.⁹

A kormány különféle szabályozásokat és irányelveket is bevezetett a közösségi média felelősségteljes használatának biztosítása érdekében. Ezek közül kiemelkedik a 2018. július 20-a óta hatályos úgynevezett Személyes adatokról szóló törvény, amely a multinacionális közösségi hálózatok számára is iránymutatást ad a norvég állampolgárok személyes adatainak online kezeléséhez. A törvény többek között a hozzájárulásra, az adattárolásra és az adatmegosztásra vonatkozó követelményeket vázolja. Norvégia általában az Európai Unió irányelveket veszi alapul a nemzeti szabályozások kialakításához; így történt ebben az esetben is: az EU fő adatvédelmi jogszabályának 201/679 általános adatvédelmi rendelet, a General Data Protection Regulation (GDPR) elfogadásával a norvég kormány hatályon kívül helyezte az addig érvényben lévő 95/46/EK irányelvet (adatvédelmi irányelv), ezáltal az uniós tagállamok adatvédelmi jogszabályainak fokozott – bár nem teljes körű – harmonizációját eredményezve. Noha Norvégia nem uniós tagállam, de az Európai Gazdasági Térség (EGT) része, ezért a GDPR-t az EGT-megállapodásba kellett beépíteni, mielőtt azt a nemzeti jogba átültethették volna.¹⁰ Ugyanígy a nemzeti jogba integrálnák az Európai Bizottság által 2020 decemberében előterjesztett, az Európai Parlament által 2022 januárjában elfogadott digitális szolgáltatásokról szóló jogszabályt (Digital Service Act, DSA) is¹¹, amely azt a célt tűzte maga elé, hogy biztonságosabb és elszámoltathatóbb online környezetet teremtsen az Európai Unió tagállamaiban.

A közösségi hálózatok szabályozására vonatkozóan hasonlóan fontos mérföldkőnek tekinthető Norvégiában az úgynevezett E-kereskedelmi törvény elfogadása is, amelynek célja az elektronikus kereskedelem hazai szabályozása, és annak biztosítása, hogy az online tranzakciók átlátható és biztonságos módon

9 Share of population using the following media daily in Norway in 2022. Megtekintve 2022. május 10-én. <https://www.statista.com/statistics/572615/share-of-population-using-selected-media-in-norway/>

10 General Data Protection Regulation. 2022. Megtekintve: 2022. december 3-án. <https://www.datatilsynet.no/en/regulations-and-tools/regulations/>

11 Európai Bizottság. A digitális szolgáltatásokról szóló jogszabály - Biztonság és elszámoltathatóság az online környezetben. Megtekintve 2022. március 15-én. https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age/digital-services-act-ensuring-safe-and-accountable-online-environment_hu

történjenek¹², míg a 2009-es Marketing-ellenőrzési törvény a közösségi médiában történő reklámozásra és marketing gyakorlatokra vonatkozóan ad iránymutatást. Utóbbi egyebek mellett azt is biztosítja, hogy a reklám ne legyen félrevezető, és hogy a termékeket felelősségteljes módon forgalmazzák az ország határain belül.¹³ Ezzel kapcsolatban fontos kitérni arra a közelmúltban elfogadott, nemzetközileg is nagy visszhangot kiváltó törvénymódosításra, amellyel a norvég kormány a közösségi hálózatokon marketingtevékenységet folytató úgynevezett influenszerek, azaz véleményvezérek marketingtevékenységének igyekezett korlátokat szabni. A 2022 nyarán elfogadott jogszabály-módosítás értelmében ugyanis a közösségi médiában hírnevet szerzett tartalomgyártók kötelesek címkével feltüntetni, amennyiben a Facebookon, az Instagramon, a Twitteren vagy más közösségi hálózaton olyan fényképet osztanak meg, amelyen Photoshoppal vagy egyéb képszerkesztő programmal javítottak az adott testképen, bőrön vagy arcon az előnyösebb megjelenés érdekében.¹⁴

Fontos megemlíteni azt is, hogy Norvégiában a gyűlöletbeszédet és a diszkriminációt is szigorú törvények szabályozzák, és ezek a törvények az online platformokra is kiterjednek. Minden olyan tartalom tehát, amely diszkriminatívnek minősül, vagy gyűlöletet szít, bejelenthető és a norvég törvények szerint azonnali hatállyal eltávolítható.¹⁵ Érdemes röviden arra is kitérni, hogy Norvégia követi a hálózatsemlegesség elvét, ami a gyakorlatban azt jelenti, hogy az internetszolgáltatóknak az interneten található összes adatot egyenlően kell kezelniük. Ez biztosítja, hogy a közösségimédia-platformokat ne részesítsék előnyben más adat-, illetve tartalomszolgáltatókkal szemben.

12 Government.no. 2000. The Norwegian Government Policy for Electronic Commerce. Megtekintve 2022. március 6-án. <https://www.regjeringen.no/en/dokumenter/The-Norwegian-Government-Policy-for-Electronic-Commerce/id419302/>

13 Forbrukertilsynet.no. 2016. The Marketing Control Act. Megtekintve 2022. március 6-án. <https://www.forbrukertilsynet.no/english/the-marketing-control-act>

14 Jeremy Gray. 2021. Norway passes law requiring influencers to label retouched photos on social media. Megtekintve: 2022. március 15-én. <https://www.dpreview.com/news/1157704583/norway-passes-law-requiring-influencers-to-label-retouched-photos-on-social-media>

15 Government.no. 2022. Hate speech and cyberhate Megtekintve 2022. december 1-jén. <https://www.regjeringen.no/en/topics/equality-and-diversity/likestilling-og-inkluderings/hate-speech-and-cyberhate/id2510986/>

1. A norvég közszolgálati média és a közösségi hálózatok összefonódása

Norvégia a kezdetektől fogva igyekszik a technológiai fejlődéssel lépést tartva nagy hangsúlyt fektetni a személyes adatok védelmére, a felelős reklámozás előmozdítására, valamint a gyűlöletbeszéd és a diszkrimináció megelőzésére a számítógép által közvetített kommunikáció (a továbbiakban: CMC) és az új-média, de leghangsúlyosabban a közösségi hálózatok uralta mediatizált társadalmi kommunikációban. A közösségi hálózatok megjelenésénél azonban korántsem volt egyértelmű, hogy a világszerte elismert és nagy múltú norvég közszolgálati média milyen módon tudja adaptálni az újmédia által rendelkezésre bocsátott új eszközöket (platformokat). A társadalomtudományi paradigmaháttérből táplálkozó diszciplínák axiómaként kezelik, hogy valahányszor megjelenik egy új médium, szükségszerűen megváltozik a társadalmi nyilvánosság is (vö. Habermas 1962, Castells 2005, Bajomi-Lázár 2009, Tóth 2022). Ez a változás pedig a norvég közszolgálati médiát is új kihívások elé állította, nem volt ugyanis a kezdetekben kész koncepció arra vonatkozóan, hogy az NRK-hoz tartozó médiumoknak kell-e egyáltalán használnia az elsősorban amerikai multinacionális vállalatok tulajdonában álló közösségi hálózatokat. A bizonytalanságot táplálta, hogy egy demokratikus jogállam jelenleg rendelkezésre álló eszközei rendkívül szűk keretet szabnak ahhoz, hogy az amerikai Szilícium-völgy technológiai óriásainak határokön átívelő tevékenységét ellenőrizze.¹⁶

Az ezzel kapcsolatos diskurzus során a norvég társadalom két táborra szakadt: az egyik szerint a norvég közszolgálati médiának ahelyett, hogy lelkesen hozzájárulna az amerikai székhelyű, kereskedelmi szolgáltatást biztosító multinacionális vállalatok (Facebook, a Youtube vagy a Twitter) növekedéséhez és fejlődéséhez, inkább olyan helyi alternatívák kifejlesztésére áldozzon időt és pénzt, amelyeket nem kereskedelmi szándék vezérel. Ezt az érvet támasztja alá, hogy a közszolgálati média eredeti feladata a demokrácia védelme, a nemzeti identitás és a kulturális-társadalmi integráció erősítése, valamint a nemzeti érdekek, értékek és vélemények megjelenítését biztosító tartalomszolgáltatás fenntartása (Antal 2011, 51). A demokratikus politikai rendszer kívánalmainak

¹⁶ Tóth Loretta. 2021. Nem várnak az EU-ra: három tagállam is nekimegy a techóriásoknak. Megtekintve 2022. március 10-én. <https://magyarnemzet.hu/kulfold/2021/01/nem-varnak-az-eu-ra-harom-tagallam-is-nekimegy-a-techoriasoknak>

teljesítésén, azaz a kiegyensúlyozott, tárgyilagos és objektív tájékoztatáson túl tehát a közszolgálatosság legfontosabb célkitűzései a nemzeti kultúra, a nyelv és az identitás megóvása (vö. McQuail 2003, 42), valamint a médiafogyasztók társadalmi, kulturális igényeinek kielégítése, illetve a kulturális örökség ápolása mentén ragadhatók meg, ezeknek a szempontoknak azonban egy multinacionális vállalat sem tud – és nem is akar megfelelni.

A másik tábor szerint viszont van értelme a közönséget ott elérni, ahol maga a közönség van (Moe 2013, 116–117). Ugyanis tetszik vagy sem, az utóbbi években a Facebook és a többi közösségi hálózat valóban olyan színterévé vált a társadalomnak, ahol a norvég közönség is sok időt tölt. A közösségi oldalak a gyors növekedésnek köszönhetően a világ számos részén a mindennapi élet alapvető elemeivé, a mindennapi kommunikáció megkerülhetetlen eszközeivé váltak. A közösségi hálózatoknak pontosan ez volt az eredeti céljuk is: hogy virtuálisan összekapcsolják az embereket, és teret kínálnak az egyéntől egyénig, illetve a csoportok közötti – mediatizált – kommunikációnak. A közösségi hálózatok ugyanis az idő előrehaladtával túlnőttek a kezdetekben meghatározott célokon, és napjainkban már a kereskedelmi multinacionális vállalatok, a politikai szereplők, sőt, a szélsőséges csoportok is előszeretettel használják a platformjaikat (kampány)üzeneteik célba juttatásához – sokszor szembemelve a közszolgálati elvekkel és érdekekkel.

A norvég közszolgálati műsorszolgáltató végül úgy döntött, hogy a közösségi hálózatok megkerülhetetlen színterei a társadalmi kommunikációnak, a platformok szabályozásáért – ahogyan az összes többi, Norvégiában működő médiaszolgáltatásért – pedig a Norvég Médiahatóság (Medietilsynet) felel. A Médiahatóság deklarált célja a sokszínűség, a minőség és a véleménynyilvánítás szabadságának előmozdítása a norvég média területén, az állami szervezet pedig arról is igyekszik gondoskodni, hogy az észak-európai országban működő közösségi oldalak megfeleljenek az ország törvényeinek és előírásainak. A Médiahatóságnak tehát – az Európai Unió szabályozásokkal teljes összhangban – számos szabálya és irányelve is van, amelyeket a közösségi oldalaknak követniük kell Norvégiában. Példa a jó gyakorlatok közül, hogy a közösségi oldalaknak hatékony mechanizmusokkal kell rendelkezniük a felhasználói panaszok kezelésére: biztosítaniuk kell, hogy tartalmuk ne legyen káros vagy sértő, és intézkedéseket kell tenni a gyermekek káros vagy nem megfelelő tartalom-

tól való védelme érdekében.¹⁷ A közösségi oldalaknak meg kell felelniük a norvég adatvédelmi törvényeknek is, különösen a személyes adatok gyűjtésére, tárolására és felhasználására vonatkozóan. Ezenkívül a Médiahatóság figyelemmel kíséri a közösségi oldalak tevékenységét annak biztosítása érdekében, hogy azok ne sértsék meg a norvég törvényeket, például a gyűlöletbeszéddel, a diszkriminációval és az erőszakra való felbujtással kapcsolatban. A hatóság intézkedéseket is hozhat, például bírságot szabhat ki vagy blokkolhatja a közösségi oldalakhoz való hozzáférést, ha azok megsértik a norvég törvényeket vagy rendelkezéseket.

A kezdetekben azonban nem volt ennyire letisztult a kapcsolat a Médiahatóság és a közösségi hálózatok között, s hogy megértsük, milyen megfontolások és gyakorlati megtapasztalások hatására igyekezett egy nemzeti hatóság „pórázra fogni” az amerikai székhelyű multinacionális vállalatokat, célszerű időrendben végig követni a folyamatot.

Függetlenül attól, hogy egy médium közszolgálati vagy kereskedelmi funkciót tölt-e be, a Facebook, illetve az ahhoz hasonló közösségi hálózatok különböző szinteken kínálnak lehetőségeket az állampolgárok – tehát a célközönség – elérésére vonatkozóan. Az effajta mediatisált hálózatok egyik első és legfontosabb előnye ugyanis az újságírói munka kiterjesztése, illetve hatékonyabbá tétele azáltal, hogy a CMC, pontosabban az újmédia minden korábnál több lehetőséget kínál a felhasználók, azaz az állampolgárok és az újságírók közötti közvetlen kapcsolat megteremtésére. Másodszor, napjainkban már a legfrissebb híreket is fénysebességgel terjesztő Facebook és a Twitter mélyen involválódott az átlagemberek médiafogyasztási szokásaiba, miközben arra is ösztönzi a felhasználókat, hogy maguk is terjesszék az aktuális, közérdeklődésre számot tartó híreket a saját hálózataikon keresztül. Az újságíróknak – és a mögöttük álló médiavállalatoknak – tehát jól felfogott érdeke, hogy a felhasználók megbízható (hír)forrásként tartsák számon őket. Emellett a médiaszervezetek körében az is világszerte bevett gyakorlattá vált, hogy célzottan a közösségi hálózatokra készült saját tartalommal is megpróbáljanak minél több új felhasználót megszólítani (Moe 2013, 114).

2012-re már egyébként a világ legmeghatározóbb közszolgálati műsor-szolgáltatói, a brit BBC-től a német ARD-n és a ZDF-en át egészen az ausztrál

17 Medietilsynet.no. 2021. Norwegian Safer Internet Centre: NSIC. Megtekintve 2022. február 23-án. <https://www.medietilsynet.no/english/norwegian-safer-internet-centre-nsic/>

ABC-ig aktívan beépítették szolgáltatásaikba a közösségi hálózatokat. A platformok mögött álló multinacionális – amerikai székhelyű – vállalatok által folytatott kereskedelmi tevékenység azonban a kezdetektől fogva nagy fejtörést okozott: a közszolgálati műsorszolgáltatók ugyanis nemzeti, tehát nem kommerciális entitásoknak tekinthetők, amelyek a közösségi hálózatok alkalmazásával átlépnék egy mindaddig világosan meglévő határt, és belépnek a globális kereskedelmi vállalkozások tevékenységi területére (Moe 2013, 115).

2. Két szakaszban megvalósuló integráció

A közszolgálati műsorszolgáltatás létezését sajátos politikai, technológiai és társadalmi kontextus tette indokolttá az 1920-as évek elején, a közszolgálati műsorszolgáltatás lényege azonban az idővel megváltozott. A folyamatosan mozgásban lévő médiapolitikai környezet ellenére is igyekeztek a műsorszolgáltatók megőrizni központi szerepüket, s megfelelni a közszolgálati küldetésének. Karol Jakubowicz definíciója (2007, 115–116) szerint „a közszolgálati médiaszolgáltatás egy olyan szolgáltatással azonosítható, amelynek keretében médiaszolgáltatásokat – a profit motivációjától és a piaci kínálattól függetlenül – ingyenesen, »alapellátásként« (basic supply) nyújtanak egyének számára, akik egy meghatározott társadalom és kultúra, egyedi közösség és demokratikus rendszer tagjaiként igényelnek (ilyen szolgáltatásokat).” A meghatározás értelmében az állam által üzemeltetett közszolgálati intézmények és a közszolgálati médiaszolgáltatás szolgáltatásai egy lényeges ponton összekapcsolódnak: a közszolgálati médiának – hasonlóan bármely más közintézményhez – egy nemzet polgárainak kell alapellátást biztosítania (Antal 2017). Itt fontos azt is kiemelni, hogy a szolgáltatásnyújtás alapját nem az individuum, hanem egy adott közösséghez tartozás adja. Werner Rumphorst az úgynevezett közszolgálati modell törvényhez (2007) fűzött magyarázatában nagyon tömören fogalmazza meg a közszolgálati médiaszolgáltatás definícióján keresztül ezt a közösségi mozzanatot: a közszolgálati médiaszolgáltatás a társadalom (public) részére készült, általa finanszírozott és felügyelt tartalomszolgáltatás (Nyakas 2015, 143). Az alapellátás az univerzalitás elvére épül, mely azt jelenti, hogy a társadalom valamennyi tagja számára kell nyújtani (földrajzi lefedettség) – illetve ebből következően – változatos, magas szakmai standardoknak megfelelő szolgáltatásokat.

A skandináv országok közszolgálati műsorszolgáltatóinak a kezdetektől fogva rendkívül sok közös vonásuk van. Svédország, Dánia és Norvégia egy-

aránt a két világháború közötti időszakban hozott létre állami tulajdonban lévő nemzeti, közfinanszírozásból fenntartott, monopol helyzetet élvező rádióintézményeket, majd az 1950-es és 1960-as években ugyanebben a modellben indult el a televíziózás is. Azóta mind a rádió-, mind a televízióműsorok – a közszolgálati szellemiségen alapulva – közös jellemzőkkel bírnak, de formájukban és tartalmukban is hasonlóan határon átnyúló együttműködések következtében. Miközben azonban a közszolgálati műsorszolgáltatás a 2010-es évek elejére Európa nagy részén drasztikus hanyatlásnak indult, a skandináv országokban továbbra is az addig megszokott sikernek örvend. Éppen ezért érdemes közelebbről is szemügyre venni azokat a mikrofolymatokat, amelyek az Európa egyik legjobban finanszírozott közszolgálati médiaintézményeként számontartott, a norvég állampolgárok körében még a 2020-as években is népszerű NRK esetében lejátszódtak a kereskedelmi logika alapján működő globális közösségi hálózatok integrálásakor.

A skandináv közszolgálati műsorszolgáltatóknak a közösségi hálózatokhoz való hozzáállását érdemes két szakaszra bontani: az első, 2006-tól kezdődő szakaszt véletlenszerű, ad hoc kísérletezés, ámde nagy ambíciók jellemezték. A 2010 végétől kezdődő második szakasz ugyanakkor az előbbinél sokkal egységesebb és koherensebb, de egyúttal mérsékeltebb megközelítést mutat. A két fázis közötti átmenetet pedig leginkább az alulról felfelé irányuló megközelítésről a felülről lefelé irányuló megközelítésre való áttérés mentén lehet megragadni; a következőkben ezt a fejlődést részletezzük a Bergeni Egyetem médiakutatójának, Hallvard Moe-nak a tanulmánya alapján (2013, 114–123).

2.1. Az NRK és a Facebook alulról fölfelé megvalósuló integrációja

A skandináv közszolgálati műsorszolgáltatóknak a webes szolgáltatásokkal való első kísérletei egészen az 1990-es évekig nyúlnak vissza; ezt az időszakot a kreatív felfedezés jellemezte, ami a gyakorlatban annyit jelent, hogy a csatornának dolgozó lelkes médiamunkatársak saját felbuzdulásukra kezdtek el kísérletezni a hálózati kommunikáció újszerű világával. Ahogyan pedig időközben a 2000-es évekre a web a média egyik legfontosabb platformjává vált, a közszolgálati műsorszolgáltatók egyfajta szabályozási vákuumban találták magukat, miközben az állampolgárok elérésének növelése érdekében megpróbálták bővíteni a webes kínálatukat – akkor még kis költségvetéssel. Az észak-európai orszá-

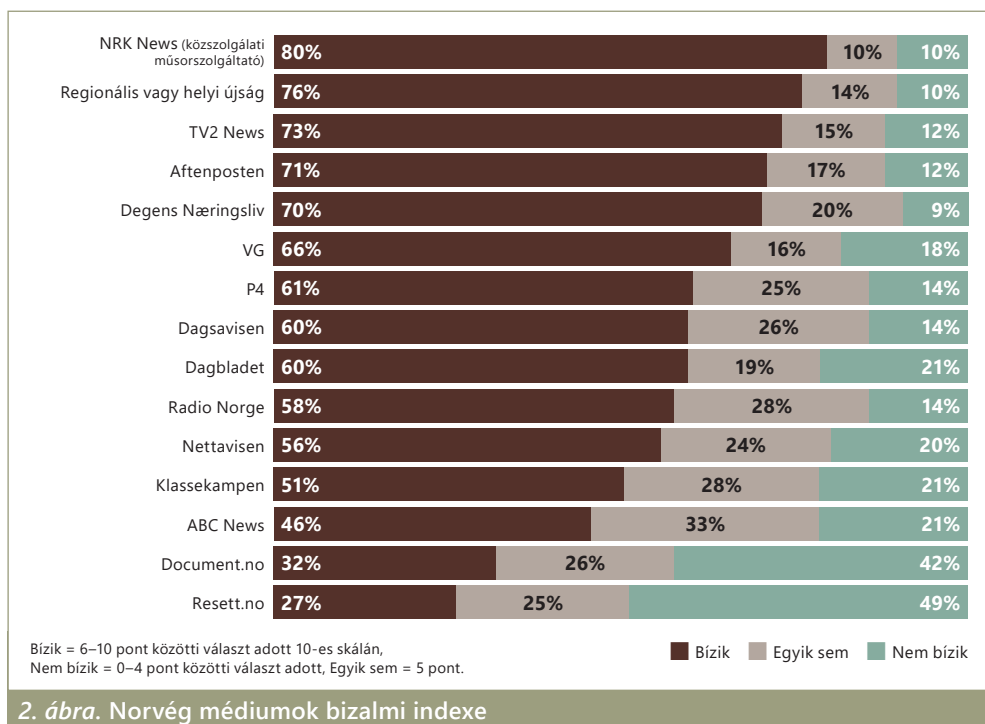
gokban a politikai szféra is zöld utat adott a közszolgálati műsorszolgáltatóknak, hogy az internet nyújtotta lehetőségeket kihasználva tágítsák feladatköreiket (Moe 2013, 117). Ennek köszönhetően a közszolgálati intézmények azt a célt tűzték maguk elé, hogy ne csupán jelen legyenek a világhálón, de annak részévé is váljanak. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy a már meglévő, saját fő honlapjaikon túl is terjeszkedésnek indultak. Ez a bővítés a norvég NRK esetében magában foglalta a más állami szervezetekkel való együttműködés lehetőségét is. Ekkorra már mélyen integrálódtak az átlagemberek mindennapjaiba az olyan globális közösségi hálózatok, mint a Facebook, a Twitter, az Instagram, a MySpace vagy a Youtube. A norvég közszolgálati műsorszolgáltatók pedig elkezdtek saját tartalmakat gyártani a Youtube videómegosztóra, sőt, stúdiókat is építettek virtuális világokhoz. Ezek közül is kiemelkedik a 2004-ben az amerikai Harvard Egyetemen startoló, 2006 óta pedig a tágabb nyilvánosság számára is hozzáférhető Facebook, ami a 2000-es évek végére rekordidő alatt a számítógép által közvetített kommunikáció platformjaként is meghatározó pozíciót vívott ki magának. A norvég média fő adatbázisában végzett keresés 2006-ban még csak hét említést talál a Facebookra vonatkozóan, 2007-ben ugyanakkor már 1154-et. Ez a szám az elkövetkező években tovább emelkedett, egyértelműen jelezve, hogy a norvég társadalom is egyre aktívabban használja a közösségi hálózatot (SSB/MedieNorge 2010). 2007 áprilisában az NRK megtapasztalta az első sikerét a Facebookon. Az eredetileg mobilkészülökre szánt audiovizuális szolgáltatások kipróbálásának részeként a népszerű norvég humorista és szociológus, Harald Eia megalkotta a képzeletbeli, Rubenmann névre keresztelt figurát, aki egy a fiatal közönséget megcélzó fiatal, férfi videoblogger volt. A figura azzal vált gyorsan népszerűvé, hogy szándékosan amatőr videókat posztolt, amelyekben dilemmákat vázolt fel a nézők felé (például: Mit tennél, ha soha többé nem mosnál fogat?).

Mivel Rubenmann elsősorban fiatal nézőket vonzott, az NRK úgy döntött, hogy a kísérletet a világhálóra viszi. Külön blogot építettek a fiktív figura számára, a videoblog-bejegyzéseket pedig feltöltötték a Youtube-ra, és létrehoztak egy Facebook-fiókot is Rubenmann számára. Érdekeség, hogy minden platformon a karakter szólalt meg, nem pedig a Rubenmann mögött álló humorista vagy az NRK mint intézmény. Különösen a Facebook-fiók keltette fel a felhasználók és a mainstream média figyelmét, ez pedig idővel a projekt kiterjesztéséhez vezetett – mind a terjedelem, mind az időkeret tekintetében (Moe 2013, 117). A Facebookon a felhasználók párbeszédet kezdeményezhettek a karakterrel, és

kifejezhették rajongásukat, képeket küldhettek, és így tovább. Ahogy Sundet (2008) állítja, ez a projekt egyrészt az NRK azon gyakorlatának folytatását jelentette, miszerint az új médiaszolgáltatások kipróbálásához új szórakoztató programokat vagy személyiségeket használ. Másrészt a Rubenmann más volt, mivel nem volt tényleges rádiós vagy televíziós program, amelyet népszerűsített vagy kiterjesztett. Ehelyett az egész Rubenmann-univerzum a jól ismert NRK-logó nélkül jelent meg, és elmosódott a fikció és a tények közötti határvonal. Bár a Rubenmann Facebookra való átviteléről szóló döntés összhangban volt azzal az általános elképzeléssel, hogy külső weboldalak segítségével új, elsősorban fiatal felhasználókat érjenek el, a szakma leginkább alacsony elvárásokkal járó kísérletként vett róla tudomást, mintsem egy rögzített és előre meghatározott stratégián alapuló projektként (Moe 2013, 118).

A következő években a Facebook és a Twitter is egyre inkább részévé vált az NRK által nyújtott szolgáltatásoknak. Egyre több rádiós és televíziós műsor alakította ki valamilyen formában a jelenlétét a közösségi hálózatokon, összességében azonban a norvég közszolgálati műsorszolgáltató Facebookhoz való hozzáállása továbbra is kissé véletlenszerű, sőt, rendezetlen volt. 2010-ben mindenesetre egy felmérés szerint az NRK hírszolgáltatásaihoz kapcsolódó műsorainak több mint 30 fiók volt a Twitteren és több mint 20 a Facebookon, és ebben még nem voltak benne az újságírók egyéni fiókjai. Ezek a fiókok ugyanakkor az NRK-hoz való kapcsolódásuk tekintetében jelentősen eltértek egymástól, és nem volt egységesség az elnevezések, az elrendezés vagy a szolgáltatások konkrét használata tekintetében sem, az azonban világosan látszott, hogy a közszolgálati médiaszolgáltató ambíciói egyértelműen nőttek a közösségi hálózatok használatával kapcsolatban (Moe 2013, 118). 2010 végére már az NRK fő honlapjára, az nrk.no-ra is felkerültek a csatorna programjaihoz tartozó Facebook- és Twitter-fiókok követésére buzdító felhívások, sőt: a rádiós hírműsorok még a szerkesztőség tweetjeit is feltüntették az nrk.no hivatalos oldalán. Ezen a ponton a közösségi oldalak kezdtek egyre zökkenőmentesebben integrálódni a közszolgálati tartalmakba. Ez a fajta integráció nem korlátozódott kizárólag a webre: a televíziós és rádiós műsorok vezetői is egyre bátrabban irányították az állampolgárokat a Facebook- vagy Twitter-profiljaikra, az egyre szorosabb integráció pedig egy új fázis alapjait rakta le az NRK és a közösségi hálózatok kapcsolódását illetően.

Miközben ugyanis az NRK különböző szerkesztőségei tovább kísérleteztek a Facebookkal és hasonló oldalakkal a saját hatáskörükben, idővel a politika és



a szabályozás világa is elkezdett felzárkózni a szomszédos Svédországban lezajló szabályozási folyamatok hatására – jól szemléltetve a második fázisba való átmenetet.

2.2. Az NRK és a Facebook fölülről lefelé megvalósuló integrációja

A közszolgálati tájékoztatás közösségi média felé terelésének alapdilemmáját példázza a svéd közszolgálati műsorszolgáltató, azaz az SVT egyik regionális televíziós reggeli hírműsorának riportja 2010. május 21-én, amikor Viktória svéd koronahercegnő és Daniel Westing esküvőjének előkészületeiről számolt be. Az esküvőig még négy hét volt hátra, és a riport szerint néhány dél-svédországi lelkész azt javasolta, hogy a koronahercegnőt ne az apja, a király vezesse az oltárhoz, ahogyan azt a hagyományok előírják. A riport után a híradó műsorvezetője a nézőkhöz fordulva azt kérdezte: „Viktória Daniellel lépjen be a temp-

lomba vagy sem? Önök mit gondolnak? Menjenek a Facebook-oldalunkra, és mondják el a véleményüket” (Moe 2013, 118–119). A műsort azonban a Facebook-oldalra való átirányítás miatt jelentették a svéd médiahatóságnak, amely az ügy megvitatása során arra a megállapításra jutott, hogy a műsorszolgáltató a Facebook megemlékezésével és a nézőknek egy szolgáltatás használatára való buzdításával „kereskedelmi érdekek indokolatlan népszerűsítésében vétkes”, ami sérti a televíziózásról és rádiózásról szóló törvényt (Grankskningsnamnden för radio och TV, 2010).

Ebben az esetben a svéd közszolgálati műsorszolgáltató azzal érvelt, hogy a Facebook olyan, mint egy köztér. Mint minden nyilvános téren, itt is jelen lehetnek kereskedelmi szereplők, de fontos beszélgetések is zajlanak társadalmilag releváns kérdésekről, ezért a közszolgálati intézményeknek is jelen kell lennie. A svéd médiahatóság azonban nem fogadta el a köztéri metaforát, érvelése szerint ugyanis a Facebookon folytatott vitában való részvételhez egy kereskedelmi céggel kötött felhasználói megállapodásra lett volna szükség. E nézet szerint tehát a közszolgálati műsorszolgáltató egy az Egyesült Államokból irányított multinacionális vállalat „területén belül”, pontosabban a felületén publikált közpénzből finanszírozott médiatartalmakat, amelyek szabályozására sem a svéd műsorszolgáltató, sem a svéd politikusok nem sokat tehetnek (Moe 2013, 119).

Egy külső szabályozó szerv beavatkozása tehát felszínre hozott néhány alapvető problémát a közszolgálati műsorszolgáltató közösségimédia-használatával kapcsolatban. Az ítélet nyomán mindenesetre a svéd közszolgálati műsorszolgáltató új megközelítést választott – és így döntöttek a szomszédos skandináv országok közszolgálati műsorszolgáltatói is. Az eset hatására az NRK megkezdte a a közösségi oldalak használatára vonatkozó belső irányelveket kidolgozását (Moe 2013, 119). A 2010 végétől érvényben lévő irányelvek lefektetettek néhány alapvető rutint az új kezdeményezések jelentésére és dokumentálására vonatkozóan, és útmutatást adtak a szolgáltatások „legjobb gyakorlat” szerinti használatához is. Az irányelvek azonban arra vonatkozó szabályokat is tartalmaztak, hogy a műsorszolgáltató saját programjaiból vagy honlapjairól hogyan hivatkozhat a Facebookra vagy a Twitterre, hangsúlyozva, hogy a közösségi hálózatok kereskedelmi oldalak. Az érvelés szerint márpedig a Facebookon vagy a Twitteren folytatott tevékenységeknek támogatniuk kell az NRK szolgáltatóit – s nem pedig fordítva.

A dán közszolgálati műsorszolgáltató, a DR 2011 elején követte a norvég példát, és elismerte, hogy fel kell hagyni a közösségi hálózatokon való exkluzív tartalmak közzétételével, valamint „erős szerkesztői indoklást” kell adni a nevesített szolgáltatásra való hivatkozásokhoz. Az NRK dokumentuma hasonló szabályt tartalmazott. 2011 márciusában egy nézői panasz miatt az NRK műsorszolgáltatási tanácsa – egy külső tanácsadó testület – elé került a kérdés, amely arra az álláspontra helyezkedett, hogy alapvető fontosságú az emberek által használt platformokon jelen lenni, de az addigi gyakorlat nem nevezhető tökéletesnek. A szervezet hangsúlyozta, hogy továbbra is lehetővé kell tenni a kísérletezést, ugyanakkor előtérbe kell helyezni az „NRK márkaépítésének” fontosságát.

2012-re a Facebook-hivatkozás, a Twitter-logó és a beágyazott Twitter-hírfolyam is eltűnt a fent említett rádiós és televíziós hírműsorok hivatalos – az NRK-hoz tartozó – oldaláról. Ettől kezdve tehát a közösségi hálózatok által nyújtott szolgáltatások használata az NRK-nál a második szakaszába lépett, amelyet egy az addiginál sokkal szerényebb megközelítés jellemez, kevésbé nyilvánvaló kapcsolatokkal, rendezettebb helyzettel, illetve egységesebb és konkrétabb gyakorlattal. 2012 végére sor került a felülvizsgált belső iránymutatások bevezetésére, amely már jóval kevesebb teret nyújt az egyéni, kreatív kísérletezéseknek.

Moe (2013, 120) ezzel kapcsolatban megjegyzi: a skandináv országokon belül is vannak eltérések, ilyen például a felülről lefelé irányuló szabályozás szerepe. Míg Svédországban a szabályozó hatóság beavatkozott, és közvetlenül változást hozott a közszolgálati műsorszolgáltató Facebook-használatában, addig az NRK-nál a szerényebb és egységesebb megközelítésre való áttérés egy külső szabályozó testület formális beavatkozása nélkül történt. Bizonyos értelemben tehát az NRK – a svéd példából tanulva – proaktívan cselekedett, és már azelőtt megoldotta a problémát, hogy a Műsorszolgáltatási Tanács, a norvég Médiahatóság vagy bármely politikai szereplő külön figyelmet fordított volna a kérdésre.

Moe (2013, 122) szerint mindenestre mindez azt mutatja, hogy a tájékoztatósi hatalom bizonyos értelemben a nemzeti-politikai szereplőkről (Norvégia kivételével) a globális kereskedelmi szereplőkre száll át, hiszen a svéd eset is azt mutatja, hogy a közszolgálati műsorszolgáltató a Facebookhoz hasonló multinacionális vállalatok „területén” való működésével azt kockáztatja, hogy tevékenysége a nemzeti szabályozó hatóság hatókörén kívül esik. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ez egy szabályozatlan környezet lenne, hiszen a Facebookon is minden felhasználónak be kell tartania a közösségi hálózat saját irányelveit.

Összegzés

A norvég közszolgálati médiamodell évtizedek óta mintaként szolgál Európában, sőt, de az információs forradalom, illetve a közösségi hálózatok által a társadalmi kommunikációban bekövetkezett változások a mindenkori norvég kormányt, valamint a médiaszolgáltatásért felelős médiahatóságot is kihívások elé állították – s egyúttal arra kényszerítették, hogy a megváltozott körülményekhez alkalmazkodva új jogi környezetet hozzanak létre. A fentiek alapján azonban jól látható, hogy a norvég illetékes hatóságok egyetlen szempontnak rendeltek alá mindent az új szabályozások kialakítása során: a közszolgálati értékmegőrző és értékteremtő szerepének megőrzésére.

Az Európa egyik legjobban finanszírozott közszolgálati médiaintézményeként számontartott, a norvég állampolgárok körében még a 2020-as években is nagy népszerűségnek örvendő NRK esetében sem zajlott zökkenőmentesen a profitot előtérbe helyező, kereskedelmi logika alapján működő globális közösségi hálózatok integrálása a közszolgálati média rendszerébe. A kezdeti szakaszban ráadásul láthatóan intézményi beavatkozás nélkül, alulról szerveződve kezdődött meg a Facebookhoz hasonló médiaplatformok alkalmazása, az idő előrehaladtával azonban a hatóságok is igyekeztek elhárítani az állampolgárokat és a közszolgálati küldetését fenyegető veszélyeket.

A norvég közszolgálati médiamodell sikerreceptjének kutatása közben azonban nem szabad elfedni az európai országok és műsorszolgáltatók közötti – olykor igen jelentős – különbségeket sem. A norvég közszolgálati műsorszolgáltató ugyanis évtizedek óta stabil és erős pozíciókkal rendelkezik, élvezve a norvég társadalom megbecsülését és bizalmát. Jó helyzetben volt tehát ahhoz, hogy sikerrel integrálódjon a közösségi hálózatok újszerű világába.

Felhasznált irodalom

- Antal Zsolt. 2011. Közszolgálati média Európában – az állami részvétel koncepciói a tájékoztatásban. Szeged: Gerhardus Kiadó.
- Antal Zsolt. 2017. „Közszolgálati kommunikáció, közbizalom és médiaszabályozás.” *In Medias Res* 2017/2 319–338. <https://szakcikkadatbazis.hu/doc/4459648>

- Bayer Judit. 2008. A közszolgálati televíziózás újragondolása a digitális korszakban. *Médiakutató* 9/2 7–17. https://www.mediakutato.hu/cikk/2008_02_nyar/01_kozszolgalmi_televiziozas_digitalis
- Bajomi-Lázár Péter. 2009. Hírközlés tegnap és ma. *Médiakutató* 10/3: 141–147.
- Castells, Manuel. 2005. A hálózati társadalom kialakulása – Az információ kora, I. kötet. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Habermas, Jürgen. 1971. A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Jakubowicz, Karol. 2007. Public Service Broadcasting: A Pawn on an Ideological Chessboard. In *Media Between Culture and Commerce*, szerkesztette Els de Bens, Bristol: Intellect Books.
- Moe, Hallvard. 2013. „Public Service Broadcasting and Social Networking Sites: The Norwegian Broadcasting Corporation on Facebook.” *Media International Australia* 146: 114–122. Megtekintve 2022. április 10-én.
- <https://journals.sagepub.com>,
<https://doi.org/10.1177/1329878X1314600115>
- Nyakas Levente. 2015. *A médiapluralizmus nyomában. A médiapluralizmus elvének elméleti alapjai és értelmezése az Európai Unió egyes politikáiban (különös tekintettel audiovizuális és -médiapolitikára), jogalkotásában és intézményi gyakorlatában.* Munkahelyi vita céljára készített változat. Doktori értekezés. Győr: Széchenyi István Egyetem.
- Rumphorst, Werner. 2007. Model Public Service Broadcasting Law. Megtekintve 2022. április 10-én. <https://www.article19.org/wp-content/uploads/2018/02/model-psb-law.pdf>
- Sundet, V. S. 2008. Innovasjon og nyskaping i NRK. En analyse av plattform- og sjangerbruk i Rubenmann-prosjektet. *Nors Medietidsskrift*, 154/4, 282–307.
- SSB/MedieNorge. 2011. Tilgang til avisabonnement og antall abonnement.
- Tóth Loretta. 2022. *Az udvariatlanság pragmatikája. Diplomácia 280 karakterben: a nemzetközi kapcsolatok alakulása a twiplomácia aranykorában.* Doktori értekezés. Budapest: Budapesti Corvinus Egyetem.

Tudatosság, önfegyelem, egyéni színek

Beszélgetés Balázs Géza professzorról,
az SZFE beszédkultúra
kutatócsoportjának vezetőjével



Fotó: Schwarzenberger-Ludván Gyöngyi

A Színház- és Filmművészeti Egyetemen (illetve elődjén) mindig fontos szerepe volt a beszédoktatásnak. Mit lehet tudni ennek a múltjáról?

■ Nyelvészként, nyelvművelőként annyit mindig tudtam, hogy olyan jeles beszédtanárok tanították a színészeket, mint Nagy Adorján, Gáti József, Fischer Sándor és Montágh Imre. Némelyikük személye köré legendák szövődtek, a régóta pályán lévő színészek sokszor emlegetik őket. De amikor elolvastam Nánay István könyvét az SZFE történetéről (*Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*), akkor még nyilvánvalóbbá vált számomra, hogy nem volt olyan korszak, amikor valamilyen módon ne emelték volna ki a színművészetin a beszédképzés jelentőségét. Így volt ez a tanoda, az akadémia, a főiskola és a későbbi egyetem életében is. A beszédkritérium megjelent a Színészeti Tanoda 1865-ben történt megalapításakor. Az akkori követelmények szerint: „A felvételhez kívántatik... csengő, hibátlan, tiszta szókiejtés a drámai, és csengő tiszta hang, szabatos zenei hallás az operai szakon”. Várkonyi Zoltán (1974–1979) harcosan kiállt a beszédoktatás mellett: „A hétköznapi nyelv – nem az új szavakról beszélek, nem a szlengről, hanem a hangsúlyról, a hangzók értékéről – egyre romlik, a jelentkezőknél is ezt tapasztaljuk.” Ezért angliai tapasztalatai alapján egy olyan középiskolát javasolt, ahol – a színpadi igényeket szem előtt tartva – kiemelten foglalkoznának a torna és a beszéd oktatásával, és az irodalomoktatásban nagyobb hangsúlyt kap a vers és a dráma. Bár a nyelvészek ódzkodnak a nyelvi romlás kifejezéstől, azt nem cáfolják, hogy bőven vannak – javítható – nyelvhasználati problémák. A színpadi és filmbeli nyelvhasználatra pedig még a kritikusok is folyamatosan panaszkodnak. Amióta az SZFE-n médiaképzés is folyik, még jobban megnőtt a beszédoktatás jelentősége. Tehát a beszédoktatás egyaránt fontos a színészek és a médiaszereplők számára, illetve mindenki számára, akinek „munkaeszköze” a beszéd.

Milyen tudományos alapja van a beszédoktatásnak?

■ A közéleti beszéd minőségéről már az ókortól kezdve értekeznek. A máig élő és aktuális retorika az ókorban született meg. Az első szónoklattanok elsősorban a bírósági, majd pedig a politikai beszédre szóltak, de hamar fontossá váltak az egyházi szónoklatok is, ha belegondolunk, ezek is mind kapcsolatban vannak a színészettel; de például Arisztotelész Poétikájában említi a tragédia

különleges nyelvezetét: „Megízesített” beszédnek azt nevezem, amelynek ritmusa, harmóniája és dallama van...” Retorikájában a beszéddel kapcsolatban totális – ma leginkább a színészethez kapcsolódó – szempontokat fogalmaz meg: „A gondolkodásmód körébe tartozik mindaz, amit a beszéd által kell elvégezni: a bizonyítás, a cáfolás, az érzelmek – a szájalom, a félelem, a harag és a többi – felkeltése, ezenkívül a nagyítás és a kicsinyítés is.” És konkrétan is megemlíti a beszédművészetet: „A szavak művészete csak prózát vagy verset használ, s ez utóbbi lehet vagy vegyes formájú, vagy végig azonos versmértékű, de összefoglaló elnevezése máig sincs”. A retorika a görögöktől kezdve fontos helyen áll a tudományok között. A középkortól rendszeresen oktatják, s ez nagy hatással volt a művészi nyelvhasználatra. A nyelvtudományban csak a 20. századtól foglalkoznak behatóan a beszéd kérdésével – addig főleg a nyelvi elemek, szófajok, mondatrészek, a mondat állt a nyelvészi érdeklődés középpontjában. Saussure már bevezeti az élő beszéd kutatásának feladatát is. Erre azonban csak a 20. századi technológiai fejlődés (hang- és képrögzítés, -továbbítás), illetve az ezt felhasználó kommunikációs lehetőségek (film, rádió, televízió, színház, multimédia) korában lesz egyre nagyobb szükség és lehetőség. Magyarországon a nyelvmuvelésnek több évszázados hagyományai vannak, de a beszédművelés csak a 20. században, Kodály Zoltán figyelemfelhívó kiáltványának megjelenésétől számítható. Az elmúlt időszakban a nyelvészeti tudományos háttér roppant módon megerősödött. Köszönhető ez a nyelvtudományban meghonosodó (eszközös) fonetikai kutatásoknak, az elmélyülő beszédtechnológiai lehetőségeknek. A kettőt együtt összefoglaló néven beszéd tudománynak nevezhetjük. A beszéd tudományhoz sokban hozzájárul a retorikai szemlélet és az időközben megszületett pszicholingvisztika is. A beszéd tudományba sorolhatjuk a beszédhibákkal, beszédzavarokkal foglalkozó nyelvpedagógiai és beszédtechnikai törekvéseket, illetve általában a kommunikációs zavarokkal foglalkozó kommunikációelméletet és -gyakorlatot.

Milyen gyakorlati múltja van a beszédoktatásnak?

■ Említettem már, hogy a hagyományos iskolarendszerünkben mindig volt retorikaoktatás. Ezt 1948-ban megszüntették, de a helyén egy darabig beszéd- és értelemgyakorlat néven szerepelt hasonló tárgy. Idősebb emberek emlékeznek rá, azt mondják, szerették, mert jókat beszélgettek az órán. A rendszerváltás hajnalán a retorika szépen visszaszivárgott a magyar nyelvtan és

kommunikáció néven kiteljesített anyanyelvi oktatásba. Tantervi helye van, gyakorlata is lehetne, de sokszor hallom, hogy nincs idő szóban feleltetni a tanulókat, gyorsabb és egyszerűbb a teszt. Egyes becslések szerint egy általános iskolai tanuló az iskolában nyilvánosan, retorikai helyzetben egy évben csak pár percet beszél. És ugyanez van a középiskolában és az egyetemen is. A tömegoktatásban visszaszorult a szóbeli vizsga, sok képzési formában nincs szóbeli felvételi. Ezért az elhanyagolt beszédoktatást kerülőutakon lehetett megoldani, már akinek sikerült. Ilyen kerülőutak a minden iskolatípust átfogó szépkijejtési, retorikai és szavalóversenyek, amelyeket társadalmi egyesületek, alapítványok és intézmények karoltak fel. Más kérdés, hogy ezeknek az 1960-as években kialakított módszertana máig nem változott, sok tekintetben elavult, és nemegyszer kiejtési álszabályokat rögzítenek, ami inkább kárt okoz. A kerülőutak kapcsán mindenképpen kiemelném a szavalóversenyeket, hiszen ezeknek óriási felhajtóereje van a beszéddel művészi szinten foglalkozni kívánók számára. A színművészeti főiskolán például Nádasy Kálmán rektorsága idején (1964–1974) újra élesztette a szavalóversenyeket, amelyek azután ismét eltűntek. A sokféle hivatalos és nem hivatalos versenynek a színészképzés irányába is volt és van felhajtó ereje. Számos színészünk büszkélkedik középiskolás korában kapott Kazinczy-éremmel vagy szavalóversenyen elért eredménnyel. Tény, hogy egy felvételin nagyon mutat egy ilyen igazolt eredmény!

A „beszélőket” foglalkoztató intézmények ugyancsak felfigyeltek a hiányzó pedagógiai alapokra. Ezért a Magyar Rádió 1976-ban megalapította a nyelvi és a mikrofonbizottságát, amely 2011-ig működött, és tudományos alapokon kidolgozott képzéssel és vizsgakövetelményekkel segítette a rádiós megszólalók munkáját. Mivel én 1992 és 2011 között ennek a bizottságnak a tagja, utolsó tíz évében pedig elnöke voltam, jól ismerem a tevékenységét. Nagyszerű nyelvészekkel (Fábián Pál, Szathmári István, Bencédy József, Wacha Imre), nagyszerű rádiósokkal (Bózsöny Ferenc), kiváló rádiós szakemberekkel dolgoztunk együtt. A nyelvi bizottság inkább elvi tanácsadó szerepet látott el, valamint műsorokat, műfajokat, rádiós magatartásformákat, stílusformákat elemzett. A konkrét elemzéseket mindig megbeszélte a műsorkészítőkkel. Az elemzéseket és az elemzésekből született szakmai anyagokat (tankönyveket) a Magyar Rádió oktatási osztálya megjelentette. Az oktatási osztály működtette a folyamatos rádiós beszédképzést. Csak ennek elvégzése után lehetett letenni a rádiós megszólaláshoz elengedhetetlen mikrofonvizsgát. A legszigorúbb feltételeknek megfelelő bemozdói vagy műsorvezetői mikrofonengedélyt kaptak.

Kodály Zoltán: Vessünk gátat kiejtésünk romlásának!

(Elmondotta a Rádióban 1938. szeptember 18-án.)

„Egyetlen nyelv van itt, amelynek kiejtését nem gondolja senki: a magyar. Vagy azt hiszik: úgy is tudja mindenki, vagy azt, hogy mindegy: akár jól, akár rosszul ejtjük, csak megértjük egymást. A gondozás hiánya meg is látszik: aki nyitott füllel jár a magyar életben, tudja, mennyire megromlott a magyar kiejtés az utóbbi két évtized alatt. A kiejtés romlása csak kísérő tünete az általános nyelvromlásnak. [...] Semmi sem jellemző annyira egy nyelvre, mint sajátos hangzása. Olyan ez, mint a virág illata, a bor zamata, a zománc, az opál tüze. Megismerni róla a nyelvet már messziről, mikor a szót még nem is értjük. Minden nyelvnek megvan a maga hangszíne, tempója, ritmusa, dallama, egyszóval zenéje. A magyarét egyre többen fűjják hamisan. [...]

Mit tegyünk hát? A hibás kiejtésnek két oka van. Egyik egyszerűen a fogyatékos nyelvtudás. Ha idegen nyelvről van szó, természetesnek vesszük, hogy fogyatékos kiejtés csak féltudás. Mért nem természetes az a magyarnál is? Aki magyarul akar beszélni, tanulja meg a kiejtést. Ez csak tiszta sor.

Az idegen nyelvekről nem mondhatunk le. Sőt arra kell törekednünk, hogy legalább egyet minden művelt magyar tökéletesen tudjon. De használjuk fel idegen nyelvtudásunkat arra, hogy vele magyar nyelvtudásunk nyerjen, ne veszítsen. Az idegen nyelvvel párhuzamosan tanuljuk újra a magyart. Vegyük számba minden zenei eltérést s mennél jobban elsajátítjuk az idegen nyelv kiejtését, annál tudatosabbá tehetjük a magyart. [...]

És itt érjük a hibás kiejtés másik okát, a súlyosabbikat. Ha valaki elhatározza, hogy megtanulja a helyes magyar kiejtést, csak idő és szorgalom kérdése. Bizonyos, hogy aki nem kapta örökségül, kemény munkával kell megszereznie. A megtartása nem kisebb munkát jelent.

Az elvégzendő munka nagy. Szaktudósokra vár a kiejtés alaptényeinek feltárása és rendszerezése. A tanügyi hatóságok dolga lesz, hogy a tudomány megállapításai az iskolák révén a köztudatba jussanak. Mind a kettőre nézve megtörténtek már az első lépések. De életté mindez csak tömegmozgalom által válhatik. Ha elérjük, hogy minden magyart érdekel, senkinek sem közömbös, hogy így vagy úgy ejtünk egy szót. A nyelv milliók alkotása, s akkor él igazán, ha mennél többen élnek vele tudatosan. A Rádióban a nyelvhelyességi előadások mellett hivatott szakemberek foglalkoznak majd a kiejtés részletkérdéseivel is. Kérem tisztelt hallgatóinkat, azzal a figyelemmel és érdeklődéssel hallgassák, amit a nyelv ügye, a nemzet igazi létkérdése megérdemel.”

Ezt követte a riporter és a szakriporter engedély. Ebből talán látszik, hogy mindenki megtalálhatta helyét a rendszerben. Hogy a két szélső helyre például mondjak: rádióbemondó nem lehetett beszédhibás, de egy szakriporternél ez nem volt kizáró ok. Az 1980-as években a Magyar Televízióban is volt egy hasonló bizottság. A korábbi nyelvi bizottságok helyén az MTVA-ban létrejött egy ún. Montágh-testület, de a mikrofonengedélyek rendszerét nem vette át. A rendszerváltozás után pedig a vezetők (menedzserek) képzésében is megjelent a kommunikációs és beszédképzés sokféle, vegyes módszerrel és tematikával – de a lényeg az, hogy felismerték ennek szükségességét, annyira, hogy egyének és cégek óriási összegeket fizettek a beszédképesség fejlesztéséért. A világhálón számos magán retorikaiskolát, beszédképzést – utóbbi esetben a divatos hanghigiéna néven is – hirdetnek. Felkérésre magam is kidolgoztam egy beszédíró és -előadó kurzust, hihetetlen sikere volt. Ez pedig azt jelzi, hogy hatékony beszédoktatásra óriási igény van.

Melyek a beszédtudománynak a legfontosabb kutatóhelyei és szakkönyvei?

■ Fonetikai tanszék egyedül az ELTE Bölcsészettudományi Karán működik, de beszédkutatással foglalkoznak az ELKH Nyelvtudományi Kutatóközpontjában és a műszaki egyetemen is. A kimondottan nyelvészeti (szegmentális és szupraszegmentális) fonetika szempontunkból most nem lényeges, hiszen nem a beszédprodukciónak az elméletével akarunk megismerkedni. A gyakorlati beszédoktatásban nagyon jól használhatók az SZFE-hez korábban már kötődő beszédtanárok munkái (pl. Fischer Sándor *A beszéd művészete*, Montágh Imre *Figyelem vagy fegyelem?!*, illetve *Nyelvművesség. A beszéd művészete* című tankönyve). A beszédhibák tanulmányozásához ajánlom a Szabó László szerkesztette *A gyakori beszédhibák*, Montágh Imre, Montághné Riener Nelli és Vinczéné Bíró Etelka *Gyakori beszédhibák a gyermekkorban* című könyvet. Hasznos lehet a Surján László és Frint Tibor által szerkesztett, *A hangképzés és zavarai, beszédzavarok* című munka is. A retorika elméletéhez Adamikné Jászó Anna, Aczél Petra és Wacha Imre munkáit ajánlom, utóbbi szerző a Magyar Rádió legendás beszédtanára volt, akinek nagyon sok további gyakorlati munkája is van. Hernádi Sándor beszédgyakorlatos munkái is hasznosak (*Beszédművelés, Magyar szó, magyar beszéd*). Külön felhívom a figyelmet a már említett Wacha Imre munkáira – különösen azért, mert én személyesen is jó barátságban voltam vele, és Magyarországon gyakorlatilag ő alakította ki a médiabeli beszéd-

képzést. Az 1960-as években volt egy egri ún. kiejtési konferencia, ahol elhatározták, hogy megalkotják a köznyelvi magyar kiejtés kézikönyvét. Ez végül csak Elekfi László és Wacha Imre óriási egyéni vállalkozása lett: *Az értelmes beszéd hangzása* (2004), de Wacha Imre számos további munkájában alapozta meg beszédkultúránkat: *A tiszta beszéd* (2015), *Az értelmes beszéd* (2015), *Igényesen magyarul. A helyes kiejtés kézikönyve* (2010). Nekem is van néhány, ide sorolható munkám: *Médiakommunikáció. A nyelvi közszolgáltatás* (1996), *Médianyelv. Az igényes sajtó/média nyelve* (2000), *Médianorma. A nyilvános megszólalás esztétikája* (2002). És ezt a célt szolgálta egykori Duna televíziós sorozatom, a *Hej, hej, helyesírás* és a *Hej, hej, helyes beszéd* is.

Melyek ma a leggyakoribb beszédhibák, beszédzavarok?

■ Vannak – mondhatni – örök, vagyis a népesség egy részére mindig jellemző hangképzési zavarok: rekedtség, mutációs zavar, ugyanúgy tipikus beszédzavarok: pöszeség (selypesség), orrhangzós beszéd, hadarás, dadogás. Ha a beszédzavarokat a teljes kommunikációs környezetben vizsgáljuk, sokkal több jelenség bukkan föl, s ezek már beszédtanári szinten alig, sokkal inkább retorikai vagy súlyosabb esetben pszichológusi segítséggel kezelhetők. Ide tartoznak a figyelemzavarból, gondolkodási zavarból eredő kommunikációs zavarok (nem koherens közlés, körülményeskedés, hangzási asszociáció, a delúziók, azaz téveszmék kommunikációt torzító következményei) és az olyan beszédzavarok, mint a beszédkényszer, bőbeszédűség, a túlzottan halk vagy hangos beszéd... A furcsaság az, hogy talán valamilyen kortünet vagy éppenséggel a nagyobb odafigyelés miatt mintha egyre több lenne a beszédhibás, beszédzavaros gyermek, és persze felnőtt. De – ahogy ma a médiában divatosan mondják – „a jó hír az”, hogy ezek egy részét kinövik a fiatalok, illetve a huszonéves korszak elejéig viszonylag jól javíthatók. És hadd tegyek hozzá valamit, amit beszédtanár sohase mondana: egy kis beszédhiba nem probléma! Nem szükséges és nem is lehetséges mindenkinek ugyanolyan pontos („szabályos”) hangképzéssel rendelkeznie. Sőt, hadd nyugtassam meg a hölgyeket: egy kisebb beszédhiba „szexis” is lehet. De ezzel nem azt akarom mondani, hogy azoknak, akik a beszéd a szakmájuk, tehát a régi-új médiában a rádiósoknak, televíziósoknak, szövívőknek, kommunikációs szakembereknek, tanároknak, papoknak-lelkészeknek, közéleti személyiségeknek és persze a színészeknek ne lenne elsődleges a jó beszédképesség, amelynek az alapja a jó hangképzés.

És mi a helyzet a tájnyelvekkel, pontosabban a tájnyelvek köznyelvi vagy éppen színpadi használatával?

■ Aki régi magyar filmeket néz, megfigyelhette, hogy a két világháború közötti időszakban, és még körülbelül az 1950-es évek végéig sokkal színesebb volt a színészek nyelvhasználata, például természetes volt, ha egy színésznek nyelvjárási sajátossága van. Utána már csak egy-egy színésznek maradt meg a tájnyelvi kiejtése, és a paraszti világot bemutató kizárólag őket alkalmazták. Ilyen volt Horváth Teri és Szirtes Ádám. A tájnyelv utánzása sokszor sikertelen és ezért ellenérzést vagy vitát vált ki a hozzáértőkből – ilyen vita kísért a Rózsa Sándor televíziós sorozatot a „szögedi” ö-zést nem szakszerűen produkáló színészek miatt. Ma már alig akad tájnyelvet beszélő színészünk. Kétségtelen, hogy a tájnyelvek (nyelvjárások) visszaszorultak, de élnek. Mindenhol az országban és a határokon túl élnek a magyar nyelvjárások, és a nyelvészek korábbi uralkodó véleményével ellentétben nem kívánnak kihalni. A nyelvjárás pedig roppant nagy érték: részben a nyelvi hagyomány, részben a kisközösségek sajátos identitása, az érzelmi azonosulás miatt. A mai helyzetben gyakorlati tanácsként azt javaslom, akinek megvan még a nyelvjárása, őrizze, és adott helyzetben bátran használja, s emellett törekedjen a köznyelv elsajátítására is. A közszolgálati rádióban nem kellene nyelvjárásban híreket mondani, de a helyi tudósító bátran használhatja nyelvjárását. A színpadon nem kellene, mondjuk palóc nyelvjárásban előadni a *Hamletet*, viszont egy népies darabban nagyon is lehetne helye a nyelvjárásnak – és nemcsak a kabaréban a bántó nyelvjárás-utánzásnak! Hadd hozzak egy szép, sőt megható példát! A svéd Björn Runeborg *Az autókereskedő* című hangjátéka arról szól, hogy egy gotlandi fiatalember egy svéd nagyvárosba megy autókereskedőnek, de lebeszélük, hogy ilyen borzasztó nyelvjárással nem lehet autókereskedő. Ezért beiratkozik egy svéd nyelvtanfolyamra a gotlandi nyelvjárást beszélő svéd fiatalember. Hogy lehet ezt visszaadni magyarul? A Magyar Rádió felkérte Csendes Lászlót, a kassai Thália Színház tagját, hogy palóc nyelvjárásban adja elő ezt a szerepet. Mindenkinek ajánlom a hangjáték meghallgatását, hogy megértse a nyelvjárások használatának etikáját, és általában is ajánlom a hangjáték műfajának megismerését, értékelését. Valaha a legtöbb színészt a hangjátékokban foglalkoztatták, a Magyar Rádió „pagodája” (előtere) mindig tele volt színészekkel.

A színészképzésben milyen feladatokat lát a beszédképzés terén?

■ Az SZFE-n most is van beszédképzés, és a hallgatókkal beszélgetve tudom, hogy erre van is igény. Akik ide járnak, tudják, hogy legfontosabb eszközük a hang, s a jó hangból formált jó beszéd. Hadd mondjak el egy anekdotát. Egyik épületünkben a férfi mellékhelyiségbe betértem, és bizarr jelenetnek voltam tanúja. Ezt hallottam: cím, cin, citrom, címez, cél, cégér, cica, cián, cifra, cinkos, cédula, cérna... Mindenhol máshol megdöböntem volna..., de itt nem annyira, kézmosás közben kiderült, hogy egy ifjú színművészeti gyakorol, elnézést kért, de csak itt, a férfi mellékhelyiségben talált tükröt... Nem árultam el, hogy én pedig ezt oktatom, és mennyire helyénvalónak tartom ezt a cselekedetet. De komolyra fordítva! Évek óta hallom a panaszt, és egy ideje magam is tapasztalom: sok a beszédhibás színész. A csúcs egy súlyos beszédhibás Ádám volt, nem is olyan régen. Mert ahogy talán már utaltam rá, egy-egy karakterszerepben elmege a beszédhiba. Persze lehet beszédhibás Ádámot és Évát is rendezni, de én nem tenném. A másik: a hangerő. Nagyon sokszor nem értem, hogy mit mondanak a színpadon. Persze lehet koncepció, például multitasking-törekvés, hogy ne is értsd mindig a szöveget. De ez legyen kivétel. A harmadik: a versmondás. Teljesen visszaszorult. Pedig a versnek, a pompás verstolmácsolásnak terápikus hatása van. Nagyon fontosnak tartom, hogy minél többen mondjanak verset, és mindenki naponta hallgasson és mondjon verset!

Még annyit tennék hozzá, hogy a beszédkultúra állapotát, a beszédhibák, beszédzavarok jelenségét, amennyire lehet ne betegesítsük – ezen azt értem, hogy ne tekintsük betegségnek. Minden embernek van idiolektusa, saját hangképzése, nyelvhasználata. Nyilván egy kapitális vagy többszörös beszédhiba rontja a kommunikációt; de ne tekintsük orvosi esetnek. Legföljebb finoman hívjuk fel rá az illető a figyelmét, jelezzük, hogy lehetséges erre megoldás, és persze nem biztos, hogy ilyen adottságokkal nyilvánosan vagy művészi „beszélő” szakmát kell választania. Sokszor egyébként éppen egy kisebb-nagyobb beszédhiba váltja ki a személyiségből a bizonyítási vágyat. Démoszthénésről, a nagy ókori szónokról jegyezték föl, hogy beszédhibából fakadó gátlásait kíméletlen önfegyelemmel legyőzte: szájába kavicsokat tett, s úgy szavalt tengerparton.

Az SZFE-n megalakult a beszédkultúra munkacsoport. Milyen tervekkel?

■ Amikor 38 ELTE-s év után – ahol egyébként nagyon régen oktattam retorikát, kommunikációtant – átjöttem az SZFE-re, rögtön javasoltam egy beszédkultúra munkacsoport létrehozását. Ez meg is történt. Már az első itteni évemben idehoztam az országos Kossuth-szónokversenyt, amelyből eddig valamiért kizárták a színi növendékeket. 2022 novemberében a Nemzeti Színházban tartottuk az országos döntőt, és a jövőben is szeretnénk egyetemünkhöz és a színházhoz kötni a versenyt. Persze a korábbi szervezők is megmaradnak, az ELTE Tanító- és Óvóképző Kara, a Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága és a Petőfi Kulturális Ügynökség. A 2023 novemberében megtartandó döntőre már az év közepétől indítunk felkészítő programokat, találkozókat, képzéseket. Személy szerint szorgalmaznék több kiejtési és tematikus szavalóversenyt is. Egy másik terület: a beszédképzés. Mivel magam nem vagyok beszédtanár, ezért igazából először én is tanulni szeretnék a beszédtanároktól, szeretném megismerni a problémákat. Az alapos beszédtanári munkára építhető a retorikai és egyéb kommunikációs képzés, amiben viszont már otthon vagyok. Tehát a kettő nem független egymástól. A harmadik terület pedig egy ún. beszédvizsga kidolgozása. Az SZFE vezetősége arra kért meg, hogy belső és külső szereplőknek (a külsőknek térítéses alapon) szervezzünk több szintű beszédtanfolyamot, amely segítheti őket a médiában, a színházi munka során és a közéletben. Mivel a korábbi rádiós nyelvi bizottsági tapasztalatok rendelkezésünkre állnak, s mivel ilyen képzés Magyarországon nincs, ezért ennek a kidolgozásán és a bevezetésén dolgozunk. Szeretnék megnyugtatni mindenkit, a részvételt önkéntes alapon képzeljük el. Vagyis mindenki a saját igény szintje, munkaerőpiaci sikeressége érdekében vegye igénybe – vagy mellőzze – ezt a lehetőséget, szolgáltatást. A beszédkultúra munkacsoport emellett igyekszik majd a beszédtudomány legújabb eredményeiről is beszámolni az egyetemi közösségnek, például az Urániában, az egyetem tudományos lapjában.

Készítette: Antal Zsolt

Kozma Gábor Viktor

Test és tér

Esszé Suzuki Tadashi poszthumán-humanista alkotói gondolkodásmódjáról

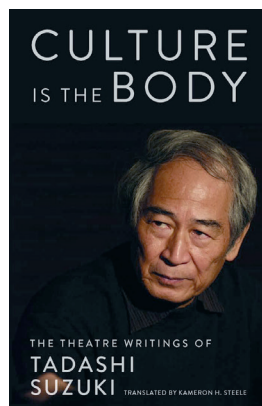
Absztrakt

Az írás Suzuki Tadashi színházi gondolkodását mutatja be különös tekintettel a testről és a térről alkotott meglátásaira. Bevezetésként az alkotói pályája meghatározó állomásai jelennek meg, majd tárgyalásra kerül, hogy a rendező miért látja a színház társadalmi feladatát elsősorban kritikusnak. A művészi reflexiók fontosságának bemutatását követően, a szerző Suzuki egyedi meglátásait tárgyalja kontextualizálva azokat a japán kulturális hagyomány értelmezésével. Az írás a színész testét és a színházi teret elválaszthatatlan egységként ábrázolja, és kölcsönös függési kapcsolatukat elemi ki a színházi aktus során. Ezt a gondolatot folytatva a szerző Suzuki humanista filozófiáját keretezi a posztfenomenológia egyes állításaival.

Kulcsszavak: Suzuki Tadashi, Suzuki színésztréning-módszer, test és tér, testelme (bodymind), testvilág (bodyworld)

„Mivel folyamatosan kutattam a módját
alkotói céljaim megvalósításának,
szembefordultam ezekkel a tendenciákkal,
és elhatároztam, úgy fogok dolgozni,
hogy közben nem áldozom fel
az eszményeimet.”

(Suzuki Tadashi: A testben élő kultúra¹)



Suzuki Tadashi színházi gondolkodása és filozófiája rendkívül összetett és szer-
teágazó. Munkássága folyamatosan kapcsolatot teremt a hagyománnyal, amit
állandóan megkérdőjelez, újragondol, és a jelen szociokulturális közege és
problémái szerint reprezentál. A címben jelölt paradoxon feloldásához először
szükségesnek tartom Suzuki életművét egy tágabb perspektívából bemutatni,
majd a test és tér viszonyára térek ki, megmutatva a rendező hogyan előzi meg
korának gondolkodását.²

Suzuki pályája már önmagában inspiráló erővel bír. A tokiói Wasedai Egye-
tem színházi köréhez, a Waseda Jiyū Butai-hoz csatlakozva az 1950-es évektől
kísérletezik a színházi kifejezésmódokkal. A japán realista színházi tendenciával,
a shingekivel ellentétben már a korai színházi munkáiban saját színházi gon-
dolkodásmódot és formanyelvet keres. A '60-as években, kiválva az egyetemi
alkotócsoporthoz megalapítja először a Jiyū Butai-t, majd 1966-ban a Waseda
Shōgekijō-t (Goto 1988, 46). Habár eleinte előadásainak kritikai fogadtatása
nem mindig volt kedvező, Minoru Betsuyaku drámaíróval közösen szerkesz-
tett és készített előadásuk *A kis gyufaárslány* 1966-ban meghozza Suzuki és
a Waseda Shōgekijō számára a szakmai elismerést.

1 Az esszé Tadashi Suzuki: *The Culture is the Body* 2015-ös amerikai kiadásának magyar fordítása felhasználásával készült. A magyar kiadás a Színház- és Filmművészeti Egyetem és a Színházi Olimpia Nonprofit Kft. gondozásában várhatóan 2023 tavaszán kerül az olvasók elé.

2 Esszémben felhasználom 2022-ben megvédett doktori dolgozatom egyes részeit. A nem magyar források idézetei saját fordítások.

Kara Jūrō, Terayama Shūji, Satō Makoto, valamint Ōta Shōgo mellett Suzuki az egyik legmeghatározóbb alkotója lesz a japán mainstream ellenében gondolkodó, a shingekit megkérdőjelező, és más kifejezési formákat kereső *angura* mozgalomnak (Goto 1988, 9–10). Az *angura* az *andāgurando* rövidített formája, ami az angol underground szó használatából alakult ki a japán színházi szaknyelvben. Suzuki *A kis gyufaárslánnyal* nyitja meg a Waseda Shōgekijō stúdió-épületét a tokiói Mon Cheri kávéház tetején (Goto 1988, 46–50). Színházi kísérletei a színész fizikalitása felé fordulnak, a teljes testes kifejezést keresi és egy olyan formanyelv megalkotását, ami hidat képezhet a klasszikus előadói hagyományok és a kortárs színházi üzenetek között.

A '60-as évek végén, a '70-es évek elején áttörő sikereket érnek el társulataival, 1972-ben pedig Jean-Louis Barrault Párizsba hívja őket egy fesztiválra, ami Suzuki számára revelatív élménynek bizonyul. Leírása szerint Kanze Hisao előadásában a nő új erővel mutatkozik meg számára. Felismeri a nő életteli-ségét és kitűnő teatralitását, ahogy az a saját közegéből kiemelve jelenik meg (Suzuki 1987, 71–72). Suzuki gondolkodásmódja a '70-es években metodológiai keresésben ölt testet. Folyamatos kísérletezéssel elkezd kialakítani a Suzuki színészténing-módszert, amely társulatának folyamatos edzéseként funkcionál. A rendező a '70-es években újabb és újabb sikereket arat, többek között bemutatásra kerül emblematikus előadása *A trójai nők* 1974-ben. 1976-ban Suzuki Tokióból, a Toyama prefektúrában elhelyezkedő hegyi faluba, Togába költözteti át székhelyét, társulatának nevét pedig Suzuki Company of Togára (SCOT) változtatja. Az elmúlt közel ötven évben ebből a faluból kiindulva vált világszerte ismertté művészete, pedagógiája és gondolkodásmódja. Suzuki, a vidéki központjának létrehozásával csatlakozik ahhoz a hullámhoz, ami Copeau, Grotowski, Barba és Staniewski munkáját is jellemzi: az elkülönített közeg válik a munkamódszerének szerves részévé. Azonban az egyedivé teszi a SCOT tevékenységét, hogy nem csak virágzó kulturális központot hoznak létre, de ezt bevonják a nemzetközi színházi körforgásba is turnéik és nemzetközi események fogadásával. 1982-ben Suzuki létrehozza az első japán nemzetközi színházi fesztivált, a Toga Fesztivált, amely azóta is minden évben megrendezésre kerül. A Toga Arts Park folyamatos fejlesztése és bővítése mellett Suzuki 1989–1995 között az Art Company Mito (ACM), majd 1995–2007-ig a Shizuoka Performing Art Centre művészeti vezetését is vállalja. Suzuki japán és nemzetközi elismeréseinek felsorolására nem lenne elég esszém terjedelme, így ebbe nem

bocsátkozom. Pályájának alakulása egyértelműen a 20. és 21. század egyik legmeghatározóbb színházi alkotói és gondolkodói közé emeli őt.

Suzuki inspiráló ereje számomra mégsem pályájának grandiózus ívében rejlik, hanem színházi víziójának és gondolkodásmódjának árnyaltságában. Suzuki filozófiája összetett világgépet, széleskörű érdeklődést és erős etikai nézetet hordoz. A rendező saját munkáját mindenképpen a társadalom művészi reflexiójaként gondolja el.

„Azok az emberek, akik hatással voltak a világszínházra és sikerült is jelentős mértékben megváltoztatniuk, a közvélekedéssel ellentétben nem magát a színházcsinálást tűzték ki célul, hanem azoknak a tudatát kívánták megváltoztatni, akik a társadalmat formálják. A drámát egyszerűen csak eszközként választották ehhez.”

Suzuki az alkotást „társadalmi cselekvésként” látja, amiből nem hiányozhat a kritikai él. Ennek megfelelően munkássága során folyamatosan reflektál az őt körülvevő jelenségekre. A II. világháború tapasztalata, az átalakuló nemzeti identitás, a modernizáció során felboruló klasszikus japán értékrendek és szokások mind-mind Suzuki reflexióinak kiindulópontját képezik. „A színjátszás mindig akkor a legaktívabb, mikor egy nemzet identitásválságon megy keresztül.” Suzuki maga is gyakran hivatkozik könyvében arra, hogy az európai színjátszás alapja a társadalmi kérdések közös megvitatása és a problémák exponálása. Munkásságának ilyen érdelemben vett politikai vetülete erős. A rendező feladatának nem kizárólag a társadalmi reflexiót és a kritikát tekinti, hanem a jobbítás felé vezető gondolat megfogalmazását is. Suzuki ilyen szempontból úgy látja, hogy a művész a saját társadalmán keresztül tudja ezt gyakorolni, azonban nem biztos, hogy ez megreked ezen a szinten.

„Amikor a vágy, hogy megváltoztassuk egy adott ország társadalmát, túllépi az adott ország határait és univerzálissá válik, abban a pillanatban válhat egy alkotás nagy művészetté. [...] Egy igazi művész nem csupán egy bizonyos nemzetiség vagy etnikum problémáival foglalkozik, pláne nem a saját csoportjának a gondjaival, hanem sokkal inkább az emberiséget érintő kérdéseket teszi fel, az egyetemes emberi lény spirituális állapotát vizsgálja.”

Ilyen szempontból Suzuki egyaránt látja a színházat lokális fórumként, valamint egyetemes eszközként, ami megcélozhatja a közös emberi tapasztalatokat.

A rendező szöveghez való viszonyát is ez a társadalmi szerepvállalás és az üzenetformáló attitűd határozza meg. Számára a színház fizikai és nyelvi kifejezés, amit az összefüggő lineáris narratíva formálás helyett egyfajta töredékes szerkesztéssel hoz létre. Az írott darab számára csak „az előadás szöveggörnyezetét és kontextusát” határozza meg. Gondolkodásában Artaud szellemi öröksége és a 20. századi rendezői színház klasszikussá vált logikája ismerhető fel. Suzuki gyakran él a szövegmontázs technikájával, még akkor is, ha előadásainak kiindulópontjaként egy létező drámai művet választ: „[...] az intertextuális gyakorlatára a honkadori kifejezést szerette használni, amely terminus a japán irodalomból származik és »utaló variációt« [allusive variation] jelent” (Carruthers 2004, 125). Ezen gyakorlata pályája kezdetétől meghatározza a rendező munkásságát. Akkor is ha Euripidész, Shakespeare vagy Csehov darabját rendezi, saját maga is szerzőként lép fel beemelve különböző vendégszövegeket az előadás textusába. „Ahogy a szöveg testet ölt a térben, úgy létezik a dráma a színházban. [...] Segíti-e a szöveg a színészi »szemfényvesztést«, vagy sem? Ez az igazi kérdés.” Suzuki számára ez a szemfényvesztés a színész fizikai és vokális hatáskeltése, ami a nézőt teljesen hatalmába keríti: nem intellektuális inger, hanem a jelenlét auratív megtapasztalása a közösen megélt térben és időben.

„A »szemfényvesztéshez« szükséges többleterő akkor jön létre, amikor a színész a nyelv és a tér, a cselekvés és az energia delejező hatásmechanizmusa révén egyfajta rendkívüli, folyamatosan változó zsigeri éberség légkörét képes megteremteni a közönség és önmaga között. Általában ezt nevezzük színészi jelenlétnek. [...] Ezekben a pillanatokban a színész »szemfényvesztése« által olyan telített tér jön létre, hogy a néző, aki lát és a színész, akit látnak – ők ketten, akik az imént még egymástól strukturálisan elválasztva és elidegenítve léteztek, eggyé olvadnak. Abban a pillanatban, amikor a színész és a közönség eggyé olvadása megvalósul, születik meg a színház.”

Suzuki osztja Grotowski gondolkodásmódját abban a tekintetben, hogy a színház legpontosabban akkor határozható meg, ha megfosztjuk mindazon elemeitől, amik nélkül még mindig létezhet. A rendező egyetért Grotowskival,

hogy a színház nem képzelhető el színész nélkül, de nem elégszik meg ennyivel és Brook üres tér koncepcióját is felidézi (Brook 1973, 5). A kettő fúziójából Suzuki számára a színház nem csak a néző és színész között létrejövő találkozás, hanem ami azon a konkrét helyen jön létre. Filozófiáját áthatja és mélyen meghatározza a testről és térről való gondolkodás.

Suzuki társadalmi reflexiójának egyik központi eleme a defizikalizáció tematizálása. Habár a 20. század második felének szellemi diszciplínái, többek között a fenomenológia térhódítása a test felé fordulást széles körben eredményezi, Suzuki ezen túl is különös figyelemmel kezeli a test és testvesztés, valamint az élő, vagy mediatizált kommunikáció témáját. Suzuki megkülönböztet testi (állati) és nem testi (nem-állati) energiákat. Megfigyelése arra irányul, ahogyan a modern társadalom a nem-állati energiák bevonásával megváltoztatja az emberek fizikai tapasztalatait és kultúra képét. Ahogy a modernizáció során egyre több munkafázist és tevékenységet váltanak fel gépek, úgy az ember testi aktivitása csökken, állati energiáinak kifejtése természetyszerűen visszaszorul. Suzuki kultúra felfogását is meghatározza a testi energiához való viszonya:

„[...] (A) kultúra egyfelől jelenti azt az állati eredetű energiát, melyet a csoport felhasznál, másfelől azt a kölcsönös bizalmat, amellyel ezt az energiát a csoport tagjai kezelik. A kultúra az ingerekre adott válaszok megjelenési formája, legyen szó a művészetekről, sportról, szexuális tevékenységről, vagy akár a főzésről. Azt, hogy ezek a formák mennyiben térnek el az egyes csoportokban, különösen, ami az etnikai csoportokat illeti, hajlamosak vagyunk kulturális másságként kezelni.”

A testetlenítő modernizáció és a piacgazdaság produktumorientált szemléletében a testileg meghatározott kultúra is újraértelmeződik: mivel a termeléshez nem tud hatékonyan hozzájárulni, ezért látja olyan fontosnak Suzuki a kultúra és a színház társadalmi szerepvállalását és kritikai feladatát.

A mediatizált kommunikáció Suzukiban bizalmatlanságot szül. Ahogy leírja, fiatal korában a telefonbeszélgetéseket is igyekezett kerülni, mert zavarta, hogy nem látja a másik arcát és testének nonverbális kommunikációját. Talán saját tapasztalata miatt fordul figyelme már a '60-as években azok felé a tendenciák felé, amik csak a digitális és információs kultúra rohamléptékű terjedésével válnak igazán jelentős közös tapasztalattá. Suzuki korán felismeri az őt körülvevő, globális változásokat, és bizalmatlansággal figyeli, ahogyan

az emberi tapasztalat egyre több közegben függetlenedik saját, intenzív, testi élményétől. Suzuki szerint ez jelentős mértékben megváltoztatja az emberek térérzékelését is.

A rendező számos aspektusból gondolkodik a térről. Mindenekelőtt nagyon pontosan figyeli meg a tér testre, értékrendre és szokásokra gyakorolt hatásait. Hosszan részletezi azt, ahogyan a '60-as évek modern japán építkezése megváltoztatja nemzetének hétköznapi tapasztalatait. Kifejti, hogy a klasszikus építészetben nagy hangsúlyt kapó *tokonoma* hogyan alakult át. Ebben a típusú fülkében tradicionálisan vagy egy szent kép, vagy egy ideológiai jelkép kapott helyet. A tér szertartásossága megkövetelte, hogy, aki a jelkép előtt ül tisztában legyen saját megkérdőjelezhetetlen tekintélyével és képviselnie kellett megfellebbezhetetlen autoritását. Ahogy a II. világháború utáni újjáépítések szűk panelekbe szorították az élettereket, a terek funkciója is átalakult, így a *tokonoma* lett az a tér, ahol a televízió helyet kapott. Mivel a tv frontális nézés-irányt követelt meg, rákényszerítette az embereket, hogy szembe üljenek vele, ezért voltaképpen átvette az autoritás fizikai és metaforikus helyét is a hétköznapi életben. Suzuki szerint a kultúra folyamatosan változik, nem szabad a régi értékrendekkel identifikálni azt. Reflexiói mégis arra kényszerítik az olvasót, hogy saját teréről és tér által megképzett értékrendjéről gondolkozzon. Tágabb értelemben Suzuki a tér által determinált viselkedésünkre való rálátásunkat provokálja. Viselkedésünk ilyen értelemben nem elhatározott, hanem az alkalmazkodás miatt értelemeszerű és mások által sugalmazott.

Suzuki másik két példán keresztül a tér és a testhasználat kapcsolatát világítja meg. Szintén a modern japán lakástervezés eredménye, hogy eltűntek a hagyományos *rōkák*, melyek olyan közlekedő folyosók voltak, amik a családi ház belsőjébe vezettek. Padlójuk fából készült és csiszolásuk miatt csúszós felületű volt. A fa-padlón való járás ezáltal körültekintést igényelt, hogy az ember ne csúszszon el, illetve ne recsegjen lába alatt a padló. Mivel ezeket a közlekedő folyosókat rizspapír falak választották el a szomszédos helységektől, a család számára egyfajta közös térként funkcionáltak. Suzuki nemcsak a testhasználat kontrollált módjára, de a közösségi figyelemre, az együttélés felelősségére is vezeti az olvasó figyelmét. Az egyén és a legszűkebb közösség, a család kapcsolatát mutatja be: az egyénnek korlátoznia kellett saját testhasználati módját a közösség nyugalma érdekében. Másik példájában a klasszikus japán wc-k eltűnésére mutat rá. Állítása szerint Tetsuji Takechi producer hívta fel erre figyelmét, amikor az amerikai megszállás alatt fokozatosan kezdték el felváltani az angol wc-k

a hagyományos japán toaletteket. Utóbbi a testet aktív izommunkára készítette, mivel a guggolás gesztusa miatt az embernek folyamatosan kontrollálnia kellett testközpontját és súlyát. Az angol wc esetében erre a testhasználatra nincs szükség, és a kényelmes ülő pozíció miatt az időkezelés is megváltozott.

Suzuki rámutat a változásokra, de nem a múlt idealizálása, vagy pusztán nosztalgia vezeti gondolkodását. Írását inkább az ok-okozatiság kutatása, az emberi testre gyakorolt hatások fűrészkézése hatja át. Valahogy az akadályokat keresi, ami ellen az ember energiát fejthet ki. Sartre filozófiáját többször említi könyvében, mint ami nagy hatást gyakorolt rá. Olyan, mintha Suzuki folyamatosan keresné azokat a „reménytelen” küzdési helyzeteket, ahol munkát végezhet, ahol energiát fejthet ki. A társadalom megváltoztatása tekinthető a sartré-i, abszurd ember reménytelen feladatának, de Suzuki a fizikailag aktív színházi élmények létrehozásával mégis teljesíti küldetését, és ellene dolgozik azoknak a tendenciáknak, amelyeket fentebb felsoroltam. Suzuki színháza ezáltal a társadalmi küzdés tere: nem valami ellen, hanem valaminek a megtapasztalásáért; az intenzíven és közösen megélt, testileg és szellemileg aktív közös élményért. Nem szűkperspektívájú, célorientált propaganda, hanem a tágabb értelemben vett nyilvános társadalompolitika fóruma.

Suzuki mind a testhasználat-, mind a tér megváltozásának vizsgálja színházi vonatkozásait. A modernizáció testtelenítése természetesen kihat a színészekre is. A „[...] japán emberek a tokonoma és a rōka segítségével bizonyos értelemben alapvető színészképzést kaptak, már pusztán azáltal, hogy ezekben a házakban nőttek fel”. A fellépő hiányt Suzuki úgy látja, hogy a színésznek rendszeres edzéssel kell pótolnia ahhoz, hogy az életteli testi jelenlétét, kifejezésének intenzitását, a „szemfényvesztést”, valamint a „fizikai érzékenység” minőségi fokát szabadon tudja megélni, és képes legyen a rendezői üzenetet eljuttatni a nézőknek.

„A színészi mesterség e bénító modernizációja ellenében én arra törekedtem, hogy előadásaimban helyreállítsam az emberi test teljességét, nem egyszerűen az olyan színpadi formák elemeinek kölcsönzésével, mint a nó és a kabuki, hanem ezen és más premodern hagyományok egyetemes értékeinek felhasználásával. Ezek által ugyanis lehetőségünk nyílik arra, hogy visszanyerjük jelenleg szétszabdalt fizikumunk teljes erejét, és újra-élesszük testünk érzékelő és kifejező képességét.”

A rendező ezen szemlélete leginkább az általa létrehozott Suzuki színészténing-módszerben ölt testet, ami napi szintű gyakorlásra ad teret a SCOT tagjainak. Színészei fizikai és vokális kifejezőképességüket, valamint fizikai érzékenységüket, képzelőerjük intenzitását edzik a gyakorlatokon keresztül.

Módszerét egyszerre tekinti képességfejlesztő eszköznek, ami ellensúlyozza a modernizáció által megjelenő előadói korlátokat; nyelvtannak, amivel a színészek egymással tudnak kommunikálni; diagnózisnak, ami által a rendező fel tudja mérni, hogy a színész milyen „betegséggel” küzd; valamint standard mércének, amihez képest bizonyos előadói minimumokhoz lehet viszonyítani a színész munkáját. Mégis számomra tréningje a funkcionalitásán túl valami tágabb filozófiai és „etikai keretbe” (Camilleri 2009, 27) illeszkedik. Az emberi test teljességének elérhetetlen helyreállítását hirdeti. A következetes napi szembenézés tere és a megküzdés eszköze, ami által az előadók minden nap jobb alkotói énjük mellett döntenek a fizikai és szellemi munkán keresztül. Suzuki munkásságában egyszerre felfedezhető a sziszüphoszi és sartré-i küzdelem: reménytelen, hiába való, fizikai és mégis a végén talán boldog.

A tér és előadó viszonyát Suzuki számos szemszögből elemzi. Jelen esetben arra szeretnék koncentrálni, ahogy Suzuki a nő hagyományát a rögzített színpadstruktúra fontossága felől elemzi.

„Ahhoz, hogy a nő teljes pompájában megmutatkozzon, szükséges volt egy rögzített, minden egyes játzó által interiorizált játéktérre. Ha lebecsüljük ennek a ténynek a jelentőségét, semmit sem fogunk megérteni a nő művészetéből. A kollektív térérzet éppen egy ilyen játéktér emlékezetbe vésődése során fejlődött ki, és bár a színészeknek kell generációról-generációra továbbadniuk a hagyományt, valószínűtlennek tűnik, hogy művészetük a nő-színpad kollektív jellege nélkül virágozhatna. Ennek alapja nem a koreografált gesztusokban, hanem magában a térben rejlik. Ezek a színészek soha nem mondják, hogy művészetük ezen vagy azon az előadói technikán alapul; mert amikor egy előadás minősége eléri a legmagasabb szintet, ez annak köszönhető, hogy tanáraik annak idején részletesen elmagarázták nekik a tudnivalókat a térrel kapcsolatban, és ez tette lehetővé, hogy a színészek teste hozzászokjon a nő színpadához. Óriási különbség van aközött, hogy az előadói készségek maguk fejlődtek ki, és aközött, hogy ezek a készségek elválaszthatatlanok attól a tértől, amelyben megmutatkoznak.”

Egyrésről az előadó és a tér viszonyára való érzékenység kulturálisan is meghatározott. Japánul a színpadot *butai*-nak nevezik, amelyben a *bu* táncot, mozgást, a *tai*, pedig színpadot jelent. Nyersfordításban tehát a tánc színpada, a tánc tere. Azonban a *tai* továbbá a testet is jelenti. A kifejezés alternatív jelentése ezáltal nem csak arra a térre utal, amelyben az előadók táncolnak, hanem egy térre, amely az előadó játéka által táncolni kezd (Oida és Marshall 1997, xviii). A színész ebben a gondolkodásmódban nem a folyamat középpontja, hanem annak működtetője, nem birtokba veszi, hanem élteni a teret saját fizikai jelenlétében keresztül. Másrésről viszont Suzuki még a japán gondolkodásmódon belül is különös odafigyeléssel kezeli a tér és előadó viszonyát. A rendező úgy látja, hogy a színésznek be kell laknia azt a teret, amiben játszik, hogy testi jelenlétének és kifejezőképességének maximumát legyen képes elérni.

Suzuki gondolkodása egyértelműen humanista: témaválasztásai, társadalmi érzékenysége Toga falu irányába, pacifista szemlélete, a kulturális tapasztalat-cserékbe vetett hite, testközpontú gondolkodásmódja, a színház közösségi szerepének hangsúlyozása mind ezt tükrözik. Azonban az a mód, ahogyan a tér egyénre és közösségre gyakorolt hatását elemzi egészen a posztumán filozófia egyes gondolataival hozza őt szoros kapcsolatba, mégha ezt ő valószínűleg el is utasítaná.

Philip Zarrilli belső esztétikus testelme [bodymind] koncepciójával kitágítja a 20. századi fenomenológia (Merleau-Ponty, Noë, Leder) fogalomkészletét a színház és a színészi munka felől értelmezve a testet. Elgondolása szerint az esztétikus belső testelme a hétköznapin túli érzékelés és tapasztalat területe, amely a hosszú távú pszichofizikai gyakorlás vagy tréningben való intenzív részvétel következtében jön létre. Az ilyen jellegű tréningek által a résztvevő mind fizikai testét, mind elméjét bevonja a cselekvésbe, amely által mindkettő tapasztalata és tudata finomabb szintekre jut. Ez a fajta hangolás Zarrilli értelmezésében esztétikus, mivel nem hétköznapi [non-ordinary] és időbe telik. Ezáltal a dualista test elme dichotómia helyett arra törekszik, hogy gondolkodásunk és párbeszédünk

„[...] a test a lélekben és az elme a testben dialektikus kapcsolatára térjen át. Ezért tehát esztétikusnak jelölt, mivel a tapasztalás fokozatosan finomodik [refine] a tudatosság egyre finomabb [ever-subtler] szintjeire, és belső, mivel a tapasztalás módja egy belülről jövő felfedezéssel kezdődik, ahogy a tudatosság megtanulja felfedezni a testet” (Zarrilli 2009, 55).

Suzuki tréningjén keresztül és rendezői víziójában is ezt a folyamatosan finomodó testelme állapotot keresi, amely fiziológiailag hat a nézőre, emlékeztetve minket közösen elfelejtett, a modernizáció vívmányai által elvesztett teljes testi tapasztalatunkra. Ugyanakkor Suzuki abban előzi meg korát, hogy látja azt, hogy ez az állapot kiszolgáltatott a környezetnek, ami körülveszi azt.

Frank Camilleri a Zarrilli-féle „konzervatív” pszichofizikai gyakorlattól a poszt-humán szellemi irányzatok felé mozdul el. Habár Merleau-Ponty és a munkásságát továbbgondoló fenomenológiai megközelítésekben helyet kap a test és környezetének viszonya, mégis Camilleri egy radikálisabb megközelítést javasol (Camilleri 2020, 57–69).

„A karteziánus kettősség, amelyet Zarrilli és mások érintetlenül hagynak a hagyományos pszichofizikában, az ember és a nem-ember közötti kettősség. Hogyan lehet például a világról szerzett tapasztalatom »teljesen emberi«, ha azt a ruhák és szemüvegek közvetítik, amelyeket viselek; a klimatizált tér, ahol edzek és fellépek; a felszerelések és tárgyak, amelyeket használok; a többnyire feldolgozott ételek és italok, amelyeket elfogyasztok; a levegő, amelyet belélegzek, és a hangok, amelyeket hallok, különösen a városi környezetben?” (Camilleri 2020, 61)

Camilleri a posztfenomenológia irányzatát – többek között Don Ihde munkáit – a színházra alkalmazva a testelme kifejezés helyett a testvilág [bodyworld] terminus használatát javasolja. A humáncentrikus gondolkodástól eltávolodva Camilleri az emberi és nem emberi kölcsönhatására irányítja a figyelmet. „»Én« nem pusztán egy »testelme« vagyok. »Én« egy »testvilág« vagyok, emberi és nem emberi alkotóelemek összessége, amelyek a külsőségek [exteriority] viszonylatában kötődnek és konstituálódnak” (Camilleri 2020, 62 kiemelés az eredetiben).

Camilleri terminusa pontosan írja körül azt, amit Suzuki is állít: nem választható az emberi, vagy színészi tapasztalat attól a környezettől, amiben létrejön. Suzuki gondolkodásmódja ilyen értelemben megelőlegezi a későbbi filozófiai irányzatokat. Suzuki elsődleges kifejezési módja azonban mégsem gondolatainak írásbeli vagy szóbeli megosztása, hanem azok színpadi manifesztációi. Kritikai meglátásait a színész testének konstruált használati módján, a térkezelés végtelenségig finomított precizitásán, az eklektikus, gyakran meditatív időkezelésén, és a közösen megélt színházi aktuson keresztül kommunikálja.

„Ami engem illet, még ha a színház idő előtt elhalálozik, én akkor is színházi alkotó maradok. Ezért nehezen bírom meg olyasmiben, amiben nem fedezhető fel bizonyos fokú folytonosság, vagy maradandóság. A kortárs színháznak egyetlen kihívással kell szembenéznie: hogyan biztosítsa a történelmi folytonosságot, miközben az emberi test és szellem spontaneitására támaszkodik.”

Alkotói víziója társadalmi felkiáltójeleket teremt számunkra. Arra irányítja figyelmünket, hogy elveszítettük saját testi tapasztalásunk egy jelentős felületét, és arra bátorít, hogy vállaljuk a reménytelen küzdelmeket ezen tapasztalatok visszaszerzésére. Saját társadalmának kritikai szemléletén keresztül vezet rá figyelmünket közös kultúránk hiányosságaira. Az egyetemes emberi tapasztalatok tematizálásával válik alkotóművésze a folytonosság és maradandóság részévé, miközben az eltűnő pillanatot tágítja ki.

Hivatkozások

- Brook, Peter. 1973. *Az üres tér*, Fordító: Koós Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Camilleri, Frank. 2009. „Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century.” In *Performance Research* XIV/2: 26–34.
- Camilleri, Frank. 2020. *Performer Training Reconfigured*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Methuen Drama.
- Carruthers, Ian és Yasunari, Takahashi. 2004. *The Theatre of Tadashi Suzuki*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Goto, Yukihiro. 1988. *Innovator of Contemporary Japanese Theatre*. Ann Arbor: UMI.
- Oida, Yoshi és Marshall, Lorna. 1997. *An Invisible Actor*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Suzuki, Tadashi. 1987. *The Way of Acting*, Angol fordító: J. Thomas Rimer. New York: Theatre Communication Group.
- Zarrilli, Phillip. 2009. *Psychophysical Acting – An Intercultural Approach After Stanislavski*, London és New York: Routledge.

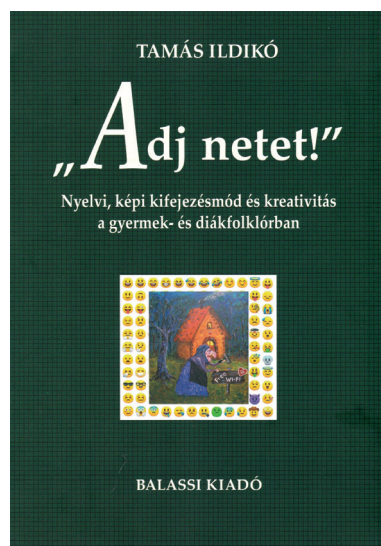
Balázs Géza

Tamás Ildikó: „Adj netet!” – Nyelvi, képi kifejezőmód és kreativitás a gyermek- és diáklóklórban című könyvéről

Van valami közös a gyermekben, a költőben. És sokszor erre erősít rá a művészet is. Gondoljunk csak a gyermeki falfirkákra, Weöres Sándor firka-verseire, vagy azokra a művészeti törekvésekre, amelyek felhasználják a graffitit. Ez a „közös” leginkább a kreativitásban ragadható meg. A gyermek és a költő szabadabban mozog a nyelv világában, kevésbé kötik a szabályok. A gyermek azért, mert egy belső, veleszületett programmal tanulja a nyelvet, és ezt jól-rosszul igazítja a környezet már megcsontosodott elvárásaihoz, a költő pedig azért, mert túl mer lépni az általa már elsajátított nyelvi konvenciókból.

A kreativitás és a nyelvi-képi kifejezőmód kiugró jelenségei talán leginkább a korunk új informatikai lehetőségei által kínált meglepetésekben, „szabálytalanságokban” figyelhető meg. Tamás Ildikó nyelvész, néprajzkutató figyelme elsősorban a gyermek- és ifjúsági fóklórvilágra terjedt ki, de példaként olykor verseket is hoz. A könyvének címe azért „Adj netet!”, mert a szerző tapasztalata szerint ez a mobilnet-megosztásra vonatkozó, leggyakrabban hallható kérés az iskolákban kicsengetés után. Korábban ugyanezen helyzetben

Forrás: Balassi Kiadó



valószínűleg azt mondták: „Adj egy harit!”, azaz harapást, kóstolót az enni-valódból. Amikor az internetfüggőségtől tartó szülők korlátozzák gyermekük hálóhasználatát, és „elfogy a net”, a gyerekek ugyancsak ezzel a felszólítással kérnek időtöbbletet. Tamás Ildikó könyve a következő kérdéseket járja körül: a gyermek- és diáklóklór nyelvi jelenségei (műfajai), az alkotáscsoportok (régí és új műfajok, szóbeliség–írásbeliség átmenetek, offline–online regiszterváltás, „mém-kultúra”) jellemzői, valamint az alkotási folyamat két kiemelt területe: népetimológia, halandzsza. Módszere: antropológiai-folklorisztikai, azon belül megfigyelés, interjú.

A gyermek többnyire a saját maga alakította, illetve szülei alkotta nyelvi világban él, a diákságra viszont már más közösségi (iskolai, kollégiumi, csoportkohéziós), kulturális (tanulás) és technológiai hatások is hatnak. A gyermekkor kultúrájának és nyelvének tanulmányozása régi és hálás feladat, mert korán felismerték, hogy a gyermek világa, kultúrája nagyon sajátos, nem föltétlenül a felnőtt világa egyszerűsítve és kicsinyítve, hanem sajátos szabályokkal és jelenségekkel bíró. A gyermek nyelvi világa nem pusztán leképezi a felnőttek által beszélt nyelvet, hanem van benne valami sajátos, belülről (az evolúcióból és a történelemből) építkező. Ez jellemzi a gyermekek folklórvilágát is. Az ifjúság nyelvi világával kapcsolatban eddig különösen a csoportnyelvi (szubkulturális), más megközelítésben szlengjelenségek kutatása volt érdekes. Viszont mindkét társadalmi korosztály esetében eddig kevés figyelem vetült a modern, főleg technikai jelenségek hatására kialakult új nyelvi folklórra. Egy ideje a gyerekek már beleszületnek az új technológiai eszközök világába. Manapság már írni-olvasni nem tudó gyerekek is használják az okostelefont, sőt kialakítanak egy olyan technológiai, kommunikációs módot, szokást, amit a szüleiktől nem is tanulhattak. Hasonlít ez a jelenség az anyanyelv-elsajátításra, amelyben szintén nem pusztán a minták játszanak szerepet.

Voigt Vilmos néprajzkutató – többünk tanára – korán felismerte a hagyományos folklórjelenségek továbbélésének, átalakulásának problematikáját és előre jelezte a „technológiai folklórt”. Témánk szempontjából figyelemreméltó 1983-as tanulmánya az *Ethnographiában* a budapesti gyermekfolklór kutatásáról. A folklorista és a nyelvész számára föltűnő, hogy kialakult egy olyan jelentős szövegrepertoár, amely a hagyományos, rögzült, akaratlanul is megtanult műfajtipológiákba nem sorolható be. Tamás Ildikó is ezekre figyelt fel. A kulturális hagyományozódás sajátos módja a parafrázis vagy utánérzés, esetleg átírás (imaszöveg-átírás). Terjeszkedik a kevert médiumú, képes-szöveges humor

(ábratext, karikatúra, montázs; mai – téves – összefoglaló fogalommal: internetes mém). Ismertek a Chuck Norris (karate világbajnok és színész) köré szerveződő, a hazugságmesékre emlékeztető (abszurd) „nagyotmondások”. Intellektuális humort jelentenek az abszurdok („A koronavírus a fiatalokra nem veszélyes, csak arra, aki elkapja”). Ismert folyamat az idegen szavak, tulajdonnevek játékos értelmesítése. Feltűnően sok a tréfás felsorolás (pl. képtelen foglalkozások, magyar nyelvi jellemzők). Korábban is voltak, ma is vannak makaronizmusok (nyelvkeverések), korábban például állatin szövegek (Ton a lud atus > tonaludatusz), ma inkább angolok (This no all ~ disznóól), halandzsaszövegek (pl. Big in Japan > bikicsunáj), idegennyelvutánczók és értelmesítők (Hogy hívják a gazdag holland férfit? Stex van Boeven). Többeknek fölkeltek az érdeklődését antiproverbiumok (ferdített közmondások). Terjednek az álszentenciák. Valódi nyelvi bravúrok a kiazmusok (pl. egy hagyományos: Nem mindegy, hogy mögöttem vagy nem öttem mög, és egy újabb: egyöntetű, ön egy tetű). Ugyancsak intellektuális humort jelentenek a szegmentálásos nyelvi játékok: Annak, aki a sátor tetején lakik, a sátor alja új hely = Sátoraljaújhely). Mindenkit elvárásznak a gyerekszáj-szövegek (valójában a gyermeki anyanyelvtanulás sajátos narratív nyelvi példái, pl. „Nem tudom, hány éves vagyok, mert ez állandóan változik”). Ma is előfordulnak divinációs, azaz jóslási szokásokra emlékeztető kihívások, szegmentálásos nyelvi játékok...

Tamás Ildikó felfigyel egy sajátos műfajcsoportra, amelynek jellemzője, hogy 5-7-9 stb. (vázlatos) állítást tartalmaz valamiről. Egyfajta gyűntelék (gyűjtemény), talán legközelebb áll hozzá a soroló, felsoroló megjelölés. Például: könyv- és filmcímes humor (pl. Szülői értekezlet: Végső visszaszámlálás), a sikertelen randi egysoros indoklásai (pl. Az ügyvéd: nem az esetem). Manapság elsősorban az interneten, az online-újságírásban terjed, de korábban a diákújságok kedvelt műfaja is volt. Motivációja talán a helykímélés, illetve az, hogy az emberek nem szeretnek tömör és hosszú szövegeket olvasni, ez a vázlatos összeállítás viszont könnyen áttekinthető. Tamás Ildikó igen jó előzményként hozza a cento műfaját. A cento: irodalmi műveket feldolgozó irodalmi forma (idézés, felsorolás, továbbgondolás). Annyira nincs új a nap alatt, hogy a ma interneten terjedő „Halálokok és mesterségek” című soroló (cento) szó szerint megtalálható a *Magyar Nyelvőr* 1912-es évfolyamában (*Nyelvi halálokok*, a könyvben pedig a 69. oldalon): „A szabónak elszakad az élete fonala. A kertész a paradicsomba jut. A portásnak megnyílik a mennyország kapuja. Az órásnak üt az utolsó órája.

A kalauz eléri az utolsó állomást. A darwinista megtér őseihez. Az író kezéből kihull a toll.”

Mint látható, mindennek van előzménye, mert az ember alapvetően mindig ugyanaz. A Hoppál Mihály által leírt lánclevél megelőlegezi a továbbküldendő (sokszorosítandó, megosztandó) szövegeket; az emlékkönyv, kéziratos füzet a közösségi média idővonalát; a falvédó, a képregény az internetes mémet; az olvasói levél a kommentet...

Az antiproverbiumokba vagy a közmondás-keveredésbe belejátszik a mögöttes jelentés (a hasonló közmondás), és ettől válik humorossá. Ez lehetséges egyes esetekben. De pl. a „lehúzza róla a vizes lepedőt” szerintem csak annak humoros, aki ismeri a forrást (ráhúzza a vizes lepedőt), és ez ritka, mert a médiában naponta hallunk, véletlenül sem humorosnak szánt hasonló keveréseket – amelyeket azután élvezettel figuráz ki a sajtó. (Pl. A kardinális kérdés Magyarország feje felett lóg.) Föltűnő az új (hibrid) műfajok humoros jellege. Ha humor, akkor persze szinte biztos, hogy diákhumor, mert a humor a gyermekfolklórra nem jellemző. A testi, akciós humorból a 10. életév után fejlődik ki a kamaszhumor (saját humor, elvont humor) – már, ha kifejlődik, mert ismerünk humortalan („besavanyodott”) embereket is. Lehet humor nélkül is élni, viszont korunk valamiért nagyon kedvez a humorformák terjedésének. De miért van ennyi humor? Teszi fel a kérdést Tamás Ildikó. Jó kérdés. Humor valószínűleg mindig létezett, gondoljunk a középkor nevetéskultúrájára (Bahtyin), vagy a magyar hagyományos folklór humorformáira a pajzán történetektől az anekdotán át a viccig. Tudjuk, hogy a humor terápiás jellemző: gyógyítja a félelmet, amellett életmódsegítő, konfliktuskezelő mód. A nevetés életkori (korosztályi) jellemző; egyfajta ellenállás a felnőttek domináns és korlátozó kultúrájával szemben (a lázadás, ellenkultúra, vernacular authority egyik jelensége). De továbbra is fontos, és részben megválaszolatlan kérdés: miért „humorosodik el” a folklór?

A régi és az új folklór legfőbb jellemzője a terjedés. Szóba kerül a pletyka, mely ugyancsak köztudottan folklórhordozó közeg. A divat mint kultúrabe-folyásoló tényező a kamaszkorban jelentkező „rajongás” csoportos rítusai-ként jelenik meg: jelvények, öltözködési, különösen „kiegészítőviselési” szokások képében. Érdekes és nem kellően reflektált megfigyelés a Kelet világának beszüremkedése: anime, küzdősportok, koreai (K-) pop.

A folklorista és nyelvész közös érdeklődése a szövegrepertoár grammatikai és szemantikai vizsgálata. Tamás Ildikó szerint a gyermekfolklórban „a szöveg jelentésénél sokkal fontosabbnak bizonyul a ritmus és a hangzás”, ezt mutat-

ják pl. a halandzsaszövegek. Milyen pontosan visszautal ez a jelenség bevezető gondolatomra, hiszen egyértelmű, hogy kik szeretnek „halandzsászni”: a gyerekek és költők. A másik fontos észrevétel a gyermeknyelvi szövegek eredetének, etimológiájának a kutatása, mely korábbi korszakok, kulturális-nyelvi, esetleg szakrális hatások világába enged betekintést. És a változásokra is. Tóth Piroska városi (budapesti) gyermekfolklor-gyűjtésére hivatkozva feltűnik, hogy kiszorulnak a vidéki életre, állat- és növényvilágra utaló képek, ezzel is jelét adva a természettől való elidegenedésnek.

A gyermek- és diákkfolklor kutatása eddig is sok nyelvi kincset hozott felszínre; az új technológiák pedig még újabb megfigyelési lehetőséget kínálnak. Mi ez az új közeg? Elmosódnak a valósághatárok. Egybefolyik offline és online, hibrid viselkedés, kommunikáció (nyelv?) van kialakulóban. A folklorjelenségek tekintélyes része átköltözött az online-térbe, képek, írott-hangzó tartalmak olvadnak össze, felbukkant a folklor (folklorizmus) új formája, az internet- vagy e-folklor, de létezik a newstore (különböző csatornákon terjedő, különféle műfajú folkloralkotások gyűjtőfogalma) kifejezés is. Közös jellemzőjük: a terjesztés (e-mail, sms, Facebook, Messenger, Viber). A szerző felfigyel bizonyos narratívumokra: Én, amikor..., Tudod, amikor..., de, hozzáteszem, igen gyakori például ez az elliptikus kezdés: Az érzés, amikor..., sőt névelő nélkül is: Érzés, amikor... (így lenne teljes értékű: Ugye te is ismered azt az érzést, amikor...).

A szerző kiemeli a halandzsa és a népetimológia létrehozási, alkotási folyamatát. Megállapítja, hogy a világszerte (értsd, minden nyelvi kultúrában) elterjedt halandzsa mélyreható folklorisztikai-nyelvi vizsgálata hiányzik. A halandzsa konkrét jelentés nélküli, ha viszont művészi indíttatású, akkor abszurd (nonszensz) szöveg. Lám ebben is érintkezik gyermek és költő! De olybá tűnik, hogy a halandzsa sem egészen halandzsa. Fölfedezhetők benne bizonyos törvényszerűségek. Például hangutánzó fonémasorok, olyasmi, hogy a mély magánhangzók megterheltsége nagyobb. Vagyis van valamilyen rendszere a halandzsának, a szavak hangalakilag motiváltabb, expresszív hangsorokból építkeznek. A halandzsaszövegek fonetikai felépítése és esetleg onomatopoetikus keletkezése első látásra felülírja az iskolás módon kezelt saussure-i hagyományt – vagyis a nyelvi jel kötelezően önkényes voltáról vallottakat. Pedig vitathatatlan, hogy a nyelvi jel szinkron szempontból önkényes. Csak nem hangsúlyozzuk eléggé, hogy pusztán szinkron szempontból! Mert történeti szempontból vitathatlanul nem az. A nyelvi jel történeti szempontból egészen biztosan motivált, akkor is, ha erre rájövünk, és akkor is, ha nem. De az emberben látensen, tudat

alatt ott van a hit és a vágy, hogy a dolgok motiváltak, valami valamiért az, ami, tehát ha nem tudjuk az okot, akkor kitalálunk okot. Ezt leginkább a népi etimológia (népetimológia) eszközével tesszük meg, magasabb szinten persze segítségünkre lehet a nyelvtörténet, a folklorisztika, ehhez szolgáltató adalékot a szemiotika indexikalitás és ikonicitás fogalma, a pszichoanalitikus nyelvészet, valamint legújabban a kognitív nyelvészet (visszahozva a kutatásban már Fónagy Ivánék által az 1950-es években fölvetett, hangmetaforatesztekkel bizonyított hatásokat, vagy például a stiliszták által sokszor leírt hangszimbolika jelenségét).

A népetimológia ösztönös szóalkotási mód, pl. kiejtéskönnyítés céljából, de ennél több is lehet. Pszichoanalitikus magyarázatként az ember örök vágya az értelmesítésre, s ez valódi antropológiai nyelvészeti téma!

Feltételezem, hogy van valamiféle kapcsolat a nyelvkeletkezés és a hangutánzó fonémasorok között, hogy a halandzsa két mozzanatot foglal magában (a tudatalatti szinten a nyelvalkotó játékos ösztönt és magasabb szinten a tudatosságot); a halandzsában pedig igenis megőrződhetnek reliktumok (zárványok), ezért ezek nyomozása nem hiábavaló, de az is lehet, hogy nem vezet sehová, megfejtetlen marad, mert egy ősi, mai logikánkkal nem megközelíthető nyelvalkotási módot tartalmaznak. Hamvas Béla írja, hogy a ma embere elvesztette a szimbolikus látásmód és nyelv iránti érzékenységét, másként: nem érti a korábbi korok nyelvét. De megmaradt bennünk – minden emberben – egyfajta folytonos motiváció (törekvés, igény, sürgetés) az értelmesítésre (népetimológia), valamint minden emberben öntudatlanul működik, hat a sémák, zenei minták, szerkesztési elvek (gondolatalakzatok) szabályrendszere. Itt jelenik meg a (szervi) félrehallás is, de amellet van tudatos, humoros félrehallás is. A nonszensz, abszurd szövegek magasabb fokon, művészeti törekvésként, különösen az avantgárdban (futurizmus, dadaizmus, lettrizmus, Weöres Sándornál: „vakszöveg”) is felbukkannak, ennek nyilvánvaló oka valamiféle tudatos visszatérés a nyelvkeletkezéshez. Sokszor fölített kérdés, hogy a gyermek a kultúrát és a nyelvet a felnőtteket utánozva, tőlük tanulva sajátítja-e el. Számomra – éppen a folklór- és nyelvi példák nyomán – egyértelmű a gyermek magával hozott kultúra- és nyelvelsajátító programja (vagyis a velünk születettség), amely az adott, konkrét kulturális közeghez képest tágabb lehetőségeket, kontextust kínál, s éppen ezeket tükrözik egyes, az adott kultúrából nem magyarázható jelenségek. A gyermekfolklór és vele együtt a gyermeknyelv a jungi értelemben vett (rejtett) kollektív tudatalatti, a gyermeket körülvevő aktuális

ingerek, kontextusok és a magával hozott végtelenül szabad kreativitás világa. A gyermekfolklor és gyermeknyelv összeméri mivoltunk bizonyítéka.

Tamás Ildikó az ilyen szemléletmódú (a magyar kultúrában sem gyökeretlen) kutatás folytatására is utal, és én ebben nagy lehetőséget látok, különösen akkor, ha tudományszakjaink nem vonulnak elefántcsonttoronyba, zárt szakmai kereteik közé. Érdekes, izgalmas, sok nyelvi példát felvonultató könyve hasznos lehet a nyelv művészetét jobban megismerni, megérteni akarók számára.

- Tamás Ildikó. 2022. *„Adj netet!” Nyelvi, képi kifejezőmód és kreativitás a gyermek- és diákközlőben*. Budapest: Balassi Kiadó.

Timár András

A színháztörténet-írás nagylelkűségéről

Eugenio Barba–Nicola Savarese:
A színház öt kontinense.
Tények és legendák a színész
materiális kultúrájáról
című könyvéről¹

„A hagyomány az elutasítás, a vonzalom és az állásfoglalás gyakorlása is. A hagyomány számunkra visszatekintés az emberiségre, a mesterségünkre és az éppen minket megelőző történelemre, amelytől – következetes és folytonos munkával – épp elhatárolódunk.”
(Eugenio Barba)

Különös ünnepe lesz a színháztudomány iránt érdeklődőknek, mikor kezükbe veszik majd ezt a kurrens, tartalmában és kivitelezésében is kivételes kötetet, mint a Színház- és Filmművészeti Egyetem Színházművészeti Műhelyének könyvsorozatában 2023-ban megjelenő Eugenio Barba és Nicola Savarese

¹ A recenzió az angol fordítás felhasználásával készült.



1. kép. A Nemzeti Színház/Népszínház Blaha Lujza téri épületének lerombolása

nevével fémjelzett *A színház öt kontinense. Tények és legendák a színész materiális kultúrájáról* című mestermunkáját.

Az első ízben 2017-ben olasz nyelven publikált mű 2019-es angol szövegkiadása alapján készülő magyar nyelvű kötet fordítói Regős János, a Barbaéletmű avatott ismerője és Pintér-Németh Nikolett.

A magyar nyelvű színháztörténeti könyvkiadás látványvilágában is páratlan kötete – amelynek kivitelezésében a nyomdai előkészítő munkát a WellCom Grafikai Stúdió, a nyomást pedig a Pauker Nyomda végzi – több mint négy-száz oldalon 1400 fekete-fehér és színes képpel, illetve különféle terjedelmű és típusú szöveggel hoz létre az olvasó-nézó számára patchworkszerű, az asszociatív gondolkodásra felhívó, tudós igényességű, kortárs „játékkönyvet”. A hat (öt és egy ráadás) fejezet fragmentumokból, rövidebb-hosszabb gondolatmenetekből álló szövegrendszere, az ezekkel összeszövődő hatalmas képanyag és

a hol izgalmas tényeket, történelmi-filozófiai elemzéseket, hol impressziókat, anekdotákat, ezerféle kérdést felvető képalírások alkotják a kötet szerkezetét. S hozzák létre azt a hermeneutikai szabadságot, az értelmezés végtelen hálóját, amely – remélhetően – a „képi fordulatként” azonosított gondolatszerkezeti változás korában (Mitchell 2007, 2–7) is maradandóvá tudja tenni a vizuális tapasztalat és a képzelőerő primátusát élvező, sok szempontból változó és megváltozott igényű olvasóközönség számára is a kötetet.²

A színházrendező Barba a színháztudós Savarese rendszerező támogatásával mintegy ötven év szakmai tapasztalatát formálták kötetük képi és szövegvilágában diszkurzussá, tudatosan és sokszorosan felhívva a figyelmünket arra, hogy szándékuk szerint nem teoretikus-fogalomalkotó, hanem gyakorlati munkát végeznek. Teszik ezt annak tudatában, hogy a színháztudomány a barbai életművet a színházantropológia, az inter- és transzkulturalitás meghatározó viszonyítási pontjának tekinti, s mint ilyen, mindenképpen hozzájárul a színháztudomány teoretikusságához.

A Barba–Savarese-kötetet sokféle szempontból érdemes kontextualizálnunk. Egyrészt fontos párbeszédet hozhatunk létre a 2020-ban a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó gondozásában megjelent korábbi Barba–Savarese-kötettel, amely *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár* címen hozzáférhető (Barba és Savarese, 2020). Ebben a szerzők arra az erősen Grotowski-hatású laboratóriumi kutatásnak a rendszerező leírására tesznek kísérletet, hogy a keleti és nyugati táncos-színész mesterségének performatív technikákat tápláló és kultúrákon átívelő, egyetemes törvényszerűségeire épülő alapelveit felderítsék. A nyugati táncos-színész testhasználatának, ritmushoz való viszonyának tudatosítását, a hétköznapin túli energia létrejöttének vizsgálatát, a színész preexpresszív (kifejezés előtti) állapotát és feszültségeit kutatták, a jelenlét megvalósulásának módszereit az *elhatározott testben*, amelyet a hétköznapin túli testtechnikák teremtenek meg.³

A Barba–Savarese kötet megjelenését a X. Színházi Olimpiára időzíti az egyetem, mely majd az Olimpia részeként Pécs–Pécsvárad–Budapest helyszíneire szervezett 17. ISTA/NG (az 1979-ben Barba által alapított Nemzetközi Színházantropológiai Iskola/Új Generáció) műhelymunkával is összekapcsolódik, és az

2 A nyitóoldal első képalírása a digitális bennszülött generációk számára írt mottóként is olvasható: „Ez a könyv fa, mely sírokból – és az internetből – hajtott ki”.

3 A kötetről bővebben olvashatnak az *Uránia* 2021. decemberi számában (Timár 2021).

ennek eredményeképpen létrehozott *Anasztászisz/Feltámadás* című, mindössze egyszer játszott előadással, amelyet a budapesti Nemzeti Színházban mutatnak be az ISTA/NG huszonhét országból érkezett mesterei és résztvevői Barba vezetésével.

Míg tehát a 2020-as „szótárkötet” a táncos-színész testi-lelki technikáit és a nézőkkel való kapcsolatát vizsgálta, addig a kortárs kritikaírás által sajnos alig dokumentált *Anasztászisz*-előadás a Barba-féle színházesztétika művészeti sokszínűségét összegezte, amely az életműben vissza-visszatérően meghatározó ösképekből (így a születés, halál és újjászületés, az ünnep és az áldozatbemutató, a létezés vegetációjának mámorából) építkezett.

A közel húsz éven át, sok kortárs tudós-teoretikus együttműködésével szerkesztett *A színház öt kontinense...*-kötetben az a Barba–Savarese-féle tapasztalat jelenik meg, hogy a testtechnikák és a nézőkkel való kapcsolat előfeltételez egy másik, legalább olyan fontos elemet: a színész járulékos technikáit. A színész materiális kultúrája a színházi szakma sokféle szervezettségi szintjére és tevékenységi formájára épül. Mindarra, amely meghatározza a színész gyakorlati, gazdasági, esztétikai és társadalmi aspektusát. Mivel ezek a járulékos technikák nemcsak a különböző történelmi korszakokban, hanem az összes színházi hagyományban ismétlődnek, ezért összehasonlító áttekintésük azt mutatja, hogy a színész materiális kultúrája változatos folyamataival, formáival és stílusáival abból fakad, ahogyan ugyanazokra a gyakorlati szükségletekre reagálnak. A szerzők meglátása alapján a kötet minden olvasója-nézője találhat analógiákat saját színházi hagyományaival, azonban a komparatív szemléletet árnyalva rögzítik, vizsgálatuk nem törekedhet teljességre, hiszen „nem minden színházi hagyomány szavakon és képeken keresztül adta át kulturális örökségét”.⁴

Barba műfaji meghatározása szerint „bédekkere” olvasásakor olyan multikulturális utazás részesévé válhatunk, amely évezredekken és kontinenseken keresztül vezet, s amelynek során tanúi lehetünk annak a tudásvágy által áthatatott párbeszédnek, amelynek az alapvető és egyetlen kérdése: *hogyan csináljunk színházat?*

A színház öt kontinense... első öt egysége az angolszász újságírás öt alapkérdése (az öt angol W) köré szerveződik: *mikor, hol, hogyan, kinek és miért* történik a színházcsinálás. Ezek a fejezetek mindegyike a szerzők által „a színház anyagi kultúrájának” az egyes kérdőszó-alcímek alá sorolt szempontjait tárgyalja, és az

4 Idézet a kéziratból.



2. kép. A zsebkendő használata a színpadon (Sztanyiszlavskij Gajev szerepében Csehov *Cseresznyés kertjében*, 1904)

eseményben résztvevőkre (színészekre, nézőkre, rendezőkre, írókra stb.) gyakorolt hatását mutatja meg. Míg az első öt fejezet diszkurzív szövegegységeket is tartalmaz a több mint tizenegyezerből kiválasztott ezernégyszáz kép és képaláírás mellett, addig a hatodik zárófejezetben – amelynek alcíme *Színház és történelem. Lapok, amelyek kihullottak Bouvard és Pécuchet jegyzetfüzetéből* – kizárólag képek és képaláírások találhatók.

A kötet színháztörténetírás-szemlélete a barbai színházesztétika és formanyelv szabadságeszményét idézi meg. Ahogyan a rövid ténymegállapítások, glosszák, szótárszerű bejegyzések, a főként a 19–20. század meghatározó színházművészeitől, alkotóktól és teoretikusoktól származó szövegrészletek nem állnak össze terjedelmes érveléssé, úgy a képek száza sem válnak didaktikus képesalbummá. Az olvasási folyamat rendre megszakad, irányt vált, és arra készíti az olvasót, hogy a címbe emelt öt kontinens szövegekben és képekben megjelenő színházi-kulturális hagyományaira és azok összefüggéseire fókuszáljon, mégpedig a kétféle narratíva (ahogyan az alcím is jelzi, „*tények és legendák*”), a történetiség és a kulturális hagyományok és rituálék közötti kapcsolatok felfedezésének segítségével.

A kötet olyan színháztörténetet alkot, amely nem akarja a lineáris-kauzális történetírás látszatát keltetni. A nagy elbeszélésekkel szembeni posztmodern bizalmatlanság (Lyotard 1993, 7–146) olyan hol megrázó, hol játékos-ironikus, de mindvégig könnyen olvasható és nézhető formában oldódik fel, amely nem

kényszerít, sőt, nem is artikulál kizárólagos értékeket és ítéleteket. A tapasztalat felajánlása így sokkal inkább érzékelhető *nagylelkűség*ként, mint kinyilatkoztatásként.

A szerzők messze elkerülik a kronologikusságot: a barlangfestmények nem az őskor performatív aktusait hivatottak bemutatni, hanem annak a gondolatmenetnek a részei, amely előbb az emberek állatokkal és istenekkel való táncához kapcsolja őket, majd azt vizsgálja, milyen sokféle kulturális hagyományban találhatóak állatok a színpadon a görög vázafestményektől a pekingi operán át a balinéz látványosságok maszkos karaktereiig. Nem feledve annak a képi és szöveges elbeszélését, honnan is erednek a 20. század humanizált majomtörténetei King Kongtól Tarzanon át a *Majmok bolygója*ig. Az eseményeket akkor is mint konstrukciókat vizsgálják, amikor „*A nagy reform 1. és 2. szakasza*” megnevezésű, erősen eklektikus kronológiát hozzák létre. Az izgalmas fejezet száz év – Wagner 1876-os bayreuthi színházának megnyitójától 1975-ig, a vietnámi háború végéig – a design-, a politika- és a kultúrtörténet eseményei-
nek mentén láttatja mind a színházépítészet és a technológiák fejlődését, mind az irodalomtól függetlenedő neoavantgárd színház térnyerését.

A fejezetek nyitóbeszélgetései Flaubert majd két évtizeden át írt, befejezetlen regényének címszereplőit, Bouvard és Pécuchet alakját idézik meg, akik mintegy Barba és Savarese alakmásaiként beszélgetnek a színész anyagi kultúráját körülvevő tényekről és legendákról. Az alkotópárok analógiájának játékoságát az adja, hogy a Flaubert-regény két párizsi írónoka az enciklopédikus tudás iránti vágytól hajtva foglalkozik tudományokkal, azonban fokozatosan észre kell venniük, hogy a tankönyvek kérdéseikre adott válaszai mennyire hiányosak. Az alakok komikus-ironikus jelenléte a színházcsinálásról szóló elbeszélések klaszszikus komolyságának elkerülésére, a tudás felhalmozásának befejezhetetlenségére és alázatára figyelmeztet.

Az előbb írtakból következik, hogy a kollázsszerű kötet szerkezetének bemutatásakor a narratív logika rendszeres kisiklásait érdemes tiszteletben tartanunk, miközben a szerzők számára meghatározó eseményekkel, helyekkel és emberekkel, hagyományokkal, mítoszokkal és módszerekkel hozzuk létre dialógusainkat, Savarese megfogalmazásában „személyes iránytűinket.”⁵ Az öt kontinens és az öt kérdőszó köré szerkesztetten emelkednek ki témakörök és kérdésfelvetések: az anyagi körülményeknek melyek azok a változásai, amelyek

5 Idézet a kéziratból.

a színházi előadásokat a kezdetektől napjainkig alakítják; hogyan változnak a nyilvános előadás gazdasági és szervezési szempontjai; mi a mecenatúra szerepe, hogyan alakult a fizetések, jegyek és előfizetések rendje, min utaztak a nézők, s min a játsszók, hogyan történt a reklám bevezetése és egyre növekvő használata; mi a pénztári gyakorlat eredete és melyek a változásai; hogyan hatottak a színházi térrel kapcsolatos kísérletek az előadó és a néző kapcsolatára; mi a színpadra állítás növekvő szerepe; hogyan történt a színházi díszletek tervezésének, kivitelezésének, a világítás, a smink, a kellékek és jelmezek átalakulása.

A színész anyagi kultúrája alatt tehát mindazt értjük, amivel a világ iránt érdeklődő színész körülveszi magát, és amivel interakcióba lép: egy színház-épülettel, egy gyertyával, egy zsebkendő vagy egy színházi látcsóval éppúgy, mint a világtörténelem eseményeivel.

Látnunk kell azt is, hogy az öt kérdőszó által tagolt kötetben vannak olyan „történetek”, amelyek egyértelműen erősebb figyelmet kapnak. Barba egész életművében nagy tudatossággal kanonizálja az úgynevezett Harmadik Színházat, az intézményes kőszínház és a kommerciális szórakoztató színház helyett a csoport szinten szerveződő, főáramon kívül létrejövő „szegény színházi” mozgalmakat. Olyan politikai és társadalmi szükségállapotban lévő színházcsinálókval vállal közösséget, aki *küzdenek*, akik *otthonatlanok*, *diszkrimináltak*, akiket az az igény hajt, hogy nehézségeik ellenére, akár életük veszélyeztetésével is professzionális színházat hozzanak létre. A szerzőpáros valóban öt kontinens színházi társulatai, alkotói és teoretikusai közül válogat, akik hozzájárultak és/vagy jelentős szerepet játszottak az olvasóközönség számára kevésbé ismert helyeken és helyzetekben a színház anyagi fejlődéséhez. Remek szövegrészleteket olvashatunk többek között Rousseau, Baudelaire, Banu, Tolsztoj, Lukianosz, Goethe, Grotowski, Orwell, Appia, Artaud, Walter Benjamin, Brecht, Fuchs, Mejerhold, Szuzuki, Mnouchkine, Isadora Duncan, Sarah Kane írásaiból. Az ötödik fejezet (Miért?) *A színészi becsület kis antológiája* alfejezetében a színházi szakma olyan példaadó és megdöbbentő (sors)történeteiről szólnak hasábok, mint Ira Aldridge, Josephine Baker, Icsikava Kumehacsi, Abdias Nascimento életéről, Mejerhold börtönleveleiről, a szüfrazsett színésznőkről, a szovjet Gulag és a náci koncentrációs táborok színházairól.

A hatodik fejezetben hosszú oldalakon keresztül apró bélyegképeket és (sajtó)fotókat látunk, amelyeken egymás mellé kerül a 20–21. század megannyi meghatározó történelmi és színházi alakja és eseménye. Így például a szín-

háztörténet legkülönbözőbb helyszíneinek és korszakainak maszkos alakjai (az antik görögöktől, a kínai, a vietnami operán és a kathákalin át Elefántcsontpartig vagy a gibraltári Grock bohócgig) és a *The Economist* borítólapja, amely a SARS-CoV terjedésekor Mao Ce-tung orvosi maszkos arcképével jelent meg. Ugyanitt találunk megannyi jogaiért tiltakozó csoport tüntetéséről készült fotót, ahol a résztvevők fontos üzenetet hordozó maszkokkal fedték el arcukat. Egy- más mellé kerülnek díszben pompázó és leégett, felrobbantott színházépületek (például a budapesti Nemzeti Színház/Népszínház Blaha Lujza téri épületének romjai),⁶ jubileumok és hősök, áldozatok, nemzetek és az emberiség ellen elkövetett bűnök emlékezetének fotódokumentumai. Rosa Parks, Jan Palach és Thích Quảng Đức portréi, Auschwitz-Buchenwald 18.729-es számú foglyának, József Szajnáknak a rabruhás fotója, aki később Grotowski tervező munkatársaként lett nemzetközi hírnév alkotóművész.

A kötet zárómondatait a Barba-életmű és a művészeti oktatás mellett a gondolkodásra nevelés szempontjából is nagyszerű kiadvány ars poeticájaként is olvashatjuk: „Biztos vagyok abban, hogy mindig lesznek emberek – a történelem hullámszásától függően sok vagy kevés –, akik úgy művelik a színházat, mint egyfajta vértelen gerillaháborút, mint titkos lázadást a nyitott égbolt alatt, vagy mint egy hitetlen imáját. Így módot találnak arra, hogy különállásukat közvetített útra tereljék anélkül, hogy azt destruktív cselekedettké alakítanák át. Meg fogják élni a lázadás látszólagos ellentmondásosságát, s az a testvéri szeretetté és a kötelekeket teremtő magányos hivatássá alakul át”.⁷

⁶ Idézet a kéziratból.

⁷ Idézet a kéziratból.

Felhasznált irodalom

- Eugenio Barba–Nicola Savarese. 2020. *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*. Ford. Regős János, Rideg Zsófia. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó.
- Jean-François Lyotard. 1993. „A posztmodern állapot.” In *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty*, ford. Bujalos István–Orosz László. Budapest: Századvég.
- W. J. T. Mitchell: „A képi fordulat.” Ford. Hornyik Sándor, *Balkon*, 2007/11–12.
- Timár András. 2021. „Eugenio Barba és Nicola Savarese: A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár.” *Uránia* 1: 104–109.

- A recenzió Eugenio Barba–Nicola Savarese: *The Five Continents of Theatre – Facts and Legends about the Material Culture* 2017-es angol kiadásának magyar fordítása felhasználásával készült. A magyar kiadás a Színház- és Filmművészeti Egyetem gondozásában várhatóan 2023 tavaszán kerül az olvasók elé.



Szerzőinkről

Adamikné Jászó Anna (1942):

nyelvész, olvasás- és retorikakutató; a modern hazai retorikaoktatás szorgalmazója. Az MTA doktora, az ELTE Mai Magyar Nyelvi Tanszék professor emeritusa. Tudományos munkássága elsősorban az anyanyelvi nevelésre, azon belül kiemelten az olvasástanításra, az olvasástanítás módszereire, történetére, a retorikára vonatkozik, de részt vett A magyar nyelv történeti nyelvtana című kötet munkálataiban is. Főbb művei: 1991. A magyar nyelv könyve. Budapest: Trezor Kiadó; 2003. Az olvasás múltja és jelene. Budapest: Trezor Kiadó; 2004. Retorika. Budapest: Osiris Kiadó; 2006. Csak az ember olvas. Budapest: Tinta Könyvkiadó; 2013. Klasszikus magyar retorika. Argumentáció és stílus. Budapest: Holnap Kiadó; 2016. Jókai és a retorika. Budapest: Trezor Kiadó; 2019. Stiliztikai kiegészítő. Budapest: IKU-TÁR; 2021. Humor és retorika az irodalomtanításban. Budapest: IKU-TÁR.

Antal Zsolt (1972):

magyar társadalomkutató. A Színház és Filmművészeti Egyetem Németh Antal Drámaelméleti Intézetének vezetője, egyetemi docens. Kutatási területe a közjó, a közszolgálat, a közösségközpontú média és kommunikáció, média befogadásvizsgálatok, kompetenciafejlesztés, tehetség gondozás. Az Uránia interdiszciplináris folyóirat alapító főszerkesztője. Főbb művei: 2011. Közszolgálati média Európában: Az állami feladatvállalás koncepciói a tájékoztatásban. Szeged: Gerhardus Kiadó; 2015. Médiabefolyásolás. Az új kislexikon. Budapest: Századvég Kiadó; 2017. Közszolgálati kommunikáció, közbizalom és médiaszabályozás. Budapest: In Medias Res; 2017. A közintézmények közérthetősége: Az állampolgári bizalom és az intézményi kommunikáció összefüggései. Győr: Jog Állam Politika; 2019. Factors Affecting the Implementation and Performance of Public Service Communication. Tirgu Mures: Curentul Juridic; 2022. A magyar kultúra nemzeti karaktere (Uránia Interdiszciplináris folyóirat, 2022/1.).

Gough, Richard (1956):

a Cardiff-i Egyetem (USW) Creative Industries Karának Music & Performance professzora. Továbbá az Aberystwyth Egyetemen Emeritus Professor Theatre & Performance címmel is kitüntették. A Freie Universität Berlin Nemzetközi Kutatóközpontja, az „Interweaving Performance Cultures” társtagjaként is tevékenykedik. Emellett a Royal Society of Arts (FRSA) tagja. Kutatási területei az előadóművészet kapcsolata más művészeti és társadalmi területekkel. Jelenlegi kutatási irányai közé tartozik a performansz és a fotográfia, a performansz és a turizmus, valamint a performansz szerepe az egészség és az URÁNIA 161 orvoslás terén. Emellett érdeklődése kiterjed a performansz szerepére a mindennapi életben, különös tekintettel a főzés területére. Fontos művek: „Performance Cosmology: Testimony from the Future, Evidence of the Past” (Szerkesztette:

Judie Christie, Richard Gough, Daniel Watt) Kiadta: Routledge, Taylor & Francis Group, London és New York, 2006. ISBN: 0-415-37358-5 „A Performance Cosmology” (Judie Christie társzerzővel) Londonban kiadta a Routledge 2006-ban.

Kisházy Gergely (1969):

logopédus, igazságügyi munka- és szervezetpszichológus, politikai szakértő, c. egyetemi docens. Egyéni és csoportos vezetőfejlesztéssel, média- és közszereplések, üzleti prezentációk hatékonyságelemzésével, beszédalapú kiválasztással, beszédteljesítmény-értékeléssel és -fejlesztéssel foglalkozik. Főbb művei: 2002. Az alkalmazott lélektani hatásmechanizmusok változása Orbán Viktor politikai kommunikációjában (Köz-Politika, 8. 5-20.); 2010. Hangmás. Az atipikus emberi hangok prezentációs helyzetekben utolérhető kommunikációs üzenetei. Szónoklatok nagykönyve. Budapest: Raabe Klett Könyvkiadó; 2021. A szereplésszorongás csökkentésének szuggesztív kommunikációs technikái. Beszédék könyve polgármestereknek. Budapest: Raabe Klett Könyvkiadó; 2021. A szervezeti működés modellkonceptiója (Új Munkaügyi Szemle, 2021/3. 12-33.); 2022. Mérgező pozitívítás, toxikus hurráoptimizmus: a pozitív gondolkodás csapdái. Beszédék könyve polgármestereknek. Budapest: Raabe Klett Könyvkiadó.

Kozma Gábor Viktor (1990):

színházcsináló, színésztrener, a kolozsvári BBTE adjunktusa, A Vadász Esélye társulat művészeti vezetője. Kutatási területe a színészképzés, azon belül a rendszeres színésztreninget gyakorló társulatok módszertana. Egyetemi tanulmányait a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen végezte. 2016-tól az International Suzuki Company of Toga tagja. 2018–2022 között az Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa. 2022-ben Summa Cum Laude minősítéssel védte meg doktori fokozatát a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. 2022-ben Excellentia-díjat kapott kiemelkedő oktatói tevékenységéért.

Pölcz Ádám (1989):

nyelvész, egyetemi adjunktus, a Kossuth-szónokverseny főszervezője 2016 óta. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanító- és Óvóképző Kar Magyar Nyelvi és Irodalmi Tanszékének megbízott tanszékvezetője, az ELTE Szenátusának tagja. Kutatási területe a retorika és a nyelvtudomány kapcsolódási pontjai (nyelvművelés, stilisztika, grammatika), valamint a mindennapi élet szemiotikája. Főbb művei: 2015. Az emberközpontú nyelvművelés és az antik retorikai hagyomány (Magyar Nyelvőr); 2019. A klasszikus retorika mint a nyelvművelés alapja. Filologia.hu; 2020. Nyelvi tehetség: anyanyelv, beszédtudomány, idegen nyelv; 2021. A nyelvművelés retorikai gyökerei. Budapest: IKU-monográfiák; 2021. Hallgatólágos tudás az anyanyelvi nevelésben. A gyermekirodalom szerepe a nyelvi tudatosság kialakításában (Gyermeknevelés Tudományos Folyóirat).



SZFE
1865