

**Szemessy Kinga**

**ERASMUS Student Mobility – beszámoló**

2013. február 18-június 18.

Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (Universitatea de Arte din Targu Mures)

*BA Mozgásművészet (BA Choreography)*

Négy hónapos romániai tartózkodásom alatt számos – pozitív és negatív előjelű – tapasztalatot gyűjtöttem mind a tánc és a színház integrációjának lehetőségeiről, mind a magányos, külföldi diák érvényesüléséről, mind a megbúvó (valahol engem is kötelezően érintő), magyar-román feszültségről.

Érkezésemkor a tápos (azaz tápon nevelt, gyengébbecske... magyarországi) szözi becenév és a meglepett, berzenkedő fogadtatás („Miért pont ide jelentkezted cserediáknak?!”) kissé lefaragott a lelkesedésemből és az intézménynek megszavazott bizalmamból. Ezentúl kinti barátaim (és egy korábbi vásárhelyi látogatásom) híján nem tudtam volna elintézni sem az iskolába, sem a lakóhelyemül szolgáló kollégiumba való bejelentkezést, ugyanis a helyi adminisztratív szervektől nem kaptam sem címet, sem egyéb támponot előzetesen. A menet- és órarend lassacskán alakult ki, a kezdési időpontok 2 hét után véglegesedtek – hozzáteszem az ad hoc időbeosztásokhoz („1 óra múlva kezdődik a Dramaturgia, nem tudjuk, meddig leszünk...”) később sem sikerült hozzászoknom.

A logisztikai kérdéseken túl egy nagyon befogadó, kíváncsi, támogató közegre leltem a koreográfia szak román és magyar tagozatos diákjai és tanárjai személyében. Lévén két végzős hallgatóval együtt kerültem elszállásolásra, hamar sikerült akklimatizálódnom – mások beszámolóit alapján ezt egyébként közös Erasmus bulik és találkozók segítik, de itt idén (egy Károlis teatrológus lánnyal) összesen ketten voltunk vendéghallgatók.

A koreográfia szak mentorálását alapvetően a klasszikán nevelkedett Luca Kinga, a társas tánc (dans sportif Erdélyben) felől érkező Szőke István és a sepsiszentgyörgyi M Studio formanyelvéhez hasonló, táncszínházi szemléletet képviselő András Lóránt végezte. A kötelező tárgyaimon túl (Művészetpszichológia, Bevezetés a színházantropológiába, Kortárs tánc, Kortárs tánc-struktúrák elemzése, Zenés színészmesterség, A koreográfia művészete, Magyar és Román Színháztörténet, Fénytervezés) szabad bejárást kaptam a többi évfolyam kurzusaira is (így Akrobatikára, Színházesztétikára, Dramaturgiára), valamint az egyik diák (idén a Kontakt Fesztiválon is tanító Gothárd Veronika) Kontakt óráját látogattam és a

vezetőség kérésére Cunningham-et tanítottam angolul és magyarul egyaránt.<sup>1</sup> Ezen felül próbáltam két végzős diákkal az államvizsga előadásukat (ugyanis Marosvásárhelyen egy önálló, min. 40 perces produkció előadása, plusz a tudományos szakdolgozat leadása a végzési követelmény) – az egyikben (Planul C) egy harc-duettet kellett kreálnom, a másikban (Colectionarul) csellóztam. Továbbá alkalmasint részt vettem a Centrul National al Dansului Bucuresti tagjainak (Catalina Gubandru, Carmen Cotofana, Mihai Mihalcea) workshopjain, akik munkássága leginkább hasonlított az otthon tanultakhoz – így a programba emelték a jóga, a Release-technika és sok improvizációs játék elemeit.

Napi, rendszeres tréning híján a kondícióból bevallottan vesztettem, de rengeteg érdekes, kóstoló-élmény ért. Láttam, ahogy egy mikroközösség (vezetője) azon őrlődik, hogy osztályként szerteágazóan, egyéni teljesítményekre koncentráltan vagy (kollektív filozófiával rendelkező) társulatként terelgesse a diákjait. Megküzdöttem a kezdetekben szkeptikus hozzáállással, ami a kommunikációt, mondandó-tolmácsolást tagadó Cunningham-gondolatkör átadása okozott – Erdélyben a tánc olyan szinten konzervatív, hogy a férfi és női szerepek (az emelő és az emelt test) leosztottsága nagyon szilárd. Irodalmi alapokra, zenére alapozták a munkáikat, melyekben a mozdulatok érzelmek vagy sztori tolmácsolására hivatottak, de persze nem a látványosság és a szimplicitás szintjén megragadva. Hatalmas mennyiségű előadást készült, amelyekből a szemeszter végén egy egész fesztivált fel lehetett építeni, de kérdőjeleket hagyott bennem, vajon ez az óriási termés az elmélyült mozgáskísérletezés rovására ment-e. A dramaturgiai, szerkesztési jártasságuk elodázhatatlan, de táncaik megművelésében nem kiváltképp változatosak. Oka (de nem mentsége) ennek, hogy nagyon szoros a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházzal és a többi szakkal (színészekkel, rendezőkkel, látványtervezőkkel) való együttműködésük, így kikerülhetetlenül is egy kőszínházi attitűd és hierarchia él a fejükben, a terveiket ehhez tudják, merik igazítani.

Összességében tanulság, hogy nem mindegy, másod- vagy harmadévesként megy ki valaki Vásárhelyre. Amennyiben még technikailag, tudásilag kapni akartam volna, akkor elégedetlen lennék, de az utolsó félévem így azzal telhetett, hogy végigszkenneltem, visszaigazoltattam, mire jutottam az utóbbi évek során, hogy állok most, mik a hiányosságaim. Az erdélyi diákok nem technikai brillírozásból, hanem energiából, libidóból oldják meg a feladatokat és nem molyolnak azon, tanultak-e hármat forogni, hanem nekimennek. Fűti őket a jót csinálás reménye – ami különben vad kontrasztban áll a jövőjükéről, általános (pl. pályázati, ösztöndíj-lehetőségekkel kapcsolatos) kilátásaikról való

---

<sup>1</sup> Óravázlat mellékelve.

vélekedéseikkel. Ellehetetlenített, világvégi, senkit nem érdeklő, mostoha nemzetnek látják magukat, amit persze tovább erősít pl. az autonómia tüntetéseken megízlelhető feszültség még a többségében magyar lakta Marosvásárhelyen is. Annyira idegenkednek egymástól, hogy a magyar osztálytársaim nem voltak hajlandóak románra tanítani, csakis a románok – így hetekig a „Nu stiu”-ból (Nem tudom./ Nem értem.) gazdálkodtam.

Egy-két személyes élményt még kiemelnék. Catalina workshopján egy improvizatív self-introduction szót kellett táncolnunk 3 percben, mire a nézők reakcióként egy cetlire szavakat írtak, mit látnak, ki vagy, hogy létezel a jelenetben. Nagyon örültem, hogy a kapottak közt a „játék” kifejezés dominált. Amúgy ugyanezen kurzuszáró értékelésekor hagyta el a számat az a mondat, hogy „ugyanannyira szeretek előadni, mint piztácia fagyit enni”. Azt hiszem, az okozhat örömet a közönségemnek, hogy tudom élvezni. Nem hasznos látvány, hanem valamiképp empatikus, ami számomra nem elég ahhoz, hogy sikeresnek érezzem. Mentálisan, intellektuálisan is (és főleg) szeretném dolgoztatni a nézőimet, ehhez pedig vagy én, vagy a tiszta tánc kevés. Ugyanezt a konzekvenciát eredményezte az egyik vizsgafeladatunk, ami szerint egy monodrámát kellett kreálni egy minket aktuálisan érintő problémáról.<sup>2</sup> A feladat a maga nemében öngyógyító, terápiás jellegű és bár a csoporttársaim nagy tapssal eredményezték a bemutatómat, tudtam, hogy ennek az őszinteségi faktora, a kinyílás gesztusa az oka, de nem fogják a maguk számára maradandóként megélni. Bánom, hogy az ilyen megmérettetések az értékelések a jóhiszeműség szintjén maradtak és nem produktív, vitába vagy közös morfondírozásba torkolló beszélgetések voltak. Társaim visszajelzése szerint ezt én többször kezdeményeztem, ezt az új, bele nem törődő, örök kérdező inputot hoztam nekik, amiért nagyon hálásak.

**Szemessy Kinga**

---

<sup>2</sup> A dramaturgiai forgatókönyv és a szinopszis szintén csatolva.

## DRAMATURGIA

2013. március 12.

Téma: meglévő projekttervek alapján? Valószínűleg már elévültek. Az alkotó a témaválasztásig néző, rezonálnak benne a gondolatok, hagyja befogadni az új impulzusokat. Különlegessége az az igény, hogy tovább kíván boncolgatni egyet pl. előadás formájában.

### - A témaválasztás metodológiája:

1. „Mi a bajom most a világgal?” (= „Mi a bajom most a világban?” ?) > Írj fel címszavakat! pl. *lassúság, tehetetlenség, tervezhetetlenség*
2. Válassz ki egyet, ez lesz a „címed”! pl. *lassúság*
3. Írd le, mit értesz ezalatt! 1., személyes megfogalmazás pl. *Amikor az én karóráim sokkal hangosabb, mint a többieké.* 2., általános, akadémikus megfogalmazás pl. *Amikor a saját tempód szerint kívánsz haladni, de más diktálja az ütemet.*
4. Társíts hozzá irodalmi, képzőművészeti, filmművészeti stb. alkotókat, címeket, avagy egy megtörtént szituációt! pl. *Steve Reich: Drumming, Kundera: Lassúság, Beckett: Godot-ra várva, Tarr Béla filmjeinek snittelése, Salvador Dalí: Idő, elolvasni a könyv (krimi) utolsó oldalát stb.*
5. Van bennük közös? Miért ezek a példáim? > megfogalmazás pl. *Mindnek sejtem a végét, így türelmetlen vagyok a köztes úthoz. Pedig nem feleslegesek, itt szerethető élmény. De minek, kinek éri meg emlékezni/nyomot hagyni?*
6. A magyarázat alapján újabb alkotók, alkotások feljegyzése, kiegészítve egy tetszőleges személlyel! pl. *Nádas Péter: Emlékiratok könyve, Maeterlinck: Vakok, Philipp Glass: Einstein on the Beach, Kurosawa: A vihar kapujában, Jackson Pollock képei, Aeneas, Szirtes Kriszti*
7. Döntés: konkrét, választott mű *nyomán* dolgozunk vagy egy saját forgatókönyvet követve > dramaturgia felépítése azon elvet követve, hogy „egy színpadi helyzet mindig egy probléma köré fogalmazódik”

Metamorfózis (=átalakulás, átminősülés): Egy művet nem, csak annak olvasatát lehet megcsinálni. Elemezni azért kötelező, hogy ne csak empatikus legyen hozzá a viszonyulásunk.

- **A dramaturgiai forgatókönyv metodológiája:**

1. Adott egy téma. pl. *öngyilkosság*
2. Egy dilemma felvetése. pl. *átvészelni / nem átvészelni*
3. A történéshez egy dilemmát követő döntésre van szükség. Innentől a dolgoknak már tétje lesz. pl. *átvészelni* (Ha pl. Ionesco: *Székek* c. drámáján dolgozunk, akkor a szöveg megköti, hogy csakis a „nem átvészelni”-t választhatjuk.)
4. Fel kell vetni egy következményt. pl. („Ha átvéselem, akkor elhiszem, hogy van miért élnem.”) *reménykedés*
5. A következmény már magában egy újabb probléma, így folytatódik a sor.

**2013. március 14.**

Ismétlés: a dilemma a probléma megkérdőjelezése. Tézis-antitézis. (avagy mindig kérdezz rá mindenre, amíg csak el nem fogynak a ?-ek)

Az előadásalkotás empatikus és racionális úton is végbemehet – az elsónél egy irányelv vezet, a másodiknál a hogyanok kibontakozása az alkotócsoporthoz napi állapotán is múlik. A dramaturgiai fordulatoknál egy döntésnek legyen tétje: másnapra nem meggondolható – hiszen a szellemi vetület elhagyható egy színházi előadásnál, míg az érzelmi nem. >>> Ez egy autentikus előadásváz, -dramaturgia, ahol a döntések révén születik meg a rendező szerzői joga.

- **A szereplők dramaturgiájának metodológiája:**

1. A szereplők jellemfejlődése (pszichológiai fejlődése) az alapdramaturgia kapcsán
2. A szereplők viszonyának fejlődése (több szereplő esetén)

- Milyen nemű lesz a főszereplő?
- Lesznek mellette további szereplők? Ha igen, mennyi és milyen neműek?
- Vajon miért ezekre a véletlenszerű elhatározásokra jutottál?

*Szemponrendszer:*

A főszereplő (nemének) meghatározásánál két szempont szerepelhet:

- azonos nem > a szubjektív viszony megtartása (aláhúzás, hangsúlyozás) (Fokozható, ha ugyanaz a személy játssza.)

- különbözik a neme > eltávolítás, ellenpontosítás

A további szereplőkre vonatkozó „szabályok”:

- Ne legyen szimmetria! > A dramaturgia gördülékenyebb tud lenni, ha nincs benne egyensúly, hiszen a kibillentség révén mindig van valamerre tartania.

- Kórus: (egyén & tömeg viszonya) > nincs identitása; funkciója egy probléma kinagyítása + direkt szerzői közlés tud lenni, hiszen ez afféle lerövidített út a néző felé, expozíciós felület (akár Brecht táblái)

### **A (játék)tér anatómiája, szerveződése:**

Szereplők jelenléte nélkül is feltételez szereplőt > a néző minimum jelen van.

Ha mégis adott egy szereplő, az ő jelenléte már feltételez min. plusz egy főt. >>> Hány szereplő tud még hozzátenni az előadáshoz úgy, hogy ne komplikálják az túl se? Hármon felül: ismétlődésveszély!

Ki képviseli a fő problémát – a főszereplő?

Olvassuk újra az eredeti probléma-megfogalmazásunkat és ha igényelt, egyszerűsítjük le, pontosítsuk!

*Tértípusok:*

- Leíró tér (realisztikus)
- Átalakulásra képes, evolutív tér (teátrális)
- Illuzorikus tér (üres tér)

*Tér archetípusok:*

- Külső | Belső
- „Zárt” (1 helyen van a ki- és bejárat, pl. alagút) | Nyitott
- Publikus, közösségi (az, ahol a társadalom szeme előtt vagy) | Intim, magán

Tudatosan válasszuk ki a saját kombinációnkat – pl. az ellenpontosítás elve szerint!

### **A stilizáció mértéke kapcsán:**

Elemeink, ható eszközeink: TÁNC – ZENE – TÉR

A túl sok filozofálás belterjességet eredményez, így itt egy illuzorikus tér nem biztos, hogy célszerű – a materiális díszletek startból ellenpont helyzetet szülnek; kimaradnak a meleg színek és anyagok, így a benne szereplőktől válhat élővé a tér. Vagy megtámasztom az egészet szöveggel (ami konkrétumokat hoz be). Vagy lemondok a zenéről (esetleg élőzenére cserélem).

*Szimbólumok:* olcsó megoldás. „Adj esélyt a nézőnek, hogy ő fogalmazza meg a metaforákat!”

### **2013. március 19.**

A **tér dramaturgiája** a dinamikai változásainak struktúráját jelenti: szűkítés, tágulás. Jelenetenként min. egyszer, de ajánlottan 2-3x kell végbemenjen (elején-közepén-végén). „Mindig vissza kell térni a kályhához!” (eredeti koncepció > a kezdő tér annak ellenpontja vagy hangsúlyozása?) „Hol fáj neked ez a téma? Te hogyan vagy érintve benne?”

Fogalmi pontosítások:

Intim tér fogalmának pontosítása: élettér. Nagy a komfort faktora, itt nem kell viselkedni.

Evolutív tér: 1 db olyan díszletelemmel jelölhető, ami képes meghatározni egy teret. Például egy könyvtár esetén a fiókos szekrény, ami a katalógus tárolására szolgál. Egy medencénél a térelválasztó, piros-fehér bólya sáv.

Illuzorikus tér: Nem egy díszletelem határozza meg, hanem jelmez, kellékek, hanghatások. A medence esetében pl. egy úszósapkás, úszószemüveges ember, vagy „zenei” bejátszásként az úszómester sípja, a visszhangok, a hullámok, netán egy kék balettszőnyeg.

Ha egy evolutív térben elszaporodnak a jelző elemek, az pl. tágulás egy illuzorikus felé.

Konkrét tér: Két fajtája lehet 1. realista pl. medence felépítése

2. minimalista pl. uszodai létra

### **2013. március 22.**

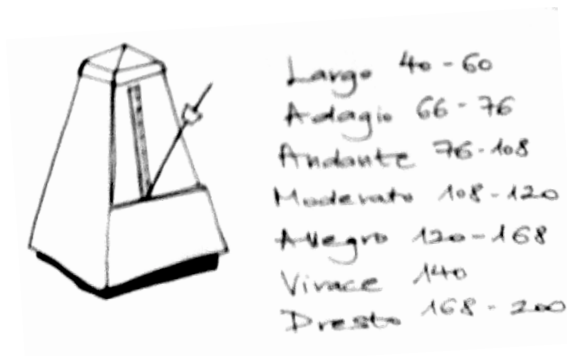
#### **A koreográfia technikai/dinamikai forgatókönyve:**

Meg kell szabni a stilizáció mértékét! Ellenpontosunk vagy hangsúlyozunk?

A koreográfia dinamikai forgatókönyve egy szólam az előadás polifóniájában, kottájában.

Kiindulópontok:

- alaptempó:  $1 \text{ ütem} = 1 \text{ másodperc}$  (közel áll a civil tempóhoz, a *pulzushoz*)
- egy jelenet felosztása: *eleje* | *közepe* | *vége* > *bevezető* | *bonyodalom* | *konklúzió* > célszerű tempóbeosztás: **DuplaGYors** (ha sok a konkrét infó, aminek tudatában aztán gördülékenyen mehet a jelenet)/**DuplaLassú** (ha pszichológiai közlés van) | **DGY** (hiszen itt történik a legtöbb dolog) | **DGY/DL** (>Normál: konkrét és szubjektív arányítása)  
(elképzeltető az is, hogy pl. az 1. részben Normál a tempó, de a zenét tágítjuk, hosszítjuk)
- felosztás: pl. 2,5 perc > 150 másodperc > 50 : 70 : 30 > így pl. 4/4-nél N: 12,5 ütem | 17,5 ütem | 7,5 ütem > DGY: 25 | 35 | 15 > DL: 6,25 | 8,75 | 7,5 kb. 2 ütem 1 mondat  
Szempontok: 30 msdperc alá ne menjünk, az emberek általános arányérzékétől (fenti) célszerű eltérni



2013. március 26.

**Zenei forgatókönyv:**

Alapvetés: a csend is zene.

1. **Természetes hangok** (= Az ember fiziológiailag hallja és produkálja őket.) pl. lélegzet, élőzene
2. **Mesterséges hangok** (= ugyanaz, mint a fenti, csak felvételtől)

*Mesterséges effektusok* pl. pályaudvari ricsaj, farkas vonyítás

*Konkrét zene* > Színpadi zene: külön kompozíciója, dramaturgiája van pl. opera

> Szórakoztató zene: helyben születő, jó szövegű, megható... Nem dramaturgiája, hanem poétikája van.

- A zenét ne mankóként használjuk, ne illesszük be a más dramaturgiájú zenét a mi hibáink pótlására. Lesöpörheti a színpadi akciót...



- Óvatosan: két szereplős előadás vs. nagyzenekari mű (pont emiatt van monumentalitás az operában is)
- Nagyítás, *kiemelés*, *központi üzenet* > verbális tartalmakkal telített zene > *songok* (Brecht)  
(A színpadi szereplő éneklése nem természetes.)
- *Kölcsönvett zenék*: ne a te történeted menjen el a dal sztorija felé, hanem fordítva.
- *Minimál zene*: az információs szintje nagyon alacsony. Kevés hangszer, nincs polifónia.

A zene megválasztásának szempontjai:

- Hordoz egy csomó információt pl. helyszín, szituáció > tenger zúgása, harangszó, rádió
- Érzelmi, ösztöni szinten közöl.
- Könnyen lehessen vágni.

Paletta: **csend** | **zene** | **természetes effektusok** | **mesterséges effektusok**

Színpadilag is mindig *meg kell támogatni a zenét*, ami a karakter lelkiállapotának bemutatását előlegezte meg, ugyanis egy zenei szövet befogadási mezeje is szubjektív.

## CUNNINGHAM-technika

120 perc, kéthetente – Szerda 16:00-18:00 (amikor Ø Jakab Melinda)

óraadó: Szemessy Kinga (Budapest Kortárástánc Főiskola – Erasmus)

„A közönség figyelme arról, hogy mit jelent a mozdulat, arra terelődött, hogy mi a mozdulat.”<sup>1</sup>

### **Merce Cunningham (1919-2009) kulcsfogalmai:**

- tánc: „szervezett mozgás specifikus térben és időben” (Ø emóció, Ø intellektualitás, Ø teatralitás) > tiszta mozdulat ≠ performált mozgás
- közlés helyett bemutatás: személytelen, izolált testek; szimultán, de egymásra nem vonatkoztatható, nem lineáris szekvenciák szerinti mozgás
- „kooperatív függetlenség”, tudatos szeparáció: a mozgás nem analógiája, illusztrációja, ellentétje vagy kiegészítője a zenének, a díszletelemeknek
- véletlen alapú rendeződés: az alkotói reflexió lehetőségének kizárása

### **Az óra felépítése:**

- a teljes testet átmozgató, Merce Cunningham elveire alapuló mozgástréning
- rövid koreográfiák tanulása
- „by chance” (=véletlen alapú, azaz dobókockával, érmedobással stb. kisorsolt) tánckompozíciós kísérletek John Cage zenéire
- közös levezető nyújtás

### **Az óra célja:**

- a test fejlesztése és karbantartása a rendszeres tréning által
- az improvizációs készségek fejlesztése
- egyfajta testbizalom kialakítása + előre kifundált szándék nélküli téralkotás – az expresszivitás nélkülözésével is lehetünk „látványosság” > dekonstrukció, az előadóorientáltság helyett a nézőre hagyatkozás

(Ajánlott órai viselet: szűk/ minél több testfelületet szabadon hagyó nadrág és felső + mezítláb)

---

<sup>1</sup> COPELAND, Roger: *Merce Cunningham – A modern tánc modernizációja*, L'Harmattan Kiadó

## CUNNINGHAM-technique

120 min., every 2<sup>nd</sup> week – Monday 19:00-21:00 (when Carmen Cotofana Ø)  
the course is held by Kinga Szemessy (Budapest Contemporary Dance Academy – Erasmus)

*„The audience’s attention thus shifts to what the movement is, not what the movement means.”<sup>1</sup>*

### **Keywords of Merce Cunningham (1919-2009):**

- Dance: „organized moving in a specialized space and time” (Ø emotions, Ø intellectuality, Ø theatricality) > pure movement, "non-representative" dance ≠ performed movement
- Presentation, rather than communication: unpersonal, isolated bodies; simultaneous, but non-linear sequences, non-relating on each other
- „cooperating independence”, conscious separation: the movement is not an analogy, an illustration, a counterpoint or a supplemental beside the music and stage design
- random, occasional system: exclude the creator’s reflections

### **The content of the course:**

- movement training for the whole body, grounded on the theories of Merce Cunningham
- learning short choreographies
- „by chance” dance composition experiments based on the music of John Cage
- common stretching as finissage

### **The targets of the course:**

- to develop and to maintain the body by the regular training
- to develop the improvising skills
- to configure a „body trust” + to fill the space without any purpose on that – with the reduction of expressivity there’s still something „spectacular” > deconstruction; to recline upon the audience, rather than focusing on the performer

(Recommended dancewear: tight pants and T-shirt, showing as much skin surface as it’s possible + barefoot)

---

<sup>1</sup> COPELAND, Roger: *Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance*, Routledge