



TÉR ÉS MOZGÁS ÖSSZEFÜGGÉSEINEK
ELMÉLETI ÉS KÍSÉRLETI VIZSGÁLATA,
GYAKORLATI ALKALMAZÁSA AZ ÉPÍTÉSZKÉPZÉSBEN

Szerző: Sebestény Ferenc építész, egyetemi adjunktus
BME Építészmérnöki Kar Rajzi és Formaismereti Tanszék

DLA értekezés, PTE Breuer Marcell Doktori Iskola



„Tér és mozgás ...”

I. <u>ELŐSZÓ</u>	9	VI. <u>TÉRKÍSÉRLETEK A SZÍNHÁZBAN</u>	63
II. <u>BEVEZETÉS</u>	11	1. A SZÍNHÁZI TÉR ÚJ FELFOGÁSAI	63
1. A TÉR KÉTSZER	11	2. KORTÁRS SZÍNHÁZI ALKOTÓMŰHELYEK	63
2. TÉRKÉPZETEK	12	3. WORKSHOPOK, ELŐADÁSPRÓBÁK	65
3. TAPASZTALÁS ÉS INSPIRÁCIÓ	13	4. ELŐADÁSOK	66
III. <u>TÉZISEK</u>	15	VII. <u>A MESTERMUNKA</u>	73
IV. <u>ELMÉLETI HÁTTÉR</u>	17	1. A HALÁLTÁNC MŰFAJA, LISZT VARIÁCIÓI	74
1. A TÉRÉRZÉKELÉS PSZICHOLÓGIAI HÁTTERE	17	2. A ZENE	75
2. A RELATÍV IDŐ TERE	22	3. A TÁNC	75
3. AZ ÉPÍTÉSZETI TÉR	23	4. AZ ELŐADÁS ALAPGONDOLATA	75
4. A SZÍNHÁZI TÉR	25	5. A SZÍNPADI TÉR, MINT A TÁNC VETÜLETE	76
5. A MOZDULAT-TÉR	29	6. AZ ELŐADÁS TÉRRENDSZERE	77
6. TÉRELMÉLETEK ÉS TÉRKÍSÉRLETEK A GYAKORLATBAN	32	7. ELVEK, TERVEK, MODELLEK	82
V. <u>TÉRKÍSÉRLETEK AZ OKTATÁSBAN</u>	35	8. VIDEÓ ÉS PROJEKCIÓ	82
1. KORUNK VIZUÁLIS SZEMLÉLETÉNEK MEGVÁLTOZÁSA	35	9. A FÉNY TEREMTŐ EREJE	88
2. OKTATÁSI STRUKTÚRÁNK ÉS CÉLKITŰZÉSEINK	36	10. HALÁLTÁNC-VARIÁCIÓ, A MŰVÉSZETEK EGYSÉGE	90
3. A TÉR ÉS MOZGÁS TANTÁRGY 10 ÉVE	40	VIII. <u>ÖSSZEGZÉS</u>	94
4. TANTÁRGYTEMATIKA	41	1. EREDMÉNYEK	94
		2. JÖVŐBELI TERVEK	94
		IX. <u>IRODALOMJEGYZÉK</u>	100



Jobbágy Tamás: Dinamikus térkonstrukció - Fűrészelt habbeton modell (Tér és Mozgás kurzus, 2007.)

I. ELŐSZÓ

Amikor 2001 februárjában a Budapesti Műszaki Egyetem Építész-mérnöki Karán elindítottam „Tér és mozgás” című kurzusomat, az a szándék vezérelt, hogy az építészeti tervezés területén, valamint a kortárs színházi világban szerzett tapasztalataimat és alkotói élményeimet egy új szemléletű, elméleti és gyakorlati alapokon nyugvó oktatási tematikában bontakoztassam ki. Igazolni akartam meggyőződésemem, hogy a mozgástanulmányokon és a térérzékelés vizsgálatán alapuló térkísérletek során szerzett személyes tapasztalatok, az új szemléletű tervezési feladatok, a társ-művészetek és művészek kapcsolódása révén kialakuló impulzív alkotói közeg, a hagyományos és digitális technikák kombinációi inspirálóan hatnak majd a hallgatókra, felszabadítják kreativitásukat, fejlesztik asszociációs és absztrakciós készségüket, végső soron pedig segítséget nyújtanak egy összetettebb, nyitottabb építészalkotói karakter kifejlődésében.

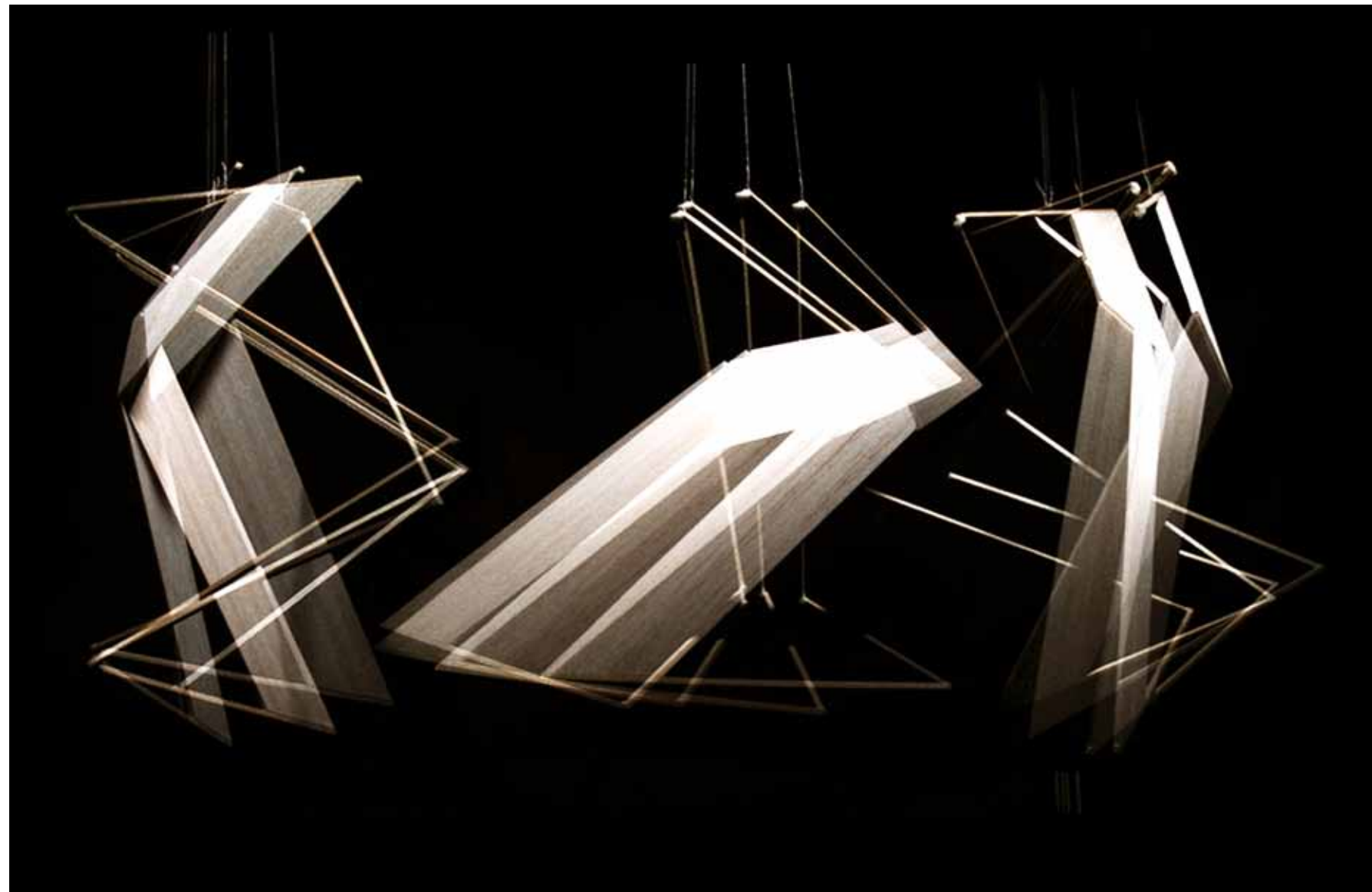
Az eltelt tíz év alatt ez a téma – a tantárgy eredményessége mellett – az oktatás keretein kívül is bizonyította létjogosultságát. A mozgás és tér viszonyának vizsgálata elméleti kutatásterületemmé vált, a térkísérletek továbbfejlesztésére pedig kortárs színházi környezetben nyílt lehetőségem, ahol neves rendezők, koreográfusok, táncosok, képzőművészek, látványtervezők, videó- és film-művészek voltak alkotótársaim. Számos hazai és külföldi táncelőadás, nemzetközi workshop, kiállítás és konferencia született e munka nyomán. A Gaál Mariann koreográfussal közösen létrehozott, a Pécsi Balett társulatának közreműködésével 2011. május 17-én Budapesten, a Nemzeti Táncszínházban „Haláltánc-variációk” címmel bemutatott előadás e kutató- és alkotómunka egyik fontos állomásának tekinthető. A színpadi tér és a tánc viszonyát, valamint a mozdulat terének megragadását és kivetülését elemző színházi kísérlet összegzi és újszerű eszközökkel mutatja be az elméleti kutatások és művészeti kísérletek eredményeit.

E komplex térművészeti megközelítés további kifejtésére vállalkoztam a 2012. évi Velencei Építészeti Biennálé magyar pavilonjába tervezett – a mozgás által modulált – „központi modell” megalkotásával.

Értekezésemben először az építészeti és tánctérelméleti előzményeket mutatom be, majd összegyűjtöm és rendszerezem az alkotásokat és eredményeket, melyek az oktatási és színházi tevékenységek során születtek. Ismertetem azokat a tantárgyprogramokat és konkrét feladatokat, melyek – illeszkedve a Rajzi és Formaismereti Tanszék szemléletében és szerkezetében is megújult oktatási tantervébe – az építész-képzés korszerű megközelítése felé mutatnak, majd a mestermunkán keresztül prezentálom a hallgatói térgyakorlatokon, színházi térkísérleteken átívelő, és a végleges előadás térkonceptiójában kiteljesedő oktatói-alkotói folyamatot. Téziseimet a tér és mozgás összefüggéseit vizsgáló kísérletek, valamint ezek oktatásban és színházi gyakorlatban kifejtett hatásai kapcsán fogalmazom meg. Összegzésemben a tanulságokat és jövőbeli lehetőségeket mérlegelem.

Köszönettel tartozom Balogh Balázs DLA egyetemi tanárnak, a Rajzi és Formaismereti Tanszék vezetőjének, aki rajzoktatásunk nagy múltú hagyományainak védelmezése mellett mindig támogatója volt az új és korszerű oktatási elképzeléseknek, kollégáimnak, akik magas szakmai hozzáértésükkel, tanácsaikkal és kritikáikkal segítették munkámat, színházi alkotótársaimnak, rendezőknek, koreográfusoknak, táncosoknak, fény- és látványtervezőknek, akik lehetővé tették számomra az ismeretlen átjáró megtalálását színház és építészet között. Végül, de nem utolsó sorban hálás szívvel köszönöm hallgatóimnak, hogy nyitottságukkal, érzékenységgükkel és áldozatos munkájukkal hozzájárultak ezen izgalmas terület feltérképezéséhez. A gyakran új távlatokat nyitó üde kreativitásukat őrzi az a rengeteg vázlat, tervrajz, modell, fotó és film, melyek közül jó néhányat illusztrációként dolgozatomban is bemutatok.

A szerző



Rátkai Anna: **Mobilion** - Kinetikus modell, fa, stroboszkópikus fotó, montázs (Tér és Mozcás kurzus, 2010.)

II. BEVEZETÉS

1. A TÉR KÉTSZER

Az első: építészet. A 90-es évek végétől rendszeresen vezetek – hallgatók számára szervezett – hazai és határainkon túli műemlékfelmérési gyakorlatokat és tematikus kirándulásokat. Egy alkalommal, a francia gótikus katedrálisokat sorra vevő utunkon a Húsvétot megelőző napokban, Beauvais XIII-XVI. század között épült – és befejezetlenségében is impozáns – templomát kerestük fel.

Késő este van már, mikor a városba érkezünk, lélekben felkészülve arra, hogy a „csonka katedrális” csak kívülről tudjuk megtekinteni. A telihold által megvilágított, elképzelhetetlenül merész gótikus szerkezet, az ellenfényben kirajzolódó támpillérek és gazdagon faragott támívek áttört rendszere káprázatos látványt nyújt. Egy férfi épp az oldalbejárat felé tart, és látva elragadtatásunkat, betessékel minket a templomba. Bent szokatlan sötétség fogad. Csak egy halvány lámpafény a szentélyben és két fáklya lángja, melyek a súlyos pillérkötegek tövében lobognak. Orgonával kísért kóruspróba zajlik, de épp szünetet tartanak, mikor belépünk.

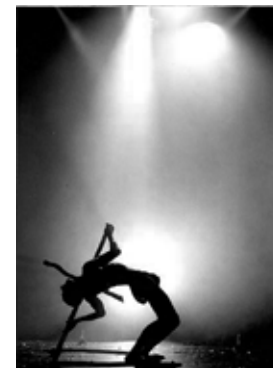
A léghuzatban imbolygó lángok még bizonytalanabbá teszik az amúgy is sejtelmes teret, fényük csak néhány méterre fut fel az oszlopokon, majd elveszik a szédítő magasságban. Ahogy átsétálok a kereszthajón, lehuny szemmel figyelem azt a halk morajlást, ami mindig ott lakik a nagy terekben, súlyos falak között, templomhajókban és kupolákban. A légmozgás tompa zaját, a lélegzés és lépés visszhangját, zenei játékát a mellékterekben. A térszerkezetet látni nem, csak érezni, a mozgás révén akusztikailag letapogatni lehet.

Egyszer csak megszólal az orgona és felzúg egy Bach korál. A kibontakozó, majd folyondárként burjánzó dallam megnyitja, feltárja a tér igazi összetettségét és monumentalitását. Eltűnnek, majd a sötétségbe vesző messzeségből térnek vissza hangok és dallamtöredékek, s a katedrális, mint egy gigászi hangszer, a maga lenyűgöző teljességében megmutatkozik.

A második: színház. A nézőtérén lassan kialszik a fény, mindenki elcsendesedik. Né-mán széthúzzák a súlyos fekete bársonyfűggönyt, sötét van. Mintha a végtelen, üres mindenségbe tekintenénk, nincs viszonyítási pont, nincs távolság, nincs határ, nincs mozgás, nincs idő. Húz befelé az űr, az üres tér, a mélység, áll a pillanat, kifeszül... Aztán, alig érzékelhetően, egy halvány fénykúp jelenik meg. A fekete háttérfűggönyök és fekete padló miatt a tér határai még mindig láthatatlanok, de a felsejlő gyenge fény a tér sűrűsödésének érzetét kelti. Egyszer csak a fénykúpba hátulról lassan belép egy alak. Szinte meztelen. Nyilván idáig is ott állt, csak kívül a fénykúpon, így nem látszott, vagyis színházi értelemben nem létezett. Belép a térbe. Ahogy lassan mozdul, megszüli az időt. A mozdulattól elpattan az időtlenség merev és szédítő állapota és a jelenbe ránt minket. Eltűnik bennem a bizonytalanság érzete, itt vagyok és nézem őt. Nézem, ahogy teret formál a testével. Egy tőlem független teret. Egy teret, amit én kívülről figyelek. Gyönyörködöm a mozdulat szépségében, a mozdulat



Beauvais, Szent Péter katedrális (XIII-XVI. század). A hatalmasra tervezett templom merész arányú szerkezeti elemei miatt az építés során többször is beomlott, végül csak a kereszthajó és a szentély készült el, de így, csonka mivoltában is lenyűgöző alkotás.



La Divina Commedia, (2002) Theater Derevo, Szentpétervár
Fotó: Elena Yaroyava

Anton Adasinsky 1988-ban Szentpéterváron alapította meg Theater Derevo nevű társulatát, Prágában, Firenzében, Amszterdamban, majd Drezdában működik. A formáció megalapítása óta a kortárs alternatív színházi világ egyik meghatározó társulata.

formálta tér gazdagságában. Biztonságban vagyok, szemlélő vagyok... Majd hirtelen ismét kilép a fénykúpból. Tér és idő szétrobban, magával ránt a végtelenbe. Mikor Anton Adasinsky újra a fénybe lép, már mi is az ő terében létezünk. Megragad és elenged. Játszik velünk, mint macska az egérrel. Körénk vonja saját terét és nem enged többé. Technika? Mágia? Színház. Theater Derevo.

2. TÉRKÉPZETEK

Azt, hogy a tér nem csupán az űr, a tömeg hiánya, számtalanszor megfogalmazták már, de hogy az építészeti megformált tér milyen viszonyban van a tér belső megélésével, mely a test és mozgás dimenzióiból, a térérzékelés szubjektív aspektusaiból tevődik össze, azt legplasztikusabban, minden bizonnyal Hans van der Laan fejtette ki először, amit Ferkai András Úr vagy megélt tér? című esszéjében idéz: „Az építészeti tér meghatározottságát a fal tömegének köszönheti, amely a teret kívülről határolja. Ezzel szemben, az általunk megtapasztalt és hozzánk kötődő tér különböző képességeink működéséből nyeri meghatározottságát, s ezáltal belülről meghatározott. Az előbbi „héj-térként” jelenik meg, mivel lehatárolását a tömör falak külső héja adja, míg az utóbbi „mag-térként”^[2] jelenik meg, mivel határait belülről kifelé, jelenlétünk által nyeri el.

A két tér-képzet a természetben szemben áll egymással. Az építészeti teret, amely falak között mesterségesen jön létre, egyfajta ürességként kell elképzelnünk, ha a természeti térhez viszonyítjuk. Ezt az ürességet a határoló falak mintegy kivonják a természeti tér homogén teljességéből, lebeg abban, miként vízben a légbuborék. Ezzel párhuzamosan kell vizsgálnunk az emberi teret, amit teljességként fogunk fel magunk körül az ürességben; ebben az esetben a természeti tér üresség ahhoz a térhez viszonyítva, amit teljességnek élünk meg – nem buborék a vízen, hanem vízcsepp a levegőben.

Így tehát, a téralkotásnál a teljesség ürességet vesz körül, míg a tér-tapasztalásnál a teljesség az üresség közepén foglal helyet. (...) Pontosan azért, mert a két tér-képzet homlokegyenest ellentétes, tökéletesen kiegészítik egymást, mint pecsét és lenyomata a viaszban. A ház általános funkciója, ember és természet összebékítése, lényegében nem más mint a kétféle tér-képzet összetartozása: a leválasztott tér az egyik oldalon és a megélt, tapasztalt tér a másikon.”^[1]

A kétféle térképzet felismerése és tudatos fejlesztése rendkívül fontos az építész alkotótevékenységben. A szemlélt vagy tervezett térbe való beleélés képessége, a terv és a valós térélmény közötti azonosulás mértéke gyakorlati tapasztalati élményekkel fejlődik, és válik segítőjévé, ennek hiánya pedig gátjává, a tervezés absztrakt folyamatának. A gyermekkorban létrejövő saját test tudat, majd a mozgás egyre pontosabb koordinációja lesz az alapja a belső térképzetnek. A „kineszféra” a „személyes tér”, vagy ahogy Laan nevezi a „mag-tér” és a környező tér a „héj-tér” egyre pontosabb egymásba-illeszkedése a térrel való intenzív kapcsolat feltétele. Robert S. Woodworth, Harold Schlosberg, Rudolf Arnheim és mások pszichológiai kísérletei igazolják, hogy a térérzékelés tanult folyamat, az emberi élet során fokozato-

[1] Ferkai András. (2003). Űr vagy megélt tér. In: *Űr vagy megélt tér*. Budapest: Terc Kiadó

Hans van der Laan (1904-1991) holland építész, Benedek-rendi szerzetes. Fő műve: Bencés kolostor, Vaals, Hollandia. Az építészeti tér (De Architectonische Ruimte) című elméleti művében a legalapvetőbb fogalmaktól gondolja végig az építés végső célját. Eredeti megjelenés: Hans van der Laan. (1977). De Architectonische Ruimte. Leiden: Brill



„Ferkai könyvében „mag-héjként” szerepel a kifejezés, ami nyilvánvaló elírás. Összevetve az eredeti szöveg angol nyelvű változatával: „The first space presents itself as a ‘shell-space’ (héj-tér), since its limitation comes about from the external shell of solid walls, whereas the second space presents itself as a ‘core-space’ (mag-tér), since its limitation is determined outwards from the core by means of our presence.”



san elsajátított és fejlesztett képesség, a látás (a dolgok térbeli elhelyezkedésének perspektív képe), a mozgás (a megtett út és a tér változása közötti összefüggés megtapasztalása), az akusztikus és taktilis élmények együttesen biztosítják, hogy a térbeliséget érzékelt térként fogjuk fel. Összetett és állandó tanulási folyamatban fejlesztjük, pontosítjuk a térben való tájékozódásunkat, a tér méretének, arányának, a bejárásához szükséges idő megtélésének képességét. Ha ez így van, az is nyilvánvaló, hogy e tanult képesség nagy mértékben fejleszhető is. Érdeemes felidézni a keleti harcművészetek térrel kapcsolatos megközelítését, melynek lényeges pillére a minél pontosabb téri orientáció. Így tanítanak: Légy harmóniában önmagaddal, szellemeddel és testeddel! Állásban és mozgásban is figyelj a súlypontra, a stabilitásra, a megfelelő távolságra, a mozdulat irányára és végcéljára! Tökéletesítsd a mozdulat koordinációját és kontrollját, a belső térérzet szerinti abszolút tájékozódást!

Rudolf Schwarz német építész tanulmányát idézve Ferkai kifejti: „A tér vizuális és akusztikai élmény, de legalább annyira hozzátartozik az anyagok minőségének érzékelése, a taktilis élmény is. Valóban testünkkel tapasztaljuk meg az épületet, kinyújtott karunkkal, lépéseinkkel, pászttázó tekintetünkkel, hallásunkkal, és mindenekelett légzésünkkel. A teret táncolva éljük meg igazán.”^[2]

A térrel való elmélyült kapcsolat legősibb és talán legintenzívebb közege a tánc. A tánc a belső érzet és a téri forma tökéletes összhangjáról szól, mely ugyanúgy elválaszthatatlan a mozgás érzelmi tartalmától, mint a testi (anatómiai, fiziológiai) funkciótól, amelyen keresztül megjelenik. A mozgás téri viszonyainak, valamint a mozdulatlatter leírásának világhírű, magyar származású kutatója és módszerének kidolgozója Lábán Rudolf volt. „A mozgás élő építészet – az épület a mozdulatok térbeli útjából emelkedik, szerkezete a mozgássorok egyes elemei között található térbeli viszonyokban jelenik meg. E viszonyok meghatározása és megvalósításuk rendje Lábán térelméletének lényege. (...) Koreutika alatt Lábán a harmonikus mozgás különböző formáinak tanulmányozását, a mozgás analízisét és szintézisét értette. A mozgást az emberi nyelvek egyikének tartotta, amelyen keresztül a mozgás szemléelője nem csak a mozgás térbeli útját és időbeli ritmusát érzékeli, hanem az út közvetítette hangulatot is, mivel a térbeliséget többé-kevésbé mindig átszínezi valamely érzés vagy gondolat.”^[3]

3. TAPASZTALÁS ÉS INSPIRÁCIÓ

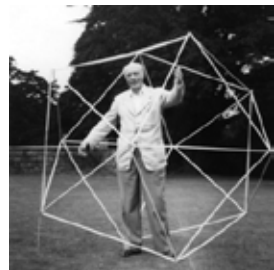
Megközelítésemben a mozgás egyik pillanatban a tér megismerésének és megélésének legfőbb eszköze, a következőben a téralkotás inspirációja. A valós léptékű térkísérletek építészoktatásban történő alkalmazása épp azt az egyéni – megtapasztaláson alapuló – belső térérzetet hivatott fejleszteni, mely a tervezés során alkalmazott absztrakció alapja kell legyen. A különböző térformák, téri helyzetek vizuális és pszichés hatásainak gyakorlati kipróbálása, rögzülése és tudatossá tétele az alapja az értekezésben bemutatott alkotómódszeremnek és oktatási metodikámnak.

[2] Ferkai András. (2003). Űr vagy megélt tér. In: *Űr vagy megélt tér*. Budapest: Terc Kiadó

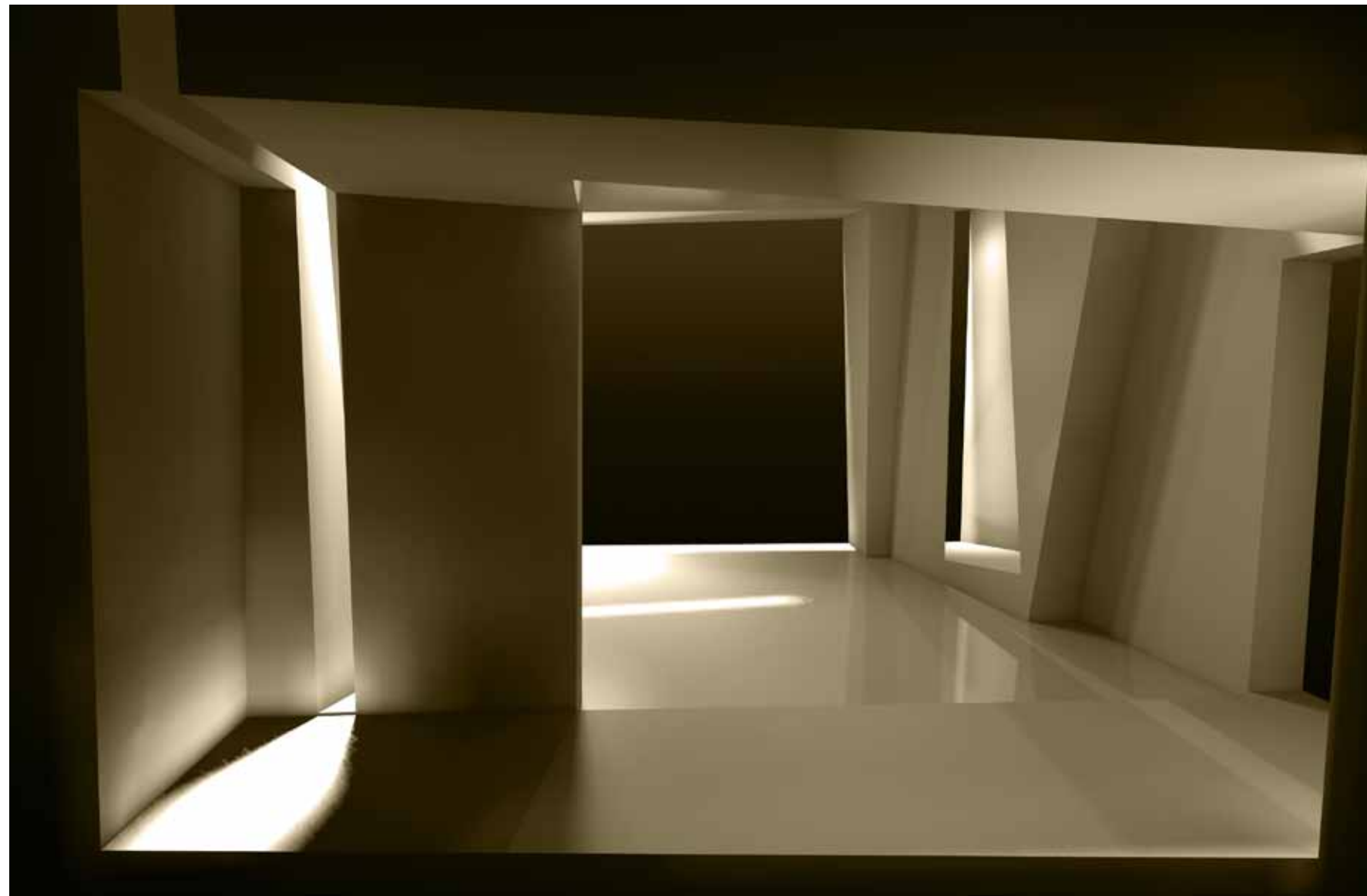
[3] Fügedi János. (1990). Mitikus mozdulatharmónia. *Táncművészet*, 15(3), 20-23.



Soke Teruo Hayashi (1924-2004) 10. danos mester, a karate és a kobudo legendája idős korában is rendkívül nagy figyelmet fordított a koordinációt és stabilitást fejlesztő alapállások és alapmozdulatok gyakorlására és gyakoroltatására.



Lábán Rudolf (1879-1958) Festőnek készült, majd építészettel, színházművészettel foglalkozott. Később érdeklődése a tánc és mozgás felé fordult. A mozgó emberi test és az azt körbevevő tér foglalkoztatta. 1928-ban jelentette meg Bécsben „Schriftanz” néven tánclejegyzési rendszerét. A Lábán-kinetográfia széles körben elterjedt, folyamatosan továbbfejlesztett változata azóta is használatban van.



Sebestény Ferenc: „Táncsal formált tér”. Velencei Építészeti Biennálé 2012. Magyar Pavilon, a „Központi modell” koncepcióterve. Számítógépes virtuális tér, render (2012.)

III. TÉZISEK

1. A térérzet, az észlelés rendkívül összetett pszichológiai folyamatok eredménye, melyekben az érzékszervek fiziológiai jelzésmechanizmusai mellett sok tanult reakció, tapasztalat is szerepet játszik – s mint azt a kutatások, kísérleti tapasztalatok alátámasztják –, ezek a tanult tényezők egyszersmind fejleszthetőek is. Valóságos térszituációk megtapasztalása, pszichés és vizuális elemzése – vagyis tudatos megélése – segíti a tervezői gondolkodást, a térformálás elméleti és gyakorlati folyamatát. A megismert térhelyzetek, arányok, méretek, formák által keltett esztétikai és lelki hatások – egy konkrét tervezési feladat során mint ismert és szándékolt végeredmények – újra előhívhatók. Az értekezés egyik alapvető megállapítása, hogy a tér érzékelésének tanult és fejleszthető összetevői célirányos térkísérleti feladatok révén tudatossá tehetőek, mint tapasztalat részévé válnak az alkotó eszköztárának, a térformálás folyamatában könnyen előhívhatóak és alkalmazhatóak lesznek.

2. Megközelítésemben a mozgás egyfelől a tér megismerésének és megélésének legfőbb eszköze, másfelől a téralkotás inspirációja. A térkísérletek építészoktatásban történő alkalmazása épp azt az egyéni – megtapasztaláson alapuló – belső (tér)érzetet hivatott fejleszteni, mely a tervezés során alkalmazott absztrakció alapja kell legyen. A különböző térformák, a valósággal azonos léptékű téri helyzetek vizuális és pszichés hatásainak tényleges átélése, elemzése és tudatossá tétele az alapja a bemutatott alkotómódszernek és oktatási metodikának. E kutatási, oktatási és alkotói módszer központi eleme a mozgás-alapú térelemzési és térformálási megközelítés. Míg a mozgásban feltáruló tér a személyesség és mélyebb átélés élményét nyújtja, a mozgás inspirálta téralkotás épp a belülről átélt mozgulat tapasztalataiból (pszichés érzeteiből) építkezik.

3. A tánc, a tudatos (értsd: koordinált és kontrollált) mozgásformák intenzív térorientációt és téri érzékenységet fejlesztenek ki a művészekben. Számukra a tér belső megközelítésű, a koordináció középpontja az én. A kezdő építész a térre kívülről tekint, lassú folyamat – és ebben gyakran magára is marad – míg a tér belső megélésének fontosságára és mikéntjére ráébred. Ez a felismerés motivált, hogy kísérletet tegyen egy új módszer egyetemi oktatási körülmények közötti kipróbálására, tantárgyba építésére. A belső tér létezésének megtapasztalása, formálásának öröme erős alkotói motivációt hoz a felszínre. A téralkotási feladatokban a mozgásnak, táncnak inspirációként való alkalmazása merészebb asszociációs gondolkodáshoz, a funkciósmáktól és a technológiai kényszerektől időlegesen elszakadni képes, gazdagabb és felszabadultabb alkotói karakter kialakulásához járul hozzá.

4. A (tánc)mogdulat teret formál, mely – az értelmezés függvényében – nemcsak a test határfelületei által bejárt volument jelenti, hanem kiterjed a testen túl – a gesztusok, a tekintet, a jelenlét irányított energiái révén – határozott távolságokra, vagy akár a végtelen, kiterjesztett térbe. Ezek a mozgulatdimenziók egy táncos számára belső tapasztalásokhoz kapcsolt absztrakt fogalmak, melyek intenzitása, „nagysága”, iránya, stb. tényleges kinesztéziás érzetekhez is kötődnek. Valós térformába vetítésük révén azonban megragadhatóvá, konstruálhatóvá tehetőek. A mozgulat terének megragadása és láttatása, az áramló, folyamatosan változó, eltérő struktúrákat, méreteket felvenni képes térszerkezet fizikai megjelenítése, anyaggá, síkká, tömeggé, s a közöttük lévő intervallummá transzformálása különleges „építészeti” feladat. A bemutatott, színházi és építészeti térkísérletekre alapozott alkotói módszer, a mozgás által generált absztrakt térformák létrehozását és valós idejű konstruálását teszi lehetővé.

5. A tér és mozgás egyenrangúságára, viszonyhatásaira épülő színvonal térkonceptióban a táncos az egyik pillanatban saját érzeteiből kibontott belső terét terjeszti ki a külső térstruktúrára, amint mozgulatai által aktívan alakítja és formálja azt, a következőben szenzitív, de inaktív „érzékelőként” fogja fel és veszti át a tér mozgását, energiaáramlását. Jelenléte és a térhez, akcióhoz való viszonya a színvonal térelemek semleges állapotából hirtelen vált át hangsúlyos, jelentéshordozó motívummá, majd újra neutrális közzé. Ugyanez a kettős működés határozza meg a térszervezést is. A színvonal alapvetően a belső lelki folyamatok téri kivetülése, de mint ilyen azonnal felruházódik a tér fizikai (építészeti) paramétereivel, működési szabályaival, érzékelési és észlelési tulajdonságaival, majd interaktív módon ismét visszahat a mozgulat terére, a belső lelki történésekre. Ez az oda-vissza hatás teremt meg a tér állandó aktivitását, jelentéshordozó szerepét.

6. Az ismertetett művészeti, elméleti és oktatói munka – legfőbb célkitűzésként – e két terművészeti ág között keres elemző és alkotó kapcsolatokat. Bár tevékenységét mindkettő a tér megformálásában fejt ki, időszemléleteik merőben eltérőek. A mozgás által generált tér kapcsán azonban tér és idő viszonyának egy speciális aspektusa ragadható meg. A mozgulat jelenidejűsége, pillanathoz való kötöttsége, valamint az építészeti örökidejűségre való törekvése között feszülő paradoxon a közös alkotói közegben, a megszülető térben oldódhat fel, mely létrejöttének módjából fakadóan egyszerre hordozza mind a két lényegét. Az így konstruált tér az „itt és most”, és az időtlenség közti éles határon keresi egyensúlyát és fogalmazza meg önállóan is érvényes filozófiáját.



Bakó Tamás táncművész, Artus produkció (Fotó: Dusa Gábor)

IV. ELMÉLETI HÁTTÉR

1. A TÉRÉRZÉKELÉS PSZICHOLÓGIAI HÁTTERE

Tér és mozgás viszonyának tárgyalásához elengedhetetlen, hogy legalább érintőlegesen ismertessük az érzékelés és észlelés pszichológiai alapjait. Rengeteg elméleti és kísérleti mű foglalkozik az érzékelés fiziológiai összefüggéseivel is, de fókuszáljuk vizsgálatunkat a témánk szempontjából fontosabb területre, a korábbi tanulási folyamatok és egyéb befolyásoló tényezők eredőjeként megszülető észlelésre.

A TÉR ÉRZÉKELÉSE

A tudományos munkákból egyértelműen kitűnik, hogy az ingerülettől az észlelésig – tehát például egy tér megpillantásától a tér felfogásáig – igen bonyolult és fizikai paraméterekkel kevésbé leírható folyamatok zajlanak le. Robert S. Woodworth és Harold Schlosberg több mint ezer oldalas kísérleti pszichológiai művében részletesen foglalkoznak e témával, s összegzőként így fogalmaznak: A tér érzékelésének fiziológiai feltételei (látás, hallás, tapintás) az ember számára adottak, ám a pszichológiai kísérletek igazolják, hogy „a tárgyak észlelése igen bonyolult folyamatnak bizonyul, mely nemcsak több különböző érzéketi adatot foglal magába, hanem a múltbéli tanulás eredményeit is.”⁴ Kísérletek és fizikai mérések sorát ismertetik, melyek a vizuális érzékelés kapcsán a következő fő témakörök köré csoportosulnak: a látás, a forma észlelése, a szín észlelése, vizuális mélységészlelés, a szemmozgások és az észlelés. Igazolják, hogy bizonyos téri szituációkban a látvány (perspektív kép) alapján a szemben létrejövő képet (illetve az abból lesűrűsíthető következtetéseket) – korábbi tapasztalatok és beidegződések alapján – a tudat felülírja, korrigálja. Számos ilyen térértelmezési korrekciós helyzetet leírunk, például: tárgyak kitakarási sorrendje (tárgyak mérete), váratlan megvilágítás, a gravitáció alapján szokatlan koordinátarendszer (függőleges-vízszintes kismértékű elfordulása), stb. Ezek a korrekciók, „érzéki csalódások” sokszor megkönnyítik, sőt megvédik életünket, máskor azonban a valós érzékelés gátját képezik, és oly erővel képesek működni, hogy a térről (vagy síkbeli ábráról) való pontos ismeretünk ellenére sem tudjuk „helyesen” értelmezni azt. Számos olyan építészeti példát sorolhatnánk, ahol az alkotók szándékosan perspektívorzítást alkalmaztak a tér mélységének, plaszticitásának növelésére, vagy bizonyos „optikai korrekciók” létrehozására, melyek az épület vagy szobor arányos megmutatkozását hivatottak segíteni. (Értekezésünknek nem célja, hogy bővebben tárgyaljam a vizuális illúziók és érzéki csalódások témakörét, és csak utalok azok gazdag szakirodalmára⁵.)

[4] Woodworth, Robert S., Schlosberg, Harold. (1966). *Kísérleti pszichológia*. Budapest: Akadémia Kiadó. Eredeti megjelenés: (1961) *Experimental Psychology*. New York: Holt, Rinehart and Winston
 [5] Optikai csalódások (2007). In *Pszichológiai lexikon*. Budapest: Helikon.
 Pléh Csaba, Boross Otília (2008). Optikai érzéki csalódás. In *Pszichológia*. Budapest: Akadémiai Kiadó,
 Gregory, R. L. (1997) *Knowledge in perception and illusion*. Philosophical Transactions of the Royal Society

Robert S. Woodworth (1869-1962) és **Harold Schlosberg** (1904-1964) amerikai pszichológusok. Kísérleti pszichológia című könyvükben hosszú fejezeteket szentelnek az észlelés fiziológiai folyamatainak, az érzékelés és az észlelés bonyolult rendszerének ellenőrzött kísérletekkel történő feltérképezésének.

Teatro Olimpico, Vicenza, 1585
 Andrea Palladio (1508-1580)
 A színpad előterét egy diadalív alkotja, amelyet az Olympic Academy előkelő tagjainak szobrai díszítenek. A színpadon három kapun keresztül a képzeletbeli tér perspektívikusan kialakított házai láthatóak.



Szentkirályi Zoltán, 1927

Szentkirályi Zoltán (1927-1999) Széchenyi-díjas építész, építészettörténész, egyetemi tanár, MMA-tag. A BME Építészettörténeti és Elméleti Intézet munkatársa, igazgatóhelyettese, az Építész Mesteriskola tanára. Fő művei: Az építészet története. Barokk (egyetemi tankönyv, 1956), Az építészet világtörténete (1980), Az építészet rövid története (Détshy Mihállyal, 1986)

Szentkirályi Zoltán, 1956

Szentkirályi Zoltán, 1980

Szentkirályi Zoltán, 1986

Christian von Ehrenfels (1859-1932) osztrák filozófus, az alaklélektan egyik megalapítója.

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Christian von Ehrenfels, 1932

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Míg Woodworth és Schlosberg nem tér ki az érzékeléseket befolyásoló, sőt sokszor felülíró hatások vizsgálatára, melyek végső soron elvezetnek az észlelésig, Szentkirályi Zoltán építészetelméleti írásában – az ő kísérleteikre hivatkozva – érinti a témát: „A tér vizuális észlelése nem közvetlenül történik, hanem olyan jelzőmozzanatokon keresztül, mint pl. a tárgy távolságához igazodó szemmozgások – az akkomodáció és konvergencia – kineztetikus jelzése, valamint a nagyság konstancia, az interpozíció, a mozgási parallaxis stb. (...) ezek a mozzanatok akkor válnak lehetségesből tényleges jelzésekké, ha a szemlélő korábbi tapasztalatokra támaszkodva a jelzéseket „értékelni” tudja, vagyis a tárgyak közötti mozgás folyamán megtanulta, hogy a jelzésekből valóságos térbeli összefüggésekre következtessen.”⁶

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim nem elégszik meg azzal a felismeréssel, hogy az érzékszervi észlelések összessége nem azonos a tudat által is módosított (korrigált) érzékeléssel. A témával kapcsolatban idézi Christian von Ehrenfels tanulmányát, melyben rámutat, hogy ha tizenkét megfigyelő mindegyike meghallgat egyet-egyet egy dallam tizenkét hangja közül, benyomásaik összessége nem lesz azonos annak a benyomásával, aki az egész dallamot hallja.

„A látás távolról sem az érzékszervi érzetek gépies felvétele, hanem – mint kiderült – a valóság igazán alkotó megragadása, tele fantáziával, invencióval, értelemmel és szépséggel. Nyilvánvalóvá vált, hogy a gondolkodói és a művészi tevékenység megkülönböztető jellegzetességei valójában az elme valamennyi tevékenységére jellemzők. A pszichológusok lassanként azt is belátták, hogy ez nem a véletlen műve: a szellemi tevékenység legkülönbözőbb területein azért vannak jelen ugyanazok a működési elvek, mert az elme mindig egészként működik. Minden észlelés egyszersmind gondolkodás, minden ítéletalkotás egyszersmind intuíció, minden megfigyelés egyszersmind invenció.”⁷

Ezzel a felvezetéssel Arnheim megjelöli célját, hogy a fizikai paraméterekkel igazolható ingerületérzékelési szinten túlmutatva – a jóval kevésbé egzakt – észlelés szintjén tájékozódjon olyan fogalmak tartalmát vizsgálva, mint kompozíció, egyensúly, ritmus, dinamika, stb., melyek a művészi megítélés és az alkotási folyamatok megértése szempontjából elengedhetetlenek. Nagy érdeme, hogy az első látásra szubjektívnek tűnő területen igazolhatóan működő szabályrendszereket és megközelítési módot tudott kidolgozni. Bár ő elsősorban a festészet és szobrászat területéről veszi példáit, az általam végzett építészeti és színházi térkísérletek során gyakran támaszkodhattam megállapításaira, és vizsgálati rendszerére.

Rudolf Arnheim, 1954

Arnheim észleleti indukciónak nevezi azt a jelenséget, mely során a látási tények kiegészülnek gondolati következtetésekkel azáltal, hogy az agy értelmezi azokat. Ezek az indukciók korábbi tapasztalásokon is alapulhatnak (pl. dolgok méretéről, térbeli elhelyezkedéséről, mozgásfázisokról való ismeretek), de gyakoriak az észlelés közben, spontánul képződőek is. Példaként mutat egy ábrát, melyen egy négyzet

^[6] Szentkirályi Zoltán. (2006). A térművészet történeti kategóriái, In Szentkirályi Zoltán válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok. Budapest: Terc Kft. Eredeti megjelenés: Építési- és Közlekedéstudományi közlemények, 1967/2

^[7] Arnheim, Rudolf (2004). A vizuális élmény, Az alkotó látás pszichológiája. Budapest: Aldus Kiadó Eredeti megjel.: (1974) Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. University of California Press

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

Rudolf Arnheim, 1954

kerül, a kompozíció a „szükségyszerűség” érzetét kelti. Összetettebb művészi alkotásokban az egyenlőtlenlégek bonyolult viszonyrendszeréből a belső arányérzék és ösztönös egyensúlyérzék segítségével hozza meg az alkotó kompozíciós döntéseit, melyet valójában semmiféle ésszerű számítási módszerrel igazolni nem lehet.

A kompozíciós erőtér lényeges komponense az irány. Az irány lehet téma szerint meghatározott, mint például egy konkrét mozgás ábrázolásakor, de lehet ennél absztraktabb is, például különböző formák, vagy tömegek megfelelő elhelyezkedéséből születő mozgás nyomán, vagy csupán szomszédos formák egymásra gyakorolt hatása következtében (méret-, súlykülönbség, szín, kontraszt, stb.) létrejövő. A tér észlelése és megítélése hasonló belső meghatározottságok révén befolyásolt. Egy térkompozíció kiegyensúlyozottsága, irányai és erőhatásai ugyanúgy tetten érhetők, mint egy síkkompozícióé, csak még több komponensből adódik össze. Térbeli mivolta miatt – a vizuális észlelés mellett – az akusztikus és taktilis észlelés, léptéke és befogadási módja miatt pedig a mozgás, fontos szerepet kap.

„Mindenekelőtt szükség van egy vonatkozási pontra: logikus és az egyéni élettörténet alapján érthető, hogy ez a vonatkozási pont a test. De a vonatkozási pont önmagában még jelentőség nélküli, hacsak nem kapcsolódik be a koordináták egy rendszerébe; ezeket a koordinátákat a vesztibuláris és kinezetikus mechanizmusok szolgáltatják. A koordináták e rendszerében a tárgyak lokalizálását a látás és tapintás téri adatai határozzák meg; mindkettőnek fontos eleme a mozgás. De amint bizonyos számú tárgy lokalizációja már megtörtént, a koordináta-rendszer kivetődik az „objektív” térbe. Ily módon záródik a kör; a test is ebben az objektív térben lokalizálódik, és ilyenkor mondjuk, hogy térileg orientált.”⁸

A tér a nehézségi erő miatt aszimmetrikus, a magasabban lévő tömeg potenciális energiája nagyobb az alacsonyabban lévőnél, a nehezebb dolgok lefelé, a könnyebbek felfelé „törekednek”, emiatt a különböző térhelyzetek dinamikusan egyenlőtlenek. Ez az ismeretünk azonban nem a newtoni fizika elterjedésével vált sajátunkká, hanem sokkal mélyebben gyökerező, fizikai világunk lényege okán determinált. Ennek kapcsán Herbert Langfeld a következő kísérleti példát hozza: „Ha valakit felszólítanak, hogy mérés nélkül felezzen meg egy függőleges vonalat, szinte kivétel nélkül a felezőpontnál magasabbra helyezi az osztást. Ha a vonal pontosan el van felezve, csak nehezen vesszük tudomásul, hogy a felső vonalszakasz nem hosszabb az alsónál!”⁹ E szerint ha azt akarjuk, hogy két tömeg egyformának lássék, a felsőt rövidebbre kell vennünk. (Bizonyos látószög fölött természetesen a perspektivikus rövidülés befolyásoló tényezőjét sem szabad figyelmen kívül hagyni.) Ennek a tapasztalásnak a megnyilvánulását látjuk már az ókori római építészetben is, például az emeletes oszloprendek felfelé könnyülő és csökkenő magasságú rendszerében. De tekinthetünk még távolabb is. Platón a szobrászok és a festők hasonló eljárásáról tesz említést. „Mivel ha a művészek az igazi arányok szerint készítenék műveiket, a felső rész, amely távolabb van, aránytalannak látszanék az alsóhoz képest, amely közelebb van; ezért képmásaikon feladják az igazságot, s csupán olyan arányokat

[8] Woodworth, Robert S., Schlosberg, Harold. (1966). *Kísérleti pszichológia*. Budapest: Akadémia Kiadó. Eredeti megjelenés: (1961). *Experimental Psychology*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

[9] Langfeld, Herbert Sidney. (1920). *The aesthetic attitude*. New York.

hoznak létre, amelyek szépnek tűnnek, a valóságosakra pedig nincsenek tekintettel.” Fritz Schumacher német építész ugyanezt a gondolatot körüljárva így ír: „Mivel az építészeti alkotás teljességének megragadása az ember optikai és motorikus teljesítményei összekapcsolódásához kötött, ezért az alkotónak mindkettőt, egyenlő mértékben szabályoznia kell.”¹⁰

ÉSZLELÉS, ÉRTELMEZÉS, MEGÉLÉS

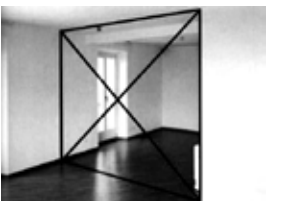
A vizuális észlelés kapcsán külön kell beszélni a térben való látásról, melynek alapja az a tény, hogy két szemünkkel egyidejűleg két, kis mértékben eltérő képet látunk (aminek oka a szemek közötti távolság). A két nézőpont képének különbségeiből „olvassa” ki tudatunk a háromdimenziós információt. Számos kutatás foglalkozik azzal, hogy a két látványból hogyan születik meg az értelmezett téri kép. A kísérletek igazolták, hogy ez a magától értetődőnek tűnő folyamat bonyolult mérlegelési és döntési sorozatok eredménye. A kísérletek során speciális geometriai és világítási helyzeteket hoztak létre, melyek a szemekben „kétértelmű” téri információkat eredményeztek (szokásostól eltérő tárgyméretek, kitakarások, tér- és formatorzítások, stb.), és azt vizsgálták, hogy a lehetséges értelmezések közül az agy melyiket részesíti előnyben. A nagy számú és változatos pszichológiai térkísérlet összességében azt mutatta, hogy a tudat az ilyen döntési szituációkban az egyszerűbbet, „kézenfekvőbbet” választja, némely esetben az elsőbbséget élvező (domináns) ingerület hatásának engedelmessékedik. Ennek igazolására nézzük a legegyszerűbb gyakorlatot: mindkét szemünkkel nézünk egy tárgyat, majd az egyik szemünket tenyerünkkel kitakarjuk. Tudatunk azonnal kikapcsolja a térérzékelés szempontjából értéktelen képet, tehát a kitakart szemből jövő információt. Ha kezünkkel hirtelen a másik szemünket takarjuk ki, az „információvételezés” azonnal átvődik a másik szemre, a „kitakart képet”, szinte képtelenek vagyunk látni, felfogni. Ezek a „meghatározottságok” a valós élet szituációinak 99%-ban helyes észleléshez vezetnek, de léteznek olyan természetes, vagy mesterséges helyzetek, melyekben téves térértelmezésre jut a tudat. A befolyásoltság a meghozott döntés irányába oly erős, hogy azt szándék mentén, gondolati úton korrigálni (helyesen látni) aligha tudjuk. A térbeli látás tehát megvalósul az egy időben két nézőpontból alkotott kép feldolgozásával, de a térérzékelés akkor is létrejön, ha nem párhuzamos képalkotás útján, hanem időbeli eltéréssel észleljük a változó nézőpontból érkező képeket, vagyis a szemlélő mozog. (Elegendő, ha csupán egyik szemünket használva, fejünket ideoda ingatva „gyűjtjük be” környezetünkről az vizuális adatokat, a tér helyes észlelése így is megvalósul.) A mozgás közben történő térérzékelés még pontosabb, még plasztikusabb élményt ad, a tér – a bejárása során folyamatosan változó – vizuális ingereken keresztül „élhető meg” igazán. Természetesen hasonló mechanizmus alapján működik a térben mozgatott, forgatott tárgyak, szobrok észlelése is. Csak meg kell nézni, hogyan veszi kézbe az építész a ház modelljét, forgatja, közelíti, távolítja, általános és speciális nézőpontokat keresve éli bele magát a téri szituációba.

[10] Schumacher, Fritz. (1991). Az építészeti alkotás érzéki hatásai. In *Das bauliche Gestalten*. Basel, Berlin, Boston: Birkhauser. Eredeti megjelenés: (1926). Leipzig: J.M. Gebhardt

Fritz Schumacher (1869-1947) német építész. Kiemelkedő szerepe volt a német iparművészet megreformálásában, a szociális lakásépítés eszméjének képviseletében, a Német Werkbund megalapításában (1907).



Térillúzió. Általában belső terekben alkalmazott, festett dekorációs eljárás. Lényege, hogy a térben felfestett ábra egyetlen nézőpontból síkbeli alakzatként jelenik meg. A példa jól bizonyítja, hogy a síkidomok agyban felismerhet képe „nem engedi”, hogy a vonalakat valós térbeli helyükön lássuk. (képek fent és lent)



Festett térillúziók enteriőrökben (A képek forrása: <http://visualfunhouse.com>)



Haláltánc-variációk (2011.)
Koreográfia: Gaál Mariann, tér: Sebestény Ferenc, előadják a Pécsi Balett táncosai: Domszlai Edit, Kiss Eszter, Kócsy Mónika, Nagy Írisz, Ujvári Katalin, Dóri István, Koncz Péter, Molnár Zsolt, Szabó Márton, Tuboly Szilárd.
Kép: Dusa Gábor

A mozgás és tér kapcsolatának kinesztéziával összefüggő kérdéseit egy későbbi bekezdésben részletesen tárgyalom még, de már itt meg kell említeni, hogy a térérzékelés is támaszkodik bizonyos kinesztetikus jelzésekre. A vizuális észlelés során a szem pásztázó mozgása, közelre-távolra fókuszálása, a fej, nyak, törzs forgatása, az egész test elmozdulása, a járáshoz szükséges erőfeszítés, stb. mind-mind izommunka üzeneteket küld az agynak, ami közvetett megfeleltetést épít ki a bejárt tér és test között. Ez a térindukált kinesztetikus élmény egy táncos számára még elemibb, még személyesebb és még intenzívebb. Kifinomult érzékenységgel képes fogadni és feldolgozni ezeket az információkat, majd saját érzelmi és tudati világán átengedve újra mozdulatokká formálja, gesztussá, táncá nemesíti. Ezt nevezem „térinspirált” mozgásnak. Mint idéztük: „A tér megélésének legteljesebb módja a tánc”.

2. A RELATÍV IDŐ TERE

Mielőtt a tér építészeti, majd táncművelési értelmezéséről beszélünk, lényegesnek tartom, hogy idézzem Albert Einstein 1934-ben megjelent tanulmányát, mert „tér- és időelképzelésünk alapvető újraértelmezése a modern fizikában mutatkozik meg a legtisztábban.”¹¹ Einstein a tér matematikai és fizikai fogalmának fejlődéséről a következőket mondja:

„Ami mármost a térfogalmat illeti, ezt valószínűleg az anyagi tárgy fogalma előzte meg. Azoknak az összességeknek és érzéki benyomásoknak a természetét, amelyek a kérdéses fogalom kialakulására vezethettek, már gyakran ismertették. Bizonyos látási és tapintási érzékletek megfelelése, az időben való folyamatos követhetőség, az észleléseknek tetszőleges időpontban való ismételhetsége (megtapintás, megtekintés), néhány ilyen bélyeg. Ha az ilyen élmények következtében kialakult már az anyagi tárgy fogalma – amely távolról sem feltételezi a tér vagy a térbeli kapcsolat fogalmát –, akkor az anyagi tárgyak egymás közti viszonyának gondolati megértése szükségszerűen olyan fogalmak kialakulását eredményezi, amelyek a térbeli viszonyoknak megfelelnek. Két anyagi tárgy érintkezhet egymással, de egymástól távol is lehet. Az utóbbi esetben egy harmadik tárgy fektethető közéjük anélkül, hogy változtatni kellene helyzetükön, az első esetben ez nem tehető meg. (...) A közbenső tér tehát a kitöltő tárgy speciális választásától független; ez a térbeli viszonyokra teljes általánosságban érvényes. (...) Azt hiszem, hogy a közbenső térnek a kitöltő tárgy megválasztásától függetlenné vált fogalma kiinduló pontja a térfogalomnak.

Az érzékletek oldaláról tekintve tehát a fenti rövid eszmefuttatás alapján a térfogalom fejlődése a következő séma szerint történik: anyagi tárgy; anyagi tárgyak közötti helyzeti viszonyok; közbenső tér; tér. A tér ebből a szempontból bizonyos értelemben éppen annyira reális, mint az anyagi tárgyak.”¹²

Tanulmányát az euklidészi, a Descartes-féle, majd a newtoni térfelfogásokkal, majd

[11] Frey, Dagobert. (1929). *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg: Dr. Benno Filser

[12] Einstein, A. (1989). Das Raum-, Äther- und Feldproblem der Physik. In *Mein Weltbild*, Frankfurt a.M.-Berlin: Ullstein. pp. 138-147. Eredeti megjelenés éve: 1934
Magyarul: Székely László. vál. (2010). A fizika tér-, éter- és erőter problémája. In *Albert Einstein válogatott írásai*. Budapest: Typotex pp. 172-188.

a XX. századi fizika modern térelméleteivel folytatja. A fény hullámelméletével és az elektromágneses tér leírásával jutottak az elméleti fizikusok arra a felismerésre, hogy a térnek magának fizikai tulajdonságai vannak, a testektől mentes térben hullámszerűen tovaterjedő állapotok, valamint lokalizált erők léteznek. Végül soron ez a fejlődés vezetett el a speciális és általános relativitáselmülethez, mely a tér-idő összefüggésnek újszerű megközelítését adja, melyben a tér szerkezete nem abszolút többé, hanem fizikai hatások függvényében meghatározott. „...kiderült a tér és idő szétválaszthatatlansága. (...) A fizikai tér ezáltal négydimenziós térré egészült ki, amely az idő-dimenziót is tartalmazza.”¹³

„Az időfogalom elválaszthatatlanul kötődik az építészet lényegének teljes megragadásához. Itt tehát a relativitáselmélet küszöbén álló, rokon megfontolásba ütközünk. Azt a jelenséget, amivel az építészeti műalkotásban szembesülünk, csak akkor tudjuk teljesen megragadni, ha a mozgás időfogalmát összekötjük a tér három koordináta-rendszer fogalmával.”¹⁴

Az elméleti fizika fejlődésén alapuló modern térelképzelés igen érdekes párhuzamot mutat a történeti építészet térfejlődésének XX. századi eredményeivel. Az egybeesés azt igazolja, hogy bár a tudományok (és művészetek) egyre specializáltabb területeken fejtik ki tevékenységüket, az ember világról szerzett ismerete és arról alkotott képe nagyon is összefüggő és egyetemes tudás része.

3. AZ ÉPÍTÉSZETI TÉR

„... az elsuhanó élet burka és háttere, érzékeny edénye a padlón koppanó lépések ritmusának, az összpontosított munkának, az alvás csöndjének.”¹⁵ (Peter Zumthor)

„Az organikus térstruktúrát nem csak szemünkkel tapogatjuk le, mely képekre bontja, hanem – mozgásunkon keresztül – egész testünkkel is,”¹⁶ mondja Schumacher. Tér és tömeg, valamint tér és idő egymást feltételező, dialektikus összefüggéseit elemelve Szentkirályi Zoltán egészen cizellált elméleti besorolást állít fel A terművészet történeti kategóriái című tanulmányában. Az 1967-ben megjelent mű – korának térről alkotott álláspontját meghaladva – újszerű logikával, a térszervezés analízise felől közelíti és kategorizálja a történeti építészetet.

A tárgy (helyismeret), az idő, a teória vagy a belső törvényszerűségek által való meghatározottság alapján a teret topografikus, eszkatologikus, intellektuális és racionális szemléleti kategóriákba sorolja. A tér időben való kinesztetikus feltárása miatt az eszkatologikus, a belső törvényszerűségek szabad konstrukció általi kibontása miatt a racionális térszervezési mód alkotói szemlélete kapcsolódik leginkább témánkhoz. Szentkirályi ezeket így definiálja: Az eszkatologikus térszervezés „a képi összefüggések értékeléséhez, a tér reális észleléséhez szükséges jelzőmózzanokat emeli ki,



Cserna László: **Térikon**
(Tér és mozgás kurzus - 2007.)

[13] ugyanott.

[14] Schumacher, Fritz. (1991). Az építészeti alkotás érzéki hatásai. In *Das bauliche Gestalten*. Basel, Berlin, Boston: BirkHauser. Eredeti megjelenés: (1926). Leipzig: J.M. Gebhardt

[15] Zumthor, Peter. Eine Anschauung der Dinge. (1988). in: P.Z.: *Architektur Denken*. Baden: Lars Müller. 1998.

[16] Schumacher, Fritz. (1991). Az építészeti alkotás érzéki hatásai. In *Das bauliche Gestalten*. Basel, Berlin, Boston: BirkHauser. Eredeti megjelenés: (1926). Leipzig: J.M. Gebhardt

s ezek közül is elsősorban a kinezetikus jelzést általánosítja. A mozgásnak, illetve a mozgástartamnak tulajdonít majdnem kizárólagos meghatározó erőt, a teret tehát végeredményében az idő közvetítésével, az időbeliségen keresztül fogalmazza meg. Alkotómódszer szempontjából alapvetően kreatív, és mindig belülről kifelé, belső nézőpontra szervezett, tehát kimondottan interieur jellegű. (...)

A racionális szemlélet a világot olyannak fogadja el – ellentmondásaival, esetlegesnek tűnő jelenségeivel együtt –, mint amilyen. A tér racionális szervezését a tárgylagosság jellemzi, (...) előre megfogalmazott elméletek helyett maga a feladat határozza meg a megoldás módját, s ennek egyedüli alapja az igény és a lehetőségek objektív felmérése. A racionális térszervezés tehát alkotómódszerét tekintve objektív. A tér szervezésének legalapvetőbb, majdnem kizárólagos eszköze a konstrukció, a térbe állított plasztikus testek összekapcsolásának, elhelyezésének a rendje.”¹⁷

A tér és érzékelésének kapcsolata minden időben a kulturális beágyazottság függvénye, egyénileg tanult és társadalmilag elfogadott térolvasási modellek követése. Az emberiség történelmével párhuzamosan kimutatható a tér szemléletének fejlődése. Ferkai – a már idézett tanulmányában – e folyamatot az ősidőktől egészen 20. század végéig áttekintve rámutat, hogy „a különlegessége által meghatározott konkrét „hely” fogalmából csak lassan absztrahálódott az elvont „tér” fogalma”, valójában az csak a 19. század elején kezdődött és a század végére kibontakozott filozófiai vitában kerül kimondásra. „August Schmarsow az első, aki 1894-ben megjelent könyvében a térbeliséget tartja az építészet lényegének, és az építészettörténetet a változó térkonceptiók történeteként fogja fel.” A modern építészet kibontakozásával egyre újabb térelméletek jelennek meg, a technológia fejlődése további lehetőségeket nyújt a térkapcsolatok, alaprajzi rendszerek megújító kísérleteihez. Ide tartoznak Frank Lloyd Wright nyitott lakóterei, Adolf Loos „Raumplan”-jai (tér-terv), melyekkel térbeli organizmussá alakítja épületei belsejét, vagy Mies van der Rohe áramló tér koncepciója (Barcelona-pavilon 1929). „Doesburg a Plasztikus építészet felé című kiadványában 1924-ben vetette fel először azt a gondolatot, hogy az új építészet a modern természettudomány négydimenziós térfogalmával dolgozik. Ezt a gondolatmenetet folytatta Moholy-Nagy László, Sigfried Giedion és Bruno Zevi, akik párhuzamba állították a modern matematika és fizika nem-euklidészi térfogalmát az avantgarde művészet, fényképezés és építészet új tér-idő szemléletével.”¹⁸

Az építészeti térfogalom egyik sajátossága éppen a térformálás kettősségében rejlik. Az épületnek, mint „plasztikus testnek” külső megformálása adja – a szobrászathoz is köthető – külső téralakítási tulajdonságait, az exteriőr térkapcsolati viszonyait. Legalább ilyen lényeges azonban belső téri funkciója. „A két teljesen különböző térfogalom az épületben a testit mintegy közrefogja. Tehát az a szerep, amelyet az épületben a testi játszik, valami egészen sajátos, csak az építőművészet sajátja, a test csak mintegy választófal a két különböző térvilág, a belső és a külső tér világa között.”¹⁹

[17] Szentkirályi Zoltán. (2006). *A térművészet történeti kategóriái*, In Szentkirályi Zoltán válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok. Budapest: Terc Kft.

Eredeti megjelenés: Építési- és Közlekedéstudományi közlemények, 1967/2

[18] Ferkai András. (2003). *Úr vagy megélt tér*. Budapest: Terc Kiadó.

[19] Schumacher, Fritz. (1991). Az építészeti alkotás érzéki hatásai. In *Das bauliche Gestalten*. Basel, Berlin, Boston: BirkHauser. Eredeti megjelenés: (1926). Leipzig: J.M. Gebhardt

August Schmarsow (1853-1936) német művészettörténész, a Lipcsei Egyetem professzora volt. Elmélete szerint az építészeti mű lényege nem a formájában, hanem a térrendszerében van. Az építészeti érzékelése mozgással történik.



Mies van der Rohe (1886-1969) **Barcelona pavilon** (1929) Sanaa architects: **Áramló tér** elve Rohe Barcelona pavilonja nyomán Modell, (2008), Japán

A térszerkesztés alkotói attitűdje felől közelítve is megállapítható ez a két eltérő hozzáállás. Az egyik a teret önálló szubsztanciaként fogja fel, saját szerkesztési és arányrendszert, belső energiákat, viszonyokat és konstrukciót rendel hozzá, s az épületet, a testet, mintegy burokként értelmezi körülötte. A másik a teret funkcionális jelentéséből kiindulva alakítja, mint életteret, organikus edényt formálja.²⁰ Hasonló törekvéseket figyelhetünk meg a modern színháznál is, ahogyan az egy nézőpontra szerkesztett „kukucskáló” színháztól elfordulva a színpadi térnek önálló jelentést, absztrakt struktúrát, és akár előadásonként újradefiniált viszonyrendszert ad.

4. A SZÍNHÁZI TÉR

A kortárs színház és tánc talán a legizgalmasabb kísérleti terep, ahol ember és tér bonyolult viszonyrendszere kibontható. Elsőre talán merésznek tűnik ez a megállapítás, pedig a XX. század új elméleti megközelítései, a művészi és technikai eszközök korlátlan lehetőségei szabad és inspiráló alkotói közeggé emelték a színpad- és táncteret. Alternatív térértelmezéseivel, a végtelenbe kiterjesztett – vagy épp ellenkezőleg – hermetikusan elszigetelt „térzárányaival” igazi laboratóriumi körülmények között analizálja a teret, felerősítve vagy éppen hatástalanítva megszokott törvényszerűségeit, viszonyrendszereit. Megszünteti a tér mimetikusságát, ami azelőtt meghatározó tulajdonsága volt, helyette annak játékosságát, jelenidejűségét hangsúlyozza. Az alkalmazott új színpadi formák egyidejűleg új kommunikációs modelleket is eredményeznek, megváltoztatva a színpadi játék és a tér viszonyát, mely új jelentésréteg hordozójává, egyszersmind kreatív művészi objektummá is válik.²¹ A színpad elveszti ábrázoló funkcióját, a tér átlényegítésével művészi eszközzé válik.²² Dagobert Frey osztrák művészetkritikus felhívja a figyelmet, hogy a modern színház absztrakt térstruktúrája – mely már nem akar „ábrázolni”, hanem segédszerkezeteivel (hasábjával, rámpáival, lépcsőivel, stb.) pusztán lehetőségeket kínál fel a színészek (táncosok) számára, hogy különböző darabokban különböző térbeli viszonyokat teremthessenek – egyszersmind a néző és a színpadi történés viszonyában döntő változás felé is vezet. „Néző és drámai cselekmény újra szoros kapcsolatba kerülnek egymással; a néző újra közvetlenül résztvevő, együtt-szereplő lesz, s ezzel a színház úgy antik, mint középkori formákhoz kapcsolódik.”²³ E sajátos „visszacsatolás” értelmezéséhez szükséges egy rövid történeti áttekintést tennünk, melyben elsősorban a legfontosabb színházi formákat, színpadtípusokat emeljük ki, valamint az adott korok gondolkodását a világunkat leképező „átlényegített térről”.

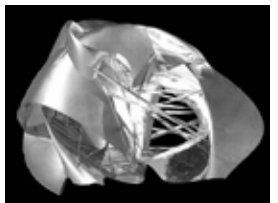
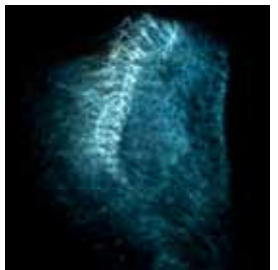
A XX. század avantgárd színházának megjelenéséig az erős társadalmi és ideológiai beágyazottság mind a színpadi játékot, mind a színpadi teret erősen meghatározta.

[20] Frey, Dagobert. (1929). *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg: Dr. Benno Filser

[21] Jákfalvi Magdolna. (2004). A nézés öröme - Az avantgárd színházi paradigma. *Átvilágítás, A magyar színház európai kontextusban*. (szerk. Imre Zoltán). Budapest: Áron Kiadó.

[22] Dürrenmatt, Friedrich. (1963). *Színházi problémák*. Korszerű színház (sor.) Budapest: Színházstudományi Int.

[23] Frey, Dagobert. (1929). *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg: Dr. Benno Filser



Külső és belső tér határán - Csúsz István: **Mobilion**, füst strobozkópius fotó (Tér és mozgás kurzus - 2010) Marcos Novak: **Cyberspace**, Liquid architecture



A Nemzeti Táncszínház színpada a Haláltánc-variációk című előadás főpróbáján (2011. május 17.)

A színház – természetéből következően – leképezi korának társadalmi viszonyait, vallási és ideológia háttérét, modellként követi változásait, vagy éppen forradalmi újításaival megelőlegezi azt. Fejlődése csak kulturális összefüggéseivel, az előadói (szerzői) és a befogadói (nézői) attitűd viszonyrendszerében értelmezhető. Számos elemző mű jelent meg, mely történelmi folyamatában mutatja be a színház és a színházi tér fejlődését, szükségtelen tanulmányomban ezt bővebben idézni, csak a fő motívumokra és szemléletfordító állomásokra hívom fel a figyelmet.^[24] E fejezetben elsősorban Tímár András színháztörténész, a 19. századi magyar dráma- és egyháztörténet kutatója egyelőre kiadatlan drámatörténeti kéziratára támaszkodtam.

A SZÍNPADI TÉR TÖRTÉNETI FEJLŐDÉSE

Mint oly sok minden, a színházművészet is a görög kultúrából eredezteti magát. Alapfogalmainak, működési rendjének, szerkezeti elemeinek, térstruktúrájának gyökerét itt kell keresnünk. A színháztörténet fejlődésének egy-egy újabb fejezete, újító elmélete, megváltozott térformája mind a klasszikus színházhoz méri, viszonyítja, pozicionálja magát.

A görög színház kör alakú játéktere az orkhesztra (közepén az oltárral), melyet patkó alakban ölel körül a theatron, a nézőtér. A nézők nem passzív szemlélők, hiszen a Dionysosz tiszteletére felhangzó kórusdalok éneklésében ők is aktívan részt vettek.^[25] A szkéné, mely kezdeti időkben raktártér, majd egy- és kétszintes díszletfal, a játékok színterévé válik, felépítésében a görög világ szerkezetét modellezi, első emeletén az istenek, a másodikon a gépezetek helyezkednek el. Középpontjában az oltár tüze ég, följebb a kórus, a mitikus hősalakok és istenek. Néző és színész egymás számára láthatóan és interaktív viszonyban helyezkedik el. Az intenzív látványvilág (gépezetek, emelők, begördítő-szerkezetek, stb.) nem válik el a beszédtől, a jelentést együtt hordozzák. A római színház lényegében követi a görög alaptípust, de a belvárosban épül, elszakadva a természettől. Megszűnik a színjáték-előadás közvetlen vallási kapcsolata. A félkör alaprajzú cavean, nézőtéren, a társadalmi rétegződésnek megfelelően helyezkednek el az előkelőségek és a polgárok. A scaenae frons a proscaenium mögött álló többemeletes, monumentális homlokzatú színpadfal, mozgatható kulisszáképekkel és szimbolikus ajtónyílásokkal. Az amfiteátrum, a kettős színház, mely közepén küzdőtérrel két szembefordított félköríves nézőtér caveavá egyesülése, új térstruktúrát és színházi alaptípust eredményez.

Vizsgálatunk szempontjából a következő állomást a középkor misztériumjátékai és moralitásai jelentik (de ide tartoznak más dramatikusan események is, pl.: körmenet, haláltánc, mirákulum, passiójáték, vásári monológ, stb.). A lineáris folyamatban kibomló, szimbolikus játékokban a város főterén több színpad (óriás színpad, vagy szimultán színpadok), vagyis több játéktér jelenik meg (egyvonalban - színjátszóutak, vagy félkörívben), melyek dramatikusan sorrendben követik egymást. Az egyes színpadok konkrét helyszíneket jelentenek (stációk). Akár 10-20 díszletet is használnak,

[24] Simhandl, Peter. (1998). *Színháztörténet*. Budapest: Helikon.

[25] Arnott, Peter D. (1989). *Public and performance in the Greek theatre*. London, New York: Routledge

melyek Ó- és Újszövetségi események helyszíneit jelenítik meg. A stációszínpadok előtti tér, a „nézők világa”, szintén játéktér, mely feltételezi a nézők aktivitását, a hétköznapi történéseinek, valamint az „Erény” és a „Bűn” alakjainak színtere, egyben az univerzum és a mindennapok világának érintkezési helye. A szimultánszínpad műfajának másik formája, mikor az egész város játéktérre változik, és a nézők színpadról színpadra követik a színészeket a város különböző pontjaira. (A szekérszínpad a szimultánszínpad mobil változata.) A látvány és a szöveg jelentéshordozó szerepe elválik egymástól, a morális kép (színpadkép és ikonográfia) válik hangsúlyosabbá.

Az angol reneszánsz színház királyi, főúri, majd az új nemesség által támogatott társulatai vendégfogadóknak, nyilvános és magánszínházakban működnek. A színház már a színészre koncentrál, aki egy trapéz alakú fa színpadon játszik, melyet három oldalról vesz körül a nézőtér, álló- (pit) és háromszintes galériás, páholyos ülőhelyekkel. Már nincs szó a színpad konkrét helyszínnel való azonosíthatóságáról, sőt a színpadon a színészek csak metakommunikáció révén jelenítik meg az aktuális tereket, épp csak jelzés szintű díszletekkel (trón, szobor, sír, stb.), vagy csupán szövegdíszletekkel, de gazdag, fényűző jelmezekkel. A színpad hátsó fala mögött ajtóval vagy függönnyel takart helyiség található az enteriőr-jelenetek számára.

A barokk, majd a klasszicizmus korával fejlődik ki az az intézményesült és merev szerkezetű színház, mely oly hosszú időre meghatározójává vált a színjátszás épület- és színpad-kialakításának. Jellemzője a fedett kukucskálószínház, elválasztott színpad és nézőtér, valamint az előfüggöny alkalmazása. A naturalista színház valószínűleg díszlet és jelmezhasználat a tökéletes mimézis igényét mutatja, szemben a szecesszió dekadens, dekoratív, misztikus-ezoterikus formavilágával. Tértfelfogásában a szimbolizmus sem hoz újat, bár a festett háttér alkalmazása helyett inkább egyszerű térbeli formákat és absztrakt geometrikus elemeket használ.

A színházi térszerkezetek megújításában az igazi áttörést az avantgárd hozza. Különböző irányzatain keresztül lényegében minden korábbi konvenciót megkérdőjelez és újradefiniál, vagy – mint ahogy a dadaista színháznál látjuk – teljes véletlenszerűségben hagy (ez érvényes a színpadterre, jelenetsorrendre, sőt még a szövegre is), mondván, hogy fő célja a szemlélő kizökkentése megszokott viselkedési konvenciói és befogadói reakciói börtönéből. Az expresszionista színház a színpadképet, mint a színész belső világának kivetülését jeleníti meg, erős, hirtelen fény- és képváltásokkal operál. A posztmodern színház még a mimézis elv megtagadásán is túlmege, amikor a színház illúzióját kérdőjelezi meg, happeningeket, művészi rituálékat rendez kiállítási terekben, csarnokokban, szobaszínházakban vagy teljesen hétköznapi közterekben. „Ebben a dekonstruált, illúziómentes térben a szöveg helyett a cselekmény tér-időbeli meghatározottsága dominál, ugyanakkor előtérbe kerül a színpad képként való kezelése (a színpad bekeretezése, vetítővászonnal való lezárása) és a befogadó kizárása (Grotowski) vagy nézőpontjának aktív bevonása. A kortárs színház térfelfogása – mentesülve minden korábbi intézményes és konvencionális térhasználatától és ábrázolási illúziótól – az alkotói közeg önálló művészi elemévé válik és elindul – Vasziljev-i fogalommal élve – „a tér új valósága” felé”^[26]

[26] Musca Szabolcs. (2008). Tér-Fikciók - Közéltések a színházi térhez. (Tanulmány). *Pro Philosophia Szakk.*



Középkori színpadtípusok.
Forrás: C. Walter Hodges, 1989.



Az angol reneszánsz színház tere
Forrás: Carl H. Klaus, Miriam Gilbert, and Bradford S. Field, jr., Stages of Drama (New York: St. Martin's Press, 1991).



A barokk színház belső tere



Appia: Modern színpadi tér



Gropius: Totális Színház (1927)
Berlin. Erwin Piscator felkérésére készült a terv, a megváltozott térigények kielégítésére. Rajz: Sebők István, axonometria, tus, gouache

A KORTÁRS SZÍNHÁZ TÉRSZEMLÉLETE

Patrice Pavis színházelméleti kutató, a University of Kent professzora. Magyarul is megjelent művei: *Előadáselemzés* (2003), *Színházi szótár* (2006). Műveiben részletesen foglalkozik a színházi kifejezőeszközökkel, köztük a tér működésével, értelmezésével, a színpadi és a gesztikus tér viszonyával.



Üres ipari, majd színházi tér



A **gesztikus tér** (Takáts Rita, Deák Tamás, Tér és mozgás kurzus, 2001)



Mozdulatgenerált forma (Kócsy Mónika, Haláltánc-Variációk, improvizáció, 2011)



Mozdulat üres térben (Réti Anna)

A tér új valóságát – Patrice Pavis megfogalmazásában – a tér - idő - cselekmény hármasságában kell keresni. „Az idő: a térben látható módon nyilvánul meg, a tér: ott látható, ahol a cselekmény van, meghatározó tartalommal bír, a cselekmény: adott helyen és időben válik valóra.”^[27] A kortárs színház a tér befogadói megtapasztalásából kiindulva Pavis két eltérő térértelmezést definiál, melyet *Előadáselemzés* című művében részletesen tárgyal. Az egyik az „üres tér”, a másik a „határtalan tér” fogalma. Az „üres tér” – ahogy már fogalmaztunk: a mindenségből hermetikusan kiszakított űr – mely tartalommal, törvényszerűségekkel és cselekménnyel töltendő meg, melyet létre kell hozni, életre kell kelteni. Minden ismert szabály és reláció kiiktatható, újradefiniálható, még a gravitáció is „kikapcsolható”. Az izolált, steril térben tudatosan építhető fel egy független rendszer a maga erőivel, szabályrendszerével, figuráival, mozgásaival és idejével. A „határtalan tér” fogalma a kiterjesztéséről szól, az egybefüggő térszövettről, melyet használói alakítanak, módosítanak, saját működésük által formálnak.

Talán még érzékletesebb Pavis: *Színházi szótár* című művében definiált térelméleti felosztása, ahol további kategóriákat állít fel az objektív módon megtapasztalható tértől a gesztus és mozdulatok terén, a dráma és látvány terén, a textuális téren át egészen a belső térig, mely már a látomások, az önkivetítés láthatatlan színpadi tere. Tipológiája szerint az „objektív tér” a néző által konkrétan érzékelhető tér, melybe beletartozik a színház épülete, a nézőtér és a színpad is. A színpadi tér a játéktól és a „nem játéktól” függően a fiktív és a valóság között váltakozik. Ez a szándékos ingadozás készíti a nézőt, hogy az absztrakció segítségével belépjen a dráma (tánc) terébe.^[28] „A színházi illúzióban való részvétel tehát egyszerre engedi láttatni a nézővel a teret konkrétan és elvontan, a színpad olvasásában keveredik a dráma képzeletbeli és a színpad objektív tere.”^[29]

A „gesztikus tér” a mozgás tere. A színész (táncos) által kialakított, mozdulatai és gesztusai által „megformált” absztrakt tér, mely folyamatosan változik, szűkül és tágul, s mely a test mozgása által kijelölt konkrét térvolumenen túl a gesztus erősségétől függően (kifejezőerő) egészen a külvilágig tart.^[30] Erre reagál, vagy épp ezzel konfrontálódik a színpad állandó változásban lévő tere, mely külső határától befelé irányulva, a gesztusokat, mozgásokat a színpad közepe felé összpontosítja. A Liszt: *Haláltánc variációk* című előadás térkonceptiójában éppen ezt a dinamikus akció-reakciót emeltem ki, a tánc belső terének kivetülését a színpadi térre, illetve a térstruktúra folyamatos örvénylő változásának a táncra gyakorolt hatását. A belső érzések és energiák a mozdulatban öltönek testet, mely kivetül a térre, egyfajta lenyomatot képezve. Ez a térstruktúra – immáron a téri törvényeknek engedelmeskedve – alakul és változik tovább, mozdul, tágul vagy záródik, elemeire bomlik, vagy épp tömör tömeggé sűrűsödik. A folyamatban ezek a „téri energiák” hatnak vissza a tánc által megélt belső térre, s válnak újra az érzelmek és a víziók szintjén a művészi (személyes) átélés elemi alkotórészeivé. Különösen foglalkoztat az a metamorfózis,

[27] Pavis, Patrice. (2003). *Előadáselemzés*. Budapest: Balassi Kiadó

[28] Pavis, Patrice. (2006). *Színházi szótár*. Budapest: L'Harmattan.

[29] Musca Szabolcs. (2008). *Tér-Fikciók - Közelítések a színházi térhez*. (Tanulmány). *Pro Philosophia Szakk.*

[30] Pavis, Patrice. (2003). *Előadáselemzés*. Budapest: Balassi Kiadó

melyben az objektív tér drámai térré válik, vagyis az a pillanat, mikor a színpadtéri formák, síkok, tömegek, térrendező alakok a tánc, a játék aktív elemeivé válnak. Az egyik pillanatban a táncos maga mozgatja a paravánelemeket, a következő pillanatban a tánc érzelmi kivetülését látjuk ebben a síkban, vagy épp az akarat által áttörhetetlen belső lelki gát tömör falát. Ez az absztrakció, mely alapja és feltétele az aktív szemléllői befogadásnak általában nem okoz gondot a néző számára és észrevétlenül, sőt örömmel engedi át magát az objektív és a fiktív közötti izgalmas utazásnak. A térszerkezet és működés további részletes kifejtését az előadással foglalkozó fejezetben adom.

Az építészeti és a színházi tér vizsgálata után a Pavis által is definiált mozdulattérről kell beszélni. A mozdulat által generált térről, mely csak az időben értelmezhető.

5. A MOZDULAT-TÉR

„Ahhoz, hogy észre tudjuk venni a gesztus útját, az életerő alig észrevehető hullámozását, meg kell tanulnunk szabadon látni, vagy talán magunknak is táncossá kell válnunk.”

A tánc, az építészethez hasonlóan, térművészeti műfaj. A térről való gondolkodásának módja, alkotómódszerei és eszközei azonban lényegileg eltérőek. A táncos a teret a mozdulat révén belülről közelíti, éli meg és építi fel. Viszonyítási pontja az én, a belső koordináta-rendszer, mely folyamatosan együtt mozog vele, de amelyet folyamatosan kapcsolnia, viszonyítania kell a külső (színpadi) térhez, valamint a gravitáció által meghatározott globális (a függőleges irányt kijelölő) rendszerhez is. Ez a téri orientáció eredményezi a mozgás tudatos, artikulált, a változó vonatkoztatási rendszerben is irányított megformálását. „A táncművészetben és a színjátszásban az alkotó, az alkotás eszköze és maga a műalkotás fizikailag egyetlen dologban egyesül: az emberi testben. Ennek egyik különös következménye az, hogy a táncot alapvetően más hordozóanyagban hozzák létre, mint amelyekben a közönség előtt megjelenik. A néző kifejezetten vizuális műalkotást lát. A táncművész alkalmanként tükröt használ, időnként többé-kevésbé világos vizuális elképzelése van a saját alakításáról, s természetesen mint egy együttes tagja vagy mint koreográfus látja más táncművészek munkáját is. De ami a saját testét illeti, alkotásának közege leginkább az izmaiban, ináiban és ízületeiben fellépő kinesztéziás érzetkből áll. (...) A táncművész feszültség- és lazulásérzetekből építi fel a műalkotását, és egyensúly-érzékelésekből, amely elválasztja a függőleges testhelyzet büszke stabilitását a vetődések és dőlések kockázatos kalandjaitól. A kinesztéziás élmények dinamikus természetében rejlik a kulcsa annak a meglepő megfelelésnek, amely fennáll a között, amit a táncművész az izomérzetei alapján művel, és amit a nézőközönség mint testmozgás lát. A két folyamatban a dinamikus elem a közös, ami egybekapcsolja a két különböző közeget”^[31] A táncos technikai fejlődése nagymértékben rejlik abban is, hogy egyre pontosabban és határozottabban tudja, hogy milyennek kell lenni egy mozdulatnak (forma, sebesség, dinamika), hogy azzal a kívánt hatást el tudja érni a nézőben.

[31] Arnheim, Rudolf (2004). *A vizuális élmény, Az alkotó látás pszichológiája*. Budapest: Aldus Kiadó
Eredeti: (1974) *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press



Mozdulat formálta tér (Pécsi Balett, Haláltánc-Variációk, premier, 2011)



Elengedhetetlenül (MTF, táncolják: Mészáros Attila, Bárány Péter, Bujdosó Anna, Kopper Viktória, 2011)
Mentor/fotó: Gaál Mariann



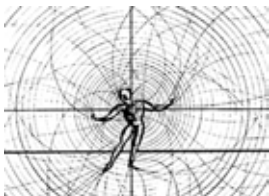
Loie Fuller (1862-1928) amerikai táncosnő tánca a szabadban. A modern színpadi tánc előhírnöke, Párizs ünnepelt kedvence. Forrás: Dr. Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története* (2005). Budapest: Orkesztika Alapítvány



Lábán Rudolf az általa kidolgozott táncjelírás – a „Schrifttanz” jeleivel, valamint az ikozaéderrel, mely a térbeli rögzítés eszköze.



Loie Fuller: Liliomtánc (1900 körül) Xanti Schawinski (1936) A táncosok térbeli helyzetének hangsúlyozása. Bauhaus színház. Forrás: Moholy-Nagy László: Látás mozgásban.



Oskar Schlemmer (1888-1943) német festő, szobrász és koreográfus, a Bauhaus iskola színházi projektjeinek mestere. Legismertebb munkája a Triadikus Ballett, melyben a színészek mint geometrikus formák, élő marionettek jelennek meg a színpadon.



Táncos a Lábán-ikozaéderben. (Az A-skála J10 elhajló pályája) Forrás: Lábán Rudolf: Koreográfia.

Tanulási folyamatában egy kinesztéziás skálát fejleszt ki, melyekben a távolság és a gesztus intenzitásának viszonya rögzül. A dinamika (jelenlét vagy intenzitás) nélküli mozgás csupán helyváltoztatás lesz, mely nélkülözi a művészi kifejezés dimenzióját. Lábán Rudolf táncanalízis-rendszere épp ezt az összefüggést kívánja feltárni, rögzíteni és a megisméltés lehetőségének igényével megörökíteni. Tánclejegyzési rendszeréből egyértelműen kiolvasható a különbség a végtagok pusztán helyváltoztatása és a dinamikus akcióval elért vizuális kifejezés között. Meggyőződése szerint, ha a táncos mozdulatait a tér, idő és erő hármasságában hozza létre, akkor „nem úgy képzí magát, hogy külsőlegesen utánoz bizonyos testhelyzeteket, hanem úgy, hogy megérti azokat az impulzusokat, amelyek a kívánt hatást kiváltják. (Ez esetben) ... a vizuális erők alakképletének azonnal érezhető hatásáról van szó.”

Az 1920-as évek új művészeti irányzataival párhuzamosan a táncművészetben is jelentős szemléletváltás következett be, a klasszikus balett zárt formai világát a modern táncirányzatok megjelenése bontja meg, a tánc megközelítése teoretikusabb és filozofikusabb lett. Az elméleti munkák mellett a tánc lejegyzésére irányuló igények is megnöttek.^[32] Nagyjából egy időre tehető, hogy az avantgárd képzőművészet érdeklődése a mozgás, a dinamika (vagy direkt módon a tánc) ábrázolása iránt, valamint a táncművészet irányából a tér és mozgás elméleti összefüggéseinek analízise megindul. Az 1879-ben Pozsonyban született, magyar származású Lábán Rudolf festészetet, 21 éves korától Párizsban szobrászatot, táncot és színpadi díszlettervezést tanul, majd Münchenben Heidi Dzinkowska koreográfus hatására kezd mozgásművészetrel és annak elméleti hátterével foglalkozni. A díszlettervezés révén az építészetrel is kapcsolatba kerül, szülővárosa részére egy vízen úszó színpadot tervez, sőt később még egy táncszínház vízióit is papírra veti. Sokirányú érdeklődése is magyarázza, hogy a tánc gyakorlati aspektusain túl annak filozófiai, fizikai és lelki vonatkozásai, valamint a mozgáson keresztül a tér új szemléletű megközelítései foglalkoztatják. Harmóniaelméletében – korára jellemző módon – az ókori görög természetfilozófia meghatározott vonulatának erős hatása ismerhető fel.^[33]

Koreográfia című 1926-ban Jénában megjelent művének előszavában vizsgálódásának célját és módját így határozza meg: „A forma (értsd: mozdulatforma), vagy akár a forma egyszerű elemének megfigyelése és azonosítása egyáltalán nem könnyű feladat. A formák tiszta és egyértelmű leírásához az emberi mozgás alapos, mindenképpen gyakorlati, és meghatározott módszert követő tanulmányozása szükséges. A vizsgálatot a mozdulatok leírásával kell kezdeni, ezt követően lehet rátérni az egyes térformák és formaváltozások számbavételére, majd törvényszerűségeik feltárására. Csak így érhetjük el kitűzött célunkat, a mozdulat elemzésre és megértésre alapozott uralmát. (...) elsősorban a test térhez való közvetlen viszonyát, a test térbeli viselkedését kutatjuk. A terület részletes feltárása még így is a jövő feladata marad.”^[34]

„Ami az én feladatomat illeti, úgy láttam, legfontosabb az értékes művek lejegyzése. Máskülönben évtizedek heves küzdelmei úgy tűnnek el, mint a lehelet a levegőben,

[32] Fügedi János. (1993). Tánclejegyző rendszerek III. *Táncművészet*, 18(5-6), 47-49.

[33] Fügedi János. (1990). Mitikus mozdulatharmónia. *Táncművészet*, 15(3), 20-23.

[34] Lábán Rudolf. (2008). *Koreográfia*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. Eredeti megjelenés: Rudolf von Laban. (1926). *Choreographie*. Erstes Heft. Jena: Eugen Deiderichs

megfosztva a rámenős fiatal nemzedéket attól az inspirációtól, amit a nagyok eredményei adhatnak, akár még a haláluk után is. Emiatt próbáltam a már évszázadok óta létező, de a nagy nyilvánosság előtt ismeretlen táncjelírást a jelen igényeihez igazítani, hogy olyanná váljon, mint a zenei kottairáshoz hasonló jelrendszer. Egyre sürgetőbbé vált a tánctudomány fejlesztése és az ennek megfelelő táncirodalom, azaz a tánc lejegyzése.”^[35] Mozgáselemzési munkássága rendkívül jelentős és mai napig meghatározó. Bár a XX. században több tucat táncelmélet és leírási mód született, az általa kidolgozott kinetográfiai rendszer, mely 1928-ban Bécsben ‘Schrifttanz’ néven jelent meg mára a legelterjedtebb tánclejegyzési szisztéma lett. Lábán rendszerét kb. 40 éve folyamatosan fejlesztik, 1959 óta a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa szervezésében és irányításával. A balettől a modern táncon át a néptáncig számos táncstílus lejegyzésére tették alkalmassá. Elsősorban Nyugat-Európában és az USA-ban használják, Magyarországon leginkább a néptáncal foglalkozók alkalmazzák.^[36]

„Ha megfigyelünk egy mozdulatot, elsőként a test térhez való viszonya, magatartása tűnik szembe. A mozgás során gyakran a test szimmetrikus két felének egyike veszi át a vezető szerepet, így megkülönböztethetünk jobb- vagy baldomináns mozdulatfolyamatokat. De találunk tükörképszerűen kiegyenlített mozdulatokat, melyek megjelenhetnek egymás után, de egyidejűleg is (aszimmetrikus és szimmetrikus formában). Meg kell figyelnünk továbbá az irányok térbeli helyzetét, amelyeket az egyenes, függőleges testtartáshoz viszonyítunk, és hajlásszögük szerint azonosítunk.”^[37]

Az általa új koreográfiának nevezett mozgásrendszer leírásához új térrendet is definiál, lévén a „korszerű” mozgásrendszerben „a táncos kifejezés hatókörébe a mozdulat-rajzolatok nagyobb számát kívánja bevonni.” A mozdulatirányok pontos geometriai leírásához szabályos térbeli alakzatokat választ: a csúcsára állított oktaédert, a kockát, végül az ikozaédert. „Lábán a térbeli viszonyok harmonikus sorozataihoz a szabályos testek csúcspontjai által meghatározott irányok szekvenciális megvalósítása, az un. mozdulatskálák révén kívánt eljutni. A harmónia elv a skálák irányról-irányra megtett „harmonikus lépései” révén megjelenő egyensúlyi ellentétek kibontásában és feloldásában érvényesült. Az oktaéder dimenzionális irányait magukba foglaló mozdulatskálák Lábán számára stabilitásérzetet adtak, a dimenziók relatív nyugalomhoz, pózhoz, szünethez vezettek. A kocka csúcsai által kijelölt diagonális irányokat követő mozdulatskálák az egyensúlyvesztés érzetét keltették, ezért tartotta úgy, hogy a valós mobilitás majdnem mindig diagonális kvalitások eredménye. Mivel minden mozdulatban fellelhetők stabil és labil (mobil) tendenciák, e két tulajdonságot megítélése szerint egyaránt magába foglaló ikozaédes irányskálákat tekintette harmóniaelmélete legkifejezőbb eszközének.”^[38] Amint már a bevezetésben idéztem, Lábán a mozgást élő építészetnek tekintette, ahol „az épület a mozdulatok térbeli útjából emelkedik, szerkezete a mozgássorok

[35] Lábán Rudolf. (2009). *Táncnak szentelt élet*. Budapest: L'Harmattan Kiadó.

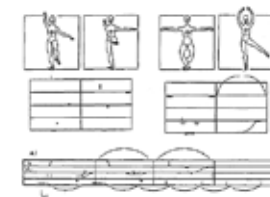
Eredeti megjel.: Rudolf von Laban. (1935). *Ein Leben für den Tanz - Erinnerungen*. Drezda: Karl Reissner Verlag.

[36] Fügedi János. (1993). Tánclejegyző rendszerek III. *Táncművészet*, 18(5-6), 47-49.

[37] Lábán Rudolf. (2008). *Koreográfia*. Budapest: L'Harmattan Kiadó.

Eredeti megjelenés: Rudolf von Laban. (1926). *Choreographie*. Erstes Heft. Jena: Eugen Deiderichs

[38] Fügedi János. (1990). Mitikus mozdulatharmónia. *Táncművészet*, 15(3), 20-23.



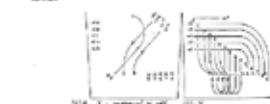
Joan és Rudolf Benesh 1956-ban Londonban adta ki tánclejegyzés rendszerét. Choreology című könyvével a balettel foglalkozók számára akart könnyen alkalmazható notációt nyújtani. Forrás: Fügedi János: Tánclejegyző rendszerek III.



Lábán téri rendszerének ikozaédes változata és a notáció jelei. Forrás: Fügedi János: Mitikus mozdulatharmónia, valamint Tánclejegyző rendszerek III.



Lábán térrajza, vegyes skála. Forrás: Lábán Rudolf: Koreográfia.



Lábán notáció, Térrajz és mozgáslejegyzés. Forrás: Lábán Rudolf: Koreográfia.

egyres elemei között található térbeli viszonyokban jelenik meg." Kritikusai szemére vetik, hogy az ókori harmóniafilozófiákon alapuló, ősi kozmikus és misztikus jelképekhez is kötődő elmélete az esztétikai érték és a művészi hatás naivan egzakt meghatározását próbálja adni, de a tér belső megéléséhez vezető mozgás definiálásával és egyedi térgeometriai rendszere szerinti leírásával mégis hozzájárult a modern színpadi tér- és táncfelfogás kifejlődéséhez.

6. TÉRELMÉLETEK ÉS TÉRKÍSÉRLETEK A GYAKORLATBAN

Az építészeti térrel, a színházi térrel és a mozdulat-térrel kapcsolatos eszmetörténeti utalások és elméleti fejtegetések mutatják, hogy mennyire különböző irányból és módon lehet közelíteni a tér problematikáját. Ez a különbözőség – megítélés szerint – inkább csak a tudat szintjén létezik, amit a szemléletmód, a vizsgálati szempontok, illetve a művészi kifejezőeszközök terén alkotott hangsúlyeltolódások befolyásolnak. Tetteen érhető azonban a területek közötti átfedés és közreműködés igénye is, a nyitás egymás szemlélete és tapasztalatai iránt. Az építészoktatásban, illetve a táncszínházi gyakorlatban folytatott tevékenységem is azt a célt szolgálja, hogy segítsem ezt az együttműködést és a közös „átjáró” megtalálását, mely a tér külső és belső megközelítései között nyílik.

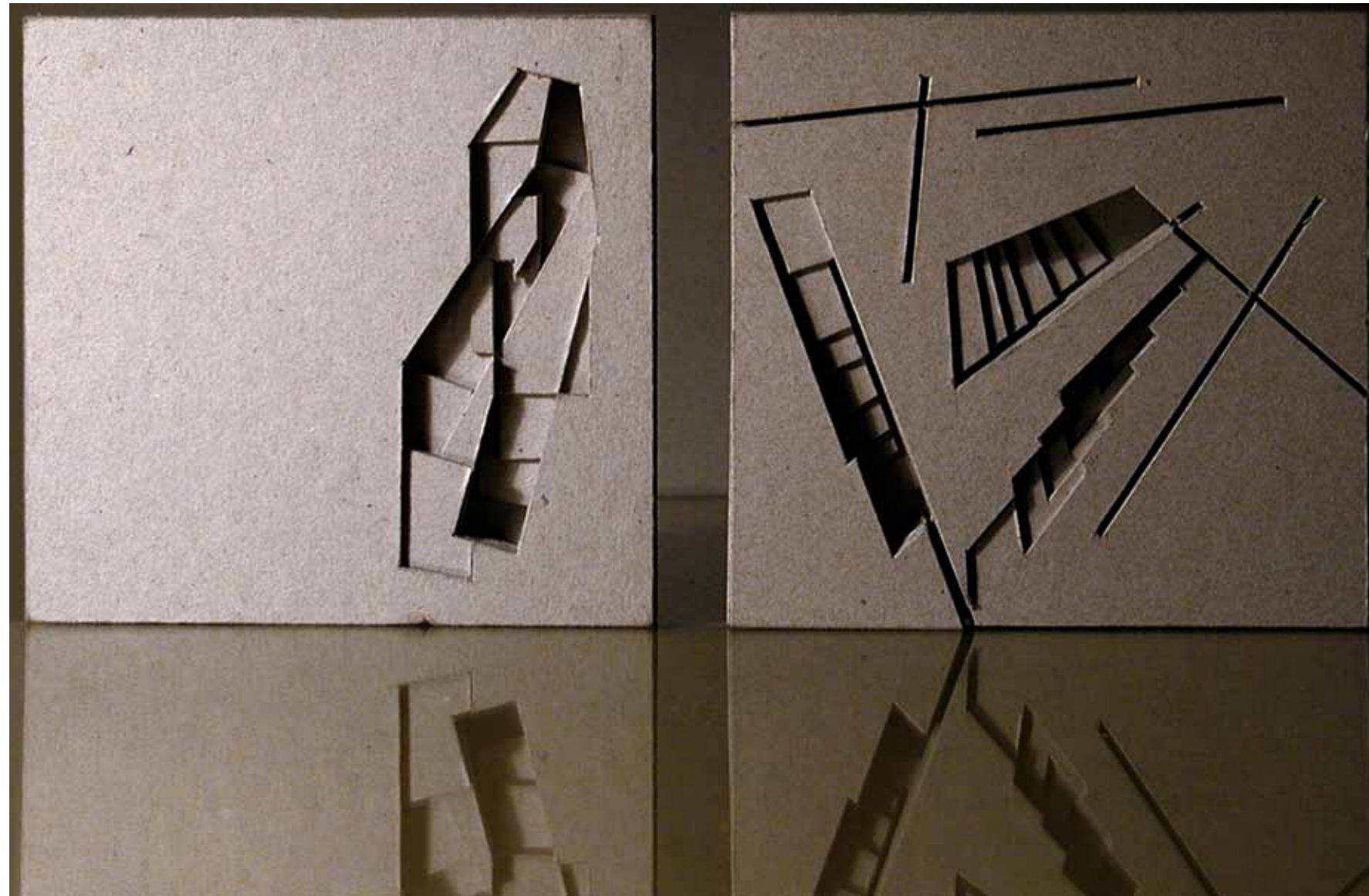


Liszt: Haláltánc-variációk - Részlet az előadásból, előadják a Pécsi Balett táncosai, fotó: Sebestény Ferenc (2011)

1. KORUNK VIZUÁLIS SZEMLÉLETÉNEK MEGVÁLTOZÁSA

A vizuális és a kommunikációs információk megnövekedett mennyisége, az áramlás szédítő és egyre fokozódó sebessége, az új eszközök, technológiák, megjelenési felületek elterjedése rendkívüli kihívások elé állítják szakmánkat, kultúránkat, tulajdonképpen az egész emberiséget. Nehéz lenne még alapvető megállapításokat tenni a következményekre vonatkozóan, hiszen benne élünk ezekben a változásokban, élvezői és elszennvedői vagyunk az átalakulásnak, de már most nyilvánvalóan látszanak a megindult folyamatok. Megváltozik viszonyunk a valósághoz és a fikcióhoz, a távolsághoz és az időhöz, a tudáshoz és a hírhez, a nyomtatott és a digitális információhoz, a térhez és a virtualitáshoz. Technológiailag fejlett világunkban erős tendenciák mutatnak abba az irányba, hogy a valóságot digitális fikciókkal, vagy másolatokkal helyettesítsük. Sokak napi tevékenysége, munkája, szórakozása, kommunikációja nagyrészt virtuális térben történik. Általában minden fogalom megkérdőjelezhetővé válik, de legalábbis jelentése elmosódottá, nehezen definiálhatóvá lesz. Nekünk, akik örökösai, de egyben alakítói is vagyunk e világnak, művelői, sőt oktatói szakmánknak, egyfajta „nyugodt progressziót” kell magunkévá tennünk, melyben elősegítjük a korszerű szemléletek, technikák elterjedését és használatát, miközben törekszünk a hagyományos értékek, szakmai, művészeti alapvetések megőrzésére. A megváltozott környezet új igényeket fogalmaz meg az oktatás felé is. Egy ma végző építészhallgatónak egészen más felkészültségre van szüksége most, mint ötven, huszonöt, vagy akár tíz évvel ezelőtt, és ez a változás nyilvánvalóan nem áll meg a jövőben sem. (Tudomásul kell azonban azt is venni, hogy az említett kulturális és technológiai fejlődés mellett, a gazdasági környezet is kikényszerítheti, hogy szerteágazóbb és érzékenyebben reagálni képes, kreatívabb tudásra tegyenek szert a jövő ifjú építészei.) A számítástechnika és kommunikáció lényeges strukturális és technológiai változásokat eredményeztek az építészszerkezetben. Átszerveződtek az irodák, feladatkörök szűntek meg vagy alakultak át, új tervezési, ábrázolási és adattárolási eljárások jelentek meg. Az új vizualizációs módok, 3D renderek és animációs látványfilmek hirtelen nemcsak lehetőségként, hanem – a megrendelő részéről – igényként is megfogalmazódtak. Hallgatók és fiatal építészek váltak mestereivé ezen technológiáknak, s lettek meghatározó résztvevői egy-egy országos vagy nemzetközi pályázatnak, megbecsült munkatársai neves külföldi építészirodáknak.

De ma már ez is hőskornak számít. Ezek a szoftverek jóformán minden műteremben, minden építész-kollégiumi szobában, sőt – kis túlzással – minden hallgatónál, a különböző mobil számítástechnikai eszközökön megtalálhatóak. Ezek a gépeken készülnek a virtuális vagy nyomtatáskész tervek, animációk, dolgozatok és bemutatkozó portfóliók. Megkerülhetetlen mindennapi eszközeinkké váltak, s a legelső információgyűjtéstől a vázlatkészítéssel és modellezéssel át a látványszerű megjelenítésig minden munkafolyamatban használjuk őket. Ezen eszközök magas szintű alkalmazása egyszersmind új térszemléletet, új vizuális látásmódot is eredményez. Mégis



Hallgatói alkotás: **Dinamikus térkonstrukció** - Relief, karton (Tér és Mozgás kurzus, 2002.)



Intuitív térábrázolás - III. évfoly. szabadkézi rajz - Holló Attila



Intuitív térábrázolás - III. évfoly. szabadkézi rajz - Szabó Máté



Intuitív térábrázolások - III. évf. szabadkézi rajz - hallgatói munkák
Forrás: arhivum, Répás Ferenc DLA

szeretnénk, sőt oktatóként rendkívül fontosnak tartjuk a szabadkézi rajz elsajátítását és a készség folyamatos fejlesztését. Fontosnak tartjuk, hogy ne szűnjön meg a kapcsolat a valóságos anyagokkal, modellezési technikákkal, de legfőképpen a papírral és ceruzával, mely az építészeti ábrázolásban, tervezésben a személyesség igazi jelenlétét, a gondolkodási és döntési folyamatok közben tartását és a magként elvetett ötletből kivirágzó forma örömet biztosítja.

2. OKTATÁSI STRUKTÚRÁNK ÉS CÉLKITŰZÉSEINK

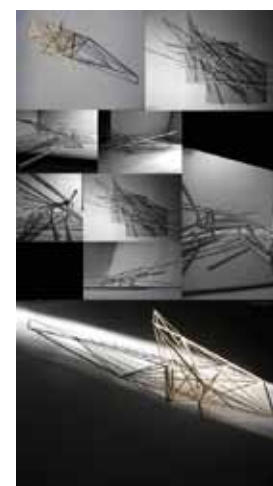
A Rajzi és Formaismereti Tanszék, ahol oktató elődeink kiváló építészek és elismert képzőművészek voltak – s akiknek nyomdokaikban járni megtiszteltetés és nagy szakmai feladat –, mindig törekedett a korszerű, magas színvonalú rajz- és formatan képzésre, hogy hallgatóinak kezébe használható, az építészeti gondolatot művészi szinten kifejezni képes rajztudást adjon.

Tanszékünk az elmúlt 15 évben megújított tantervében kiemelt fontosságot tulajdonít a vizuális élményre épülő építészkutatásnak. A reprodukív és modellrajzolás alapú feladatok aránya lecsökkent (ez ma már elsősorban a hagyományos manuális technikák készség szintű elsajátítását hivatott segíteni), a hangsúly az alkotó építészeti látásmód kifejlesztésére helyeződött át, mely a látvány személyes átélése és értelmezése nyomán létrejövő, a perspektívát intuitív módon alkalmazó ábrázolásban teljesebbé válik. Célkitűzésünk az építészeti gondolat kreatív vizuális leképezésének és magas esztétikai színvonalú prezentációjának oktatása, amit összetett tantárgystruktúrával, sokrétű feladatokkal, hagyományos és digitális technikák alkalmazásával kívánunk elérni. Az I., II. és III. évfolyamok kötelező rajzi tantárgyai elvezetik a hallgatókat a látvány utáni rajzólástól egészen az „építészeti ábrázolásig”.

Az első fázisban a látvány értelmezését és pontos perspektív leképezését tanulják meg. Ábrázolásunk alapja, a konvencionális, „közmegegyezéssel elfogadott” térabsztrakció, a lineáris (egy-, két-, háromiránypontos) perspektíva. Ezt a csodálatos, de „tökéletlen” rendszert használjuk a háromdimenziós tér síkban történő ábrázolására. A látvány és a benyomás azonban lényegesen több ennél. A kompozíció, a fények és anyagok érzékeltetése, majd az építészeti szándék művészi megjelenítése messze túlmutat egy merev geometriai rendszer alkalmazásán. Ezért a perspektív ábrázolás elsajátítása mellett már az első évfolyamon olyan kompozíciós és modellezési feladatokat készíttetünk, melyek fejlesztik az arányérzékletet, a tudatos kompozíciós-készséget, a magabiztos anyaghasználatot. A modellszerű beállítások után a térszerű, enteriőr típusú feladatok, majd valós belső terek rajzolása következik, ahol már a látványtól eltérő, nyitottabb látószögű perspektíva kerül bevezetésre. Az építészeti tér élményének megragadása és tudatos kompozíciós hatásokkal történő visszaadása lesz az elvárás. A sokszor valóban művészi színvonalú rajzokban a fény áramlásának, tükröződéseknek, átlátszóságoknak, szerkezeti áttűnéseknek, tudatos elhagyásoknak, stb. igazán művészi megoldásaival is találkozunk. Absztrakt kreatív gondolkodásuk fejlesztésére olyan akciómodell feladatokat oldanak meg diákjaink, melyek során egy egyszerű szabályrendszer (pl. merőleges viszony) megtar-

tása mellett szabad térkonstrukciót hoznak létre gyakorlati óra keretében. Az előkészítettség nélküli „akció” során a gyors és határozott komponálás és formaalkotás készsége fejlődik, egyfajta magas szabadságfokon és intenzív kreativitási szinten izzó alkotómunka valósul meg. Ez az elvárt „gyors reakció” ritkán rövid elbizonytalanodást, majd – az esetek túlnyomó többségében – felszabadult, ötletgazdag cselekvést eredményez. A hat féléves szabadkézi rajzképzés betetőzése – az alapok elsajátítását követően – a saját tervek (lakóház és középület) külső tömegének és belső terének, világának építészeti ábrázolása. A tér és a szerkezet lényegre törő de expresszív bemutatása, az anyagokra, felületi minőségekre, megvilágítási szituációra való utalások tartalmilag és technikailag is igen nagy kihívást jelentenek. Az általánosságban jó színvonalú rajzok között számos kiemelkedő is születik. A digitális technikák alkalmazása iránti igény megjelenésével – már az első hat szemeszterben – adunk számítógéppel megoldható feladatokat, melyek során az órákon készített ceruzarajzok pixelgrafikus modulálása, fényvel, figurával, natúrával, stb. történő kiegészítése valósul meg, továbbá előkészítjük és bevezetjük azokat a tantárgyainkat, melyek a későbbi portfóliós és más prezentációs anyagok szerkesztéséhez szükséges ismeretekkel foglalkoznak.

A felsőbb éveken indított kötelező és választható tantárgyainkkal szeretnénk kielégíteni az igényeket, melyeket – tapasztalataink szerint – a szakma és a társadalom támaszt végzőseink elé, egy korszerű vizuális tájékozottságot, valamint a kép- és látványalkotás terén egy gyakorlati tudás alapú megbízható képzettséget. Ezek a tantárgyak, ill. témák szorosan kapcsolódnak az előadó tanár (építész vagy képzőművész) szakmai tevékenységéhez, így biztosított, hogy naprakész tudásanyaggal, korszerű szakmai és technikai információkkal találkozik a hallgató. Oktatott választható tárgyak: 2D Építészeti kollázs, Akvarell, Alakrajz, Betű és írás, Épített kép, Építészeti folding, Építészeti formatan, Építészeti kiadvány, Művészi grafika, Szabad formamodellezés, Számítógépes látványtervezés, Színdinamika, Tér és fény, Tér és mozgás. Tantárgyaink sorába tartoznak még az építészeti tervezés tárgyai, a Tanszéki Terv 1-3., Komplex tervezés I-II. és a Diplomatervezés is, melyek során – a mindenki számára kötelezően előírt tartalmi követelményeken túlmenően – a 2D-s és 3D-s grafikai megjelenítésben, a tipográfiában és az építészeti modell készítésében várunk kiemelkedően magas színvonalú munkát hallgatóinktól.



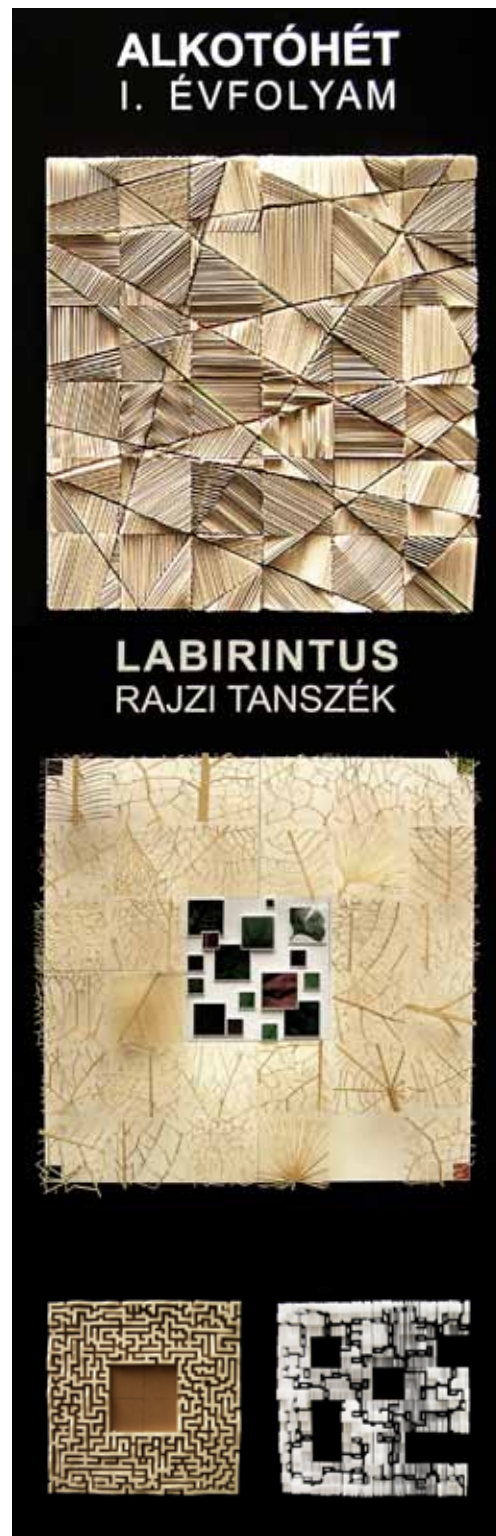
Szállkonstrukció akciómodell
III. évfolyam - ragasztott fenyő lécs
Forrás: arhivum, Répás Ferenc DLA



Építészeti kollázs - választsh. kurzus.
Vegyes technika: szabadkézi rajz és digitális kollázs - Tánccs Tibor
Forrás: arhivum, Répás Ferenc DLA



Növényi labirintus - a 2011. évi alkotóhéten készült modell, I. évfolyamos építészhallgató alkotása. Fenyőfa pálcákból ragasztott „erezet-szerkezet”. (A következő oldal képanyagához kapcsolódóan.)

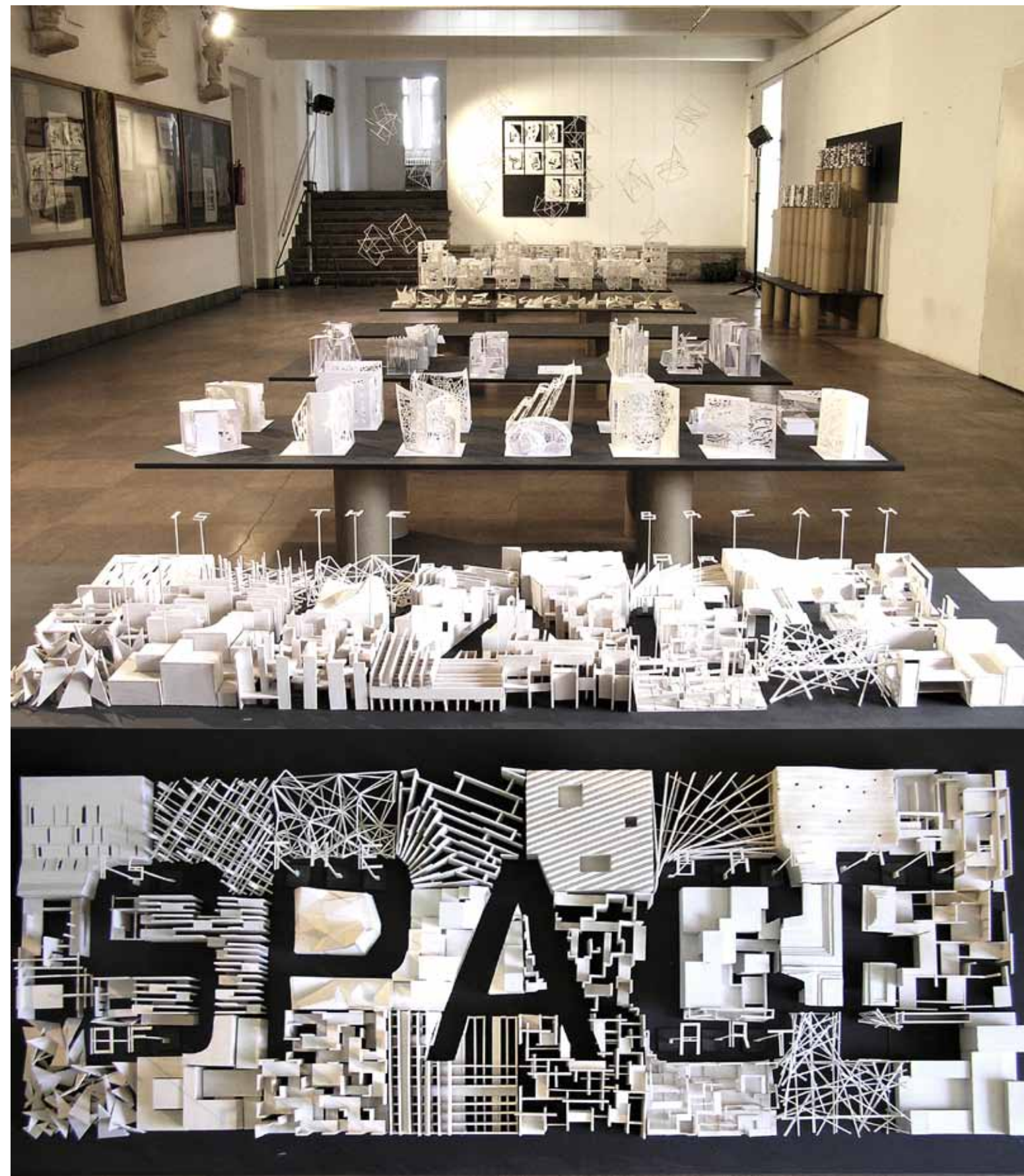


ALKOTÓHÉT
I. ÉVFOLYAM

LABIRINTUS
RAJZI TANSZÉK



A BME Rajzi és Formaismereti Tanszék alkotóheti kiállításai
Bal oldal: „Labirintus” 2011. Kiállítás a Műegyetem aulájában.
Kiállítótér koncepció és installáció: Molnár Csaba DLA, Czeglédi Lajos, az alkotócsoporthoz témavezetői és konzulensei: ifj. Madarassy Walter, Nemes Gábor PhD, Pálóczi Tibor, Répás Ferenc DLA, Sebestény Ferenc, Tari Gábor PhD, Úveges Gábor PhD, Váli István Frgyes, Zalakovács József. Középső kép: Levélerezet (Koncepció és konzulens: Sebestény F.)
Jobb oldal: „konTEXTus” 2012. Kiállítás a Rajzi Tanszék Galériájában.
A betű, szöveg vizuális újraértelmezése, téri komponálása. (Úveges G.)
A témavezetők és konzulensek megegyeznek az előbb felsoroltakkal.
Alul: „SPACE” A betűk közötti tér (Koncepció és konzulens: Sebestény F.)



3. A TÉR ÉS MOZGÁS TANTÁRGY 10 ÉVE

2001-ben indítottam el választható tantárgy kínálatunkban ezt a kurzust, mely építészet és színházművészet peremterületén mozog, amennyiben a mozgással inspirált szabad téralakítás művészi lehetőségeit és kompozíciós szabályait kutatja építészeti és színházi (táncszínházi) környezetben.

A tér mozgás általi leírása és a világ mozgásban való szemlélése a XX. század futurista irányzataihoz köthető. Umberto Boccioni 1912-ben a *Pittura scultura futurista* (Dinamismo Plastico) című könyvében ezt írta: „A futuristák lerombolták a nyugalom fogalmát, a statikust; és előtérbe helyezték a mozgást, a dinamikus. A tér új felfogását mutatták meg, ellentétbe hozva a belsőt és a külsőt.”³⁹

A TANTÁRGY ÉLETRE HÍVÁSÁNAK MOTIVÁCIÓI

„A művészet az emocionális kommunikáció területe, amely egyaránt táplálkozik a tudat alatti és a tudatos létből. Formavilága elválaszthatatlan azoktól az érzéki élményektől, amelyekkel együtt születik, és amelyek olyasmit fejeznek ki, ami az intellektuálisan megragadhatón túl esik – nemegyszer az embernek mint biológiai és társadalmi lénynek a meg nem érthető viszonyait. Ezt a művészi nyelvet úgy kell elsajátítani, hogy minél gyakrabban hagyjuk hatni magunkra.”⁴⁰

A Moholy-Nagy Lászlótól származó idézet akár mottója is lehetne tantárgyunknak, hiszen a kurzus elindításával legfőbb célom éppen az volt, hogy hallgatóimmal úgy derítsük fel tér és mozgás összefüggéseit, hogy az alkotómunka során megtapasztalhatassák az átélés örömét, a „megélt” tér élményének hitelességét és intenzitását. Ahogy azt az érzékelésről szóló fejezetben már bővebben kifejtettem, a térérzet, az észlelés rendkívül összetett pszichológiai folyamatok eredménye, melyekben az érzékszervek fiziológiai jelzésmechanizmusai mellett nagyon sok tanult reakció, tapasztalat is szerepet játszik, s mint láttuk ezek a tanult tényezők egyszersmind fejleszthetőek is. A különböző térszituációk valós megtapasztalása, pszichés és vizuális elemzése, vagyis tudatos megélése később segíti a térformálás, tervezés folyamatát is. A megismert térhelyzetek, arányok, méretek, formák által létrejövő érzékelések, lelki hatások egy konkrét tervezési feladat során – mint ismert és szándékolt végeredmények – újra előhívhatók.

Színházhoz kötődő munkáim során szerzett tapasztalataim azt bizonyították, hogy a tánc, a tudatos (értsd: koordinált és kontrollált) mozgásformák milyen intenzív térorientációt és téri érzékenységet fejlesztenek, a belső tér létezésének megtapasztalása, formálásának öröme milyen erős alkotói motivációt hoznak a felszínre. Ez a felismerés motivált, hogy kísérletet tegyek egy új módszer egyetemi oktatási körülmények közötti kipróbálására, tantárgyba építésére. Meggyőződésem szerint a térkísérletek és mozgással kapcsolatos kreatív feladatok elméleti tanulságai és gyakorlati

[39] Boccioni, Umberto. (1912). *Pittura scultura futurista*. Milano: Edizioni Futuriste di „Poesia”

[40] Moholy-Nagy László. (1996). *Látás mozgásban*. Budapest: Múcsarnok - Intermedia. Eredeti megjelenés: Moholy-Nagy László. (1947). *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald Company

tapasztalatai a tervezés során, a téralkotói folyamatban lesznek hasznosíthatóak, a tervezés vázlatozás szakaszában a tér belső képként való felidézésének és a hozzá kapcsolódó pszichés élmények átélésének képessége fejleszthető e tematikával. A mozgásnak, táncnak inspirációként való alkalmazása téralkotási-tervezési feladatokban a merész asszociációs gondolkodást, a funkciósémáktól és technológiai kényszerektől mentes szabad térformálás képességét segíti, s ezáltal egy gazdagabb és felszabadultabb alkotói karakter kialakulásához járulhat hozzá.

A tantárgy tematikáját szemeszterről-szemeszterre úgy állítom össze, hogy mindig új aspektusait fedezhessük fel és ismerhessük meg mozgás és tér összefüggésrendszerének. Az új megközelítés új feladatokat, eszközöket, technikákat és munkamódszereket is eredményez, ezért bár a tapasztalatok és dokumentációk egyre gyarapodnak, mindig sikerül ismeretlen területeken is járnunk, megőrizve a felfedezés, feltalálás örömét, mely a kreativitás és a mintakövetés nélküli szabad, alkotó gondolkodás örök hajtóereje. Ennek eredményeként végzünk térkísérleteket valós méretű (m=1:1) modellekkel, vizsgálunk egyszerű hétköznapi mozgásformákat (a hallgatók részvételével) és bonyolultabb táncoreográfiákat (táncosok közreműködésével). Készítünk mozgáslejegyzéseket és elemzéseket különböző technikákkal (rajz, makett, kollázs, fotó, film, stb.). Tervezünk és modellezünk absztrakt tereket, melyeket tárgyak mozgása (mobilon), vagy emberi test tánca inspirál, készítünk díszletterveket és mozdulatszobrokat, melyek (szerencsés esetben) megvalósulnak egy előadás keretében, sőt előfordul, hogy maguk a diákok is aktívan részt vesznek egy-egy előadásban. Forgatunk és vágunk filmet a térről és a mozgásról. Mindeközben kiváló rajzok, makettek, szöveges leírások születnek és emlékezetes beszélgetések zajlanak, melyeket az alkotófolyamat egyenértékűen értékes részének kell tekinteni.

4. TANTÁRGYTEMATIKA

A tantárgy időről-időre megújuló feladatait és némiképp változó szempontrendszerit hat témakörbe sorolom. Ezek alaptípusoknak tekinthetőek, de természetesen sok átfedés és közös vonás is fellelhető e kategóriák között. A következőkben bemutatom ezeket a témaköröket és – a teljesség igénye nélkül – néhány feladattípust is, melyeket az elmúlt 10 évben készült hallgatói munkákkal illusztrálok.



Közös workshop táncosokkal. A táncosok által bemutatott koreográfiát a hallgatók rögzítik, mozdulátvázlatokat, térrajzokat, lendületvázlatokat, fotókat és videókat készítenek, melyek a későbbi térkompozíciós tervfeladatok alapját képezik. Képek: Színházi gyakorlat. (Tér és mozgás kurzus, BME, R-Klub - 2004.)



Umberto Boccioni: **Labdarúgó dinamizmusa**, olaj, vászon (1913) Museum of Modern Art, New York



Umberto Boccioni: **Egyedi formák folytonossága a térben** (1913) Tate Gallery (Fotó: Tate Photography)



Giacomo Balla: **Absztrakt sebesség**, (1913) Magángyűjtemény



Thomas Eakins: **Egy ugrás története** (1884-85), ezüst zselatin nyomtat. Philadelphia Museum of Art; George Bregler adománya.

A MOZGÁS, A DINAMIKA LEJEGYZÉSE, (KINETOGRAFIKA)

„A mozgás a térben megragadható, ha létezése az érzékek segítségével felfogható.”^[41] (Moholy-Nagy László)

A feladatok e típusában a mozgás időbeli folyamatának rögzítésére és ábrázolására törekszünk. Olyan grafikai eljárásokat keresünk, melyek lehetőséget nyújtanak a formáktól elvonatkoztatott dinamika megragadására, valamilyen ismert, vagy általunk felállított szabályrendszer szerint annak térbeli megjelenítésére. Az absztrakció mértékétől függően a mozdulat közben ábrázolt egyszerűsített emberfiguráktól egészen az elvonatkoztatott, test nélküli lendületívek rajzáig sokféle megközelítést kipróbálnak a hallgatók. Találunk lendületes „gestusrajzokat”, melyek a forgások, végtagmozgások ívét, sebességét ragadják meg, de lineáris kottaszerű mozdulat-ütem ábrázolásokat is, melyek a mozgás ritmikájára, hangsúlyaira és időbeliségére koncentrálnak. Érdekes megfigyelni azt a párhuzamot, mely a tánclejegyzések évszázados módszerei, majd később a XX. század modern kinetográfiai notációs rendszerei és a hallgatók saját kísérletei között fellelhetők. Ez a formai és gondolati hasonlóság természetes. A mozgás lényeges paramétereinek vizuális megjelenítési formái az érzékelt ingerületekhez tanult módon kapcsolódó látványelemekkel azonosulnak. Ezek a mozgásképek, energiák, láthatatlan erővonalak a XX. század elejének futurista irányzatához kapcsolódó művészeit is foglalkoztatták. Idézem Moholy-Nagy László 1922-ben Kemény Alfréddal közösen kiadott Dinamikus-konstruktív erőrendszert című manifesztumát, melyben így fogalmaznak:

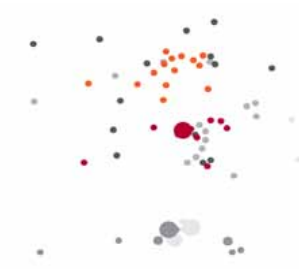
„Az önálló dinamikus konstrukció továbbvezetve adja a dinamikus-konstruktív erőrendszert, amelyben a befogadó ember aktív faktorrá válik, sokkal inkább, mint eddig bármikor. A dinamikus-konstruktív első vázlatai csak az anyag, az erő és a tér közötti összefüggések vizsgálatára szolgáló kísérleti, demonstrációs eszközök lehetnek, eredmények a szabadabb (gépi-technikai mozgástól szabadabb) műalkotások megalkotásához.”^[42]

A mozgás „láttatására” számos más kísérlet is történt. Archipenko mobil szoborfestményeket készített, Brancusi szobrait forgó talapzatra helyezte, hogy az idő paraméterét beemelje alkotásába, Joost Schmidt szobrai a torzítások tér-idő lehetőségeit mutatták, de Giacometti és Alexander Calder is kísérletezett a mozgás élményének visszaadásával mobiljaiban.

Már Thomas Eakins (1884-ben készítette híres stroboszkópikus akció-fotóját a rúdugrás mozdulatsoráról), majd Harold Edgerton, Herbert Matter és Moholy-Nagy is alkalmazta azokat a fényképezési eljárásokat, melyek eltérő módon – de egyöntetűen – az idő tényező (és ezáltal a mozgás) megjelenítésére adtak lehetőséget.

„A látás mozgó tolmácsolása nemcsak művészi teljesítményt jelent, hanem fontos gyakorlati lépést is a vizuális észlelésben, valamint a visszaadás gyakorlatában. (...) A fotómontázs, egymásra fotózások, diagramok, szétesés, fantom, röntgen, vágástechnikák, sztroboszkópikus filmvetítések és más kombinációk roppantul kiszélesítik hatáskörét. (mármint az új vizualizációét) (...) Harold Edgerton (M.I.T.) új utat talált a

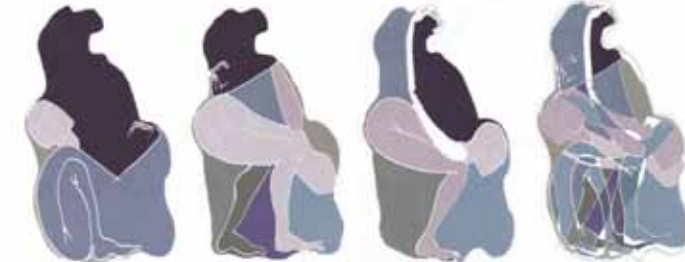
[41] Moholy-Nagy László. (1996). *Látás mozgásban*. Budapest: Műcsarnok - Intermedia. Eredeti megjelenés: Moholy-Nagy László. (1947). *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald Company
[42] Moholy-Nagy László. (1996). *Látás mozgásban*. Budapest: Műcsarnok - Intermedia. Eredeti megjelenés: Moholy-Nagy László. (1947). *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald Company



1.



2.



3. 4.



5.



6.

Mozdulatsor rögzítése hagyományos, fotó- és digitális technikákkal. 1. Workshop résztvevői munka közben, mozdulatvázlatokat, térrajzokat, lendületábrákat, fotókat és videókat készítenek. 2. Fotómontázs: Mozdulatsor fázisainak megjelenítése egyetlen képben. 3. A testrészek mozgásának vizsgálata és grafikai megjelenítésének lehetséges módjai. 4. A mozgás terének érzékeny vizuális megfogalmazása síkkompozícióban. Az egyes mozdulatfázisok természete, majd ezek egymásra vetítése és grafikai kompozícióba szerkesztése. 5. A mozdulat során „bejárt” térvolumen szobra, festett gipsz. (Hajjas Ágnes munkája. Tér és mozgás kurzus, 2003.) 6. Hosszú exponálású idejű fényképekkel rögzített mozgások egy kurzuson. A megnövelt záridő miatt a teljes mozdulat egy fotón, de elmosódottan jelenik meg. A képekből kiolvasható a mozdulat íve, lendülete, szerkezeti dinamikája, a bejárt tér volumene. (Fotók: hallgatók és szerző, mozgás: Nagy Andrea és Hajjas Ágnes 2003.)



Marcel Duchamp: Lépcsőn lemenő akt, olaj, vászon (1912) Philadelphia Museum of Art



Hosszan exponált mozdulat (Deák Tamás, Tér és mozgás kurzus, 2001)



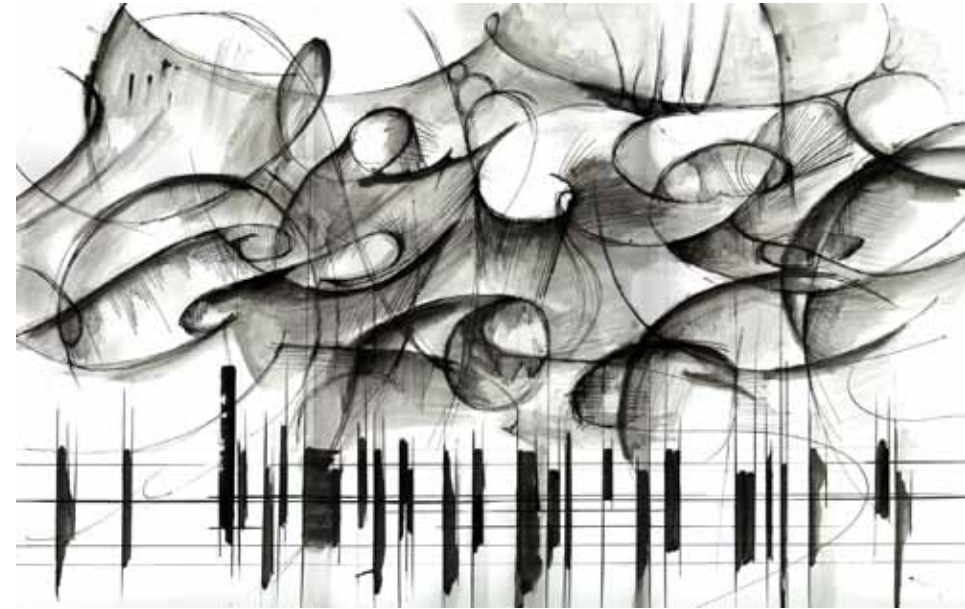
Giacomo Balla: Autó sebessége Papír, tus, akvarell (1913), Rovereto



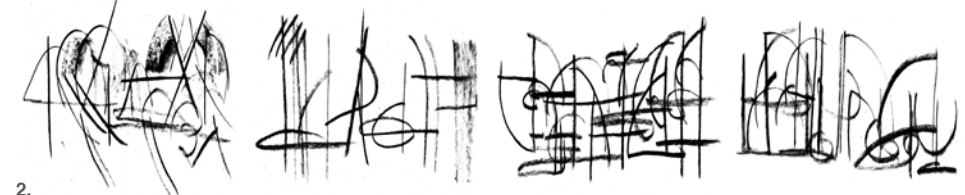
A Feuillet tánclejegyző rendszer (Párizs, 1700). Alapja a táncos által leírt térrajz. A középvonal két oldalán jegyezték le a testrészek mozdulatait. XIV. Lajos korában a bál táncok és koreográfiák megtanulását és felidézhetőségét szolgálta. Forrás: Fügedi János - Tánclejegyző rendszerek II.

sebesség visszaadására sztróboszkopikus fényképen. A szétbontolt mozgások sebességei közötti kapcsolatok adták neki a megoldást a golfozók, turbinák, rokkák és különböző fajta gépek működésének kihasználásához. Ezek a képek a megdermedt mozgások egymás mellé helyezett részletei, melyek elemezhető és kapcsolatban állnak egymással és a mozgás teljes ciklusával. Világosan mutatják, hogy a tér-idő nemcsak tagolható, hanem alkalmazható is a kifejezés eszközeként. Ezek a sebesség-fényképek új keletűek, de meglepően hasonlítanak a futurista festményekhez. (...) például Marcel Duchamp 1912-es Lépcsőn lemenő akt című képéhez. A kép a megdermedt mozgásfázisok egymás mellé állítását mutatja.”^(u.o.)

A hosszú exponálási idővel rögzített fotókon a mozdulat teljes terjedelmében látszik, a folyamatos fényrögzítés következtében azonban (szemben a sztróboszkopikus felvételekkel), a test (vagy tárgy) mozgásban lévő részletei csak elmosódottan látszanak. Leginkább a gomolygó füstökhöz hasonlítanak ezek a képek, karakterük elsősorban a mozdulat ívének és terének „szoborszerű” megragadását teszik lehetővé. Mozdásrögzítéssel kísérleteinkben ezen hagyományos fényképezési technikák mellett a videó- és számítástechnika nyújtotta lehetőségeket is alkalmazzuk. A nagysebességű vagy a nagyon kisméretű, endoszkópikus kamerákkal készített képek soha nem látott részleteit és szemszögeit tárhatják fel bizonyos mozgásoknak.



1.



2.



1.



A mozdulat lendületének, ívének és ritmusának különböző ábrázolásai.
1. (túldalt) A test elhagyásával, kifejezetten a mozgás lendületére, ritmusára összpontosító ábrázolások a táncoló végtagok ívének felületét, a koreográfia hangsúlyait, gomolygásának dinamikáját rögzítették. Megközelítésük rokon Giacomo Balla futurista törekvéseivel. A zenei kottára emlékeztető ritmuskép és a lendületének kavargó kompozíciója együttesen izgalmas és plasztikus táncábrázolást eredményezett.

1. A mozdulat szerkezetét feltáró, jellemző karakterét kereső munkákban a „pálcikaember” ábrázolástól egészen a keleti írásjelek lényegre törő absztrakciójáig születtek példák. (2. túldalt).

2. A legkézenfekvőbb, de a legidőnyesebb bemutatási mód a mozdulat fázisainak egymásra rajzolásából készített grafikai kompozíció, ahol az emberi test, a végtagok valós tömegükkel jelennek meg, a dinamika a fázisok között eltelt idő érzékeltetésével ragadható meg.

(Hallgatói munkák, Tér és mozgás kurzus, 2001)



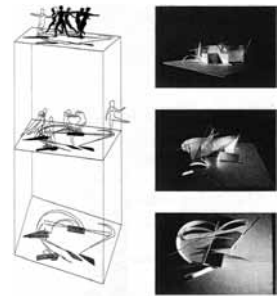
2.



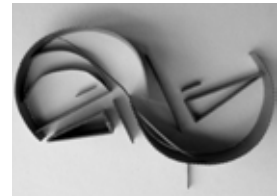
Táncmozdulat (Takáts Rita, Deák Tamás, Tér és mozgás kurzus, 2001.)



Mozdulatfázisok absztrakt vonalrajza, (Hallgatói munka, Tér és mozgás kurzus)



A mozgás terének és dinamikájának megragadása, alaprajzok, mozdulatvázlatok és térmodellek (nemzetközi példák)



Táncmozdulat inspirálta térformák rajzi vázlatok alapján készített kartonmodellek (Tér és mozgás kurzus, 2001)



MOZGÁSINSPIRÁCIÓS TÉRFORMÁLÁS (TÉRTERVEZÉS)

A feladatok másik csoportjában a mozgást mint inspirációs alapanyagot szemléljük, rögzítjük formáját, dinamikáját és az általa az időben leírt (kimetszett) teret értelmezzük és absztrakt módon leképezzük: rajzoljuk, modellezzük, filmet készítünk róla, stb. A feladattípusnak két fontos célja van. Az első, hogy a hallgatók megértsék és elfogadják azt az alkotói módszert, hogy bármilyen kreatív alkotótevékenységhez (pl. az építészeti térformáláshoz) használható egy teljesen eltérő természetű inspirációs anyag, esetünkben a mozgás, tánc (de ez lehetne zene, szöveg, kép, stb. is). Egy térforma nem feltétlenül funkcionális rendszerek, alaprajzi sémák, technológiai logika mentén alakítható, hanem más működések saját belső összefüggéseinek absztrakt átértelmezésének eredményeként is. (Érdekes volt megfigyelni, hogy a legtöbb hallgató számára ez evidencia, néhányuknak azonban komoly nehézséget és elbizonytalanodást okozott ez a megközelítés.) Ha sikerül elfogadni, hogy a kiindulási (inspirációs) alapanyag saját kompozíciós tulajdonságai: arányai, ritmusa, dinamikája, belső energiái az érzékelés és a lelki ráhangolódás révén átélhetőek és egy „átfordítás” révén saját építészeti eszköztárunkra alkalmazhatóak, akkor megvalósulhat a második célkitűzés, hogy szabad asszociációk és kreatív gondolkodás során rátaláljunk azokra a formákra, eszközökre és technikákra, melyekkel ezek a belső „lepárlásokkal” nyert eszenciák építészeti szempontból újratehermenthetőek. Az újraalkotásban a saját eszköz, saját szabály „feltalálását” és kibontását keressük, mely az alkotás szempontjából a hitelesség egyik mércéje és feltétele lesz. A mozgás megragadása rendkívül nehéz feladat. Sok művet ismerünk, mely egy pillanatban rögzíti egy-egy mozdulat jellemző vizuális képét, belső dinamikáját, ritmusát és feszültségét. Itt az idő, az adott mozdulatsor megtörténéseinek időintervalluma, az alkotó művészen zajlik le, ő tömöríti, sűríti, míg végül egyetlen pillanatba feszítve felmutatja azt. Az idő tehát csak virtuálisan van jelen, vagy még pontosabban, kötött állapotban, amit aztán a szemlélő old fel és futtat le magában. Amikor azonban egy tánc folyamatban lévő áramlását kell rögzíteni (kamera használata nélkül), a valós idő jelenléte és múlása rendkívüli nehézségeket okoz. Elsősorban nem az jelenti a problémát, hogy a rajzoláshoz szükséges idő alatt – mire felvázolnánk a fő gesztusokat – elmúlik, megváltozik a látvány, hanem hogy éppen magát a változást, az időt szeretnénk megragadni. Ettől azonban nagyban eltér megszokott szemléletünk, miszerint a történések magunkban megalkotott, értelmezett végeredményét tudjuk megörökíteni. Ez lényegileg jelent különbséget, s rájövünk, hogy ha nem múltbéli emlékképként, hanem időbeli folyamatában akarjuk ábrázolni a mozgást, akkor ennek módját, kifejezésformáját magunknak kell megalkotnunk.



1.



2.



3.



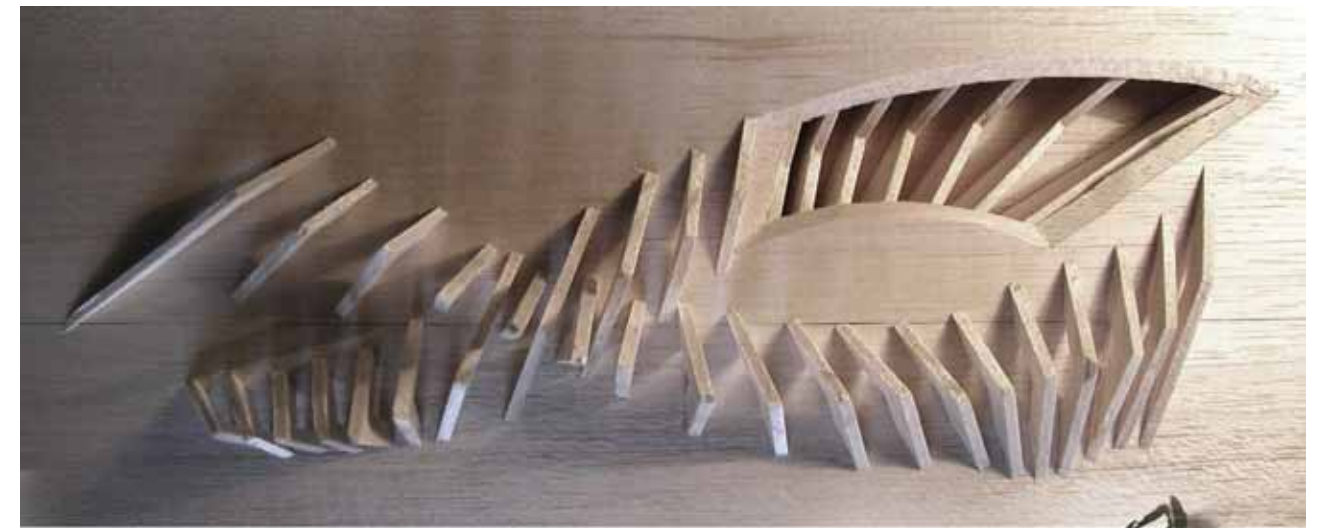
4.



5.



6.



8.

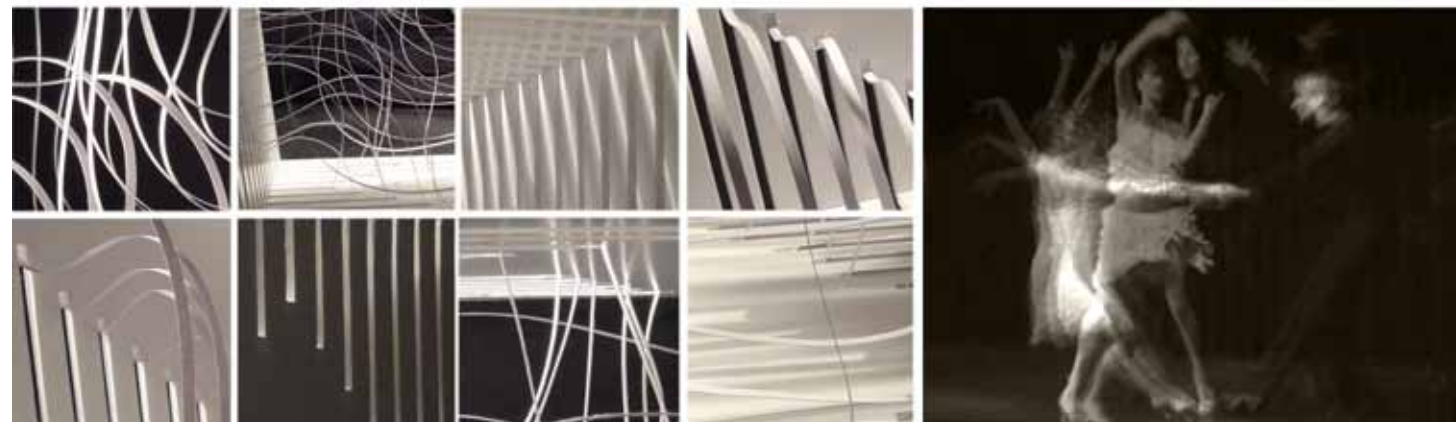
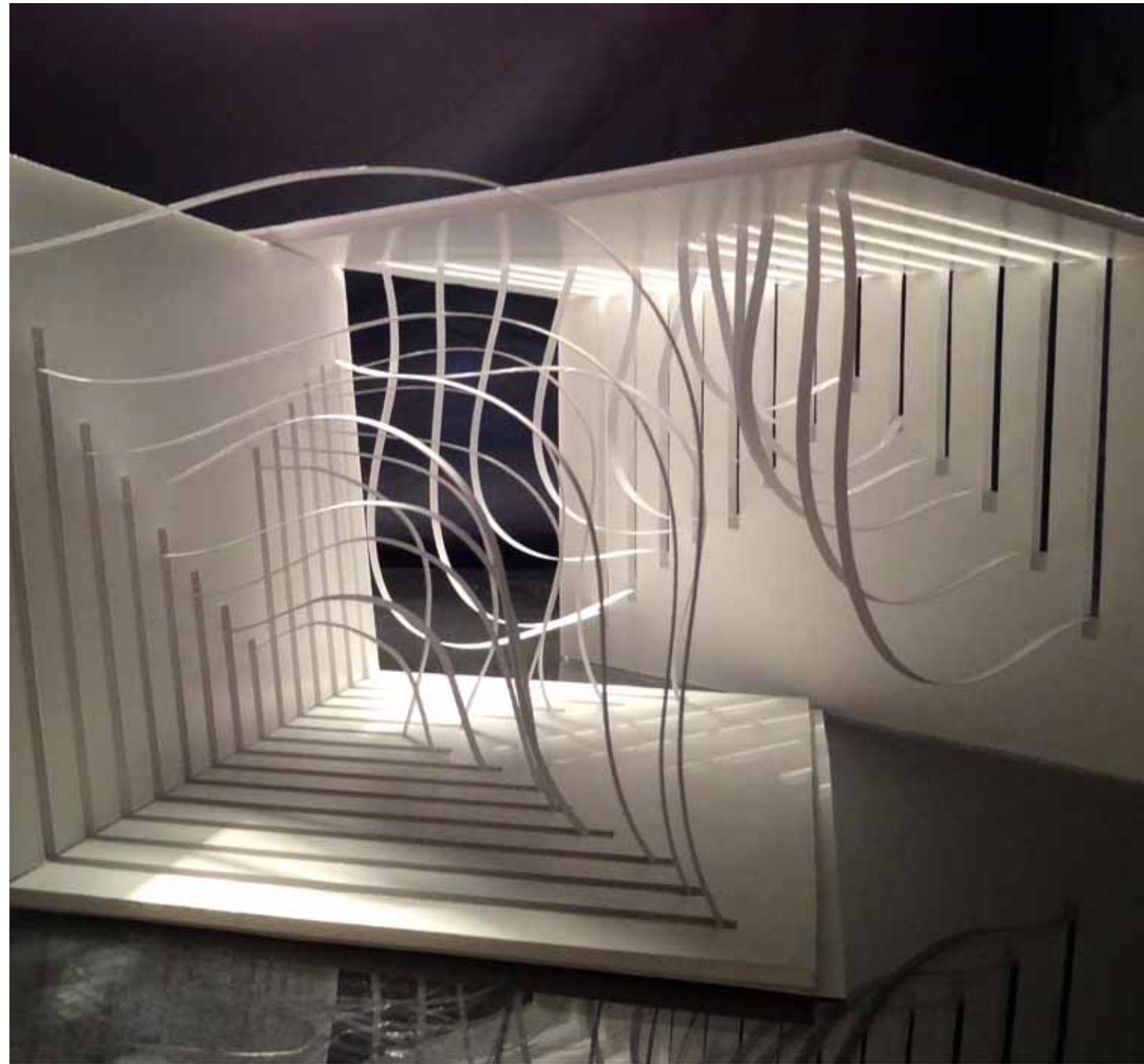


Mozgásinspirációs térformálás
A mozgás által átélte tér újraformálása építészeti, plasztikai eszközökkel. Cél a dinamika átélése egy új kompozíciós rendszerbe, funkció nélküli, de építészeti szemléletű és szerkezetű absztrakt térformába. A kifejezési forma saját törvényszerűségeinek felismerése és kiaknázása, az időnek, mint a mozgásban lévő forma negyedik dimenziójának találatkony, újszerű kompozíciós kifejtése. 1. A relief-szerű plasztikákban – átmenetként – a síkkompozíciós szerkesztési elvek mellett már az anyagszerűség és az árnyék hatása is megjelennek. 3, 5, 7. A dinamikus formálású kisplasztikák a tömegek, síkok ritmusával és az ebből fakadó fény-árnyék váltakozással fejtik ki hatásukat. 2. A körbejárható, szoborszerű vagy a 4, 6. képek „két térfelelő” plasztikái a tér és idő egymásbaágyazottságának érzetével a tánc valós terét tapogatták le. Relief, balsafa és karton makettek (Hallgatói munkák, Tér és mozgás kurzus, 2001 és 2008 között. Fotók: Sebestény Ferenc)

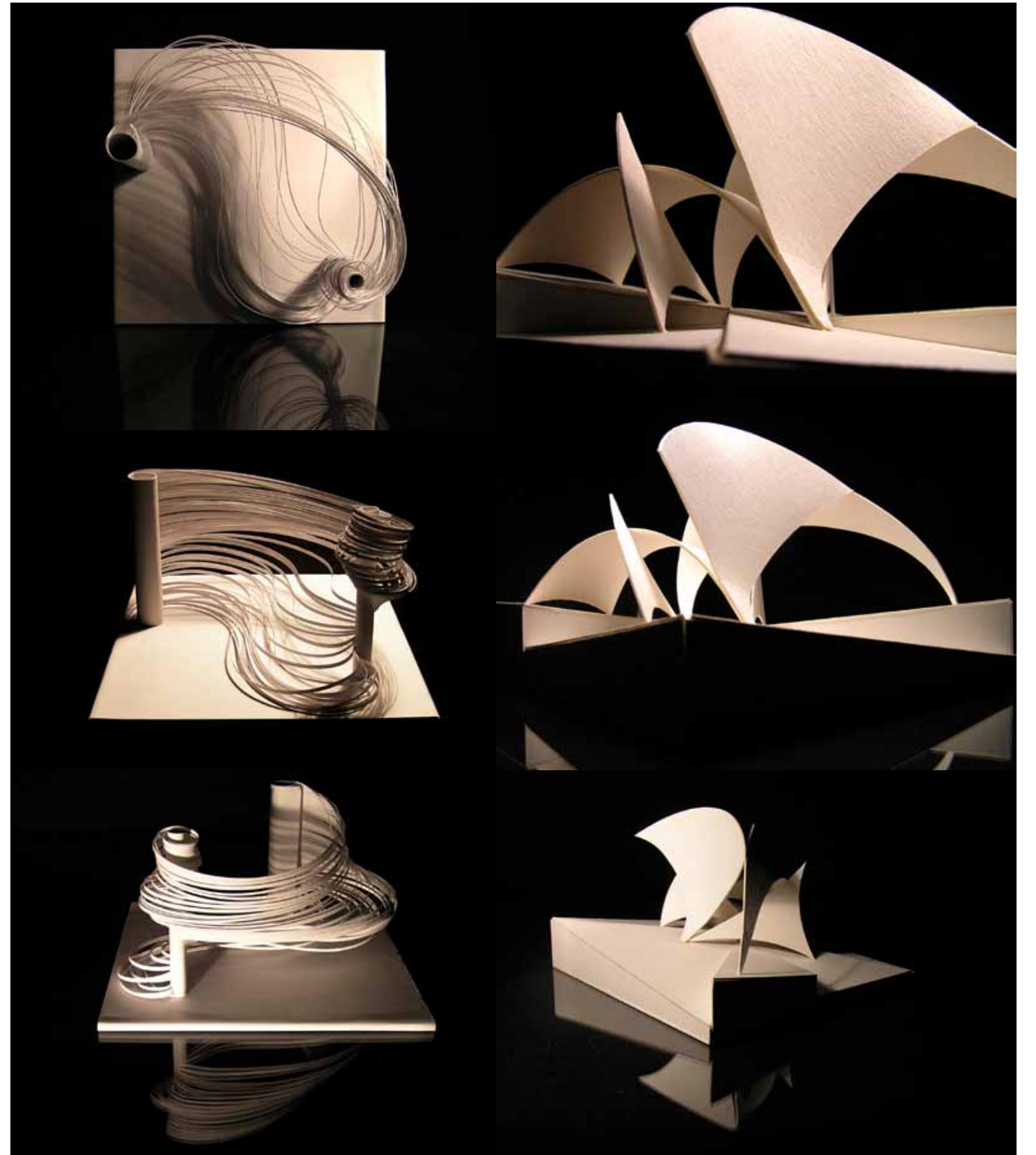


Babos Áron - Láris Barnabás:
Mozgási absztrakciók. 2003.
 Az egyszerű geometrikus formák
 dinamikus és statikus fázisainak so-
 rolásából, alkotott térbeli struktúrák.
 Modell, fakockák, karton.
 (Tér és mozgás kurzus, 2003.)





„A tánc tere” 2012.
 A tánc dinamikájának térkompozíciós átiratai. Tér, lendület, energia.
 Baloldalt Tóth Annamária: Tánc, jobboldalt Kondor Péter: Tangó és Maczelka Zoltán: Capoeira című alkotásai.
 Papír, karton, vágás, hajlítás, hajtogatás
 (Tér és mozgás kurzus, 2012.)



A MOZGÁSBAN FELTÁRULKOZÓ TÉR (FILM)

Mind az építészetelméleti, mind a tér észlelésével foglalkozó pszichológiai munkák tárgyalják a tér időben és mozgásban történő érzékelését, de megmaradnak az elméletek vagy a fiziológiai paraméterekkel igazolható tudományos megállapítások szintjén. Balogh István ennél tovább megy, a téri alakváltozatok esztétikai hatásáról és a formák időbeliségéről fejt ki nézeteit Az építészeti forma című kiváló könyvében: „A tömeg és a tér alakzatai között mozogva azt tapasztaljuk, hogy átélésük ideje során a formák hatása helyzetünktől függően állandóan változik. Ez az átalakulási folyamat a tér-idő egység miatt a formák kompozíciójának jellemző tulajdonsága. Időbeliségüket, a kompozíciók kibontakozását nagymértékben befolyásolja az átélés sebessége: ugyanaz a város vagy épület a gyalogosan, illetve konflison közlekedők számára bizonyosan másképpen hat, mint az automobilon száguldókra, vagy éppen forgalmi torlaszokban araszolókra. A jármű időben különböző sebességgel haladó teréből a keretkezések, áthatások mozgóképeinek sora változó ritmussal követi egymást. Fontos építészeti feladat tehát annak meghatározása, hogy a forma átélése során az időbeliség kibontakozása várakozásunk szerint miképpen valósulhat meg.”⁴³ Ugyanerre a megállapításra jutott Moholy-Nagy is, amikor Jean Carlu reklámgrafikai kísérleteire utalva kijelentette: „A művésznek, építésznek, reklámszakembernek és kirakatrendezőnek számolnia kell a téri szervezés és kommunikáció iránti új orientációt megkövetelő gyorsan mozgó járművekkel. A vizuális művészetek új nézőpontja a természetes következménye a sebesség mai korának, amelynek figyelembe kell vennie a mozgó szemet.”⁴⁴

Elemzéseink eszköze a személyes megtapasztaláson alapuló szöveges tanulmány, mely a térérzékelés emocionális és pszichés élményeit hivatott rögzíteni, valamint a mozgófilm, melyet vágatlan formában, mint észlelési dokumentumot, vágott formában pedig, mint a térérzet művészi átfogalmazásának eszköztét használjuk, ahol a komponált képi anyagot akusztikus dimenzióval, zenei és szöveges hanginformációval is kiegészítjük. Ezek a kísérletek vagy valóságos térben (építészeti, színházi vagy természeti közegben), vagy erre a célra épített makettben zajlanak. A valós térben való vizsgálódás célja a térforma és érzület kapcsolatának tudatosítása. Általam kijelölt, vagy a hallgatók által választott térben (térről) videó- és hangfelvétel készül a közvetlen dokumentáció, illetve a későbbi műtermi feldolgozás igényével. Az épített modellben történő vizsgálódáskor lehetőség nyílik a fényhatások elemzésére is, különböző statikus és mozgó fényeffektusok, szórt, direkt és irányított világítások, felnyílások, perforációk kipróbálására. A felvett képanyag a modellezett építészeti kompozíció mozgásban létrejövő valós térérzeteinek elemzésére, a felületek, anyagminőségek és a megvilágítás formákra kifejtett hatásainak átélésére is alkalmas. Az újrakomponált (vágott és hanggal modulált) filmanyag egy új esztétikai minőség létrehozására lesz alkalmas, a képileg rögzített tér már csak egy lesz a kompozíció összefüggő elemei közül, megváltozhat vizuális tartalma, arányai, érzetei, jelentése.

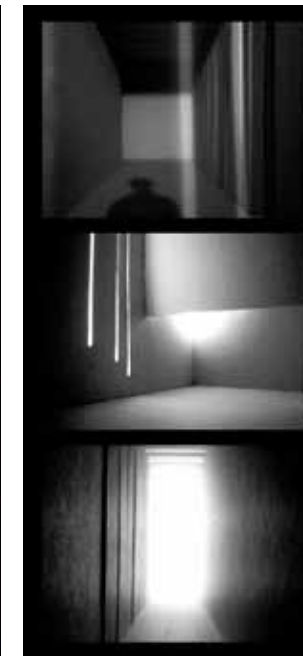
[43] Balogh István. (1984). *Az építészeti forma*. Budapest: Tankönyvkiadó

[44] Moholy-Nagy László. (1996). *Látás mozgásban*. Budapest: Múcsarnok - Intermedia.

Eredeti megjelenés: Moholy-Nagy László. (1947). *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald Company



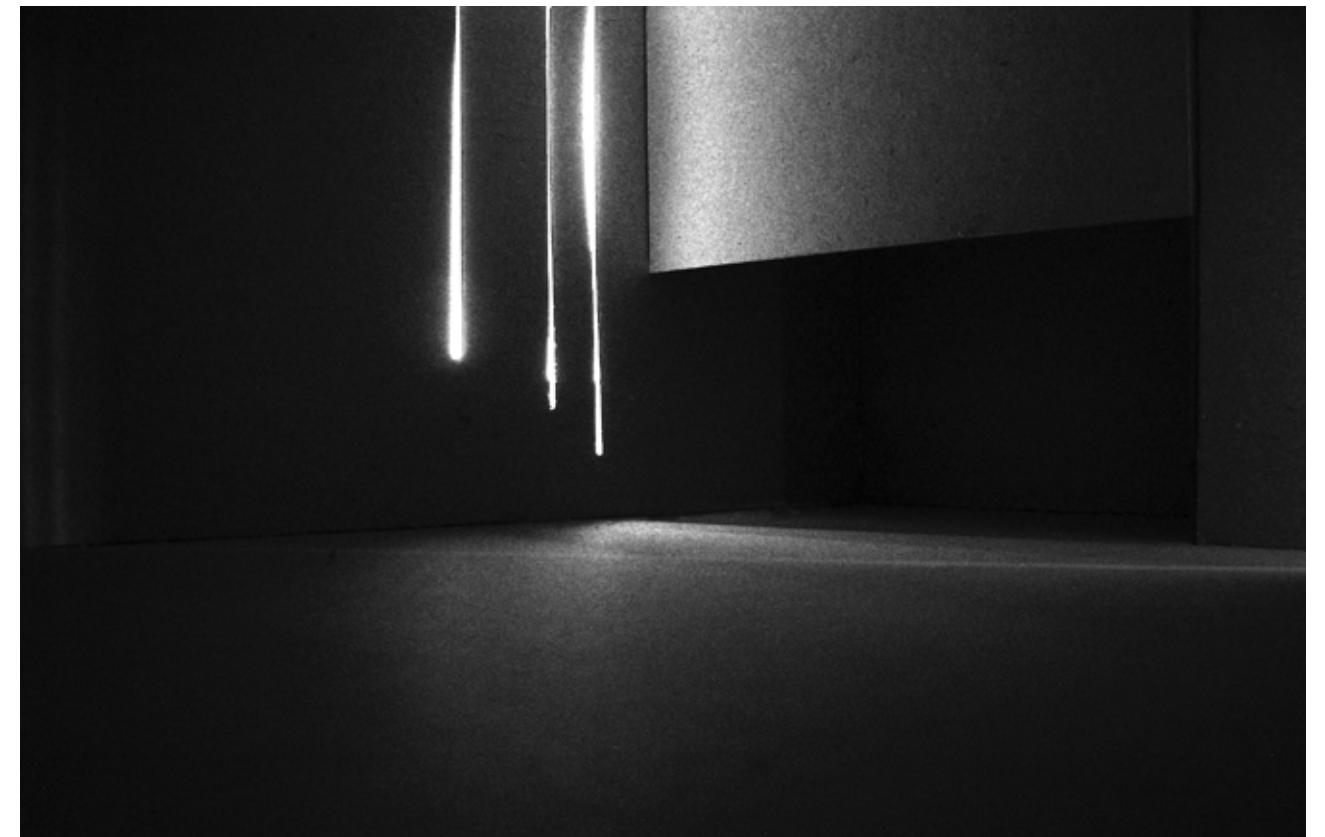
1.



2.



3.



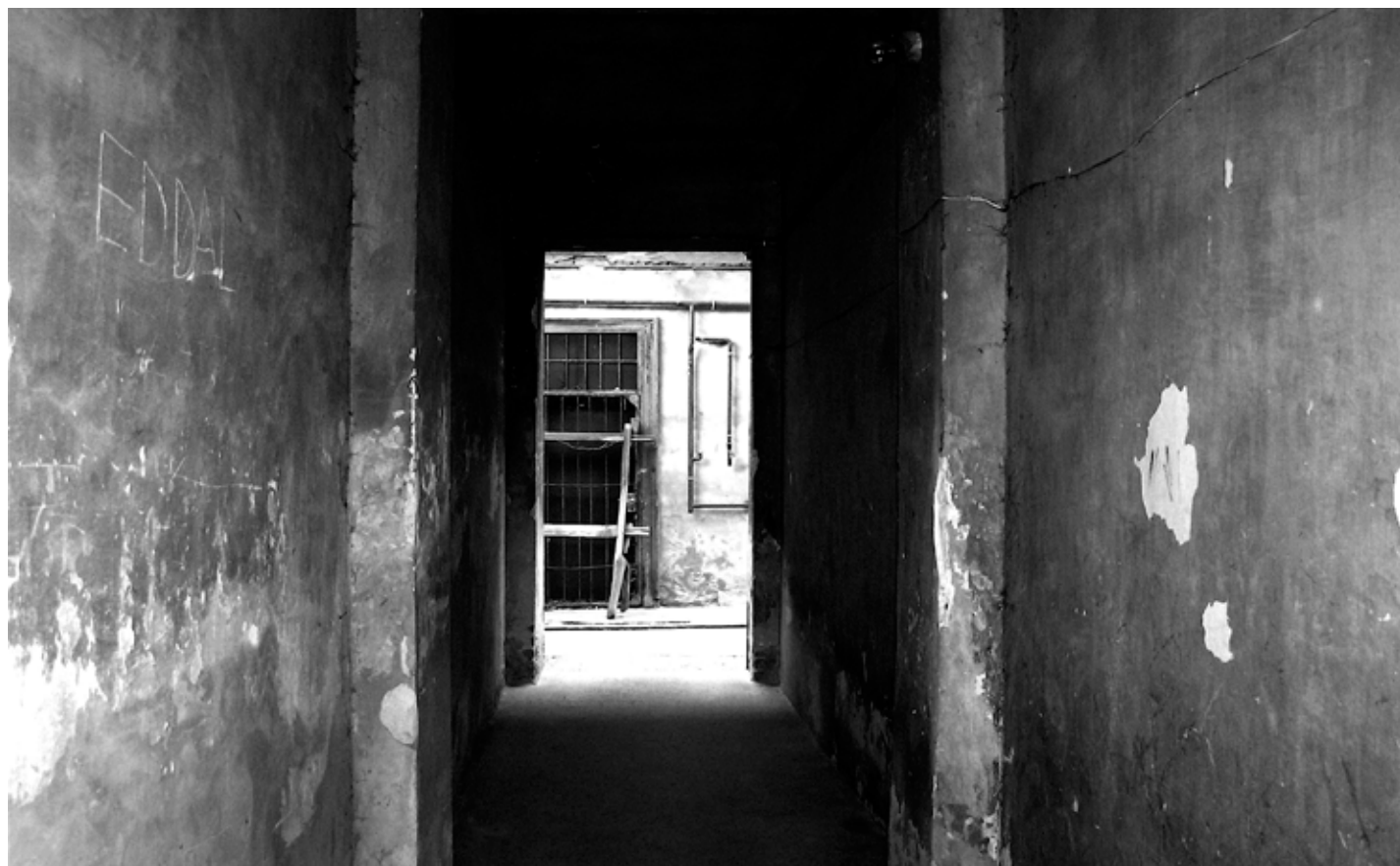
4.

Film: a mozgásban feltáruló tér. Három, szemléletében és technikájában is eltérő példa a tér filmmel történő bemutatására.

1. **Stern Ádám: Azar** (2010.) Digitális technika. A valós, statikus térben áramló színes, geometrikus testek teszik átélhetővé a tér arányait, fényviszonyait. De mi történik, ha a gravitáció egyszer csak nem úgy működik?

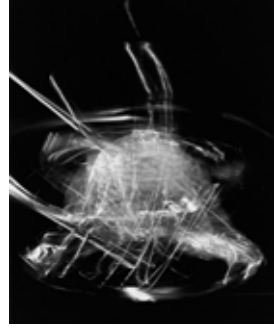
2, 4. **Cserna László: Apokrif** (2008.) Videótechnika, kép és hangmontázs. Épített papír modellben „endoszkópos” technikával forgatott fekete-fehér film. A Piliinszky vers szövegének ritmusát alapul vevő alkotás a háziilag elérhető szerény technika (kamera, világítás, stb.) kreatív alkalmazásának nagyszerű példája. Kép és szöveg érzékeny kapcsolata (vágás) révén a tér és a képi világ valóban művészi erejű, a néző (kamera) mozgása során feltáruló tér dramatisztikus tartalommal telítődik.

3. **Berecz Dániel: Alone** (2009.) Videótechnika. A valóságos építészeti térben (ipari csarnokban) forgatott táncfilm művészen használja a teret a mozgás, a koreográfia keretként, a világítás és a speciális nézőpontok révén emeli új esztétikai dimenzióba.



A mozgásban feltáruítkozó tér
Helyszíni filmforgatás: „Tér, fény,
idő - Budafok, társasházi terek”
Az építészeti tér mozgófilmmel
történi ábrázolása és komponá-
lása, a térérzetek kifejtése a film
kínálta lehetőségekkel.
Forgatás, világítás, komponálás,
vágás. Ernst Süss videoművész
és operatőr és Sebestény Ferenc.
(Tér és mozgás kurzus, 2006.)



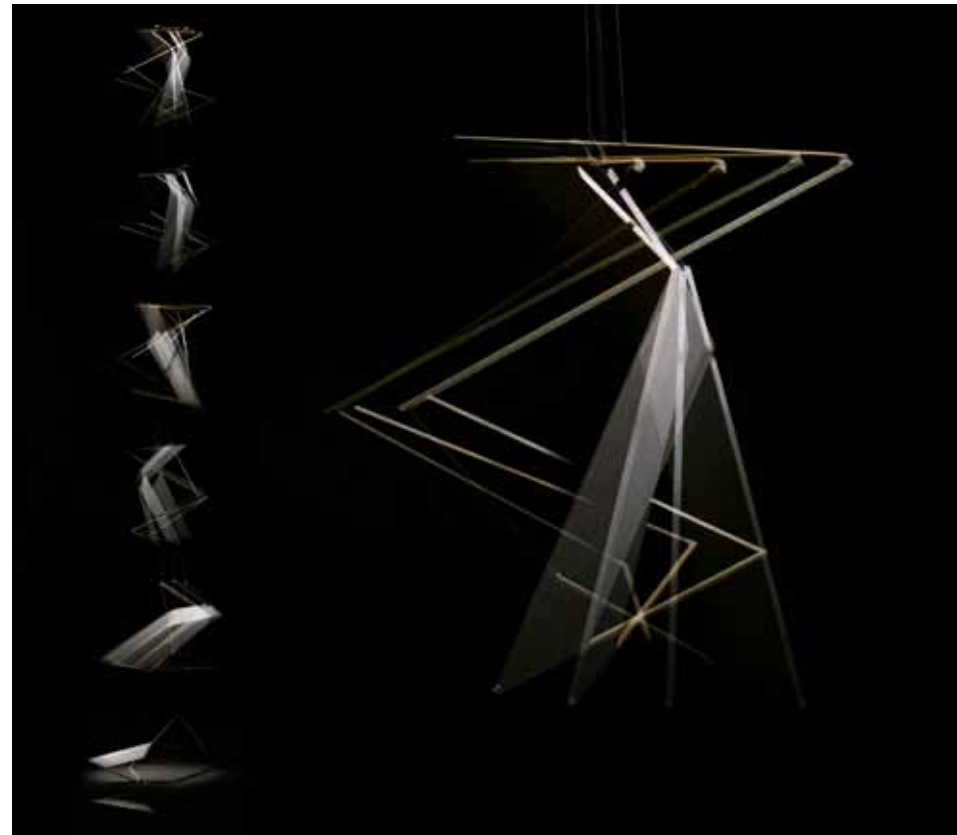


Moholy-Nagy László: Plexi szobrok (1945-46). A fény és a tér modulálása térben hajlított és mozgó formákkal

MOBILION - A MOZGÁSRA TERVEZETT KONSTRUKCIÓ (TÁRGYMODELL)

Szintén a mozgás és tér kapcsolatának megértését hivatott elmélyíteni ez a feladat-sor. „Mobilion” nevet adtam annak a térkonstrukciónak, melyet kifejezetten a térben való mozgásra tervezünk, mivel téri és esztétikai hatását az előre elképzelt mozgás során kell kifejtse. A tervezés tehát egy jövőbeli téri mozgás víziójával kezdődik, majd különböző közztes kísérletek során, végül a konstrukció megalkotásával igazolódik. A feladat összetett, hiszen a tervezett tárgy és az elképzelt mozgásforma kölcsönös hatással vannak (lesznek) egymásra, súlypontja, stabilitása, aerodinamikai tulajdonsága mind-mind visszahat későbbi viselkedésére. Az elképzelt mozgásformák a kézenfekvő inga-, forgó-, egyenes vonalú egyenletes mozgáson, vagy a szabadesésen túl összetettebb, bonyolultabb rendszerek is lehetnek. Ezen szerkezetek és mozgatásuk kreatív kitalálása, esztétikus megformálása a feladat. A mozgásba hozott mobiliont speciális eljárásokkal fotózzuk, filmezzük, végül plakátra szerkesztett fotósorozattal dokumentáljuk.

Nagyszerű művészettörténeti előképeket szükséges ismertetni, amilyen Marcel Duchamp, Moholy-Nagy mobiljai, Alexander Calder, George Rickey, Fletcher Benton, Jean Tinguely és mások kinetikus szobrai.

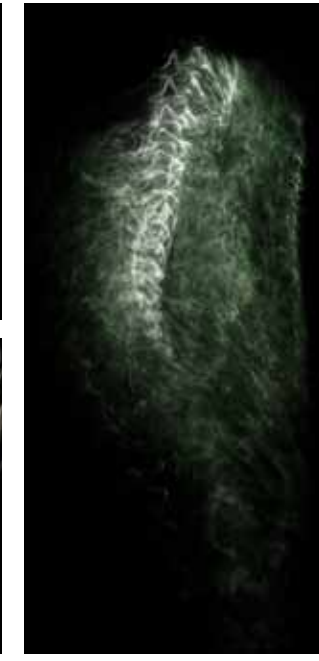


1.



1-2.

3-4.



5.

Mobilion - tárgyak mozgásában. (Tér és mozgás kurzus munkái 2010.)

A bemutatott alkotások olyan tárgyak, melyeket kifejezetten mozgásra terveztek, vagy olyan anyagok (1, 5.) melyek speciális mozgás (mozgatás) révén hozzák létre a téri, művészi kompozíciót. A feladat lényege, hogy a választott anyag és szerkezet sajátosságai, egyedi tulajdonságai hívják életre azt a mozgást, mellyel együttesen alkotják a művet. De lehet a megközelítés fordított is (3.), amikor az előre elképzelt mozgáshoz készült az azt megvalósító szerkezet.

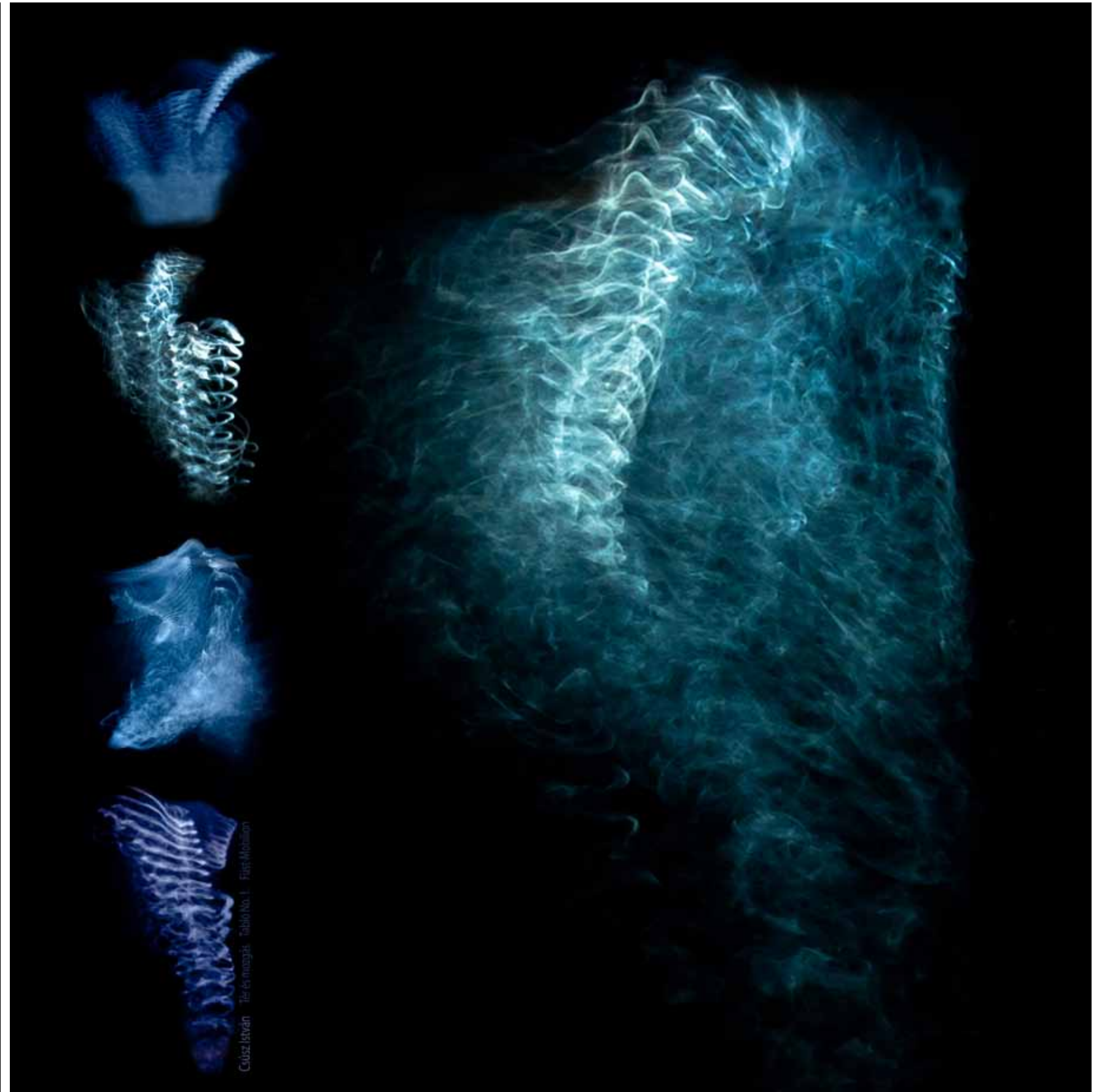
1. (túldalt) **Rátkai Anna** (Balsafa, fény, stroboszkópikus fotó és montázs.) 2. **Francia Zsolt** (Skiccpausz, stroboszkópikus fotó és montázs.) 3. **Maczelka Zoltán** (Balsafa, stroboszkópikus fotó és montázs.) 4. **Pozsgai Anett** (Kendő, stroboszkópikus fotó és montázs.) 5. **Csúsz István** (Füst, stroboszkópikus fotó.) 6. **Rátkai Anna** (Fenyőléc szálkonstrukció, stroboszkópikus fotó és montázs.)



6.



„Mobilion” 2010.
 Baloldalt Pozsgai Anett: „Még a tenger emelkedik...” Anyaghullámzás, fény, stroboszkópikus világítás, fotó, digitális utómunka.
 Jobboldalt Csúsz István: „Kavargó füst tere”. Füst, stroboszkópikus világítás, fotó, digitális utómunka. (Tér és mozgás kurzus, 2010.)



Csúsz István: „Tér és mozgás, Galéri No. 1. Füst-Mobilion”

DINAMIKUS ÉPÍTÉSZETI KONSTRUKCIÓK (TÉRI DINAMIKA LEKÉPEZÉSE)

Ez a feladat valós épületek dinamikus tömegformálásával, szerkezeti elemeivel, homlokzataival, térszervezésével foglalkozik. A kiválasztott építészeti alkotás alapos tanulmányozása révén tudatosíthatók és vizsgálhatók a szerkesztési elvek, kompozíciós erővonalak, megoldások, formai és tömegviszonyok, melyek az együttes dinamikáját eredményezik. A téri kompozíció belső feszültségeinek megtartásával sikkompozícióba kell fejteni azt. Az átértelmezés, projektálás végeredménye egy grafika, kollázs vagy (és) relief, mely egy elvonatkoztatott absztrakció az eredeti tér (szerkezeti elem) leképezésére. A cél, az általános kompozíciós elvek 3D és 2D közötti oda-vissza történő transzformálása.



Sebestény Ferenc: **Tánc tér** - Einstein álmok (Artus produkció a Tér és Mozgás kurzus hallgatói részvételével, 2001.)



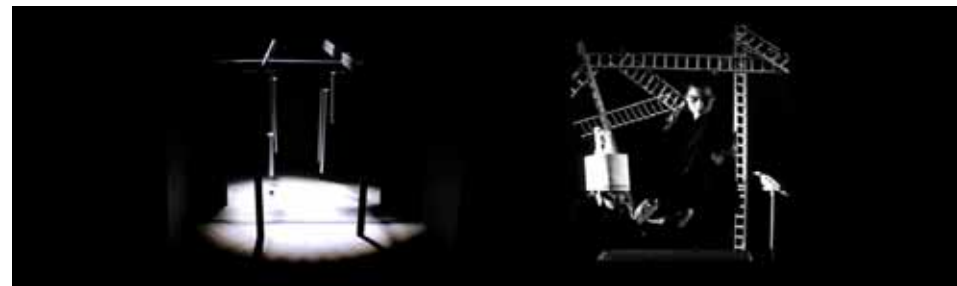
1.



Einstein álmok (Artus produkció, 2001.) Táncosok, hallgatók és oktatók (a szerző) térépítés közben.



Einstein álmok (Artus produkció, 2001.) Az előadástérbe függesztett mozgó csóharang-rendszer, mely a színészekkel együtt hullámzik a térben



2.

DÍSZLETTERVEZÉS, TÁNC TEREK ÉPÍTÉSE (SZÍNHÁZI GYAKORLAT)

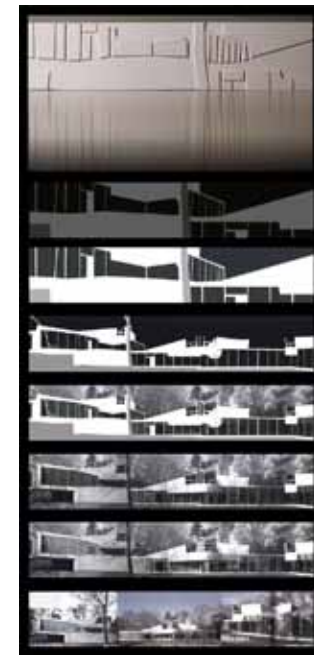
Az egyik legkedveltebb témakör a színházi tér- és díszlettervezés, melynek kapcsán lehetőség nyílik egy konkrét színházi vagy táncelőadás műhelymunkáiba való betekintésre, esetleg abban való aktív közreműködésre. Az ismerkedés a színházi környezettel és alkotókkal rendkívül érdekes eredményeket produkál, termékeny gondolkodási- és munkafolyamatokat indít el. Tapasztalatom szerint mind az építészhallgatókra, mind a táncosokra, koreográfusokra inspirálóan hat ez a közös alkotótevékenység. A térről történő közös gondolkodás az eltérő megközelítési módot, de az útkeresések eredőinek azonos irányát mutatja. A tér egységének és arányainak komplex „építész” megközelítése találkozik a tér érzékeny életre keltésének „táncosi” megformálásával. A sikeres együttműködés eredménye a tér és mozgás kölcsönhatásában megtestesülő interakció közös felismerése és átélése. A konkrét színházi műhelygyakorlatokat a következő fejezetben ismertetem.



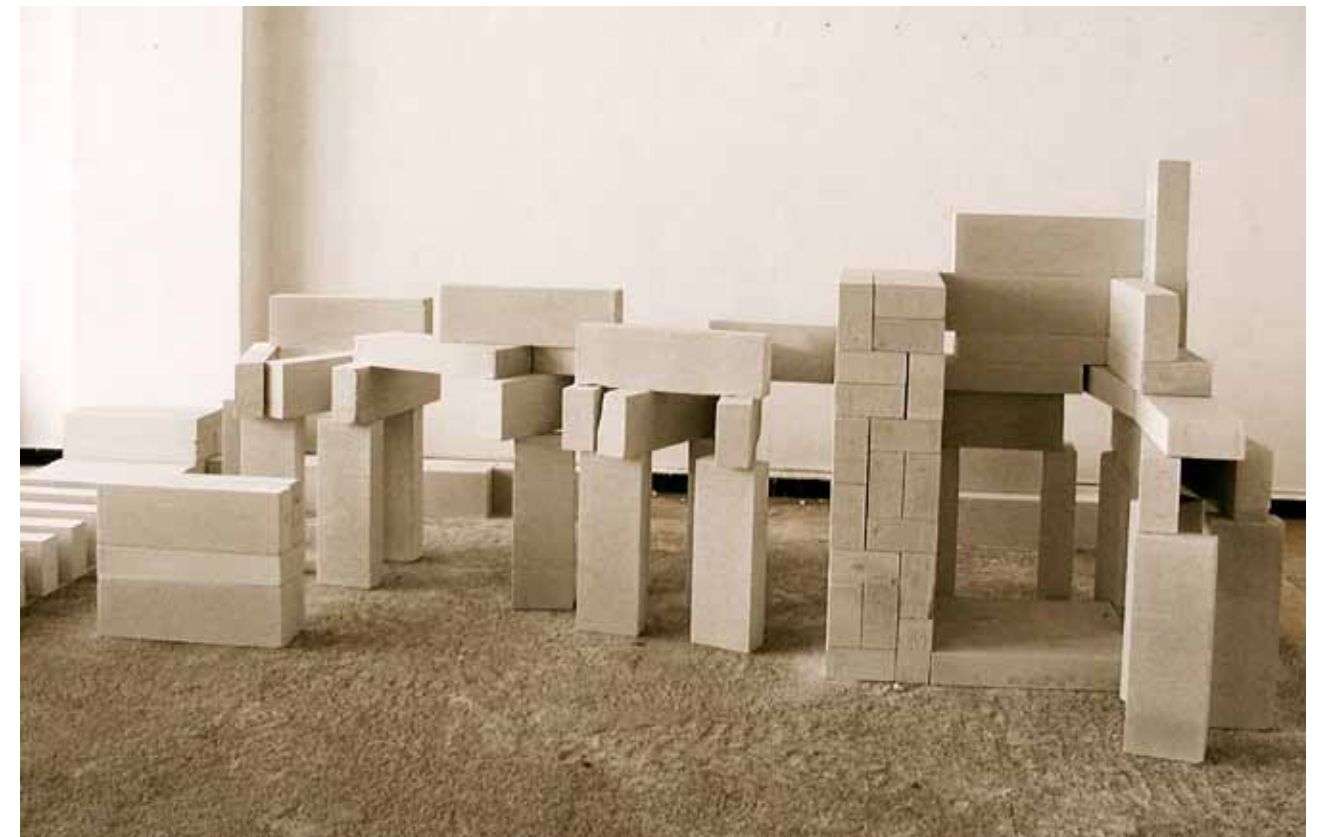
1-3.



4-5.



6.



7.

Dinamikus építészeti konstrukciók leképezése és újrafogalmazása.

1. (túldalt), valamint 1-6. Valóságos épületek (tömegformálás, homlokzat, enteriőr) dinamikus szerkesztési elveinek feltárása és önálló plasztikai feldolgozása relief-szerű alkotásokban. A 6. képsorozaton az alkotás absztrakciós folyamata látható az épület fotójától a végső plasztikáig.

Díszlettervezés, táncterek építése.

Színházi gyakorlatok keretében, megvalósuló produkciókhoz kapcsolódó tér és díszlettervezési feladatok. 2. (túldalt) **Einstein álmok** (Artus produkció, 2001.) című előadáshoz készített és megvalósult díszletmodell. A térbe függesztett és a táncosokhoz rögzített csóharangok a tánc következtében mozgásba jöttek, egy dinamikus térkonstrukciót alkotva képezték le a táncosok mozdulatát, s végül hangszerként meg is szólaltak. 7. **Einstein álmok** (Artus produkció, 2001.) A koreográfia megépült konstrukciója. A tánc során a táncosok körül falazóblokkokból felépülő térforma. Mint elhagyott csigaház, úgy őrzi a tánc emlékeit az a térbeli szerkezet.

1. A SZÍNHÁZI TÉR ÚJ FELFOGÁSAI

A tér fogalmát – ahogy arról az elméleti fejezetben már bővebben írtam –, a modern színház átértelmezte. Tagadja a mimézist, a színház „olyan, mintha” jellegű működését, a színpad valóságos enteriőröz (vagy exteriőröz) hasonlító kialakítását, a hagyományos díszlethasználatot. A színpadot (pontosabban az előadástér) kísérletnek tekinti, kiüresíti (lásd Patrice Pavis üres tér fogalma), majd felépíti ismét, és nemcsak elemeit, de szabályrendszerét, működését is újradefiniálja. Ezen okból inkább térlaboratóriumról kellene beszélnünk, mintsem hagyományos színpadról, hiszen minden alapvetés megkérdőjelezhető, minden fizikai tulajdonság vagy pszichikai viszony átformálható, kísérlet tárgyává tehető. A tér absztrakttá válik és részévé a művészi eszköztárnak. Mint kifejezőeszköz, jelentősége felerősödik és az előadástól függően kisebb vagy nagyobb szerepet tölt be a kompozíciós elemek sorában. Ebben a megközelítésben a modern színházi tér – értelmezésében –, mint elméleti építészeti tér jelenik meg, s ezáltal az építészeti térkísérelkezés színterévé is válik, felvetve a közvetlenebb kapcsolat és alkotói részvétel lehetőségét a két művészeti ág között. A tér működése – csakúgy mint a játék vagy a tánc – az alkotási folyamat (próba-folyamat) során nyeri el végső formáját, állandó interakcióban van a többi elemmel, része az előadás-szerkezetnek, a látvány és akusztikai világnak, melynek arányait szervezni, komponálni kell. Ez a komponálás részben rendezői, részben tértervezői (építész, látványtervezői, fénytervezői) feladat, mely a próba-folyamat során zajlik. A produkciók egy részében ez az interakció az előadás alatt is fennmarad, a tánc és a tér oda-vissza reagál egymásra, a végső forma ebből a kölcsönhatásból fejlődik ki. A különböző térrendszerek, téri situációk, a tér és a játék viszonyának alakítása tehát egy rendkívül izgalmas közös alkotómunka során valósul meg.

2. KORTÁRS SZÍNHÁZI ALKOTÓMŰHELYEK

„Számomra a színház csak egy épület. Ezt a véleményemet azóta folyamatosan hangoztatom, hogy komoly harcokat folytatunk állandó játszóhelyért. Kell egy hely, ahol elkezdhetsz dolgozni, a többi rajtad múlik. Nem szabad foglalkoznunk egy épülettel túl sokat, az épület ugyanis csak egy épület, és eredendően nem határoz meg semmit. Az a lényeg, hogy mi történik benne. Sajnos a színházakat többnyire valamilyen egyen-kaptafára építik, és kicsit egy kaptafás az is, ami zajlik bennük.” (Goda Gábor)⁴⁵

Az 1980-as évek végétől nemcsak szemlélője, de aktív részese is voltam a magyarországi alternatív színházi életnek. Társulati tagként, később díszlettervezőként több kortárs színházzal is dolgoztam, hazai és külföldi fesztiválok, workshopok

[45] Halász Tamás. (2002). Tér a létra fokai között. *Beszélő Online*, 7(1), from <http://ujbeszelo.c3.hu/cikkek/ter-a-letra-fokai-kozott> (2012. március 20.).



Sebestény Ferenc: Modell tér - színházi tér. Számítógépes virtuális tér-render és habkarton makett kollázs (2012.)

vettem részt, így direkt betekintésem volt az aktuális művészeti és elméleti irányzatokba. Éppen az az időszak volt ez, amikor az alternatív csoportok új színházi kereteket kerestek, és ez vonatkozott a színházi nyelvezet (színészi játék, tánc és mozgás, színpadi zene, stb.) újrafogalmazására, a színházi tér átértelmezésére, de a működési keretek, szervezeti formák megújítására is. Bár a múlt század 10-es éveinek közepétől az avantgárd irányzatai már „felforgatták” a klasszikus színházat, a színház új elméleti és gyakorlati alapjainak a lerakása mégis az 50-es 60-as évekre tehető. A legtöbb, magát az alternatív színházi irányzatban megfogalmazó alkotó Jerzy Grotowski munkásságára vezeti vissza tevékenységét. Magyarországon a 60-as évek elejétől működtek – elsősorban egyetemekhez kötődően – olyan amatőr társulatok, melyek a kortárs felfogások felé nyitottak. Nyelvezetükbe, mely eleinte a hagyományos irodalmi estek világához kötődött, kezdték beépíteni a kísérleti törekvések eredményeit. Az áttörést a stúdió- és táncszínházak számának növekedése (működésük engedélyezése és bizonyos szintű támogatása), valamint a nemzetközi kortárs színházi irányzatokkal, fesztiválokkal való kapcsolatfelvétel megkönnyítése eredményezte. Számos társulat jött létre és dolgozott rövidebb-hosszabb ideig a 80-as 90-es években, melyek különböző alapítványi, állami, önkormányzati és egyetemi támogatási pályázatok útján biztosították fennmaradásukat. Működésük helyszínéül egyetemi klubokat, művelődési házakat, átalakított pincehelyiségeket, megüresedett gyárépületeket választottak (illetve találtak).

Az egyik ilyen alkotóműhely létrehozásában én is részt vettem. 1997-ben az Artus Kortárs Művészeti Laboratórium kialakításán dolgoztam együtt a központ alapítójával, Goda Gábor rendezővel. „Egy hatalmas gyárépületben, 2000 m²-es területen 32 táncos, koreográfus, színész, díszlet és jelmeztervező, zeneszerző, festő, építész és szobrász dolgozik együtt. A művészek nem csupán a helyen osztoznak, hanem segítik, inspirálják egymást munkájukban utat törve az egyes művészeti ágak közötti határokon, keresve az együttműködés, együtt gondolkodás lehetőségeit.”⁴⁶

Ezek a „talált” terek, csarnokok, raktárépületek, pincehelyiségek nem alkalmasak egy hagyományos színházi színpad-nézőtér struktúra kialakítására, de valójában a művészi igények is szabadabb, több lehetőséget, kialakítási variációt biztosító térformák felé mutatnak. A helyi adottságok, térarányok, belmagasságok sokszor befolyásolják a színházi eszközrendszert (játék, szcenika, stb.), de ez a körülmény nemcsak korlátként működik, hanem erős inspirációként is. A kortárs alkotói viselkedésben megfigyelhető az a tendencia, hogy a játékteret nem szakítja ki hermetikusan (háttér és oldalfüggönyökkel) az épület teréből, hanem használja az adott enteriőrt, még ha az erősen leromlott állapotú, esetleg kifejezetten ipari jellegű, sőt keresi is ezeket a kvázi performance enteriőröket. Az alkalmazott térhasználatban még messzebb mennek azok a produkciók, melyek ideiglenes előadási terekbe (szobaszínházak, kiállítások, fesztiválterek, stb.) vagy kifejezetten közterekre költözik ki és ott határolja le a játékteret, vagy éppen azzal operál, hogy a közterület megszokott életébe és használatába szövi bele akcióját. A legáltalánosabb alternatív színházi befogadó helyszínek – itthon és külföldön is – azok az elhagyott, vagy használatból kivont ipari csarnokok, raktárterek, ahol a funkcióváltás a város szempontjából is kívánatos (a

[46] Artus Kortárs Művészeti Stúdió. *Rólunk*. From <http://www.artus.hu/index2.php> (2012 március 20.).

szennyező ipari termelés szándékolt kiszorítása a városközpontokból), esetenként támogatott is egy komplexebb városrendezési és kulturális revitalizáció keretében. Jó példaként említhető a Trafó - Kortárs Művészetek Háza vagy a Fonó Budai Zeneház, mely intézmények – beépülve Budapest művészeti életébe – finanszírozása (remélhetőleg) hosszútávon biztosított. Vannak továbbá a „megtúrt” helyszínek, melyek azonban a piaci, befektetői szándékok állandó kiszolgáltatottságában küzdenek a fennmaradásért. Hasonló kondíciókkal működik az Artus Stúdió is, amely egy termelésből kivont üzemépületben folytatja tevékenységét, vállalva az állandó bizonytalanságot és a bármikor bekövetkező azonnali kiköltözés általi fenyegetettséget. Az azonban, hogy táncosok, képzőművészek, építészek egy közös műhelyben, egymást segítve, egymás tevékenységeibe bekapcsolódhatnak egyedülálló alkotói lehetőség, koncepcióját tekintve mindenképpen kuriózumnak számít a hazai kulturális-művészeti palettán.

3. WORKSHOPOK, ELŐADÁSPRÓBÁK

A színházi térkísérletek munkamódszerét mindig a konkrét feladat vagy az adott előadás határozza meg. A workshop általában egy technika kipróbálását, elsajátítását vagy egy témakör feldolgozását célozza meg, munkamódszert, kifejezési módot keres, amit egy elkövetkező időszakban (például egy közelgő előadás elkészítésének idején) használni fog. Kiváló lehetőséget biztosít az adott társulatnak (rendezőnek, koreográfusnak), hogy hazai vagy nemzetközi közegben bemutassa munkamódszerét, átadjon vagy átvegyen más alkotóktól technikákat, szemléletet, elméleti és gyakorlati tapasztalatokat. Egy ilyen célzott munkafolyamatban nyílhat lehetőség más művészeti területek alkotóival az együttműködésre, például a tér speciális problematikájának körüljárására. Több olyan próbafolyamatban is részt vettem – néhányban hallgatóimmal együtt –, ahol a mozgás és tér viszonyát elemeztük. Emlékezetes ezek közül az Einstein Álmod című előadás (magáról a darabról a következő fejezetben írok részletesen), melynek térkonstrukcióját az egyetemi tantárgy (Tér és mozgás kurzus) keretei közt dolgoztuk ki, majd a próbák során a mozgásimprovizációk hatására alakítottuk végleges formájára. A téri interakció lehetőségeit kutató gyakorlatok táncosok és építészek számára is érdekes eredményeket hoztak, melyek beépültek az előadásba is.

„Nagyszerű élmény idegen kultúrájú, idegen nyelvet beszélő emberekkel együtt gondolkodni, és együtt dolgozni. Nagyon különös volt, hogy nagyon sokszor olyan helyen dolgoztunk, ahol senki sem az anyanyelvén beszélt. Ilyen helyeken a nagyon pontos fogalmazás rendkívüli módon segítette a munkát, felhasználva a tekintetét és minden adandó eszközt, hogy az információ átmenjen.” (Goda Gábor)⁴⁷

[47] Halász Tamás. (2002). Tér a létra fokai között. *Beszélő Online*, 7(1), from <http://ujbeszelo.c3.hu/cikkek/ter-a-letra-fokai-kozott> (2012 március 20.).

4. ELŐADÁSOK

A következőkben bemutatok néhány előadást, melyben a tér végső konstrukciója komplex munka során valósult meg. A Noé trilógia című háromrészes darabban például a mozgás, a fény, a zene (pontosabban az akusztikus tér), a videó- és digitális vizualizáció – mintegy összművészeti alkotás elemei – csiszolódtak össze, módosítva és erősítve egymást, arányok és hangsúlyok helyeződtek át a próbafolyamat során, de még az előadás alatt is. Ezt a komponálási szabadságot szándékoltan építettük be, hogy fenntartsuk a pillanatnyi művészi döntés improvizatív erejét. Illusztrációként abban az időben megjelent tánc- és színházi folyóiratok írásait és interjút idézem, melyekben kritikusai és nézői gondolatok is megfogalmazódnak.

NOÉ TRILÓGIA - I. PORTRÉ C (1997) - ARTUS STÚDIÓ

Fődíj - Veszprém, Összművészeti Fesztivál (1999)
Fesztivál-díj - Miskolc, Magyar Színházak Fesztiválja (2000)

Író-rendező-koreográfus: Goda Gábor. Tér: Sebestény Ferenc. Zeneszerző: Stollár Xénia. Jelmez: Szűcs Edit. Computer: Lang Róbert, Nyitrai Orsolya. Szereplők: Mándy Ildikó, Regenhart Éva, Nagy Andrea, Gold Bea, Pintér Béla, Goda Gábor, Ernst Süss, Kocsis Gábor.

„Élő torzó vagyok!” (Antonin Artaud)

„A nyitó felvonásban a táncosok barokkosan csicsás-fodros ruhákban, aranyosan fénylő arccal és rizsporos parókával a fejükön szerepelnek: csipőjükre egy lábú szék van erősítve – ha nem játszanak éppen, akkor székeikre támaszkodva az oldalvonalon várakoznak jelenésükre. Kulisszák nincsenek. A túloldalon – hasonló ülőalkalmatossággal felszerelve, ám minden barokkos külsőséget nélkülözve – Goda Gábor kis karmesterpálcájával koordinálja a játékot. Mi nézők magasan emelkedő fapadokon, az előadói térhez képest frontálisan helyezkedünk el. A háttérben Stollár Xénia zenekara – klarinét, fagott, viola da gamba, hegedű, ütőhangszerek felállásban – a táncosokéhoz hasonló maskarában, élőben szolgáltatja a muzsikát. A zenekar fölötti vásznon fel-felvillanó képek részben a jelenlévő nézőkről a belépéskor készült videóportrékat és neveiket, valamint ezek komputeranimációs változatait, részben az előadás ideje alatt közreműködő képzőművészt mutatják munka közben. Minden alkalommal más meghívott művész készíti el saját üvegfestményét („portréját”) az előadásról. A létrejövő művek díszletévé, részévé válnak a színházi térben létrejövő, folyamatosan gazdagodó kiállításnak. A festőpultnál éppen soros képzőművészre más fontos feladat is hárul. A „játékmester” az előadás kezdetén ugyanis az egyes tételek címeit – egy kivételével – a festőművész rendelkezésére bocsátja, aki aztán saját vérmérséklete szerint választ ki belőle egyet-egyet, meghatározva ezzel az aznapi előadás dramaturgiáját. Csak az utolsó akció kötött, melynek címe: Egy divatbemutató vége. Az egyes részek – Tükörcarc, Szavak, A magány háromszoros bizonyítéka, A vámon, A nő, Karmesterek a szélben, A három szépség – a csillogó felszín és a mögötte feszülő szorongató valóság ellentétét ábrázolják.”⁴⁸

[48] Kaposi Viktória. (1999). „Vagyok, aki vagyok. Az vagyok, aki itt áll szemben”. *Ellenfény - Kortárs Tánc- és Színházművészet*, 1994(4)

A térszerkezet – bár teljesen lecsupaszított formában – de még őrzi a hagyományos színpad és nézőtér elrendezést, a tér- és színházalkotó elemek viszonyai azonban érezhetően újrafogalmazottak. A néző már belépéskor, mikor kamerával rögzítjük arcát és hangját, el kell bizonytalanodjon jól megszokott, kényelmes „kívülálló” státuszának megváltozása miatt, s bár az első részt még nézőtéri pozícióból ülve szemlélheti, többször szembesítjük arcképével, nevének betűkre hulló látványával, utalva arra, hogy – jóllehet még passzív módon – de ő is részese, sőt alkotóeleme az aktuálisan zajló előadásnak. A végletekig leegyszerűsített „üres” tér hangsúlyozott és egyedüli feladata, hogy a legtisztább eszközök használatával „teret teremtsen” az előadás összes alkotóelemének, a táncosoknak, zenészeknek, a képzőművésznek, a fény- valamint hangpultnak és kezelőiknek, a nézőknek, a kellékeknek, a vetítővászonnak, a korábbi előadások során született festményeknek. Ennek a téri absztrakciónak az az üzenete, hogy az „űrből” (csupasz gyár csarnok), célzott funkcióval felruházott elemek (színészek, tárgyak, lépcsőzetesen elhelyezett ülések, stb.) behelyezésével létrehozható egy ismerős téri viszonyrendszer, melyet akár színháznak is nevezhetünk.

NOÉ TRILÓGIA - II. CSILLAGÓRLÓ (1998) - ARTUS STÚDIÓ

Író-rendező-koreográfus: Goda Gábor. Tér: Sebestény Ferenc. Zeneszerző: Stollár Xénia. Jelmez: Szűcs Edit. Computer: Lang Róbert, Nyitrai Orsolya. Szereplők: Mándy Ildikó, Regenhart Éva, Nagy Andrea, Gold Bea, Pintér Béla, Goda Gábor, Ernst Süss, Kocsis Gábor.

„Két dolog van, mely mindig megújuló s egyre fokozódó csodálattal és tisztelettel tölti el a lelket: a csillagos ég fölöttem és az erkölcsi törvény bennem.” (Kant)
„A zenekar mintegy betarel bennünket az előadás következő helyszínére, egy elsötétített tágas térbe. A kapunál elemilámpácskákat kapunk: bent mi magunk dönthetjük el, hova irányítjuk fény sugarát s vele figyelmünket. Eleinte csak betűket látunk köröskörül, s egymástól elszigetelt hangokat hallunk a magnóról: aaaaaa, éééééééééé, óóóó, eeeeeee – egy atomjaira esett világban ezúttal már nekünk kell önerőből megalkotnunk saját szavainkat és nevünket is, mellyel egyek vagyunk? Az Álnevek kapujának őre (Mándy Ildikó) kíméletlenül szegezi nekünk a kérdést: Mi a neved? Mi a neved? Mi a neved? Mi nézők, saját neveinket magnóról hallhatjuk vissza. A Vándor néhány kitérő válasz (Vándor, Csillagvándor), majd pár hangzatos álnév (Ozirisz, Orfeusz) után végre rálel a sajátjára: Béla. A közönség soraiban nevetés. Pintér Béla. Elnémulunk. S a Vándor definiálja önmagát: Ember. Kedvesem. Kisfiam. Személtáda. Csillagom. Nem tudom.”⁴⁹

„A Csillagórlóban a nézőnek nagyobb a szabadsága és felelőssége, mint a Portréban: azt néz, amit akar, de ha nézni akar, akkor oda kell világítania a zseblámpájával, és ezt érdemes megtennie, mert van mit látnia, kutakodnia. Így hát – miközben észre sem veszi – önként és örömmel válik az előadás részévé. Nemcsak arról van szó, hogy neki szól a játék, hanem mondatok, hangok, jelenségek születnek ebben

[49] Kaposi Viktória. (1999). „Vagyok, aki vagyok. Az vagyok, aki itt áll szemben”. *Ellenfény - Kortárs Tánc- és Színházművészet*, 1994(4)

a térben, amit a nézők segítségével hozunk létre. Azzal, hogy sétálgatnak, szinte maguk is térelemekké válnak. Ha nem világitának, akkor nem lenne előadás. (...) A nézőnek az arcát és hangját beépítjük az előadásba. De a néző teljes valójában is benne van. Nem az arca, hanem az akciója fontos, csinál valamit, tevékenykedik. És a Csillagórló épp azt pedzegeti, hogy az ember azzal identifikálható, amit csinál. A néző az, aki most fényt ad az előadásnak.”⁵⁰

NOÉ TRILÓGIA - III. MOZDULATLAN UTAZÁS (1999) - ARTUS STÚDIÓ

Író-rendező-koreográfus: Goda Gábor. Tér: Sebestény Ferenc. Zeneszerző: Stollár Xénia. Jelmez: Szűcs Edit. Computer: Lang Róbert, Nyitrai Orsolya. Szereplők: Mándy Ildikó, Regenhart Éva, Nagy Andrea, Gold Bea, Pintér Béla, Goda Gábor, Ernst Süss, Kocsis Gábor.

„Vendéglátó asztalaink mellől – minden előzetes figyelmeztetés és hívás nélkül, saját szabad akaratunkból – visszaszivároghatunk az előadás kiinduló helyszínére, ahol a táncosok már megkezdték az előadás utolsó felvonását. Hordozható ülőalkalmatosságainkon telepedhetünk le körben az előadótér mellett. A barokk hivalkodó ragyogása és az éjszaka birodalmának sejtelmesen csillogó ezüstjei után egy letisztult, puritán fekete-fehér világba csöppenünk, melyben úgy tűnik, szinte geometriai rend uralkodik. Ez a világ egyszerre rejtélyes, ünnepélyes – és mérhetetlenül intellektuális. Arcképeinket és neveinket már magunk mögött hagytuk. Létünk lényege teremtő cselekedeteinkben rejlik. A szavak végképp elveszítették jelentőségüket (a némán tátogó férfi szája előtt társa seprűcskével és lapáttal szorgoskodik), s a táncnak is valami nagyon redukált változatát láthatjuk. Szigorúan magunkra vagyunk utalva. Az egész technikai apparátus száműzetett, s az élőzene is, mely az előző két részt térben is végigkísérte, most kiszorul a vendéglátó asztalokhoz, ahol Mándy Ildikó immár civilben dúdol andalító slágereket. Hangja hívogatón szűrődik az előadás térébe, melynek hűvös eleganciája mögött az allegorikus képekben azért ott bujkál a játék is. Ha valaki netán csalódottan feszengene az érzékeinknek ezúttal kevesebbet adó színházi térben nála kereshet vigasztalást. Persze, azért maradunk, ha zavartan nézegetünk is körbe: megérkeztünk volna? Ennyi? Ez itt a végállomás? Van itt feneketlen kút (talán a múltnak kútja), mérleg (talán az igazság, talán érzelmeink mérlege) s mindenütt kis fehér létrák (melyeket minden bizonnyal el is kell hajítanunk, ha föl-másztunk rajtuk) Mindenesetre mindebből egy absztrakt világ épül, melyből végül maguk a táncosok is távoznak, s ránk bizzák ezt a kiürült teret, kezdjük vele, amit csak akarunk. Rajtuk múlik, milyen jelentést adunk a köveken kirajzolódó üzenetnek: A torony leomlott, de a kövek épek...”⁵¹

[50] Sándor L. István. (1999). Gondolatokat ébreszteni. *Ellenfény - Kortárs Tánc- és Színházművészet*, 1994(4)

[51] Kaposi Viktória. (1999). „Vagyok, aki vagyok. Az vagyok, aki itt áll szemben”. *Ellenfény - Kortárs Tánc- és Színházművészet*, 1994(4)

EINSTEIN ÁLMOK (2001) - ARTUS STÚDIÓ, BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL akció - színház közeli performansz

Rendező: Goda Gábor. Tér: Sebestény Ferenc. Zeneszerző: Kiss Erzs, Stollár Xénia. Fénytervező: Kocsis Gábor. Videó: Eva von Wartburg, Ernst Süss, Amit Mann. Munkatárs: Varanyi Ágnes, Lukács Rita. Előadó: Gilat Amotz, Bakó Tamás, Fóti Zsófi, Miriam Friedreich, Goda Gábor, Gold Bea, Hajas Ágnes, Hód Adrienn, Kiss Erzs, Lipka Péter, Christiane Loch, Mándy Ildikó, Amit Mann, Méhes Csaba, Silvano Mozzini, Nagy Andrea, Nagy Géza, Somló Iván, Sebestény Ferenc, Tr. Szabó György, Nina Umniakov, Varanyi Ágnes

A táncsal együtt fejlődő tér építésében közreműködő építészek: Sebestény Ferenc (egyetemi oktató), Bauer Polla, Jovanovic Biljana, Matúz Melinda, Molnár Judit, Pászli Herta, Rose Balázs, Tubákos Ádám (hallgatók)

„A Noé Trilógia című előadásunk alkalmával fordult először elő, hogy nem díszlet-tervezővel, hanem építésszel dolgoztam. Együtt gondolkodva terveztük meg azt a közös teret, amelyben a játszónak és a helyét folyamatosan változtatni kényyszerülő közönségnek mozognia kell. Az Einstein álmok esetében ugyancsak eleve térben gondolkodtunk. Sebestény Ferenc, az előadás építészé tőlem függetlenül olyan feladatot adott végzős hallgatóinak az egyetemen, hogy tereket alkossanak, vagy olyan rajzokat készítsenek, amiket az emberi mozgás inspirál. Ezek a munkák láthatók az előadássorozat idején az Artus Stúdió galériájának falain. A hallgatók szerkesztette kis tárlat valójában nem más, mint záróvizsgáik eredményének közszemlére tétele, amit mi az előadásba is beemeltünk.

Már önmagában kapcsolódhat a színházhoz az a sajátos mód, ahogyan ezek a hallgatók tanulmányoznak bennünket: mi mozgunk, és ők abból teret építenek. Azt pedig, ahogyan mi, táncosok tanulmányozzuk az általuk létrehozott tereket, megpróbáltam beleépíteni az előadásba. Az Einstein álmok első, vernisszázs-helyszínén látható, Ytong-téglából történő „építkezés” tulajdonképpen az ő ötletük volt. Én egy dolgot találtam ki erre a helyszíre: a Kiss Erzs énekesnő megformálta félbolond professzornő figuráját, akinek sablonos megnyitója átmegy énekbe és örületbe. Akkor erre mondták, hogy ez alatt ők szívesen felépítenének egy teret. Ebbe viszont én már táncosokat helyeztem el: köréjük épül a konstrukció. A két táncos eleinte üres, absztrakt térben, a semmiben mozog. Ezen a ponton merült föl bennem a kérdés, hogy a tér tárgyak által határolt zárt rendszer-e, vagy pedig az üresség maga. Ez a problémakör pedig építész, színházi embert már azonos módon foglalkoztat. A mi koreográfiánk az üres térben indul el, előadói köré később falakat építenek. A kezdeti nagy szabadságban alig találja meg egymást a két ember, az épülő falak előidézte, fokozódó bezártság hozza őket közel egymáshoz. Onnantól válik a táncuk és mozgásuk személyessé, intimmé, hogy teret kapnak maguk köré, ami egyfajta biztonságot, segítséget nyújt számukra, hogy egymásra találjanak. Így kap ebben a jelenetben egyenrangú szerepet tánc, építészet, hídépítés.” (Goda Gábor)⁵²

„Az előadás utazás: kirándulás a lélek és a gondolat tájain, ami a társulattól már megszokott módon a befogadók tényleges helyváltoztatását is megköveteli. Az Einstein álmok eszme és emberkiállítás, meglepetésekre, csodákra vágó, gyermeki

[52] Halász Tamás. (2002). Tér a létra fokai között. *Beszélő Online*, 7(1), from <http://ujbeszelo.c3.hu/cikkek/tér-a-létra-fokai-között>

énünket is megszólító nagy kaland. Közös befogadással járó rítus: tánc, színház, szcenírozott (együtt) gondolkodás, melyben találkozunk geggel, tiszta tánccal, tár-latvezetéssel, líraian tolmácsol, bizsergetően izgalmas ötletekkel, koncerttel, mozdulattal és beszéddel.

Már-már feszítő az esten végigvonuló eklektikusság. Először kiállítást nézünk, hozzá remek vernissage-paródiát kapunk. Az első helyszínen, az Artus Stúdió galériájában, a szertartásos-szellemes beengedést követően a gyülekező nézők kis kiállítást tekinthetnek meg: az est építésze (az Artus művészeinek rendszeres alkotótársa), Sebestény Ferenc egyetemi tanár diákjainak diplomamunkái⁵³ függnek a falakon. A hallgatók mozgásokhoz, mozgásszínházi helyzetekhez tervezett tereit szemléljük, mialatt fehér köpenyes emberek vegyülnek közénk. Táncosok, építészek, zenészek: az előadás közreműködői. Egyszerre kiállítás-megnyitósdit játszunk. Többen a tér egy hatalmas betonoszlopára szerelt alkotmányra másznak fel – ott élő, dúsan díszített oszlopfőt alkotnak – zenélni, énekelni, mozogni. Az építmény legfelső szintjére a bolond professzornővé formált Kiss Erzsí lép fel. A nagyszerű énekesnő patetikus beszédbbe fog, ám szövege elakad. Fellengzős közhelyeinek szilánkjait kezdi ismételtetni, majd egy hang (a sajátja) szólongatja őt a hangszórókból: “Eeeersikeee!” Az önnön “szirénhangjától” elvarázsolt szónok prózából különös énekre vált, a magasból műezzinként kántál építészettel kapcsolatos fogalmakat. Egy táncospár megindul a talajon. Mozdulataikat a körülöttük heverő Ytong-téglákból építkező segítők (és a körben álló nézők) zárják keretbe. A folyamatosan emelkedő és elenyésző falak irányítják szép mozdulataikat. Az organikus alakuló térben egymásba záródnak, szuverén mozdulataikból kettős jön létre. (...)

A második és harmadik helyszín között különös tárgykból képzett “fal” húzódik, melyet különböző hosszúságú és vastagságú, drótokon lógó fémhengerek alkotnak. A drótok felszaladnak a mennyezetre, átfutnak két csigán, és a köveken felsorakozó nézők által közrezárt területen mozdulatlanul álló táncosok végtagjaira erősített, kengyelhez hasonló pántokban végződnek. Aztán a táncosok lassan megmozdulnak, akárcsak a mozgásukat “ábrázoló” fémdarabok. Egy-egy táncos négy hengert mozgat, s a testek minden mozdulata megjelenik ezeken a sajátos ellensúlyokon, amelyek fel-le futva lekottázzák gesztusaikat. Hosszasan szemlélhetjük e különleges szépségű kísérletet, amely nem marad néma. Egy fehér köpenyes fiú ugyanis speciális ütővel finoman megkondítja a fémcsoveket. A rejtelmes szépségű, búgó hangok nem állnak össze egységes dallammá, hosszan zengve a táncosok töredezett mozdulataira felelgetnek. Az előadók (talán maguk a halandók, az emberiség tipizált reprezentánsai) egyesével-párosával hétköznapi, és szakrális cselekvéseket végeznek a körbejárt-körbezárt térben. Szemgödrükbe lassan apró, meggyújtott mécseseket helyeznek, “vakon” folytatják mozdulataikat. (...)

Távoztunkban, egy meredek lépcsőre felkapaszkodva, egy pillanatra még megállunk, hogy visszafordulva utolsó pillantást vessünk az emberekből épített tájra, e mély gondolatokat ébresztő, humánus, mégis kissé cinikus, okos est zárójelenetére. Nincs taps, nincs függöny, nincs rend. Csak a vágy van.”⁵⁴

[53] A cikkben pontatlanok a fogalmak, helyesen: Sebestény Ferenc egyetemi oktató (tanársegéd) diákjainak féléves munkái, vagy kurzusfeladatai... (a szerző megjegyzése)

[54] Halász Tamás. (2001). ... a lelke mindennek *Ellenfény - Kortárs Tánc- és Színházművészet*, 2001(6)

OSIRIS TUDÓSÍTÁSOK (2002) - TRAFÓ - KORTÁRS MŰVÉSZETEK HÁZA

A Budapesti Őszi Fesztivál nyitóeseménye

Fődíj - Veszprém, Összművészeti Fesztivál (2003)

Fődíj - Budapest, Bárka Színház, Stúdiószínházak Fesztiválja (2003)

A Nemzeti Kulturális Örökség díja - XV. Magyar Stúdiószínházak Fesztiválja (2004)

Legjobb rendezés díja - Kairó, XV. Nemzetközi Kísérleti Színházi Fesztivál (2004)

Rendező-koreográfus: Goda Gábor. Tér: Sebestény Ferenc. Zene: Kiss Erzsí és Temesvári Balázs. Díszlet: Sebestény Ferenc, Oldal István. Fényterv: Kocsis Gábor. Jelmez: Berzsényi Krisztina. Videó: Ernst Süs. Speciális kellékek: Sipos Orsolya, Kocsis Gábor, Oldal István.Munkatársak: Temesvári Balázs, Varanyi Ágnes
Előadó: Bakó Tamás, Czétényi László, Dombi Kati, Gold Bea, Kiss Erzsí, Lipka Péter, Nagy Andrea, Oldal István, Sipos Orsolya, Tolnai Lea, Umniakov Nia, Tr. Szabó György

„Az Osiris tudósítások nem óegyiptomi rituális játék: címe fedőnév inkább, vagy gyűjtőfogalom (Óegyiptom világa már izgalmasan felbukkant az Artus korábbi, Trilógia című előadás-folyamának az írásbeliséget szokatlan szemszögből körüljáró Csillag-órló - „fejezetében” is). Ősi mítoszra utal címének első tagja, hírműsorra a második. (...) Az Osiris tudósítások olyan, mint az előadás zenei anyagát Temesvári Balázssal jegyző Kiss Erzsí énekművészete: egyfajta halandzsa, mélységes jelentéssel. (...)

A színpadon steril-kecses japán falrendszer; keretekre feszített rizspapír-építmény, később ragyogó árnyjátékokat láttató felület. Egyik oldalán japánosan a padlóra konstruált tér, a másikon nagymama nappalija csipkével, porcelánkutyával (Anubisz?). A fal rejtekajtóin, kinyitott, felhúzott, kitolt, betolt nyiladékain talányos szereplők közlekednek. (...)

Sebestény Ferenc díszlettervező és Oldal István díszlet-, kellékkivitelező, valamint a szintén kellékeket készítő Kocsis Gábor (társuk Sipos Orsolya) a társulat régésregi munkatársai. Alkotásaik önmagukban is lenyűgöznek, elkápráztatnak igényességükkel, ötletességükkel. Igazi kézműves remekek; kivitelezésüket, funkciógazdagságukat illetően nem hasonlítanak egyetlen más hazai társulat szcenikai világához sem.”⁵⁵

VISZONYOK (2007) - MU SZÍNHÁZ - TEMPS D'IMAGE WORK IN PROGRESS

Tér és film interaktivitása

Konceptió-videó: Ernst Süs. Tér: Sebestény Ferenc. Előadó: Méhes Csaba. Fény: Payer Ferenc. Díszlet kivitelezés: Oldal István. Asszisztens: Fóris Ildikó

Az előadás egy kísérleti térben zajlik. A nézők körben ülnek, előttük mozog egy a középpontban rögzített íves vetítőfelület, melyet ezáltal szemből, majd oldalról és hátulról is látnak a forgás sebességének függvényében. Egy projektor – ugyanezen szerkezetre rögzítve – képet vetít a vászonra, s ezáltal mozgásban lévő hátteret képez a centrális tér közepén zajló akcióhoz. A néző, a háttér és a színpadi akció közötti különös viszonyrendszeréről szól az előadás.

[55] Halász Tamás. (2002). Örök árnyalakok. *Balkon - Kortárs Művészeti Folyóirat*, 2002 (11)



Liszt: Haláltánc-variációk - Részlet az előadásból, előadják a Pécsi Balett táncosai, koreográfia: Gaál Mariann, tér: Sebestény Ferenc, fotó: Dusa Gábor (2011)

VII. A MESTERMUNKA

HALÁLTÁNC-VARIÁCIÓK (2011) - NEMZETI TÁNCSZÍNHÁZ, BUDAPEST

Liszt Ferenc: Haláltánc című műve alapján. Premier: 2011 május 17.

Az előadás a Magyar Köztársaság Főkonzulátusa támogatásával
a Kína-Sanghai Nemzetközi Művészeti Fesztiválra készült

Koreográfia: Gaál Mariann. Tér: Sebestény Ferenc. Zene: Solti Árpád (Liszt Ferenc - Haláltánc című művének felhasználásával). Díszlet: Sebestény Ferenc, Körmendy Pál. Jelmez: Vincze Brigitta. Fény: Fejes Ádám. Videó: Gaál Mariann, Reich Dániel, Kertai Gábor
Előadják a Pécsi Balett táncosai: Domszlai Edit, Kiss Eszter, Kócsy Mónika, Nagy Írisz, Ujvári Katalin, Dóri István, Koncz Péter, Molnár Zsolt, Szabó Márton, Tuboly Szilárd.

„Az inspirációt Liszt Ferenc: Haláltánc című műve adta. Dies irae – a harag napja – a zenemű vezérmotívuma, s egyben a táncelőadás alapszituációja. A földi – általunk valósnak megtapasztalt – élet lehetőségeit, a döntés és a kiszolgáltatottság helyzeteit mutatja meg. A színpad a hétköznapi poklok láncolatának színtere.” (Gaál Mariann)

„Az elképzelés eleve grandiózus, hiszen Liszt Haláltánc című műve, a Dies Irae gregorián dallamára épülő variációk sorozata meghatározó, mondhatni parancsoló hangulatú, erőteljes alap az inspirációra. A zene szinte az elejétől a végéig felfokozott tempót diktál, alig enged az intenzitásból. Végig tartja a kezdeti feszültséget arra kényszerítve a koreográfust, hogy ebben a pihenést nem engedő felfokozott állapotban igyekezzon megtalálni a variációs-lehetőségeket.

A megoldás végül nem a tánclemek variálásában, és csak olykor a táncosok különböző viszonyrendszereiben, tagozódásában születik meg, inkább a díszletelemek variálta tér-kompozíciókban. A multifunkcionális díszletelemek meglepő egyszerűséggel, de végtelen finomkával teremtenek új és új közeget. Az alapvetően ablakokat formázó négyzetek és ajtóknak gondolható téglalapok (egy másik világra nyíló átjárókat, kapukat szimbolizálva) nyílnak és csukódnak, emelkednek és süllyednek, működnek függőlegesen és vízszintesen. Anyaguk folytán egyszerre képesek felületet nyújtani a vetítésnek, a táncos testek az árnyjátékának vagy a mögöttük varázsolt rejtett történetnek. Az elemek könnyen mozgathatók és éppen akkorák, hogy egy-egy táncos gond nélkül képes mozgatni őket. A szinte folyamatosan mozgásban lévő díszletelemek behálózják a színpadot, ugyanúgy képesek variációk sorában egymáshoz kapcsolódni, mint partnerként szolgálni a táncosok számára, akik nem csak mozgatják és hurcolják, hanem körülölelik és maguk közé táncolják azokat.”⁵⁶

[56] Ádám Kata. (2011). Halál-kombinatorika. *Ellenfény Online*. 2011. 05. 24. from <http://www.ellenfeny.hu/tancmuveszet/allando-tarsulatok/halal-kombinatorika-liszt-ferenc-pecsi-balett> (2012. március 22.)

1. A HALÁLTÁNC MŰFAJA, LISZT VARIÁCIÓI

„A haláltánc műfajának eredete a kései középkorra nyúlik vissza. Akkor tűnnek fel irodalmi, képzőművészeti változatai. Termő talajuk a korszak társadalmi mozgalmának zaklatott légköre, a feudális és a jelentkező polgári érdekek összeütközésének hányatott, küzdelmekkel és kockázatokkal terhelt élete. Az élet veszélyességének, a sors kiszámíthatatlan forgandóságának mindennapos tapasztalata karmyújtásnyi közelbe hozta a halál élményét. Az Isten rendelte társadalmi hierarchia megrendülése ezt az élményt társította a plebejus kárörömmel: a halálban megvalósul a földi létben elérhetetlen egyenlőség.

A gondolat művészi formája magától értetődő módon talál rá a variációs szerkezetre, mint a tartalom kifejtésének természetes módjára. A téma akár az irodalmi, akár a képzőművészeti fogalmazásban maga a halál mindenkire közös ténye. A variánsok végtelen lehetőségeit kínálja az, hogy mindenki a maga halálát halja. A középkori haláltánc kompozíciók a maguk világának jellemző alakjait mutatják be a halál áldozataiként. Papot és világit, pápát és császárt, gazdagot és koldust, öreget és fiatal, polgárt, lovagot, és még ki tudja ki mindenkit sorakoztatnak fel a maguk variáló fantáziájával. Tágabban értelmezve a műfajt, akár Dante Isteni színjátékának pokolfejezetét is monumentális, variációs elv szerint felépített haláltáncnak tekinthetjük. Képzőművészetben majd az ifjabb Hans Holbein fametszet-sora tetőzi be a haláltánc ábrázolások hosszú sorát. (...) A múlt században új életre kél a haláltánc műfaja, Heine költészetétől Arany János Híd-avatásáig, Goethe Faustjától Madách hatalmas variációs víziójáig, Az ember tragédiájáig, vagy Vörösmarty Csongor és Tündéjének hármasságáig, Berlioz Fantasztikus szimfóniájától Muszorgszkij ciklusáig, A halál dala és táncaiig számos alkotás mélyén munkál a haláltánc-gondolat, s annak variációs feldolgozása.”⁵⁷

„A korszak legnagyobb zenei újító géniuszt, Liszt Ferencet is éveken át foglalkoztatta a haláltánc-téma. Dance macabre, azaz Haláltánc című zongoraversenyének tervei 1838-ra, majd 1849-re nyúlnak vissza. 1853-ban a terveket átdolgozza, majd 1859-ben elkészíti a mű végleges megfogalmazását. Megrázó variációs mű született keze alatt. Zenei témájául az európai ember halál-élményének sok évszázados zenei foglalatát, Celanói Tamás Dies irae-szekvenciáját választotta. Ebben valószínűleg Berlioz példáját követte, aki már Fantasztikus szimfóniájában idézte a Dies irae-dallamot. Liszt variáló eljárása a Haláltáncban nem egyszerűen követi klasszikus elődei variációs műveinek kötött rendjét. Inkább továbbfejleszti Beethoven egyes variációinak újító, előremutató vonásait. Először abban, hogy variációi valóban karakter-variációk. A változatok más-más zenei zsánert szólaltatnak meg. Ennek már az első variáció jó példája volt. De egészen új vonása Liszt variációs építkezésének az, hogy az I-től VI-ig számozott hat variáció jóval több hatnál. Részint azzal, hogy egyes variációkhoz kadenciák csatlakoznak, viselik egyben Liszt megcsodált rög-tönző művészetének keze nyomát is, s ezek maguk is újabb variációkat sorakoztatnak fel. Részint meg azzal, hogy az egyes számok után következő variációkon belül is a variációk variációi sarjadnak ki.”⁵⁸

[57] Ujfalussy József. (1990). Haláltánc. Variáció, építkezés, modális transzformáció Liszt Ferenc zenéjében

[58] Ujfalussy József. (1990). Haláltánc. Variáció, építkezés, modális transzformáció Liszt Ferenc zenéjében

2. A ZENE

Liszt műve grandiózus és drámai alkotás, virtuozitása és vibráló dinamikája, sokszor felszínre bukkanó táncritmus képletei és burjánzó dallamvariációi révén folyamatos feszültséget tart fenn. Hamar fel kellett ismernünk, hogy a zongoramű eredeti formájában nem lesz alkalmas az előadás tánc-tér-zene egységes világának megteremtéséhez, túlságosan erőteljes, előtérbe törekvő, sokat játszott és önmagában is drámatikus zene, a számtalan (még rajzfilmes) feldolgozását nem számítva is erőteljes belső víziókat ébreszt az emberben. Ez óhatatlanul előrevetítette annak a veszélyét, hogy a tánc és térkompozíció, a vizuális világ csak illusztrációja tud maradni a lehangoló muzsikának. Olyan zenei parafrázisra lett volna szükségünk, mely erőteljes utalásaival a liszti Dance macabre világot idézi, de ritmikájával, kiegyensúlyozottabb dinamikájával a táncnak, az eltérő érzelmi dimenzióknak és a téri vizualizációknak több teret ad.

Gaál Mariann egy fiatal zeneszerzőt, Solti Árpádot kérte fel a nehéz feladatra. Solti a mű szekvenciákra bontott elemeit elektronikus eszközökkel építette új struktúrába. Zenéjének képlete egyszer a monotonitásig egyszerűsített, majd lüktetése, fokozódó lendülete és Liszt „citációi” révén sodró erejűvé fokozódik. Bár – meggyőződés szerint – műve önállóan is érvényes, nagyszerű alkotás, tökéletesen illeszkedik az előadás összművészeti egységre törekvő elképzelésébe.

3. A TÁNC

Gaál Mariann koreográfus a Pécsi Balett fiatal táncosaival már több sikeres produkcióban dolgozott együtt. Bár a klasszikus képzettségű művészek számára a Variációk újfajta – a táncot alkalmanként háttérbe szorító – szemlélete és az improvizáció alapuló munkamódszeréhez elégtelenül rövid próbaidőszak nehézségeket okozott, az előadás alatt meggyőzően bizonyították tudásukat és művészi kifejező erejüket. „Ez az együttes sokoldalú, kitartó, nagy munkabírású, szenvedélyes emberekből áll, akik alig várják, hogy tanulhassanak. Magas szintű technikai tudással rendelkeznek stílárís berögződések nélkül, könnyedén váltanak a klasszikus technika légiességéről a kortárs mozgásformák földközelségére.” (Cameron McMillan)

4. AZ ELŐADÁS ALAPGONDOLATA

Gaál Mariann koreográfus a Dies irae motívumát a döntés és kiszolgáltatottság helyzeteiben való vívódással kapcsolja össze, mint írja: „A színpad a hétköznapi poklok láncolatának színtere.” Az egyéni és társas útkeresések, szembesülések és döntések drámája az előadás, a lefojtottság belső feszültsége váltakozik az akció féktelen energiájával. Kényszer vagy szabad döntés? Falak építése és lebontása zajlik bennünk és körülöttünk, melyek egyszer elválasztólag feszülnek, máskor kirekesztően magasodnak előttünk, de van, hogy védelmezően vesznek körül minket. Elszigetel-

nek vagy körbezárnak minket a falak. Felépítésükben és a lerombolásukban ugyanazok az erők működnek: a szeretet, a harag, a megbocsátás vagy az eltaszítás energiái, a megragadás és az elengedés ereje, az áldozattá tevés és áldozattá válás kényszere. Hogyan és mikor születik meg a döntés a falak áttöréséről, az úton való elindulásról, a saját és a közös sors vállalásáról? Ezek a pillanatok kerülnek az előadás vizsgálódásainak fókuszába.

Az életre hívott energiák szülik meg a táncot. Nagyrészt improvizációs technikákkal – koreográfus vezetésével – alkotják meg a táncosok a formákat, a legsikerültebb motívumokat és mozgásíveket rögzítik, egymáshoz illesztik, a zene és a tér szerkezetére reagálva építkeznek belőle. Gaál Mariann koreográfiájával érzékenyen reagál a téri motívációkra, kreatív módon használja és építi a térszerkezetet, képes azonos szinten kezelni a tánc és a tér konstrukcióját, ezzel megteremti az előadás kompozíciós elemei közötti kívánt egyensúlyt. A táncosok működtetése a különböző szituációkban eltérő. Néha az elmagányosodást, az egyéni útkeresést egy táncos szólója ábrázolja, máskor a teljes tánckar unisonója jeleníti meg az elszigetelődés élményét. A táncos jelenlétének és a térhez, akcióhoz való viszonyának függvényében a színpadi térelemek semleges állapotából hirtelen vált át központi, hangsúlyos, jelentéshordozó motívummá, majd újra neutrális közeggé. Az egyik pillanatban saját energiáiból épített belső terét terjeszti ki a színpadterre, alakítja és formálja azt, a következőben szenzitív, de passzív részévé válik a térszerkezetnek és átveszi annak mozgását, energiaáramlását. „A téralkotás mintegy a jelen lévő ember kisugárzása, projekció a szubjektum lényegéből.”⁵⁹

5. A SZÍNPADI TÉR, MINT A TÁNC VETÜLETE

Ugyanez a kettős működés határozza meg a térszervezést is. A színpad alapvetően a belső lelki folyamatok téri kivetülése, de mint ilyen azonnal felruházódik a tér fizikai (építészeti) paramétereivel, működési szabályaival, érzékelési és észlelési tulajdonságaival, majd interaktív módon ismét visszahat a mozdulat terére, a belső lelki történésekre. Ez az oda-vissza hatás teremti meg a tér állandó aktivitását, jelentéshordozó szerepét. Theodor Lipps német filozófus gondolatát idézve:

„A tárgyat körülvevő tér sem üres, hanem élet tölti be. Hiszen annak a térnek a folytatása, és abba megy át állandóan, amit a tárgy kitölt, tehát a tárggyal egy és ugyanaz a tér. Méghozzá az a tér, amelyben az ember és a dolgok működnek, és amelyből az ember éltető elemét belélegzi. Ezáltal a tér részt vesz az ember és a dolgok elevevényében. Megfordítva, a dolog a térben él. Saját életét éli, de egyszerre osztozik a tér általános életében is.”⁶⁰

Patrice Pavis Előadáselemzés című színházelméleti munkájában a színész (táncos) mozgása és jelenléte által megteremtett gesztikus teret úgy jellemzi, mint a művész testszerűségével indukált, „kisugárzott” és kijelölt tér, mely mozgásra, kiterjedésre és összehúzódásra is képes. Ez a dinamikus lüktetés, jelenlét és energaintenzitás váltakozás a művész eszköztárának része, melyet tudatosan vagy ösztönösen al-

[59] Schmarsow, August. (1894). *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Karl W. Hiersemann.

[60] Lipps, Theodor. (1903). *Asthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. Leipzig, Hamburg: Leopold Voss.

kalmaz, illetve a rendező (koreográfus) utasításai alapján. Bizonyos korokban és játékestílusokban ezeket a gesztustereket szándékoltan kihangsúlyozták, különböző kellékekkel, jelmezzel láthatóvá tették. „A Bauhausban botokat kötözték a színészek végtagjaira, hogy kiemeljék és erősítsék hatásukat; vagy a táncosnő fátyla vizualizálja a mozgást és kiterjedését (Loie Fuller).”⁶¹

A mozdulat tehát teret formál, mely nemcsak a test határfelületei által bejárt volumen jelent, hanem kiterjed a testen túl – a gesztusok, a tekintet, a jelenlét irányított energiái révén – határozott távolságokra, vagy akár – a nézők tekintete felett – a végtelen, kiterjesztett térbe. Ezek a mozdulatdimenziók egy táncos számára belső érzetekhez kapcsolt absztrakt fogalmak, valós térformába való kivetítésük révén azonban láthatóvá, konstruálhatóvá válnak.

A mozdulat terének megragadása és láttatása rendkívül izgalmas „építészeti” feladat. Az áramló, folyamatosan változó, eltérő struktúrákat, méreteket felvenni képes térszerkezetet fizikailag akartuk megjeleníteni, anyaggá, sikká, tömegek közötti intervallummá transzformálni. A szándék kielégítéséhez, hogy a tánc dinamizmusát valós térelemekkel kövessük, arra időben reagáljunk, elvárható könnyedséggel a megfelelő mobilitást biztosítsuk, megfelelő formát, megközelítési módot, konstrukciót és anyagot kellett keresni.

6. AZ ELŐADÁS TÉRRENDSZERE

Az előadás látványvilágát – az első pillanattól kezdve – egy absztrakt térszerkezetben gondoltam megfogalmazni. Meggyőződésem szerint a mozdulat és tér közötti elvont összefüggésrendszert egy végletekig leredukált formai világban lehet legtisztábban kibontani. Nem akartam zavaró vagy „gyönyörködtető” motívumokat, stílushoz, vagy helyhez köthető részleteket használni, egyértelmű geometrikus elemeket szándékoztam a színpadra tenni, amik tisztán engedik láttatni a térszerkezetet, az elmozdulást, az építkezést és lebomlást. Olyanokat, melyek egységgé tudnak épülni egy konstrukcióban, de semleges elemekké képesek széthullani egy homogén térben.

A kezdeti elképzelések olyan színpadképről szóltak, melyben statikus elemek képeztek volna a teret és hangsúlyáthelyezések, világítási kiemelések eredményezték volna a téri dinamikát. A bonyolultabb színpadtechnikát, nagyobb függesztési magasságokat, súlyosabb és összetettebb térelemeket kívánó koncepciót két ok miatt változtattuk meg. Az első nagyon gyakorlati ok, azaz kényszerítő körülmény volt. A Sanghai Nemzetközi Művészeti Fesztiválra és kínai turnéra szánt előadás díszletével kapcsolatban olyan elvárásokat támasztott a Főkonzulátus, mely kizárta a nagyleptékű függesztett elemek használatát, és racionális okokból (repülővel történő szállítás) a díszlet összsúlyát is maximálni kellett. A második, lényegesebb, művészi megfontolás volt. A statikus díszletről való elképzelések – a legérzékenyebb megoldások mellett is – egyfajta merevséget eredményeztek, melyekkel nem tudtuk volna megvalósítani eredeti elképzelésünket, mely a térszerkezet és mozgás inter-

[61] Pavis, Patrice. (2003). *Előadáselemzés*. Budapest: Balassi Kiadó

aktív harmóniájáról szolt. Ugyancsak elvetettük a teljesen üres színpad gondolatát is, bár ekkor már foglalkoztunk a digitális- és videotechnika előadásba emelésének lehetőségeivel. Nem akartunk vetített, virtuális teret használni – túl egyszerű, kézenfekvő megoldásnak tűnt –, a tér fizikai megjelenítését tűztük ki célul, valóban felépülő és valóban lebomló térformákkal.

A megoldást a síkszerű, mobil térelemek alkalmazásában találtam meg, a táncsal együtt építkező „kinetikus-plasztikus” térben. Egy korábbi színházi munkámban kísérletként már alkalmaztam ezt az eljárást, mikor a tánc közben és körül felépült annak „térformái” lenyomata szilárd falazóelemekből. Csak abban az esetben a „kővé dermedt mozdulat” a színpad közepén maradt, végső formáját elérve nem változott többé és létrehozásának akciójában „építőmunkások” (fiatal építészek) közreműködtek.⁶² A Haláltánc-variációk című előadás esetében viszont a kihívás éppen abban állt, hogy elérjük, a teret maguk a táncosok alakítsák, jelenlétük megváltoztatásával legyenek képesek a tér formálásának pusztá eszközévé válni, hogy engedjék működni a teret, annak arányait, energiáit, dinamikáját, majd az új térformában ismét a jelentést elsődlegesen meghatározó szolistákká lépjenek elő, reagálva az új tér új hatásaira. A karcsú táncosok által mozgatott elemek mérete és tömege ezzel meghatározottá is vált. Könnyen emelhető, mégis erős szerkezetben kellett gondolkodnom, mely képes arra, hogy egymásra helyezve nagyobb konstrukció építhető belőle, egyszerre akár két-három táncos is „megmászhatja”, önálló elemként azonban szélességben is, magasságban is képes kitakarni egy figurát. Egy modulrendszer dolgoztam ki, mely megfelel ezeknek a követelményeknek. Többszöri kísérletezés (rétegelt fa szerkezetek, habkitöltéses fémszerkezetek) és kipróbálás után végül egy egyedi osztású, csapos kialakítású, operafóliával borított könnyített fakeret-szerkezet mellett döntöttem. Ekkorra már fontos szempont és rendezői elképzelés volt, hogy a térelemek felülete lehetőséget adjon a színpadi vetítésre is, minek következtében olyan speciális technikai és téri problémákkal találtuk magunkat szemben, melyek megoldásához sajátos elvi megfontolásokra és egyedi számítástechnikai technológiákra volt szükség.

Színházelméleti szempontból tiszta képlet született, melyhez következetesen ragaszkodtunk is mindvégig: a színpad üres terének két oldalán helyezkednek el – mintegy raktárszerűen – a modul rendszerű térelemek, valamint egységes (egyszerű fekete, minimális eltérésekkel) ruhában a táncosok. A tér – egy karakteres kontúrfényben – a táncosok közreműködésével a soron következő képhez beépül, majd a jelenethez tartozó fényben életre kel. A tánc kitölti a térkonstrukciót, majd mozgásba hozza azt. A tér megváltozása visszahat a koreográfiára. Ismét a tánc dominál, a táncosok közötti viszonyrendszer feszültsége és akcióik dinamikája kivetül a térszerkezetre, mely ismét változik, majd lebomlik, a tér a kontúrfényben ismét kiürül... Ez a kompozíciós rend az előadás tételei során ciklikusan ismétlődik, egyszerre utalva a színház teremtő misztériumára, a világ megújulására és benne saját cselekedeteink önmagukba visszatérő ördögi körforgására, de a Dies irae középkori feldolgozásainak központi témájára, kiemelt üzenetére is: „... mert por vagy te s ismét porrá leszel.”⁶³

[62] Az előző fejezetben bemutatott Einstein álmok című előadás. (A szerző megjegyzése)

[63] Károli Gáspár. (1590). *Vizsolyi Biblia*. Mózes I. könyve 3. fejezet 19. (Az első teljes, magyar nyelvű fordítás.)



1-10.

A színpadi térkonceptió fejlődése

1-10. Az első tervváltozat látványképei egy absztrakt geometrikus világot mutatnak, melyben a színpad vízszintes felületének labirintus-szerű felületei a háttérben megtörnek és függőlegesen folytatódnak, a síkbeli fehér-fekete struktúra térbelivé válik, tömeg-űr viszonyra épül és folytatódik a végtelen felé. A padló útvesztőt, formáz, melyben azonos aránnyal vannak jelen, sőt egymást kirajzolva, egymást létrehozva és értelmezve jelennek meg a fény és a sötétség erői, vagy a női és férfi minőségek, vagy akár a jin és jang energiák. Amint azonban ez az egyértelmű, egymást kiegészítő és feltételező képlet átfordul térbe minden árnyaltabb és többéztűvé válik. A különböző téri mélységekben elhelyezett síkok más-más nézőpontból eltérő képeket, eltérő arányokat, eltérő igazságokat eredményeznek. Míg a színpadi alaprajz statikus, merev mintát mutat, a háttér a változó megvilágításban dinamikus, áramló vizuális világot hoz létre, mely tovább gazdagodik a térben elmozgott felületeken megjelenő, a színpadi mozgásra reagáló projekcióival. (11.)



11.

Liszt: Haláltánc-variációk - A látványképeket, rendereket a szerző készítette (2011-2012.)



Liszt: Haláltánc-variációk - A látványképeket, rendeket a szerző készítette (2011-2012.)

7. ELVEK, TERVEK, MODELLEK

A koreográfussal történt első beszélgetések utáni térvíziómat egy látványtervben fogalmaztam meg. Ez a terfvázis kiváló lehetőséget biztosított a tér volumenének és arányainak „megtanulásához”, a tér mélységi és magassági szekvenciáinak kibontásához, a térformálási és a mozgás-akciók helyigényének és vizuális hatásainak visszaellenőrzéséhez. Egy támponthoz jutottunk (koreográfia, tér és fény szempontjából), mely kiindulási és viszonyítási alapként működhetett a tervezés következő fázisaiban. Szerettük volna követni azt az előre kijelölt elvet, hogy a koreográfia és a térformálás egymásra épül, sőt egymásból építkezik, ezért az improvizációs táncpróbák számára – viszonylag hamar – kísérleti térelemeket (díszletelemeket) kellett biztosítanom, hogy a különböző téri helyzetek kipróbálhatóak és visszaigazolóak legyenek. Ezekkel a paravánszerű elemekkel folyó mozgáspróbák segítettek a modulméret kidolgozásában, a megfelelő szerkezeti kapcsolatok és rögzítőelemek kifejlesztésében. Az improvizációs próbák az újabb térformák kidolgozását, meglévő formák egymásba való átmenetét, építését és bontását célozták, illetve a kialakult térstruktúrákban létre jövő mozgások életre hívását.

A térvariációk és a sorrendiség kialakítását egy m=1:20-as léptékű színpadmodell is segítette, melyben a valós perspektív hatások, megvilágítási és vetítési lehetőségek jobban kipróbálhatóak voltak. Ez az utaztatható makett a helyszíni prezentációt is megkönnyítette, táncosok számára is „kézzelfogható” közelségbe hozva a nagyon is elméletinek tűnő variációs térformálást.

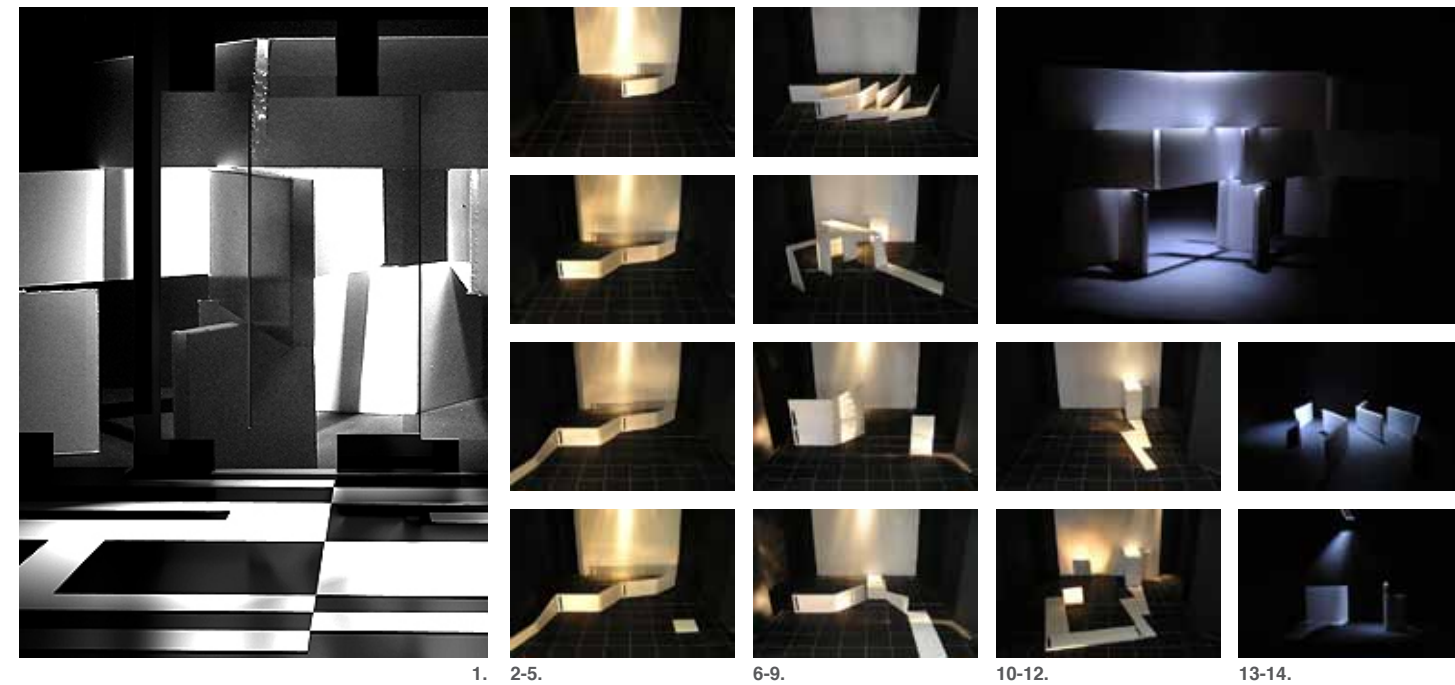
A videóprojekció technikai kidolgozásához egy újabb, pontosított virtuális modellt készítettem, hogy matematikailag számítható legyen a vetített képek szükséges torzítása és mozgatása, és hogy az elképzelt vizuális effektusokat ellenőrizni tudjuk. (A projekció elvének és gyakorlati megvalósításának részletes leírását a következő fejezetben adom.)

A koncepció rögzítése után készültek a térelemek részletes gyártási tervei, szerelvények és csatlakozási pontok kidolgozásai, az anyag- és színkiválasztások. Az előadás repülővel tervezett utaztatása miatt szem előtt kellett tartani a maximális méret és súlykorlátokat, a sorolhatóságot és csomagolhatóságot.

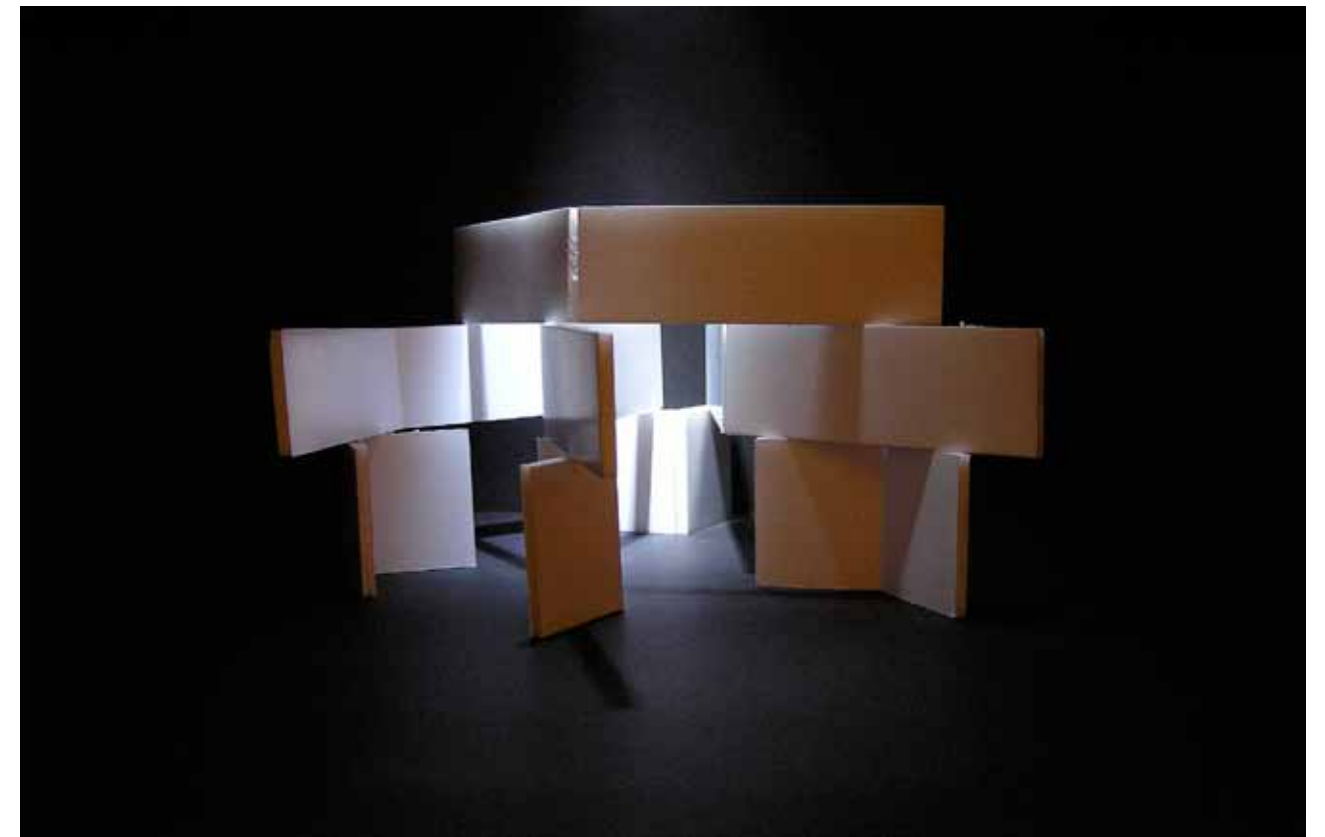
A végső terfvázis egy téri „forgatókönyv” lett, mely a színpad képről-képre történő pontos beépítését, a vetítőfelületek, világítási pontok pontos helyét rögzítette.

8. VIDEÓ ÉS PROJEKCIÓ

A színpadon történő vetítés, projekció többféle nehézséget és veszélyt is rejt. Kompozíciós hatás és működés tekintetében az a tapasztalat, hogy a vetített kép a színpadi akcióról magára vonzza a néző figyelmét. Pszichológiai kísérletek igazolják, hogy a téri (színpadi) történések észlelése és a mozgókép felfogása más agyi működést, más érzékelési mechanizmust kíván, a film „felülírja” a mozgást, eltereli a szemlélő figyelmét. Ezért gondosan kell megválasztani az előadásban elfoglalt helyét és



1. 2-5. 6-9. 10-12. 13-14.

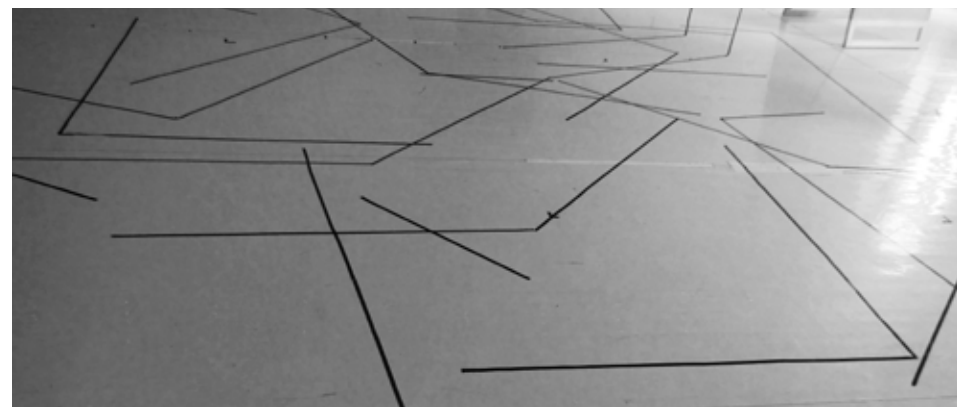


15.

Elvek, tervek modellek.

Az újratervezett térkonceptió tartalmi lényege a mobilitás és flexibilitás felé tett határozott lépésekben érhető tetten. A praktikus indokok (földrészek átívelő utaztatás és a függesztőszerkezetektől mentes beépítés lehetősége) mellett a filozófiai megfontolások is egy olyan térkonceptió felé mutattak, mely szükség szerint teljesen lebomlik, kiürül a tér, majd a tánc, színpadi akció függvényében és hatására felépül újra, a táncosok a mozgás során, annak részeként hozzák létre a térformát, mely leképezi, de egyben inspirálja is a táncot. Statikus és dinamikus térformák, nyitott és intim terek jönnek létre, valamint térhatároló síkok, melyek kiváló felületet biztosítanak a projekciónak. A vetített képek lehetőséget nyújtanak, hogy a tánc dinamikáját felerősítsék, vagy léptékváltásokkal fontos részleteket emeljenek ki, de a térkompozíció önmagára való kivetítése is izgalmas virtuális téri dimenzióváltásokat eredményezhet. (1.) Az egyes térformák felépülését és variálhatóságát mutatják a képsorozatok (2-15.), melyek egy épített m=1:20 méretarányú színpadmodellben készültek.

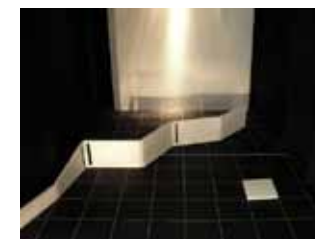
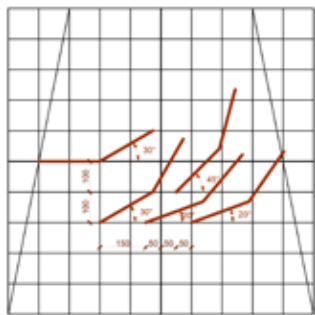
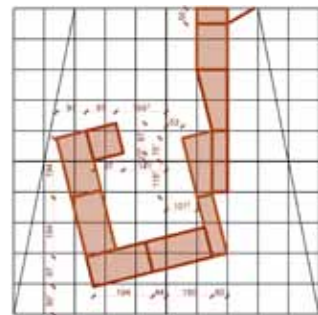
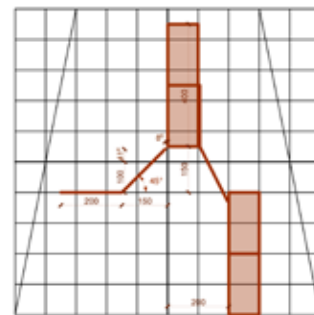
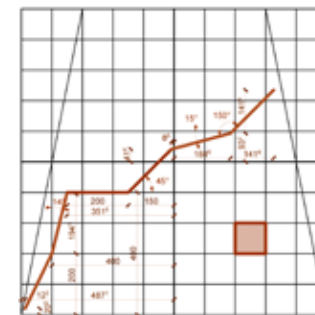
arányait, a párhuzamosságok, átfedések mértékét. Technikai szempontból a vetítés fényereje és a színpad megvilágítási igényei feszülhetnek egymásnak. A színpad sötétjét a projekció reflexei törik meg, a megvilágított színpadi akció a vetítést teheti élvezhetetlenné. Mi még egy harmadik, geometriai (optikai) nehézséget is „állítottunk” magunk elé. Több vetítési felületet jelöltünk ki, ezek a színpad különböző pontjain, eltérő méretben és eltérő irányban (dőlésszögben) helyezkedtek el, ráadásul voltak elemek, melyeket mozgás közben akartunk filmmel „megvilágítani” (bevetíteni). Ezt a sok követelményt végül egy speciálisan erre az előadásra fejlesztett számítástechnikai programmal és egyedileg kalibrált eszközökkel sikerült teljesíteni. Első lépésben elkészítettem a színpadtér virtuális térbeli modelljét, melyben koreográfiai képenként (jelenetenként) helyeztem el a díszletelemeket és a leendő vetítőfelületeket, így azok pontos mérete, geometriája és eseti mozgása parametrizálhatóvá, koordinátagometria függvényekkel leírhatóvá vált. Az elképzelés az volt, hogy a teljes színpadot egyetlen nagyteljesítményű projektorral fogjuk bevilágítani, de valós képet csak a meghatározott vetítési felületekre, megfelelő méretben és szükséges torzítással „maszkolunk” rájuk. Kertai Gábor videó-művész kiváló fejlesztése és munkája nyomán valósult meg az előadás vetítési rendszere, mely gyakorlatilag teljes szabadságot biztosít a felületek elhelyezését és mozgását illetően. Az általa készített alkalmazás az adott színpad geometriáját, a projektor elhelyezését és annak optikai paramétereit alapul véve kiszámítja a vetítendő kép (vagy tetszőleges számú kép) szükséges torzítását, hogy végül a megfelelő helyen, és akár a vetített felület elmozdulása közben is torzításmentes képet eredményezzen. A rendszer véglegesítéséhez tanszékünk egyik termében $m=1:2$ méretarányú térmodellt építettünk a Nemzeti Táncszínház játék- és nézőteréről, beleértve a projektor nézőtér fölötti pontos pozicionálását és a tervezett színpadi térkonstrukciót is. Ebben a modellben kalibráltuk az eszközöket, teszteltük a számítási elveket, az optikai torzítási, időzítési hibalehetőségeket. A próba kiválóan sikerült, a kicsinyített makettben a térelemek helyzetét, méretét és mozgását tökéletesen követte a matematikai úton kalkulált projekció, az eltérések, korrekciós problémák kezelhető mértékűvé csökkentek, a látvány – előkészítő munkálatok során lehetséges – hangszerelése megtörtént, bízhattunk benne, hogy a táncszínház valós színpadterében is működni fog a rendszer. A dinamikus változó valós tér és a digitális videótechnika interaktív megfeleltetésének kísérleti eljárása az élvonalbeli kortárs színházművészet törekvéseivel rokon.



Rögzített térformák és térelemek jelei a balett-terem táncszőnyegén. (Pécsi Nemzeti Színház, 2011.)



1.



2.

3.

4.

5.

Tervezés és improvizáció, rögzítés.
A színpadi modell térben kigondolt térformákat és térszerkezeti váltásokat a táncpróbákban a táncosok alkalmazzák, mozdulatsorokba építik, majd improvizációs gyakorlatok során új téri helyzeteket és formákat dolgoznak ki, keresik a tér, a mozgás és a zene egységének megvalósulását. Kísérleteik eredménye újabb térszerkezetek kialakulásához vezet, melynek pontos helye, aránya, szerkezeti és formai tökéletesítése az építész-műteremben a rendező közreműködésével válik véglegessé. A térben időben (terv és térrajz) rögzített térformák adják a felületet a vetített videó és animáció megjelenítéséhez (következő oldal 2-4. kép), valamint az alapot a tánc-koreográfiák végső formájának kidolgozásához. A termék, táncpróba, tervrajz, előadás munkafolyamatot az 1-5. képsorozatok szemléltetik. A dinamikus változó térformák és tánc egymást erősítő és egymásra épülő működése hosszas gyakorlás és próbafolyamat eredménye. A Pécsi Nemzeti Színházban a próbákon készült fotókat a szerző, a Nemzeti Táncszínház előadásának fotóit Dusa Gábor készítette.



Improvizációs táncpróba a Pécsi Nemzeti Színház balett-termében (Liszt: Haláltánc-variációk 2011.) A Pécsi Balett táncosai a koreográfus és az építész közreműködésével egyszerre konstruálják a teret és a mozgást. Koreográfia: Gaál Mariann, tér: Sebásty Ferenc, fotó: Sebásty Ferenc



9. A FÉNY TEREMTŐ EREJE

A színpadi látványvilág egyik legmeghatározóbb eleme a világítás. A fény fő funkciója, hogy megjeleníti, láthatóvá teszi a színpad egészét, vagy annak egy részét, a színészt (táncost), kellékeket, díszletelemeket, stb. De valójában ennél sokkal több, hiszen a fény képes teret képezni, távlatot, mélységet nyitni, vagy éppen intim, izolált szekvenciákat kimetszeni az úrból. Függőleges vagy vízszintes térszeleteket hasít ki a sötétségből, melyek egyszerre akár eltérő helyszíneket és idősíkokat is megjeleníthetnek. Lehetnek szikrázóan élesek és érzékeny lágyak. Érkezhetnek előlről, a néző felől, vagy hátulról az alakok mögül (gegen, kontúrfény), megjelenítve, mégis rejtve hagyva személyes kilétüket. Az elsötétülés váltást jelent. Kilépés a pillanattól, térből és időből, a konkrét szituációt elhagyva a végtelen lehetőségek felé. A fényváltás, minőségváltás. Fókusz, intenzitás, hangsúly, ritmus, helyszín, idő. A világítás megtervezése és az előadás során történő szenzitív levezénylése művészi komponálás, egyszerre festői megközelítése a vizuális színpadi hatásnak, és egyben értelmezése is az előadásnak, hangsúlyok, ellentétek, lecsengések, stb. hatásainak kompozíciós kezelése, vagyis alkotás.

Pavis így ír a modern színházi világítás jelentőségéről: „A tér és idő határán elhelyezkedő fény a rendezés egyik legfőbb kifejezőeszköze, mivel nemcsak hogy a nézőt mindvégig vezetve segítséget ad az előadás értelmezéséhez, de annak igen fontos alkotóeleme is. Ez a mérhetetlenül alkalmazkodó és formázható, csodálatos anyag adja meg a színpad tónusát, a cselekmény modalitását, ügyel az előadás ritmusára, biztosítja az átmeneteket, és a többi színpadi jelrendszer összekapcsolásával vagy elkülönítésével azok összhangját.”⁶⁴

Az előadás tételeinek térformái, a mozgás befoglalására, illetve a mozgás hatására felépülő térszerkezetek a fény által kelnek életre és fejtik ki vizuális hatásukat. A megfelelő megvilágításban működésbe jönnek, olykor „főszerephez” is jutva az előadás elsődleges jelentéshordozóivá válnak. Adolphe Appiát idézve: „A fényvel képesek vagyunk irányítani a tér hatalmas kifejező erejét.”

Fejes Ádám világította a darabot, aki maga is koreográfus, rendező, látvány- és fénytervező, így megbízható tapasztalata, érzékeny meglátásai és határozott víziói vannak a színpadi fény és látványvilág tekintetében. Az ő következetes munkájának, érzékeny fényhasználatának és képi szerkesztésének is köszönhető, hogy az előadás térkonstrukciói olyan artikuláltan és festőien tudnak megjelenni.



1. 2-3.



4-5.

Az előadás világítása és a projekció kompozíciós alkalmazása. A redukált geometrikus színpadi elemek használata ellenére az előadás vizuális világa gazdag. A különböző síkokon, áttetsző paravánelemek megjelenő fénykombinációk a térszerkezet sajátosságait, mélységeit tárják fel, újabb és újabb térszituációkat, hangsúlyokat hoznak létre. Az áttetszőséget kihasználó árnyjátékok (6.), a különböző síkokon megjelenő vetett árnyékok (1, 6.), valamint a projekciók is a vizuális eszköztár részét képezik. A statikus, vagy mozgó felületeken használt videóvetítés a színpadi akció egyes részleteit emeli ki, nagyít, sokszoroz, hangsúlyoz (3-4.), de alkalmas a térrendszer további dimenzióinak a kifejtésére is oly módon, hogy a valós térelemek vetített, virtuális tér jelenik meg, folytatva, megsokszorozva, vagy éppen animálva a meglévő térkompozíciót (2, 5.). A színpadi képek közötti váltás jellemző fényváltással történik, az ellenfényben mélység nélküli sziluettként látjuk a változó teret, mely az ismételt fényváltásban újra mélységet nyer. (Köv. oldal.)



6.

Liszt: Haláltánc-variációk - Részlet az előadásból, fotó: Dusa Gábor, látványképek, rendek: Sebestény Ferenc (2011-2012.)

[64] Pavis, Patrice. (2006). *Színházi szótár*. Budapest: L'Harmattan.

10. HALÁLTÁNC-VARIÁCIÓ, A MŰVÉSZETEK EGYSÉGE

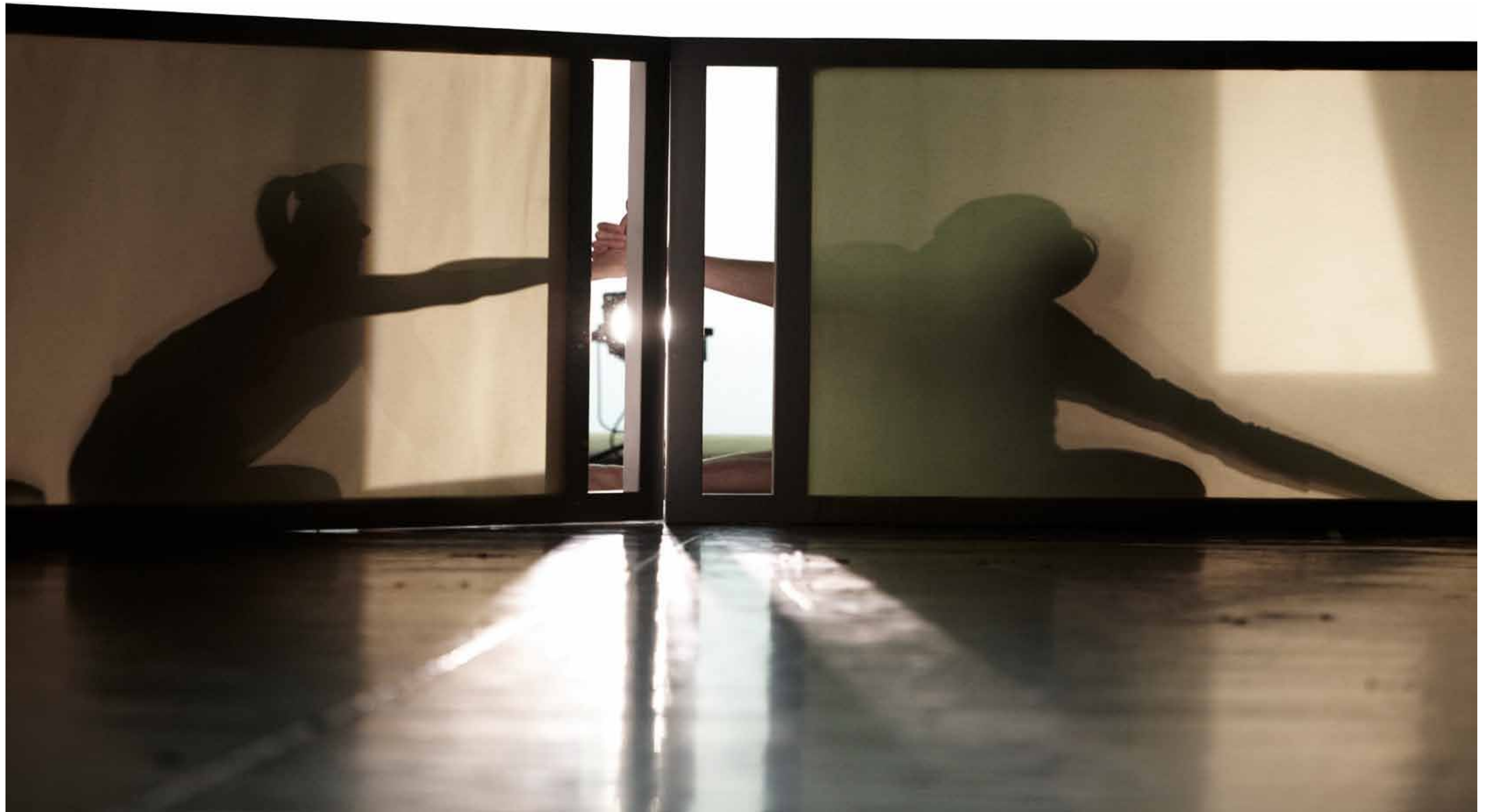
Az előadás legfőbb erénye talán éppen abban áll, amit bírálói kritikaként fogalmazzanak meg, hogy azonos fontosságra emeli a különböző színházi kifejezőeszközöket, a táncot, a teret, a zenét, a projekciót vagy a fényt. Mellérendelt viszonyban kezeli, egymást értelmező, erősítő, interaktív rendszerben, nem pedig egy klasszikus felfogású, balett-orientált hierarchikus felépítésben. A mellérendelt viszony ellenére bizonyos pillanatokban a jelentéshordozó, meghatározó eszköz persze kiemelt szerepet kap, de a következő pillanatban ez át is adódik a másik kompozíciós elemre, majd a következőre, folyamatosan fenntartva ezt a váltakozást. Ez a alkotói felfogás minden résztvevőtől belátást és megfelelő alázatot kíván, a szólista attitűdjéből nézve ezzel nem könnyű azonosulni. A pillanat jelenvalóságában kibontakozni képes előadó passzívnak és tehetetlennek érezheti magát, ha a látvány képzőművészeti, vagy terművészeti dimenziói erősödnek fel, aminek ő „csak” egyenrangú eleme. Ezért e művészi megközelítés sikerének feltétele a megfelelő színpadi jelenlét és minden alkotó részéről az a meggyőződés, hogy e kísérleti szemléletű összművészeti alkotás hitelessége éppen egységében van.



Liszt: Haláltánc-variációk - A táncter építése, részlet az előadásból



Liszt: Haláltánc-variációk - Részlet az előadásból, előadják a Pécsi Balett táncosai, koreográfia: Gaál Mariann, tér: Sebestény Ferenc, fotó: Dusa Gábor (2011.)



Liszt: **Haláltánc-variációk**
Részlet az előadásból, előadják a Pécsi Balett táncosai, koreográfia: Gaál Mariann, tér: Sebásty Ferenc, fotó: Dusa Gábor (2011.)

1. EREDMÉNYEK

Az ismertettett mővészeti, elméleti és oktatói munka legnagyobb eredményét abban látom, hogy ebben az egymást erősítő és egymásra épülő tevékenységben sikerült kapukat nyitni, átjárót felfedezni az egyes mővészeti területek között. Legfőbb célkitűzésként a táncművészet és az építészet között keres elemző és alkotó kapcsolatokat. Bár tevékenységét mindkettő a tér megformálásában fejt ki, időszemléleteik merőben eltérőek. A mozgás által generált tér kapcsán azonban tér és idő viszonyának egy speciális aspektusa ragadható meg. A mozdulat jelenidejűsége, pillanathoz való kötöttsége, valamint az építészet örökidejűsége való törekvése között feszülő paradoxon a közös alkotói közegben, a megszülető térben oldódhat fel, mely létrejöttének módjából fakadóan egyszerre hordozza mind a két lényegyet. Az így konstruált tér az „itt és most”, és az időtlenség közti éles határon keresi egyensúlyát és fogalmazza meg önállóan is érvényes filozófiáját.

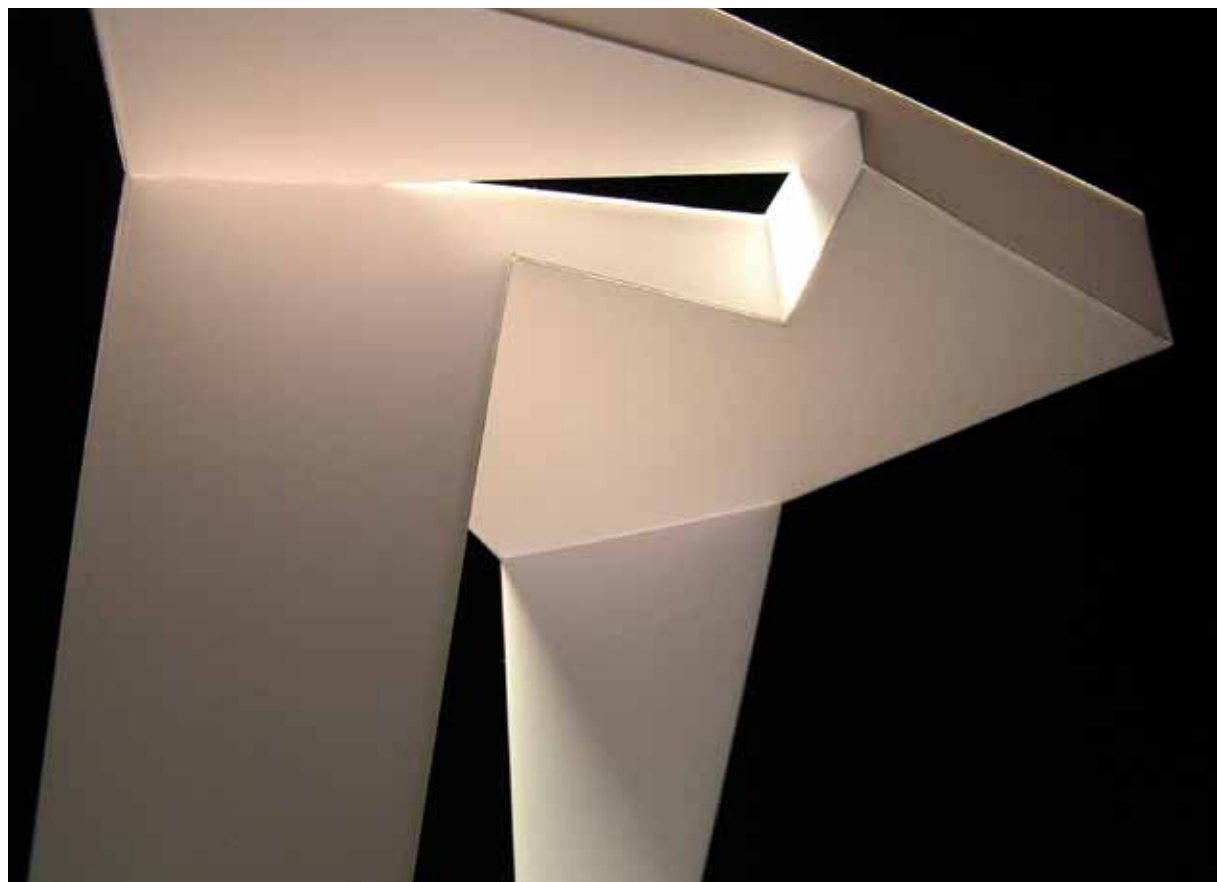
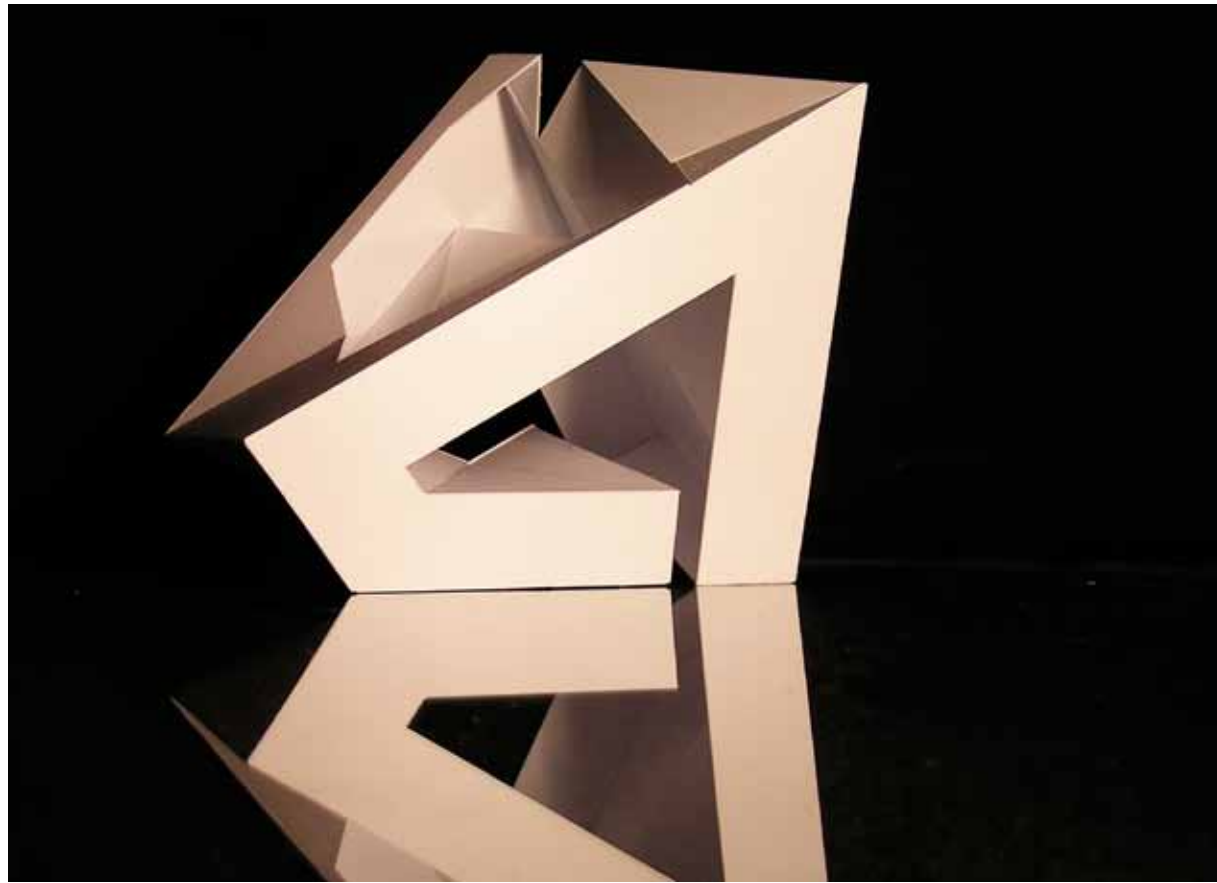
Az értekezés oktatási és alkotói metodikát kínál tér és mozgás összefüggéseinek komplex vizsgálatához, összegzi a témával kapcsolatos elméleti és gyakorlati tapasztalatokat, elért eredményeket, megalapozva ezzel további lehetséges kutatási programok és mővészeti produkciók létrehozását.

2. JÖVŐBELI TERVEK

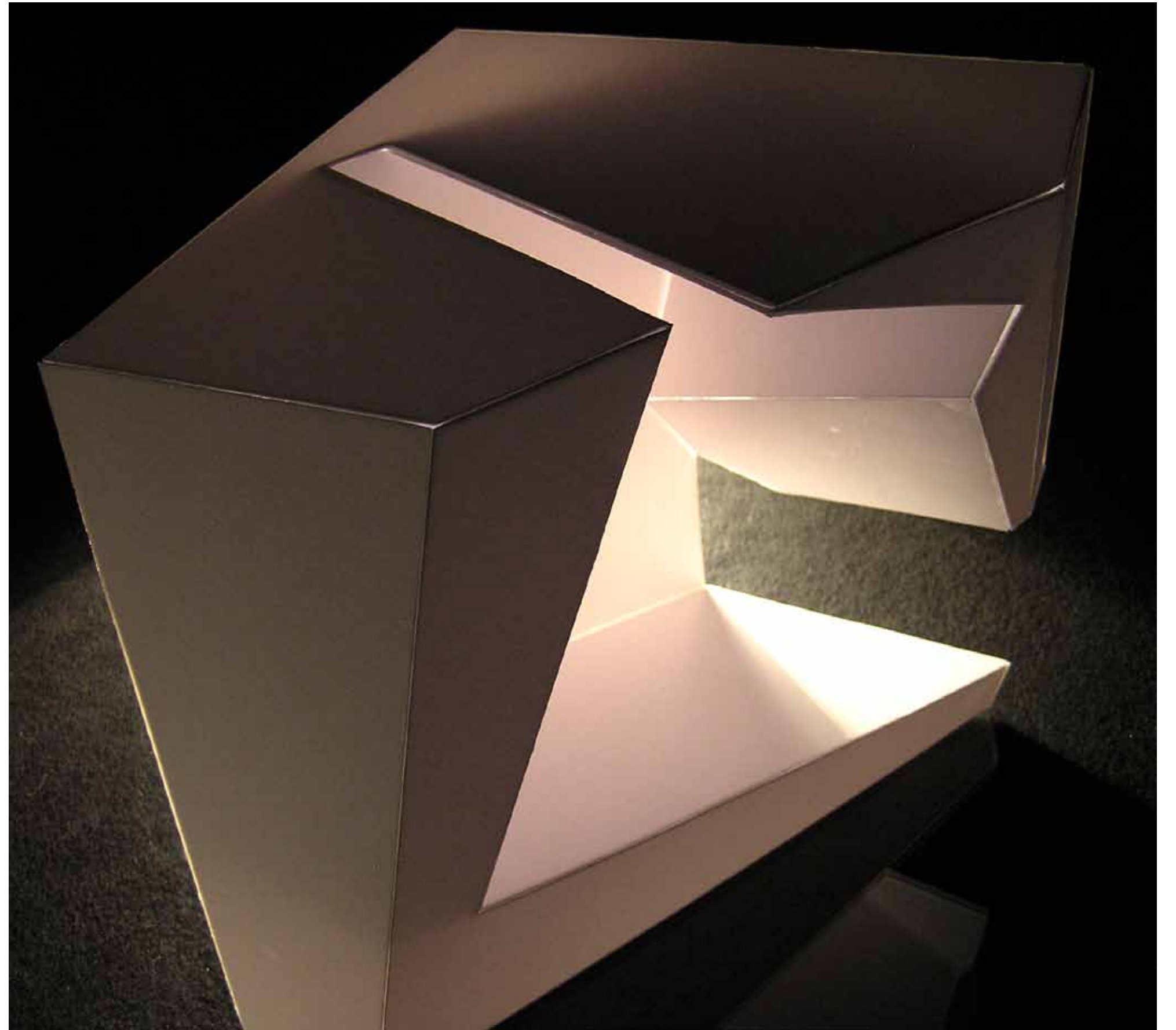
Saját alkotótevékenységemet a térformálással kapcsolatos összmővészeti megközelítések területén szeretném folytatni. Céloom olyan oktatási és mővészeti alkotócsoportok létrehozása, melyek a térmővészetekkel foglalkozó egyetemek, doktori iskolák, kortárs színházi és tánc csoportok együttműködésére épülnek. Időszerű olyan kísérleti programok kidolgozása, melyek során a tér szemléletének, formálásának eltérő módjait ismerik meg és alkalmazzák a résztvevő (hazai és külföldi) diákok, felkért mővészek. Az együttműködés során egymás alkotómódszereibe nyerhetnek bepillantást táncosok, építészek, szobrászok, koreográfusok, fény- és díszlettervezők, a tér megélésének és alakítási elveinek egyetemességére fókuszálva a figyelmet. Napjaink progresszív építészetének, szobrászatának, színház- és táncművészetének elemi belső igénye, hogy ezeket az érintkezési pontokat felderítse és beépítse saját szemléletébe, eszközrendszerébe. A közeledést segítő program ez, mely lebontja azokat a falakat, amelyek az oktatási és mővészeti intézményrendszerünk átjárhatatlanságából, szemléletének merevségéből adódnak. A kommunikáció, megindulásával lehetőség nyílik a graduális és tanfolyam szintű oktatási programok mellett táncelőadások létrehozására, kiállítások és konferenciák szervezésére, illetve a tudományos és mővészeti munkákat dokumentáló kiadványok, publikációk megjelenítésére.

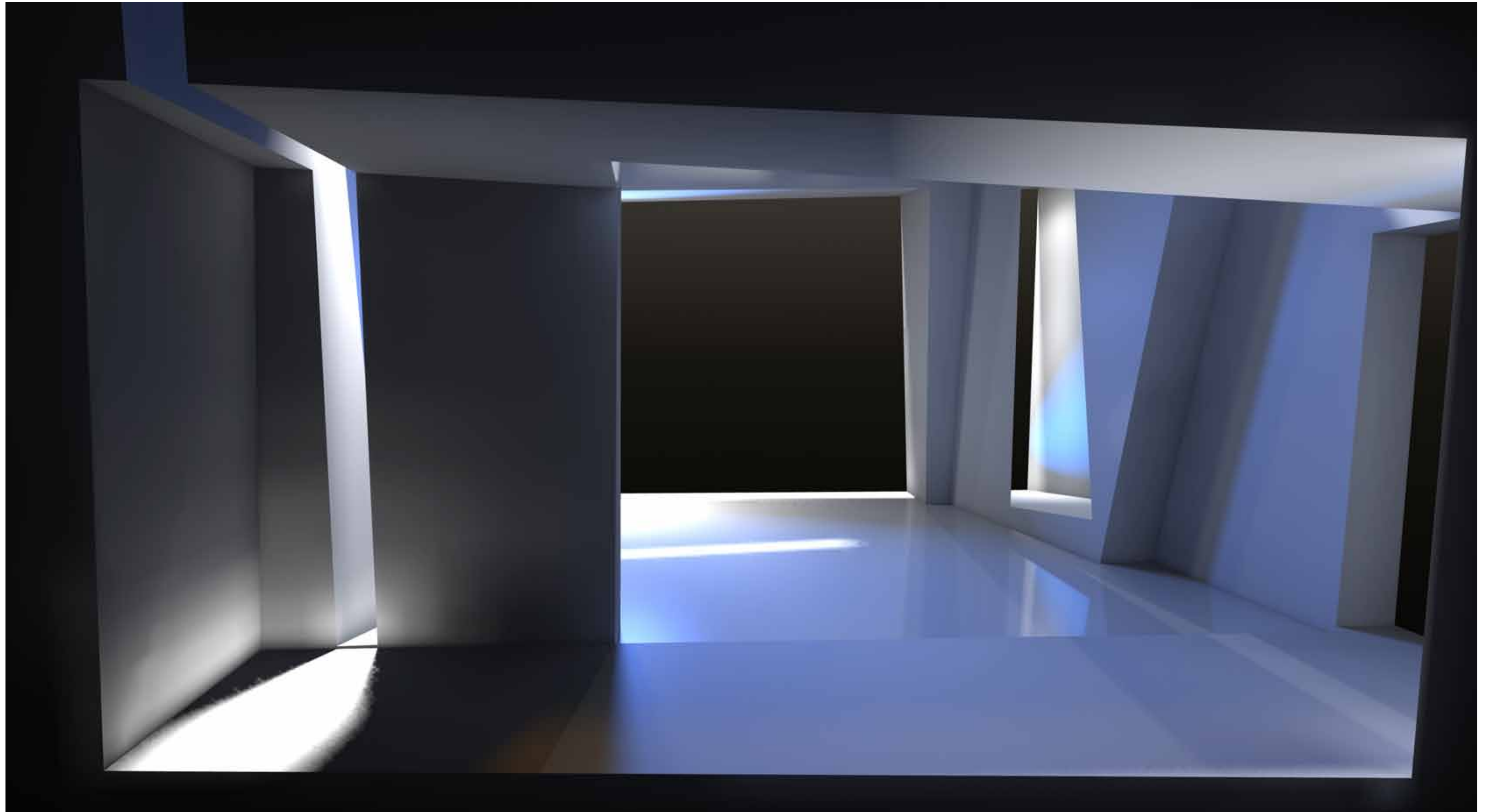


„Táncal formált tér”: Sebestény Ferenc (2012). Velencei Építészeti Biennálé 2012. Magyar Pávilon, a „Központi modell” koncepcióterve. Számítógépes virtuális tér, render.



„Térmodulátor” - A tömör formától a dinamikus belső térig. Tértranszformáció: (2012.)
A tömör kockából, mint alapformából kiindulva néhány transzformáció (kivonás, torzítás, szelektálás, stb.) segítségével dinamikus belső tér tervezése. A Tanszéki Terv 1. című tantárgy hallgatóinak munkái. Balra főt: Molnár Bence, alatta: Szlameiczky Zita, jobbra: Váradi Eszter alkotása. A modellek fehér polisztirol lemezekből ragasztottak.





„Táncsal formált tér” (2012.)
Velencei Építészeti Biennálé 2012.
Magyar Pavilon, a „Központi modell”
konceptióterve. Számítógépes vir-
tuális tér, render: Sebestény Ferenc.

IX. IRODALOMJEGYZÉK

1. Almássy Ágnes (szerk). (2007). *Pszichológiai lexikon*. Budapest: Helikon Kiadó.
2. Arnheim, Rudolf (2004). *A vizuális élmény, Az alkotó látás pszichológiája*. Budapest: Aldus Kiadó. Eredeti megjel.: (1974) *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press
3. Arnott, Peter D. (1989). *Public and performance in the Greek theatre*. London, New York: Routledge
4. Balogh István. (1984). *Az építészeti forma*. Budapest: Tankönyvkiadó
5. Bardon Alfréd. (1950). *Építészeti Rajz*. Budapest: Tankönyv Kiadó Nemzeti Vállalat.
6. Barrow, John D. (2000). *A művészi világegyetem*. Budapest: Vincze Kiadó. Eredeti megjelenés: (1995). *The Artful Universe*. Oxford: Claredon Press.
7. Benesh, Rudolf and Joan. (1977). *Reading Dance*. London: Souvenir Press.
8. Berger, René. (1984). *A festészet felfedezése*. Budapest: Gondolat Kiadó. Eredeti megjelenés: (1968). *Découverte de la peinture*. Lausanne: René Berger - Éditions Spes.
9. Bernáth László - Révész György. (1995). *A pszichológia alapjai*. Budapest: Tertia Kiadó.
10. Boccioni, Umberto. (1912). *Pittura scultura futuriste*. Milano: Edizioni Futuriste di „Poesia”
11. Chalupceky, Jindřich. (2002). *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*. Budapest: Balassi Kiadó. Eredeti megjelenés: (1998). *Údél umělce. Duchampovské meditace*. Torst.
12. Dobó Márton, Molnár Csaba, Peity Attila, Répás Ferenc. (1999). *Valóság - Gondolat - Rajz. Építészeti grafika*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó.
13. Dr. Dienes Gedeon. (2001, 2005). *A mozdulatművészet története. A History of the Art of Movement*. Budapest: Orkesztika Alapítvány kiadványa.
14. Dr. Dienes Valéria. (2000). *A plasztika profil tagozata*. Mozdulatművészeti sorozat Duncan-Dienes Füzetek 1. Budapest: Orkesztika Alapítvány kiadványa.
15. Dürrenmatt, Friedrich. (1963). *Színházi problémák*. Korszerű színház (sor. Budapest: Színháztudományi Int.
16. Eco, Umberto. (1998). *A nyitott mű*. Budapest: Európa Könyvkiadó. Eredeti megjelenés: (1962, 1976). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani
17. Ferkai András. (2003). *Úr vagy megélt tér*. Budapest: Terc Kiadó
18. Franklin, Eric. (1996). *Dynamic Alignment Through Imagery*. Champaign, USA: Human Kinetics
19. Frey, Dagobert. (1929). *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg: Dr. Benno Filser
20. Fügedi János. (1990). Mitikus mozdulatharmónia. *Táncművészet*, 15(3)
21. Fügedi János. (1993). Tánclejegyző rendszerek I. *Táncművészet*, 18(1-2).
22. Fügedi János. (1993). Tánclejegyző rendszerek II. *Táncművészet*, 18(3-4).
23. Fügedi János. (1993). Tánclejegyző rendszerek III. *Táncművészet*, 18(5-6).
24. Füst Milán. (1997). *Látomás és indulat a művészetben*. Budapest: Kortárs Kiadó.
25. Gombrich, Ernst H. (1975). *A művészet története*. Budapest: Gondolat Kiadó. Eredeti megjelenés: (1972). *The Story of Art*. (1950). London: Phaidon Press Limited.
26. Gregory, Richard L. - Gombrich, E. H. (1982) *Illúzió a természetben és a művészetben*. Budapest: Gondolat Kiadó. Eredeti megjelenés: (1973). *Illusion in Nature and Art*. London: Duckworth.
27. Gregory, Richard L. (1973) *Az értelmes szem*. Budapest: Gondolat Kiadó. Eredeti megjelenés: (1970). *The Intelligent Eye*. London: Weidenfeld and Nicolson.
28. Gregory, Richard L. (1997) *Knowledge in perception and illusion*. Philosophical Transactions of the Royal Society
29. Gróh János. (1992). *Tér és idő a zenében és a festészetben*. Különlenyomat. Magyar Filozófiai Szemle 1992/1-2. Budapest.
30. Gropius, Walter. (1981). *Apolló a demokráciában*. Budapest: Corvina Kiadó. Eredeti megjelenés: (1967). *Apollo in der Demokratie*. Mainz / Berlin: Florian Klupferberg Verlag.
31. Guest, Ann Hutchinson. (1984). *Dance Notation*. London: Dance Books.
32. Hajnóczi J. Gyula. (1991). *Az építészet története. Ókor II. Klasszikus kultúrák*. Budapest: Tankönyvkiadó.
33. Halász Tamás. (2001). ... a lelke mindennek *Ellenfény - Kortárs Tánc- és Színházművészet*, 2001(6)
34. Halász Tamás. (2002). Örök árnyalakok. *Balkon - Kortárs Művészeti Folyóirat*, 2002 (11)
35. Hall T. Edward. (1995). *Rejtett dimenziók*. Budapest: Gondolat Kiadó. Eredeti megjelenés: (1966). *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books, Doubleday.
36. Humphrey, Doris. (2000). *A koreografálás művészete*. Budapest: Planétás Kiadó. Eredeti megjelenés: (1959). *The Art of Making Dances*. Woodford, Ch. F. - Pollack, B. ed.
37. Imre Zoltán (szerk.). (2004). *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Budapest: Áron Kiadó.
38. Kaposi Viktória. (1999). „Vagyok, aki vagyok. Az vagyok, aki itt áll szemben”. *Ellenfény - Kortárs Tánc- és Színházművészet*, 1994(4)
39. Kepes György. (1979). *A látás nyelve*. Budapest: Gondolat Kiadó. Eredeti megjelenés: (1944). *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald and Co.
40. Kepes György. (1979). *A világ új képe a művészetben és a tudományban*. Budapest: Corvina Kiadó. Eredeti megjelenés: (1956). *The New Landscape in Art and Science*. Chicago: Paul Theobald and Co.
41. Kerégyártó Béla (szerk.). (2000). *A mérhető és a mérhetetlen, Építészeti írások a huszadik századból*. Budapest: Typotex Kiadó.
42. Keresztury Dezső - Staud Géza - Fülöp Zoltán. (1975). *A magyar opera- és balettszenika*. Budapest: Magvető Könyvkiadó
43. Kovářová, Miroslava - Miranda, Regina. (2006). *Laban and Performenting Arts*. Bratislava: Bratislava in Movement Association Academy of Music and Dramatic Arts.

44. Lábán Rudolf. (2008). *Koreográfia*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. Eredeti megjelenés: Rudolf von Laban. (1926). *Choreographie*. Erstes Heft. Jena: Eugen Deiderichs.
45. Lábán Rudolf. (2009). *Táncnak szentelt élet*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. Eredeti megjel.: Rudolf von Laban. (1935). *Ein Leben für den Tanz - Erinnerungen*. Drezda: Karl Reissner Verlag.
46. Lajkó Károly. (1996). *Viselkedésünk és lelki egyensúlyunk*. Budapest: Akadémia Kiadó.
47. Langfeld, Herbert Sidney. (1920). *The aesthetic attitude*. New York.
48. Lawlor, Robert. (1982). *Secret Geometry. Philosophy and Practice*. London: Thames and Hudson Ltd.
49. Le Corbusier (1981). *Új építészeti felé*. Budapest: Corvina Kiadó. Eredeti megjelenés: (1966). *Vers une Architecture*. Paris: Editions Vincent, Freal and Co.
50. *Lipps, Theodor. (1903). Asthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Leipzig, Hamburg: Leopold Voss.*
51. Loos, Adolf. (2004). *Ornamens és nevelés*. Válogatott írások. Budapest: Terc Kiadó.
52. Malevics, Kazimir (1986). *A tárgy nélküli világ*. Budapest: Corvina Kiadó. Eredeti megjelenés: (1927). *Die gegenstandslose Welt*. Bauhausbücher 11. Gropius, W. - Moholy-Nagy L., majd (1980). *Die gegenstandslose Welt*. Neue Bauhausbücher sorozatban. Mainz/Berlin: Florian Kupferberg Verlag.
53. Mérei Ferenc. (1961). *Lélektani napló. I. Az utalás lélektana. II. Az élménygondolkodás*. Budapest: Művelődéskutató Intézet
54. Mérő László. (2001). *Új észjárások. A racionális gondolkodás ereje és korlátai*. Budapest: Tercium Kiadó.
55. Moholy-Nagy László. (1996). *Fotogramok*. Kiállítási katalógus. (szerkesztette: Tímár Katalin) Budapest: Ernst Múzeum.
56. Moholy-Nagy László. (1996). *Látás mozgásban*. Budapest: Műcsarnok - Intermedia. Eredeti megjelenés: Moholy-Nagy László. (1947). *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald Company.
57. Moholy-Nagy László. (é.n.). *Az anyagtól az építészetig*. Budapest: Corvina Kiadó
58. Montágh Imre. (1996). *Figyelem vagy fegyelem? Az előadói magatartás*. Budapest: Holnap Kiadó.
59. Moravánszky Ákos - M. Gyöngy Katalin. (2007). *A tér. Kritikai antológia*. Budapest: Terc Kiadó.
60. Moravánszky Ákos - M. Gyöngy Katalin. (2009). *A stílus. Kritikai antológia*. Budapest: Terc Kiadó.
61. Panofsky, Erwin. (1954). *Meaning in the Visual Arts*. President and Fellows of Harvard College.
62. Pavis, Patrice. (2003). *Előadáselemzés*. Budapest: Balassi Kiadó. Eredeti megjelenés: (1982) *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*, PAJ Publications
63. Pavis, Patrice. (2006). *Színházi szótár*. Budapest: L'Harmattan. Eredeti megjelenés: (1987). *Dictionnaire du Theatre* Messidors/Éditions Sociales.
64. Pléh Csaba, Boross Ottilia (2008). *Pszichológia*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
65. Read, Herbert (1968). *A modern szobrászat*. Budapest: Corvina Kiadó. Eredeti megjelenés: (1964). *A Concise History of Modern Sculpture*. London: Thames and Hudson.
66. Réti István. (1944). *Képkötő művészet*. Budapest: Vajna és Bokor.
67. Sándor L. István. (1999). Gondolatokat ébreszteni. *Ellenfény - Kortárs Tánc- és Színházművészet*, 1994(4)

68. *Schmarsow, August. (1894). Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig: Karl W. Hiersemann.*
69. Schumacher, Fritz. (1991). *Das bauliche Gestalten*. Basel, Berlin, Boston: BirkHauser. Eredeti megjelenés: (1926). Leipzig: J.M. Gebhardt.
70. Schuster, Martin. (2005). *Művészettélektan - Képi kommunikáció, kreativitás, esztétika*. Budapest: Panem Kiadó. Eredeti megjelenés: (2000). *Kunstpsychologie - Kreativität, Bildkommunikation, Schönheit*. Hohengehren: Schneider Verlag.
71. Sekuler, Robert - Blake, Randolph. (2000). *Észlelés*. Budapest: Osiris Kiadó. Eredeti megjelenés: (1994). *Perception*. Third edition. New York: McGraw-Hill Inc.
72. Simhandl, Peter. (1998). *Színháztörténet*. Budapest: Helikon.
73. Székely László (szerk.) (2010). *Albert Einstein válogatott írásai*. Principia Philosophiae Naturalis sorozat (3. kiadás). Budapest: Typotex Kiadó
74. Szentkirályi Zoltán. (1980). *Az építészet világtörténete*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
75. Szentkirályi Zoltán. (2006). A térművészet történeti kategóriái, *In Szentkirályi Zoltán válogatott építésztörténeti és elméleti tanulmányok*. Budapest: Terc Kft. Eredeti megjelenés: Építési- és Közlekedéstudományi közlemények, 1967/2
76. Szilvitzy Margit. (1995). *A látás élménye. Művészettörténeti tanulmányok az Iparművészeti Főiskolán*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
77. Tímár András. Drámatörténeti kézirat. Kiadatlan. (Forrásként való használatát a szerző engedélyezte)
78. Ujfalussy József. (1990). *Haláltánc. Variáció, építkezés, modális transzformáció Liszt Ferenc zenéjében*. (Tudományos előadás nyomtatott összefoglalója nyomán)
79. Woodworth, Robert S., Schlosberg, Harold. (1966). *Kísérleti pszichológia*. Budapest: Akadémia Kiadó. Eredeti megjelenés: (1961) *Experimental Psychology*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
80. *Zevi, Bruno. (1957). Architecture as Space: How to Look at Architecture. New York: Horizon Press.*
81. Zumthor, Peter. Eine Anschauung der Dinge. (1988). in: P.Z.: *Architektur Denken*. Baden: Lars Müller.

FÉNYKÉPEK, FORRÁSMUNKÁK

A Haláltánc-variációk című előadáson és az Artus produkciókon készült fényképeket Dusa Gábor fotóművész készítette és bocsátotta rendelkezésemre, válogathattam Gaál Mariann koreográfus és Goda Gábor rendező előadásainak archív fotóiból. Tímár András színháztörténész hozzájárult, hogy forrásként használjam jelenleg még kiadatlan drámatörténeti kéziratát. Köszönöm mindannyiuk támogató segítségét! Illusztrációként szerepeltettem néhány képkockát a d1 tv által készített táncfilmből, mely 2011 május 17-én az előadás főpróbáján készült.



Liszt: Haláltánc-variációk - Részlet az előadásból
előadják a Pécsi Balett táncosai,
koreográfia: Gaál Mariann, tér: Sebestény Ferenc,
fotó: Dusa Gábor (2011.)



Sebestény Ferenc:

TÉR ÉS MOZGÁS

ÖSSZEFÜGGÉSEINEK ELMÉLETI ÉS KÍSÉRLETI VIZSGÁLATA,
GYAKORLATI ALKALMAZÁSA AZ ÉPÍTÉSZKÉPZÉSBEN

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM - PMMK
BREUER MARCELL DOKTORI ISKOLA

DLA értekezés, 2012.