MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

REZUMAT

„Miért jár mindig feketében?”

A színészi munka mikroanalízise A. P. Csehov *Sirály* című drámája alapján

Conducător de doctorat:
Prof. univ. dr. habil. BOB Erzsébet

Student-doctorand:
KOVÁCS Károly

2025

Kivonat

A doktori értekezés Anton Pavlovics Csehov *Sirály* című drámájának első mondatát vizsgálja tíz különböző színházi előadás színészi munkáin keresztül. A kutatás célja a Medvegyenko szerepét alakító színészek légzésének, hanghasználatának, mimikájának, tekintetének, proxemikai rendszerének és testtartásának elemzése a szerepépítés és az előadások közötti közös tulajdonságok és eltérések szempontjából. A vizsgálat fókuszában a nyitó megszólalás körüli színészi eszközök állnak, kiemelten kezelve a színpadi transzformáció és szerepazonosulás folyamatát.

A kutatás mikroanalízis, a színészi játék egyéni, majd az egész előadáson átívelő mintázatokat feltárva. A dolgozat színházelméleti keretét a színészi átváltozás klasszikus elméletei adják többek között Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij, Vsevolod Mejerhold, Edward Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, napjainkban pedig színészképzésében Lee Strasberg, Michael Chekhov, David Zinder, Declan Donnellan és Robert Cohen állításai nyomán.

A kutatás alapjául tíz Medvegyenko-alakítás szolgál, melyek Magyarország és Erdély különböző színházaiban zajlott előadások rögzített anyagai alapján kerültek kiválasztásra az 1972 és 2015 közötti periódusból, olyan alkotók rendezésében, mint Ádám Ottó, Verebes István, Telihay Péter, Sorin Militaru, Schilling Árpád, Kiss Csaba, Szász János, Alföldi Róbert, Keresztes Attila. A vizsgálat célja a színészi partitúra első megszólalás általi meghatározottságának feltérképezése, és annak feltárása, hogyan befolyásolja ez a későbbi játékot.

Az elemzés három szakaszból áll: az első szakasz a megszólalás előtti állapotokat vizsgálja, a légzésdinamikára és színpadi jelenlétre koncentrálva; a második a megszólalás alatti vokális és testi kifejezőeszközöket elemzi; a harmadik pedig a megszólalás utáni mozgásmintázatok és térhasználat sajátosságait térképezi fel. Az egyes fejezetek tudományos kontextusba helyezik az adott vizsgálati szempontokat, majd tíz különböző Medvegyenko-alakítás összehasonlításával megfogalmazzák a színészi transzformációra vonatkozó megállapításokat. A kutatás végső célja, hogy az elemzett előadásokból kiválassza azt a színészt, akinek az alakítása a legkoherensebben és legmélyebben valósítja meg a Medvegyenko-szerep transzformációját, és ennek részletes analízisét elvégezze.

A kutatás eredményei a színészi játék elemzésének egy új perspektíváját kínálják, amely fókuszáltan az első megszólalás szerkezetét és dinamikáját is érinti, az értekezés így a színészi szerepformálás mélyebb megértéséhez járul hozzá.

Az első fejezet központi témája a légzés színészi munkában betöltött jelentőségét taglalja, különösen a *Sirály* előadásainak első megszólalása előtt, Medvegyenko karakterének megformálása során. A kutatás kiindulópontja, hogy a légzés nem csupán élettani funkció, hanem színpadi jelentéshordozó is, amely meghatározza a színész jelenlétét és karakterépítését.

A fejezet elején a légzés etimológiai és kulturális vonatkozásai definiálódnak: a fogalom eredete a latin *inspirare* („belehel, lelkesít") szóból származik, amely kapcsolatba hozható a bibliai teremtéstörténettel és az isteni lehelet életet adó szerepével. A színpadi átváltozás egyik alapja a légzés, amely – ahogy a keresztény hagyományban az ember életét – úgy a színházban a szerepet kelti életre. A légzés jelentőségének értelmezési vetületeit Heidegger és Herder filozófiai gondolatai is megerősítik, miszerint a légzés nem csupán fiziológiai aktus, hanem a gondolkodás és az emberi jelenlét alapvető feltétele.

A fejezet részletesen bemutatja a légzés fiziológiáját, különbséget téve az élettani (némalégzés) és a beszédlégzés között. Az előbbi automatikus és egyenletes, míg az utóbbi tudatos és aránytalan – a belégzés után hosszabb kilégzést igényel a hangképzés érdekében. A színészi munka szempontjából a szakirodalom három légzéstípust különböztet meg:

1. Váll-légzés – felszínes, kapkodó, nem nyújt megfelelő támaszt, így feszültséget kelt, és zöngétlen hangadást eredményez.
2. Mellkasi légzés – valamivel mélyebb, de még mindig korlátozott, ami szintén támasz nélküli hangformálást tesz lehetővé.
3. Rekeszlégzés (kombinált mélylégzés) – a leghatékonyabb technika, amely a teljes tüdőkapacitást kihasználja, stabil levegőoszlopot biztosít, és megfelelő támaszt ad a hangadás során, a szakirodalom által helyesnek titulált légzésforma.

A fejezet következő részében az egyes színészek megszólalása előtti lélegzetvétel kerül elemzésre:

Dégi István – Medvegyenko lassú, kimért mozgással és orrüregen keresztüli légzéssel készül a megszólalásra, amelyet meglepően magas hangon indít, majd fokozatosan mélyebb tónusra vált.

Keresztes Sándor– A szereplő felfokozott légzéssel, szétszórt öltözékben jelenik meg, a helyzethez igazodó mélylégzést alkalmaz, majd a csendet megtörve visszafojtott levegővel szólal meg.

Benkő Géza– Medvegyenko bizonytalan gesztusokkal és három rövid belégzés után, gyors nyelések kíséretében készül a megszólalásra.

Szabó Jenő– A szaladás miatt még ziháló Medvegyenko légzésdinamikája gyors mellkasi légzésként artikulálódik, a megszólalás előtti pillanatban viszont tempója lassul, mintha tudatosan készülne az első mondatra.

Katona László– A nyugalmi helyzetben lévő, de belső feszültséggel teli Medvegyenko hirtelen és gyors hasi légzéssel készül a megszólalásra, amelyet rövid levegővisszatartások előznek meg.

Diószegi Attila– A szereplő kapkodó és gyors belégzésekkel kezd, majd a mesemondás alatt fokozatosan mélyebb hangnemre vált, végül csendesebb, hasi légzéssel tér vissza a dialógushoz.

Kardos Róbert– Medvegyenko érkezésekor visszafojtott légzéssel figyeli Mása táncát, majd hirtelen, dinamikus belégzéssel és gyors légzésváltásokkal szólal meg, hogy túlharsogja a zenét.

Fehér Tibor– A szereplő csendes, gazdaságos légzésmóddal készül a megszólalásra, amely hirtelen tör ki belőle, mintha a korábbi visszafogottságot egy érzelmi robbanás váltaná fel.

Henn János– Medvegyenko lassan, visszafojtott légzéssel közelít Másához, majd egy hosszabb belégzés és pillanatnyi csend után határozottan szólal meg a mikrofonban.

Gaál Gyula– Gyors léptekkel, izgatottan érkező Medvegyenko légzése kezdetben felfokozott, majd fokozatosan lelassul, végül visszafojtott lélegzettel, robbanásszerűen ejti ki első mondatát.

A fejezet zárórészében a megszólalás előtti légzésminták elemzését követően három fő csoport határolódik el:

1. Csendesen számonkérő Medvegyenkók – gyors, mély belégzés, hangtalan levegővétel után robbanásszerű megszólalás.
2. Magas hangindítást alkalmazó Medvegyenkók – kapkodó légzés, amely magas fekvésű, izgatott vagy vidám hangindítást eredményez.
3. Visszatartott levegővel operáló Medvegyenkók – a levegő visszatartása feszült figyelmet, izgalmat vagy bizonytalanságot jelez.

A fejezet külön kitér Keresztes Sándor nyíregyházi Medvegyenkójára, akinek légzése sokrétű állapotváltozásokat tükrözött: zihálás, mélylégzés és visszatartott levegő dinamikusan váltakozott, amitől a karakter intenzitása kiemelkedett.

A fejezet tézise, hogy a színészi légzés meghatározza a színpadi jelenlétet és a szerepformálás minőségét. A légzésdinamika árnyalja az alakítást, és olyan zsigeri állapotokat hoz létre, amelyek organikus módon építik a karaktert. A fejezet következtetése, hogy az első mondat előtti levegővétel nem csupán technikai eszköz, hanem a színészi transzformáció egyik legfontosabb tényezője.

A kutatás második fejezete a *Sirály*-előadásokban látható Medvegyenkók első megszólalásának hangját vizsgálja, kiemelve annak színpadi jelentéshordozó szerepét. A fókusz a színpadi légzés és hang szinergiáján van, amely a színészi munka tudatosan kódolt akusztikus paramétereként jelenik meg. A légzés és a vokális kifejezés összefüggése meghatározza a hang expresszív minőségét, amelyet a befogadó észlel és dekódol. A hallás sajátossága, hogy más érzékelési módokkal szemben reflexszerűen nem kapcsolható ki, így az emberi hang folyamatosan kölcsönhatásban van a környezettel. A légzés és a hangadás kapcsolatát az emberi kommunikációban és a színészi munkában egyaránt központi elemként értelmezhető, hiszen a színész a levegővétellel kódolja az üzenetet, míg a néző azt dekódolja és értelmezi. A színészi hang a jelenlét egyik legfontosabb eleme, amely nemcsak fizikai, hanem pszichológiai jegyeket is hordoz. Az emberi hang a beszéd és kommunikáció alapja, amelynek szerkezete és anatómiája kulcsfontosságú a színházi előadások elemzésében. A kutatás célja ennek a szerkezetnek a feltárása, valamint annak vizsgálata, hogyan működik a légzés és a hangadás az előadások nyitómondatában. Az

emberi ujjlenyomatok analógiáján a színész hangja mint egyedi kézjegy, meghatározó eleme annak, ahogyan a szerep életre kel, és a nézőkkel kommunikál.

Az emberi hang keletkezése a levegő mozgásához kötött, amely a hangképző szervek – elsősorban a gége – működése révén alakul hanggá. A gége szerkezete és a hangszalagok állásának változékonysága biztosítja a különböző hangképzési módokat, amelyek közé tartozik a tág és szűk légzőállás, a h-állás, a zárállás, a zöngeállás és a suttogó állás. A zöngeállás során alakul ki az emberi hang, amikor a kilélegzett levegő rezgésbe hozza a hangszalagokat, míg a suttogás esetében a hangszalagok nem rezegnek, így a beszéd nagyobb terhelést jelent számukra. A hangképzés mechanizmusainak ismerete különösen fontos a tudatos színészi munkában. A kutatás következő lépése a színészi megszólalások vizsgálata, amelyben a belégzés és a hangadás kapcsolata kerül fókuszba, valamint a szonorikus dimenzió és a vokalitás közös és eltérő vonásainak feltárása különböző színészi megközelítésekben.

A színpadi beszéd és a színészi hang kiemelt jelentőséggel bír a színházi alkotók és pedagógusok számára, hiszen ez a befogadás és megértés egyik kulcseleme. A színész hangja nem csupán a szöveg közvetítésére szolgál, hanem érzelmi és jelentésbeli rétegeket is hordoz, amelyeket különböző beszédakusztikai eszközök – mint a hangmagasság, hangerő, hangsúly, beszédritmus és artikuláció – segítségével fejez ki. A színpadi beszéd különbözik a hétköznapi beszédtől, mivel reproduktív jellegű, vagyis a színésznek úgy kell előadnia a rögzített szöveget, mintha az spontán jönne létre, miközben a megfelelő légzésdinamikai folyamatokat is működtetnie kell. Grotowski és más színházi mesterek hangsúlyozzák, hogy a színésznek nem szabad tudatosan figyelnie saját hangképző mechanizmusaira az előadás közben, mert ez gátolja az energiák és impulzusok szabad áramlását. Sztanyiszlavszkij szerint a színész hangja olyan, mint a zenész hangszere, amelyet folyamatosan fejlesztenie kell, hogy képes legyen az érzelmi tartalmak hiteles kifejezésére. A színészi hang használata kompozíciós elemként is felfogható, amely a test mozgásával és az intonációval együtt építi fel az előadás dinamikáját. Eugenio Barba és Robert Cohen szerint a színésznek képesnek kell lennie a néző figyelmét a vizuális és az auditív élmények között irányítani, így a hanghasználat stratégiai eszközzé válik a színházi kommunikációban. A színpadi alkotás során a hang artikulációjának és modulációjának tudatos elemzése azonban veszélyeket is rejt, mert a túlzott önreflexió gátolhatja az organikus játékot és a természetes hatás elérését. Donnellan szerint a színésznek a

célpontra kell összpontosítania, nem pedig saját hangjára, hogy hitelesen és zavartalanul tudjon kommunikálni. A kutatás a Medvegyenkót játszó színészek megszólalásának vizsgálatára összpontosít, különösen a hangindítás és légzés kapcsolatára, hogy feltárja, milyen vokális és szemantikai minőségeket hordoz a színészi munka első pillanata.

Az analízis a *Sirály*-előadások első megszólaló színészét vizsgálja a beszéd szupraszegmentális elemei alapján, különös tekintettel a hangsúlyra, hangerőre, hanglejtésre, hangmagasságra és beszédritmusra. A hangsúly a beszéd egyik meghatározó eleme, amely lehet értelmi-logikai vagy érzelmi hangsúly, és változatos módon – hangerő, hangmagasság vagy szünetek segítségével – valósulhat meg. A hangerő dinamikája a színpadi kifejezés egyik kulcstényezője, amelyet a színész tudatosan alkalmaz, hogy megfelelően közvetítse mondandóját, míg a hanglejtés – emelkedő vagy ereszkedő formában – jelentéstani és érzelmi rétegeket ad a megszólalásnak. A hangmagasságot elsősorban a hangszalagok mérete és rugalmassága határozza meg, de a beszédhelyzet és az érzelmi állapot is befolyásolja, így a színészi hangindítások elemzésében ez is jelentőséggelbír. A beszédritmus a művészi beszéd egyik alapvető szervezőereje, amelynek változatossága és dinamikája meghatározza a színészi megszólalás természetességét és hatásosságát. A kutatás célja ezeknek a szupraszegmentális elemeknek az összehasonlítása a Medvegyenkót játszó színészek munkájában, fókuszálva arra, hogy mely esetekben milyen beszédfonetikai eszköz válik főfunkcióssá az adott alakítások során.

A fejezet következő részében az egyes színészek megszólalását kísérő hangindítási mechanizmusok mikroanalízise a következő tényeket tárta fel:

Dési Istvánnak a közép mellhangsáv tetején indított kérdése fokozatosan ereszkedő dallamú, a „miért” és a „feketében” hangsúlyos, a nagyobb színházi térben a megszólalás magasabb hangon kezdődik.

Keresztes Sándor négy hangsúlyt használ, főhangsúlyai a „mitől” és „feketében” szavakra kerülnek, a hanglejtés ereszkedő, a „mondja” és „mitől” között figyelemfelkeltő szünettel.

Benkő Géza hangja a hirtelen vett váll-légzés miatt kissé magasabbra csúszik, a „feketében” szó kiejtése hehezetessé válik, a beszédtempó fokozatosan gyorsul.

Katona László Medvegyenkójánál a „miért” szó főhangsúlyként funkcionál, a beszédtempó gyors, a kérdés dallama szűk intervallumon belül marad, egyenletes és fojtott indulatot sugall.

Szabó Jenőnél a megszólalás előtti belégzés és gyorsított beszédtempó a kérdés erejét fokozza, a hangmagasság a közép-mellhangsáv felső régiójában helyezkedik el.

Diószegi Attila megszólalása a mese elmondása után ereszkedő dallamú, de a „feketében” szó „é” hangzójának rövidülése ritmikai hibát eredményez, amely csökkenti a hangsúly erejét.

Kardos Róbert a zene ellenére megszólalásának hangerejét megfelelően szabályozza, a hanglejtés ereszkedő, a beszédtempó mérsékelt, a kérdés határozott és magas fekvésű, de a megfelelő támasz biztosítja a kontrollált hangindítást.

Fehér Tibor munkájában a „mindig” szó válik főhangsúlyossá, a beszédtempó mérsékelt, de a „feketében” szó ejtése torzul („feketéiben”), ami felborítja a ritmikát.

Henn János megszólalásában is a gyorsulás–lassítás miatt a „feketében” szó ejtése torzul, hehezetessé válik („fekhethében”).

Gaál Gyula kombinált mélylégzéssel indított, megszólalása stabil, a „mindig” és a „feketében” egy szakaszt alkot, a hanglejtés ereszkedő, a beszédtempó mérsékelt.

A kutatás során tíz Medvegyenko-alakítás hangjának és légzésének komparatív elemzése, a beszéd szupraszegmentális elemeinek jellemzői alapján a hangadás öt fő paramétere a következőképp differenciálódott:

1. Hangsúly – a „miért” és „feketében” szavakon lévő nyomaték eltérései.
2. Hangerő – halktól a fokozatosan erősödőig.
3. Hangmagasság – a közép-mellhangsávban elhelyezkedő frekvenciák változása.
4. Beszédtempó és ritmus – lassú, gyors vagy gyorsuló megszólalások.
5. Hanglejtés – az ereszkedő vagy emelkedő dallamhangsúlyok szerepe.

A vizsgált előadásokban három fő csoport rajzolódott ki:

Azonos légzésdinamika és hanghasználat – teljes összhang a légzés és a hangadás között.

Hasonló légzés, de eltérő hanghasználat – azonos légzéstechnika, de különbségek a hangerőben és ritmusban.

Kombinált mélylégzést alkalmazó színészek – stabilabb, kiegyensúlyozottabb vokális megoldások.

A kutatás egyik megállapítása, hogy az előadás előtti levegővétel nemcsak technikai mozzanat, hanem a színészi jelenlét meghatározó eleme. A megfelelő légzés elősegíti a tiszta artikulációt, míg a helytelen levegővétel magasabb vagy instabil hangadást eredményezhet.

A kutatás egyik fontos eredménye, hogy a megfelelő légzés és hangindítás összefügg a színpadi jelenléttel és a szerepformálás koherenciájával. A színészek légzésének és vokális megoldásainak elemzése feltárta, hogy az első megszólalás milyen mértékben határozza meg a karakter formálódását az előadás további részében.

A harmadik fejezetben a színpadi munkában konstruálódott színészi érzelmi állapotok definiálhatóságakerül az analízis központjába, fókuszálvatovábbra is a *Sirály*-előadások első megszólalásaira. A kutatás középpontjában az a kérdés áll, hogy a színészi légzés, hanghasználat milyen módon használható iránytűként az érzelmi állapotok dekódolása során, és hogyan válik ezek összjátéka a színpadi transzformáció részévé.

A fejezet kiindulópontként a *lelkiállapot* terminológiáját vizsgálja, az etimológiai kutatás rávilágít arra, hogy a *lélek* és *állapot* szavak már a 17. századtól összekapcsolódtak, a személy pillanatnyi pszichofizikai állapotát jelölve. Büky Béla nyelvész kutatásai alapján a lelkiállapot az arc mimikai változásaiban tükröződött, és a történeti etimológia szerint a nyelvészet a szívhez mint érzelmi központhoz kötötte. Színházelméleti szempontból a *jelenlét* fogalma is kapcsolódott a lelkiállapothoz. A fejezet célja az volt, hogy a *Sirály*-előadásokban Medvegyenko karakterének színészi megvalósításán keresztül elemezze az érzelmi állapotok színpadi kifejeződését a nyitófrázis viszonylatában a látottak és hallottak alapján.

Az analízis indítása előtt a színész érzelmi állapotának történeti és színházelméleti meghatározásai térképeződtek fel, kiemelve a 18. századtól napjainkig született különböző értelmezéseket. Denis Diderot szerint a színész nagysága abban rejlik, hogy ítélőképességével és érzelemmentes színlelésével bármilyen karaktert képes megformálni.

Hegel ezzel szemben hangsúlyozta, hogy a színészi művészet lényege az érzelmi amplitúdó megmutatása, koncentrálva a szerep belső értelmezésére. Sztanyiszlavszkij megközelítése szerint a színész érzelmi és testi apparátusát kell tökéletesen előkészíteni, hogy megteremtse az „átélés művészetét". Mejerhold ezzel szemben a biomechanikára helyezi a hangsúlyt, amelyben az érzelmi állapot a cselekvés eredményeként jön létre. Brecht a V-effektuson keresztül elidegeníti az érzelmi azonosulást, hogy a néző értelmező távolságot tarthasson a karakterrel. Strasberg a method acting módszerében az affektív memória szerepét emelte ki,amely lehetővé teszi a színész számára, hogy valós érzelmi élményekből építkezzen. Brook, Grotowski és Barbaszerint a színész fizikai jelenléte és energetikai állapota az érzelmek közvetítésének kulcsa, ahol a transzformáció és a lemeztelenedés esszenciális jelentőségű. A színészi érzelmi állapot meghatározását számos fogalom körvonalazta – beleértve az átélés, transz, test-lélek mozgás, affektív memória és gyónás aktusa terminusokat –, amelyek alapján leszögeződött, hogy az értekezés további részei a jelenséget a színész érzelmi vagy emocionális állapotaként nevezik meg.

A szereplő színpadon létrejövő érzelmi állapotának meghatározásához elsőként az érzelmek kialakulásának mechanizmusai kerülnek feltárásra. Arisztotelész már az ókorban kategorizálta az emberi érzelmeket, míg Charles Darwin három alapelvet határozott meg az érzelmek kifejeződésére: a hasznos társult szokások elvét, az ellentét elvét és az idegrendszer közvetlen hatásának elvét. A pszichológia az érzelmi viselkedést két részre osztja: az érzelmi kifejezésre és annak hiányára, ami verbális és nem verbális jeleken keresztül vizsgálható. William James és Carl Lange szerint az érzelmeket a testi változások hozzák létre, vagyis nem azért sírunk, mert szomorúak vagyunk, hanem azért vagyunk szomorúak, mert sírunk. Walter Cannon ezt az elméletet bírálva állította, hogy az érzelmi élmény és a testi reakciók egyidejűleg keletkeznek, míg Schachter és Singer kétfaktoros elmélete szerint az érzelem a testi reakciók és azok kognitív értékelésének együtteséből fakad. Lazarus kognitív kiértékelési elmélete szerint az érzelem kialakulása a helyzet jelentőségének tudatos vagy tudattalan megítélésén alapul. Zajonc ezzel szemben az érzelmi elsőbbség elvét hangsúlyozta, amely szerint érzelmek kialakulhatnak kognitív kiértékelés nélkül is, például fóbiák esetében. A fejezet célja, hogy a különböző pszichológiai érzelemelméletek alapján meghatározza a színész érzelmi állapotának vizsgálati lehetőségeit az előadás-felvételek szűrőin keresztül. A következőkben a fejezet az arckifejezések alapján dekódolható érzelmek elemzésével Medvegyenko karakterének

különböző előadásokban megfigyelhető érzelmi állapotai vizsgálódnak. Elsőként meghatározódik, hogy mit jelent a mimikai visszacsatolás elve.

Silvan Tomkins elmélete szerint az érzelmi élményt az arckifejezések visszacsatolása határozza meg, vagyis az érzelmek nemcsak a belső állapotok eredményei, hanem a mimikai mozgások is aktívan befolyásolják intenzitásukat. Paul Ekman kutatásai kiegészítették Tomkins hipotézisét, és kimutatták, hogy egyes alapérzelmek – például öröm, düh, szomorúság, meglepődés és félelem – univerzálisak, azaz kultúrától függetlenül felismerhetők az arcon megjelenő mimikai mintázatok alapján. Az érzelmek objektív mérhetősége érdekében Ekman és munkatársai kidolgozták a Facial Action Coding System (FACS) módszerét, amely nem az érzelmeket, hanem az azokhoz társuló izommozgásokat elemzi. Kutatások bizonyították, hogy a mimikai mozgások mesterséges előidézése fiziológiai változásokat generál**,** vagyis a színész arckifejezései nemcsak következményei, hanem kiváltói is lehetnek érzelmi állapotoknak. Az érzelmi állapotok arcmozgásokkal történő kifejezhetősége a színészi munka elemzése szempontjából kulcsfontosságú információhordozó jelleggel bírt.

A fejezet következő részében az egyes színészek megszólalása alatti mimikai mintázatai térképeződtek fel, amelyekből a következők váltak láthatóvá:

Dési István Medvegyenkója derűs, mosolygós arckifejezése csupán álcázza belső vívódását, mivel a szemkörnyéki ráncok inaktívak, és érzelmi intenzitása a jelenet során fokozatosan csökken, beletörődést sugallva.

Keresztes Sándor arcán a visszafogott düh finom jelei láthatók, az ajkak előbb előrebiggyednek, majd elvékonyodnak és összeszorulnak, miközben mimikai kifejezései a kíváncsiság és a Mása iránti meg nem értés feszültsége között mozognak.

Benkő Géza bizonytalan, zavarban lévő mimikája feszült mosolyt és folyamatosan kerülő tekintetet eredményez, amely az ijedtség és a Másától való félelem egyfajta ellentmondásos keverékét mutatja.

*Katona László*nál a mimikai játék dinamikusan követi a helyzet változásait, az első számonkérő pillantásból döbbenetbe, majd ironikus és őszinte érzelmi állapotok váltakozásába torkollik, míg végül a mimikai mintázat a meglepettség egyértelmű jeleit mutatja.

Szabó Jenő Medvegyenkójának arcán kezdetben az udvariasság és a Mása iránti rajongás dominál, de ahogy a nő elutasítja, egyre inkább a megszégyenülés és csalódottság irányába mozdul.

Diószegi Attila mimikája fokozatosan változik a zavart palástoló vidámságból egy mélyebb, melankolikusabb kifejezésbe, amely a sikertelen érzelmi közeledések során egyre inkább az elkeseredettség és a tehetetlenség jegyeit ölti magára.

Kardos Róbert munkájában az öröm valódi mimikai jegyei jelennek meg, a Duchenne-mosolya a szem körüli ráncok aktív részvételével őszinte érzelmi kifejeződést eredményez.

Fehér Tibor arcán az elvárások és a valóság közötti kontraszt jelenik meg, a nevetése csupán álcázott vidámság, amelyet a szomorúság és a visszafojtott felháborodás hullámzó ritmusa követ.

Henn János mimikája állandóan változó, harsányság, zavartság és önsajnálat között ingadozik érzelmi állapota, míg a váratlan lánykérésnél a gyors tekintetváltások és gesztusai azt mutatják, hogy Medvegyenko érzéseit titkolni próbálja a külvilág előtt.

Gaál Gyula esetében a mimikai kifejezés a jelenet során az érzelmi intenzitás növekedését követi, a kíváncsiságból fakadó figyelem és a rajongás a végén a szomorúság tipikus mintázataiba csúszik át.

Miután definiálódtak az alapérzelmek arckifejezésen megjelenő mintázatainak jellemzői, a fejezetben sorra elemezésre került az egyes Medvegyenkók színpadi munkája, és a talált eredmények a következőképp összegződtek. A kutatás során elemzett Medvegyenkó-alakítások érzelmi állapotait a légzés, hanghasználat és mimikai mintázatok összefüggései alapján kategóriákra bonthatók. A vizsgálat eredményeként három fő csoport vált meghatározhatóvá: a vidáman kezdő, majd zavartságba forduló Medvegyenkók; a vidáman kezdő, majd beletörődésbe hajló alakítások; valamint az intenzív érzelmeket megjelenítő Medvegyenkók. A színészi megszólalás előtti légzésdinamika, a beszédfonetikai eszközök jellege és arc analízis alapján kimutathatóvá vált,hogy hasonló légzési és akusztikai sajátosságokkal rendelkező színészek jellemzően hasonló érzelmi ívet produkáltak. A zavartságba forduló Medvegyenkók esetében a kezdeti közép mellhangsávból indított megszólalás később bizonytalanságot és zavartságot eredményezett. A beletörődésbe hajló Medvegyenkók csoportjánál az érzelmi állapotok fokozatos átmenetet mutattak a

vidámságból a beletörődés felé, ahol a mimikai és vokális jellemzők összhangban voltak a színészi attitűddel. A harmadik csoportot képező, intenzív emóciókat átélő Medvegyenkók légzésdinamikájukban és hanghasználatukban is kiemelkedtek, esetükben a figyelem intenzív fókusza és a jelenlét ereje dominált. Az érzelmi állapotok elemzése során megfigyelhető volt, hogy a maszkolás technikáját alkalmazó színészek tudatosan rejtettek el valós érzelmi állapotokat, míg mások nyíltan közvetítették érzéseiket. A kutatás megerősítette, hogy a színész színpadon működtetett érzelmi állapota az alapérzelmekre redukálva dekódolható a zsigeri változások elemzésével, különösen a mimikai mintázatokkal kombinált légzés és hanghasználat segítségével. A következő fejezetben a színészi tekintet és térhasználat összefüggései képezték a vizsgálat tárgyát, a színészi munkában megjelenő további tényezők és mechanizmusok korrelációs viszonyait vizsgálva. Az analízis tárgyát a színpadi jelenlét minőségének meghatározhatósági vetületei képezték.

Az érzelmi állapotok vizsgálata során az arckifejezések, a mimikai mintázatok és a zsigeri változások elemzése dominált, azonban a teljes érzelmi térkép meghatározásához szükséges volt a tekintet és a térközszabályozás vizsgálata is. A színpadi tekintet és térhasználat összefüggéseit vizsgálva megállapíthatóvá vált, hogy ezek korrelálnak az előzőkben feltérképezett légzés, hanghasználat és érzelmi állapotok alakulásával. A színházi elméletek történeti áttekintése során Perucci, Lessing, Hegel, Sztanyiszlavszkij, Craig és Copeau írásai is rámutattak az arc és a mimikai kifejezések fontosságára a színészi munkában. Sztanyiszlavszkij elmélete szerint a mimikai játék természetessége elengedhetetlen, különben az arckifejezések csupán sztereotip gesztusokká válnak. Craig az érzelmek és az értelem küzdelmét hangsúlyozza, amely az arcon végbemenő folyamatos változásokban is tetten érhető. Copeau az arányok és a színpadi összhang fontosságát emeli ki, míg Artaud és Strasberg rendszerezett mimikai elemzések lehetőségét vetik fel. Grotowski és Barba megközelítésében az arc kifejezőereje akkor érvényesül igazán, ha a színész teljes testhasználata és figyelme fókuszált marad. Ungváry Zrínyi Ildikó az arc két alapvető szerepét különíti el mint a spontán megnyilatkozások és a szándékos közlések eszközét, amelyek a színész munkájában tudatosan irányított jelekké válnak. Az arc a beszéd előtti nonverbális kommunikáció egyik legfontosabb eleme, ami Lévinas szerint „nyelv előtti beszédként” funkcionál. Ekman elméletei alapján a mimikai visszacsatolás pánkulturális alapérzelmeket határoz meg, de a színpadi helyzetekben számos további kifejezésforma is megjelenhet. Pavis előadás-elemzési stratégiája szerint a test által

kivetített jelek között a vokalitás mellett kiemelt szerepet kap az arc és a tekintet. Pavis úgy véli, a színpadi tekintet és térhasználat kölcsönhatásban állnak egymással, a tekintet közvetíti a karakter emocionális állapotát, társas státuszát és a szöveg jelentését. A tekintet mechanizmusa kötőanyagként működik a vokalitás és a testi kifejezés között, modulálva a gesztusok értelmezését és meghatározva az időtartam érzetét a színpadon. Mejerhold elválasztja a plasztikus és szóbeli kifejezés dimenzióit, hangsúlyozva, hogy a színésznek ezeket kombinálnia kell a hiteles játék érdekében. Grotowski a tekintetet a színész és a tér közötti „ozmózis" folyamata révén értelmezi, míg Barba szerint a színpadi figyelem fókusza már apró tekintetmozdulatokkal is jelentős zsigeri változásokat eredményezhet. Sartre és Merleau-Ponty filozófiai megközelítése szerint a tekintet nemcsak a világ és az egyén kapcsolatát, hanem az önreflexió és az emberi interakciók hatalmi dinamikáját is meghatározza, amely a színészi játék során ugyanezen jelentéshordozói minőséggel társul.

Edward T. Hall *Rejtett dimenziók* című művében a proxemikai tér szerveződését vizsgálja, amely a személyek közötti távolságokban és nonverbális viselkedésmintákban nyilvánul meg. A színházi előadások során a térérzékelés vizuális, auditív, kinezikai és tapintási modalitásokon keresztül valósul meg, ahol a látás kiemelt szerepet kap az információgyűjtésben és -közlésben egyaránt. Hall négy fő kategóriára osztja a személyek közti távolságokat: bizalmas, személyes, társasági és nyilvános térre, amelyek tovább bonthatók közeli és távoli szakaszokra. Kiemeli, hogy például a hangerő modulációja meghatározhatja a térérzékelést, azonban hangsúlyozza azt is, hogy az emocionális állapotok és a szituációs kontextus komplexebbé teszik ezt a viszonyt.

A negyedik fejezet következő része az egyes színészek megszólalását kísérő tekintetmechanizmusait és térközszabályozásának változásait tanulmányozta.

Dési István: Medvegyenko tekintete kezdetben folyamatosan Mására szegeződik, ám ahogy a térköz csökken, zavarában többször leválik róla, a nézőkre és a földre pillant, míg végül a szerelmi vallomása során ismét visszatér a távolságtartóbb szemkontaktushoz.

Keresztes Sándor: Medvegyenko tekintetével kezdetben birtokolni próbálja Mását, folyamatosan őt figyeli, még érintkezést is kezdeményez, de a nő tekintetének elkerülése és térbeli hátrálása miatt végül a földre szegezett, lemondó tekintetbe süllyed.

Benkő Géza: Medvegyenko tekintete szinte sosem találkozik közvetlenül a Másáéval, inkább a környező tér és a partner körüli mozdulatok pásztázására korlátozódik, különösen a dohánnyal való játék és a tüsszentés előkészítése során.

Katona László: A szereplők között a bizalmas távolság végig fennmarad, Medvegyenko tekintete állandóan Mására fókuszál, még akkor is, amikor a nő elfordul tőle, és különösen intenzívvé válik a csendekben, ahol a pillantások hosszú kitartottsága feszültséget generál.

Szabó Jenő: A jelenet dinamikáját az adja, hogy Medvegyenko folyamatosan próbálja fenntartani a szemkontaktust, míg Mása teljes mértékben elkerüli azt, végül pedig a férfi kétségbeesett, utolsó pillantásával követi a távolodó nőt.

Diószegi Attila: Medvegyenko tekintete kezdetben stabilan követi Mását, majd ahogy a távolság csökken, és próbál közeledni, egyre szaggatottabbá válik, különösen a sikertelen érintkezési kísérletek után, amikor végül lehajtott fejjel, zavartan fordul el.

Kardos Róbert: A tekintetjáték a tánc során a legintenzívebb, Medvegyenko szinte hipnotizáltan követi Mása mozgását, de mivel a nő figyelme inkább a táncra irányul, a férfi végül a saját térbeli jelenlétére reflektál, és magába zuhan.

Fehér Tibor: Medvegyenko tekintete először határozottan követi Mását, ám a nő váratlan és ellentmondásos gesztusai (például az arcérintés) megtörik az addigi kapcsolatot, a férfi pedig a végén csupán távolról, lesütött tekintettel követi őt.

Henn János: A tekintethasználat gyors ritmusváltásokkal bővelkedik, mivel Medvegyenko tekintete hol Mására, hol a nézőkre, hol a tér egyes pontjaira fókuszál, különösen a lánykérés előtt és a visszautasítás után, amikor a zavartsága csúcsosodik.

Gaál Gyula: Medvegyenko tekintete a jelenet kezdetétől fogva kitartóan figyeli Mását, de a nő távolságtartása miatt az elutasítás pillanatában a szemkontaktus megszakad, végül a férfi pillantásai egyre inkább saját belső világára irányulnak, a csalódottságot tükrözve.

A kutatás következő lépése a színészi munkákban megjelenő tekintethasználat és térközszabályozás elemzésének szintetizálása volt, amely lehetőséget biztosított a Medvegyenkók színpadi munkájának további összehasonlítására. A színész tekintetének és térhasználatának dinamikai változásaihoz az előadás-felvételek megfelelő kutatási táptalajt biztosítottak, a következtetések felvázolása a karakterábrázolás módszereiről a rögzített mozgóképek tanulmányozása függvényében, adekvát analízishez vezettek.A tíz *Sirály*-előadás Medvegyenkóinak színpadi munkáját elemezve a tekintet és térközszabályozás összefüggései arra a megállapításra derítettek fényt, hogy az alkalmazott tekintetek iránya, intenzitása és időtartama kiemelt információhordozóként működött, meghatározva a Medvegyenkók karaktereinek jellegét és a Másával való interakcióik dinamikáját. A proxemikai tér és a tekintetváltakozások alapján három medvegyenkói kategória különült el egymástól: domináns, követő és kitérő tekintetű Medvegyenkók, amelyek eltérő színpadi jelenlétet mutattak, és különböző kommunikációs mechanizmusokkal operáltak. Az elemzés során a tekintethasználat minősége a partnerrel való kapcsolódás és a megszólalás alatti tekintetirány szerint is csoportosult, ahol az egymásra néző és egymást elkerülő Medvegyenkók elkülöníthetők voltak. Az előadásokban a tekintet és a proxemikai tér összhangja szoros korrelációt mutatott az alkalmazott légzés-, hang-, mimikai és emocionális mintázatokkal, így a színészi játék ezen aspektusai egymásra épülve alakították az egyes jelenetekben megvalósuló jelentések rétegződéseit.

A proxemikai tér különböző szakaszai (bizalmas, személyes, társasági és nyilvános távolság) szintén meghatározták a tekintet dinamikáját, különösen a megszólalás alatti tekintetkapcsolatok és azok időtartamának függvényében. Kiderült, hogy a bizalmas térben a tekintetek szaggatottabbak és kevésbé kitartottak voltak, míg a személyes vagy társasági távolságban hosszabb és fókuszáltabb tekintethasználat érvényesült. A tekintet irányának és időtartamának elemzése során az is nyilvánvalóvá vált, hogy mely Medvegyenkók irányították dominánsan partnerükre tekintetüket, kik osztották meg figyelmüket a nézőkkel, és kik voltak azok, akik szétszórt figyelemmel dolgoztak. A rendezői koncepciók is szerepet játszottak a tekintet és a nézőkhöz való viszony kialakításában: egyes előadások tudatosan bevonták a közönséget, míg mások a negyedik fal fenntartására törekedtek.

A kutatás során a Medvegyenkók tekintethasználati sajátosságai alapján a színészi figyelem minősége is differenciálódott, követve B. Fülöp Erzsébet kategóriáit, amelyek az Erika Fischer-Lichte által meghatározott jelenlét gyenge, erős és radikális koncepciójára

épültek. A figyelem típusai között elkülöníthető volt az ismételt figyelem (szétszórt koncentráció), a fókuszált és öngenerált figyelem (stabil jelenlét), valamint az integrált éber figyelem (átalakulás és színpadi transzformáció legmagasabb foka). Kiderült, hogy a domináns tekintetű Medvegyenkók a színészi figyelem intenzívebb formáját alkalmazták, míg a szétszórtabb tekintetű és kevésbé fókuszált színészek jellemzően a jelenlét gyengébb koncepcióját valósították meg.

Az eredmények összegzése alapján a színészi tekintethasználat és térközszabályozás szoros összefüggésben állt a színpadi kommunikáció minden aspektusával, így a hang- és légzésdinamikával, az emocionális állapotokkal, így a színpadi jelenlét minőségével. A kutatás következő szakaszában a színészi testtartás részletes elemzése következett, tovább mélyítve az összefüggések megértését a *Sirály*-előadások Medvegyenkóinak megvalósításában.

A színészi test egészének vizsgálata szemiográfiai szempontból elemezve a megszólalás alatti testtartást és annak jelentésrétegeit célozta. A fejezet indítása a színházi jelrendszerek elemzése során Martin Esslin ikonikus, indexikus és szimbolikus jelekre osztott kategóriarendszerét használja, amely alapján a színészi test mozdulatai, gesztusai és testtartása szintén kódolhatóvá válik. Esslin alapján leszögezhető, hogy Medvegyenko színpadi megformálása ikonikus jelként működik, mivel a színész által játszott karakter vizuálisan és akusztikusan is reprezentálja Csehov drámájának alakját. Az indexikus jelek a színészi gesztusok és testmozgások kontextusfüggő jelentéseit hordozzák, például egy rámutatás vagy egy testhelyzet egy konkrét érzelmi vagy dramaturgiai szándékot fejez ki. A szimbolikus jelek a kulturálisan meghatározott és tanult konvenciókból fakadnak, mint például egy bizonyos testtartás vagy gesztus, amely a közönség számára ismerős jelentést közvetít. Az önkéntelen jelek, mint a spontán mozdulatok vagy fiziológiai reakciók, szintén fontos információhordozók a színészi játék során, mivel a közönség számára rejtett érzelmi állapotokat fedhetnek fel. Az előadásokban a színészi test nem csupán az archoz kötődő jelek révén kommunikál, hanem egészében értelmezhető kifejezési rendszerként működik, amely a vizsgálat következő szakaszában részletes elemzést kapott. Az ikonikus, indexikus és szimbolikus jelek együttes vizsgálata lehetővé teszi Medvegyenko karakterének mélyebb értelmezését a különböző színészi megformálások tükrében. Az előadás-felvételek elemzésével a megszólalás pillanatát kimerevítve részletesen vizsgálódott, hogy a színészi test milyen jelentéseket hordozhat az adott jelenetben.

Az értekezés ötödik fejezetének folytatásában tehát a megszólalás nem verbális kinezikai megnyilvánulásaira terelődött a fókusz. Az előadás-felvételeken a tíz *Sirály*-előadás tíz Medvegyenkójának nyitó kérdésének pillanatát képként kimerevítve elemezi a szereplők testtartását, súlypontjukat, fejtartásukat, valamint kéz- és lábpartitúrájukat. Az analízis az így feltérképezett testtartásokat az előző fejezetek eredményeivel veti össze a medvegyenkói karakterek komplex színpadi képébe illesztve. A kutatás kuriózumaként a következő szakaszban gyakorló színészként belehelyezkedtem az egyes Medvegyenkók kimerevített testhelyzeteibe, így belső tapasztalatokkal gazdagítva az analízist. E folyamat során új jelentésrétegeket fedeződtek fel, árnyalva és pontosítva a színészi attitűdök mögötti testi kifejezés-mechanizmusokat. A szintézis során azonosítódtak a testtartásokban megfigyelhető közös tendenciák és az eltérések, valamint ezek összefüggései összevetődtek az eddig vizsgált színészi eszközökkel. Végül a színpadi alkotásokban megjelenő testnyelvi jelenségek és a kiváltott hatások elemzésével tovább árnyalódott a medvegyenkói megszólalásokat kísérő színészi munkák értelmezése.

A fejezet mikroanalízisét képező részében az egyes színészek megszólalását kísérő testképeinek különféle aspektusai a következőképpen rajzolódtak meg az egyes Medvegyenkók testtartásainak jelentéshordozási lehetőségei vetületéből:

Dégi István – Passzív, várakozó attitűdöt mutat, de finom dominanciát is sugall a zsebre dugott kezekkel és enyhén emelt fejtartással, ami rejtett agressziót sejtet.

Keresztes Sándor – Ülő, előredőlő, figyelmes testtartása az érdeklődő és bizonytalan karaktert erősíti, összekulcsolt kezei pedig belső szorongást tükröznek.

Benkő Géza – Zárt testtartása és merev lábai érzelmi távolságtartást mutatnak, mintha a jelenetben nem tudna teljesen elköteleződni.

Szabó Jenő – A mozgásban lévő, majd megálló testtartása bizonytalanságot és várakozást tükröz, miközben az önmaga felé fordított kalap rejtett feszültséget jelez.

Katona László – A tegeződő kérdés és a hüvelykujj finom gesztusa közvetlenebb és személyesebb Medvegyenkót mutat, aki mély érzelmi intenzitással és kíváncsisággal fordul Mása felé.

Diószegi Attila – Hátratett kezei és súlypontváltásai a tehetetlenség és az önuralomért való küzdelem jelei, ami végül hirtelen érzelmi kitörésben csúcsosodik ki.

Kardos Róbert – Stabil testtartása és előrehajlása aktív, érzelmileg involválódó karaktert sugall, aki kíváncsi és diskurzust kezdeményező, nem pedig alárendelt figura.

Fehér Tibor – A mozdulatlanság és merev testtartás rejtett agressziót és számonkérő attitűdöt hordoz, miközben a verbális és nem verbális síkon is passzivitásba vonul.

Henn János – A kezek visszafogott gesztusa és a minimális mozdulatok egy belső feszültséggel teli, mégis tétnélküliség érzetével küzdő karaktert ábrázol.

Gaál Gyula – Puritán, gesztustalan, passzív testtartása egy figyelő, inkább megértésre törekvő, semmint cselekvő Medvegyenkót jelenít meg.

A fejezetet összegző kiváltott hatások rész a színpadon megjelenő színészi testképek végtelen permutációjából adódó vizsgálhatóságának problematikájával indít. Ekként a kutatás szintézisében elkerülhetetlen volt a szempontok szűkítése, minden nézőpont találkoztatása lehetetlen feladatnak bizonyult. Az előadás-felvételek minősége alkalmas volt feltérképezni a Medvegyenkók testtartásának jellemzőit, de az elemzésben tett kijelentések nem általánosíthatók, leszögeződött tehát, hogy egy következő alkalom a színházi előadások jelenidejű eseményszerűségéből adódóan, eltéréseket hozhatnak, ám az elemzési metodológia annak vizsgálatára is alkalmasnak minősül. Az egyes színészi munkák elemzése során először a testtartások ülő és álló pozícióját veti górcső alá, de a csak ülő vagy álló helyzet önmagában nem vált iránymutatóvá a további analízis szempontjából. A mozgás dinamikája alapján viszont három csoport vált elkülöníthetővé: aktívan részt vevő, mérsékelten mozgó és teljesen passzív Medvegyenkók csoportjai. Az első csoport tagjai testbeszédükkel is irányították az interakciót, míg a passzív Medvegyenkók többnyire mozdulatlanok maradtak. A testbeszéd jelentéstartalmának kontextusba helyezése során különbség fogalmazódott meg a szituációba bevonódó és a visszafogottabb szereplők között. Az elemzés következő lépésében az egyes testtartásokba való színészi belehelyezkedés megfigyeléseinek vetületei árnyalták vagy erősítették az addigi értelmezéseket. Az élmények alapján az egyes Medvegyenkók esetében a testtartás jelentéstartalma tovább gazdagodott, míg másoknál csupán megerősítette a látottakat. A tanulmány aktuális fejezetének összegzése a test teatralitásban betöltött szerepére is

reflektál, külön kiemelve a színész testének viszonyát a szerephez és a kulturális kontextushoz. A színpadi test nem csupán mozgásokat hordoz, hanem társadalmi és kulturális jelentéseket is közvetít. A P. Müller által tárgyalt teatralitás megközelítései szerint a színész testének megkettőződése alapvető a színházi működésben. A kutatás során megerősödött, hogy a színészi testhasználat központi szerepet játszik a színházi kommunikációban és a jelentésteremtésben egyaránt.

Az értekezés eddigi fejezeteinek elemzései alapján kirajzolódott, hogy Katona László Medvegyenkója kiemelkedik a vizsgált tíz színész közül. A disszertáció zárásaként az ő teljes színészi partitúrája kerül elemezésre, minden színpadi megnyilvánulásának részletes vizsgálatával.

Elsőként a medvegyenkói emlékezeten vezet végig a tézis utolsó fejezete. Schilling Árpád *Siráj*-előadásában Katona László Medvegyenkója kiemelt figyelmet kapott a kritikai visszhangban. A Krétakör társulatának *Siráj*-előadása purián, minimalista eszköztárral dolgozott, amely a társulat öndefinícióját is tükrözte. A „Siráj" pontos j-vel való írása nem elkülönülést, hanem az önazonosság kihangsúlyozását szolgálta. A kritikák szerint az előadás minden szereplője egyenrangú, így Medvegyenko karaktere sem maradt mellékszerepben. Katona László színészi munkája részletgazdag volt, amit a recenziók is dokumentáltak és méltattak. Katona maga is utólag úgy tekintett Medvegyenkójára, mint színészi pályájának egyik meghatározó állomására. A kritikák esetenként kiemelték az előadás nyitójelenetét, ahol Medvegyenkó és Mása megszólalása természetesen olvadt bele a nézőtér atmoszférájába. A közönség és a színpad közötti határok elmosódása az egész előadás alapvető koncepciójává vált. A recenziók szerint Katona játéka nemcsak a komikus és tragikus árnyalatokat egyesítette, hanem érzékenyen árnyalta a karaktert. Több kritikus, például Stuber Andrea és Koltai Tamás külön idézte Katona Medvegyenkójának szövegmondásának árnyaltságát, ami jelzésértékű a figura színpadi jelentősége szempontjából. A szerepformálásának részletgazdagsága és precizitása a doktori értekezés Fischer-Lichte-i jelenlételmélet értelmezési keretébe is többször az erős kategóriába illeszkedett. A *Siráj* több mint 200 előadást élt meg, a kritikák egy része Katona Medvegyenkóját az esetlenség és a komikus tragikum keverékeként írta le. Más kritikák a karakter öncsalását, alázattal kompenzált feltűnési vágyát és társadalmi helyzetét emelték ki. Az előadás vendégszereplései során is új reflexiókat váltott ki Katona alakítása, ami 2008-ra, a Krétakör megszűnésével lezárult. A társulat utolsó *Siráj*-előadásainak egyike

érzelmileg is mélyebb rétegeket hozott felszínre, a színészek saját helyzetüket is belejátszották a szerepekbe. A kritikai visszhangban egyértelműen érzékelhető volt Katona Medvegyenkójának időtálló ereje.

Az fejezet második szakaszában Katona medvegyenkói partitúrájának részletes feltérképezésére került sor. Az előadás jeleneteit elemezve feltártam, milyen módon alakult a karakter az előadás folyamán. A szerepformálás vizsgálata a hang, légzés, tekintet, proxemika és testtartás együttesére épült. A medvegyenkói emlékezet nem csupán az előadás kezdetére, hanem annak teljes ívére érvényes hatást gyakorolt. Az előadás dramaturgiájában Medvegyenkó folyamatos jelenléte és visszatérése különös hangsúlyt kapott. Az elemzés célja a karakterformálás belső logikájának feltárása volt.

Az előadás a Morcsányi Géza-féle fordítást használta, amelyben Medvegyenko nyitó kérdése tegező formában hangzott el. A természetes beszédmód és a civil gesztusok hozzájárultak a rivalda lebontásához és a nézők bevonásához egyaránt. Medvegyenko második megjelenésében a karakter egy közösség előtti bizonytalan és szorongó figurává válik. A társadalmi pozíciója miatt háttérbe szorul, testtartása és gesztusai a kívülállóság érzetét erősítik. Harmadik megjelenése során figyelme végig Mására összpontosul, miközben próbál beilleszkedni az őt körülvevő társaságba. A negyedik megjelenés egy rövid intermezzo, amelyben Medvegyenko empatikus oldalát mutatja meg. Az ötödik megjelenés során a karakter szánalmasan próbálja fenntartani a tiszteletteljes viszonyt, miközben felesége családja továbbra sem fogadja el. A hatodik megjelenésben a házasság utáni kapcsolati dinamikák feszült képe bontakozik ki. Medvegyenko próbál domináns lenni, de Mása azonnal lerombolja a határozottságát. A férfi folyamatosan próbál visszatérni a közösségbe, de felesége elutasítása és a társaság kirekesztése megakadályozza ebben. Az utolsó jelenetekben Medvegyenko végképp kívülállóvá válik, a jelenlévő karakterek nem vesznek róla tudomást. Az előadás végén, amikor elbúcsúzna, a társaság tagjai mind rámerednek, kényszerítve őt a távozásra. Az előadás eredeti verziójában a tapsrend hiánya is jelentős fordulatot hozott, a nézőknek kellett lebontaniuk a kijáratot eltorlaszoló székeket. Később a Krétakör előadásában a tapsrend megváltozott, a színészek visszatértek a meghajláshoz. A változások ellenére a *Siráj* végig megőrizte koncepciójának lényegi elemeit. A néző és színész közötti határ elmosása az előadás egyik legmarkánsabb jegyévé vált. Katona Medvegyenkója a társaság peremén lévő, állandóan visszafogott figura maradt. A szerep folyamatos átalakulása hűen tükrözte a karakter törékenységét és

kitaszítottságát. Az előadás kritikai fogadtatásában Katona játéka rendre kiemelkedő elemként jelent meg.

Végül a doktori értekezés összegzésében összefoglalódnak a fejezetek legfontosabb megállapításai, nevezetesen, hogy a kutatás fókuszában a Medvegyenko szerepét játszó színészek légzése, hangja, mimikája, érzelmi állapotai, tekintet- és térhasználata, valamint testtartásai révén konstruálódó elemzések a dolgozat hipotézisének bizonyosságait adták. Az értekezés egyik legfontosabb megállapítása, hogy a színészi szerepformálás minősége az első megszólalás köré épülő mikroanalízis révén meghatározhatóvá vált. A dolgozat végső következtetése az, hogy a színpadi megszólalás előtti, alatti és utáni jelenségek korrelációja megbízható módszert kínált a színészi jelenlét kutatására. A Csehov *Sirály*-beli nyitó megszólalás megfelelő kutatási felületet biztosított, hogy a színészek színpadon működtetett mechanizmusait mikroanalizálva, érvényes tények konstruálódjanak a színészi munka minőségéről. Katona alakítása alátámasztotta, hogy a színész első megszólalása körüli jelenségek strukturált elemzése az előadás egészében nyújtott szerepformálás minőségéről tanúskodott, a nyitófrázis körüli mikroanalízis megbízható és érvényes módszert szavatolt a színészi partitúra egészének megítéléséhez és kutatásához egyaránt.

Publikációk:

KOVÁCS KÁROLY: „A légzés funkciója a színészi munkában”, *Symbolon*, 2020. XXI. évf., 1. 38., 53-68.

KOVÁCS KÁROLY: „A színpadi légzés és hang szinergiája a színészi munkában”, *Theatron*, 2020, 14. évf., 1. sz., 70-81.

KOVÁCS KÁROLY: „Cehov de colorat”. In Albert Mária, Boros Kinga, Jákfalvi Magdolna,KÉKESI KUN ÁRPÁD(szerk.): *Analize Philther asupra teatrului maghiar din România*, Marosvásárhely, UARTPress, 2024, 295-311.

A doktori értekezésben használt irodalomjegyzék

ALMÁSI MIKLÓS: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985.

ARISZTOTELÉSZ:*Rétorika.* Fordította: Adamik Tamás, Budapest, Telosz Kiadó, 1999.

ATKINSON RICHARD C. – HILGARD, ERNEST:*Pszichológia*. Fordította: Boross Ottilia, Gábris Krisztián, Ivády Rozália Eszter, Nábrády Mária, Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

BÁLINT KINGA KATALIN: „Katona László: film, színház, muzsika", *Udvarhelyi Híradó*, 2014, 25. évf., 55. sz., március 21-23, 11.

BÁNYAI ÉVA, VARGA KATALIN:*Affektív pszichológia,* Budapest, Medicina Könyvkiadó, 2013.

BARBA, EUGENIO:*Papírkenu*. Fordította: Andó Gabriella, Demcsák Katalin, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001.

BOB FÜLÖP ERZSÉBET:*Szereptanulmányok: A színészi testszöveg hermeneutikai megközelítése*. Bukarest, Eikon Kiadó, 2020.

BÓTA GÁBOR: „Elfuserált életek", *Magyar Hírlap,* 2008. jan., 41., évf., 22. sz., 17.

BRECHT, BERTOLT:*Színházi tanulmányok*. Fordították: Eörsi István, Imre Katalin, Vajda György Mihály, Valkó György, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1969.

BUDA BÉLA:*A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei,* Budapest, 1974, 2024. december. https://mek.oszk.hu/02000/02009/02009.pdf

COHEN, ROBERT:*A színészmesterség alapjai*. Fordította: Márton András, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1988.

CSÁKI JUDIT: „A pucér siráj (A Krétakör Színház Csehov-előadása)", *Magyar Narancs*, 2003. október 30. https://magyarnarancs.hu/zene2/szinhaz_a_pucer_siraj_a_kretakor_szinhaz_csehov-eloadasa-59461 Letöltés dátuma: 2025. február 15.

CSEHOV, ANTON PAVLOVICS: „Király”. Fordította: Makai Imre, in: *Drámák és elbeszélések*. Fordították: Devecseriné Guthi Erzsébet, Kosztolányi Dezső, Lányi Sarolta, Makai Imre, Rab Zsuzsa, Szőllősy Klára, Tóth Árpád, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007.

DIDEROT, DENIS: *Színészparadoxon. A drama költészetéről*. Fordította: Görög Lívia, Budapest, Magyar Helikon, 1966.

DOBÁK LÍVIA: „Egy zsűritag naplója”, *Ellenfény*, 2004, 9. évf., 6. sz., 4-11.

DONNELLAN, DECLAN: *Színész és célpont*. Fordította: Koltai M. Gábor, Budapest, Corvina Kiadó, 2021.

EKMAN, PAUL:*Leleplezett érzelmek*. Fordította: Pheby Krisztina, Budapest, Kelly Kft., 2011.

EKMAN, PAUL és FRIESEN WALLACE V.:*The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding, Semiotica I.,* 1969, 2024. december. https://www.paulekman.com/wp-content/uploads/2013/07/The-Repertoire-Of-Nonverbal-Behavior-Categories-Origins-.pdf

ESSLIN, MARTIN:*A dráma vetületei*. Fordították: Fóber Rita, Kiss Éva, Kürtösi Katalin, Licsicsányi Rita, Márton Andrea, Milus Bernadett, Papp Dominika, Szabó Dominika, Tóth Judit, Wéber Zita, Szeged, JATEPress, 1998.

EYSENCK, MICHAEL W. és KEANE, MARK T.:*Kognitív pszichológia*. Fordította: Bocz András, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003.

FISCHER-LICHTE, ERIKA:*A performativitás esztétikája*. Fordította: Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

FISCHER SÁNDOR:*A beszéd művészete*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1966.

FISCHER SÁNDOR:*Beszédtechnika*, Budapest, Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1955.

FISCHER SÁNDOR:*Retorika*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1975.

FODOR LÁSZLÓ – KRISKÓ EDINA:*A hatékony kommunikáció alapjai,* Budapest, Noran Libro Kiadó, 2014.

GADAMER, HANS-GEORG: *Igazság és módszer*. Fordította: Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

GROTOWSKI, JERZY:*Színház és rituálé*. Fordította: Pályi András, Budapest, Kalligram Kiadó, 1999.

GYULAI PÁL: *Kis gyermekek nagy mesekönyve*. Budapest, Móra Ferenc Ifjúsági Kiadó, 1963.

HALL, EDWARD T.:*Rejtett dimenziók*. Fordította: Falvay Mihály, Budapest, Gondolat, 1987.

HÁMORI ESZTER:*Pszichológiai Eszközök az Ember Megismeréséhez*. Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006.

HATHÁZI ANDRÁS:„Nullapont. Gondolatok színészről és annak neveléséről", *Színház* folyóirat, 2013. április. https://szinhaz.net/2013/04/25/nullapont/

HEIDEGGER, MARTIN:*Rejtekutak*. Fordította: Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszky Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2006.

HODGE, ALISON:*Actor training*, Second edition, New York, Taylor & Francis e-Library, 2010.

JÁKFALVI MAGDOLNA:*Színházi Antológia XX. század,* Budapest, Balassi Kiadó, 2000.

JUNG, CARL GUSTAV:*C. G. Jung alapfogalmainak lexikona,*2. köt. Fordította: S. Nyírő József, Budapest, Kossuth Kiadó, 1998.

KANIZSAI DEZSŐ:*A beszédhibák javítása,* Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2016.

KISS LAJOS, PAPP LÁSZLÓ, BENKŐ LÓRÁND (szerk.): *A Magyar nyelv történeti-etimológiai szótára,*2. könyv, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.

KOLTAI TAMÁS: „Ez Siráj!", *Élet és Irodalom*, 2003, 47. évf., 44. sz., 27.

KOVÁCS KÁROLY: „A légzés funkciója a színészi munkában", *Symbolon*, 2020, XXI. évf., 1.38, 53-68.

KOVÁCS KÁROLY: „A színpadi légzés és hang szinergiája a színészi munkában", *Theatron*, 2020, 14. évf., 1. sz., 70-81.

KŐNIGER MIKLÓS: „Csákányi Eszterhez…”, *Criticai Lapok*, 2006, 15. évf., 4. sz., 2.

KŐVÁRI ORSOLYA: „Nem gondoltam, hogy itt ragadok”, *Színház* folyóirat, 2011, 44. évf., 11. sz., 20-24.

LANSTYÁK ISTVÁN:*A magyar beszélt nyelv sajátosságai,* Pozsony, STIMUL, 2009.

METZ KATALIN: „Gyötrődő magányos kortárs. A Krétakör Színház megrázó Sirály-változata a Fészek Klubban”, *Magyar Nemzet*, 2004. június 2., 67. évf., 139. sz., 15.

MÉRŐ LÁSZLÓ:*Az érzelmek logikája,* Budapest, Tericum Kiadó, 2010.

MIKLÓS BERNÁT: „Siráj – a Krétakör előadása a Fészek Klubban”, *Napi Gazdagság*, 2004, 14. évf., 117. sz., 8.

MOLNÁR GÁL PÉTER: „Siling Sirája és Fédrája”, *Mozgó Világ*, 2005. július-december, 31. évf., 10. sz., 108-111.

MONTÁGH IMRE:*A tiszta beszéd,* Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976.

MĂNIUȚIU, MIHAI:*Aktus és utánzás,* Kolozsvár, Koinónia, 2006.

NAGY ANDRÁS: „Öt pud szerelem”, *Színház* folyóirat, 2004, 37. évf., 1. sz., 2-8.

NÁNAY ISTVÁN:*A színésznevelés breviáriuma*. Fordította: Koller Katalin, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.

ÖLBEI LÍVIA: „Siráj”, *Vas Népe,* 2004. április 21.,49. évf., 93. sz., 7.

SCHILLING ÁRPÁD – MÉNESI GÁBOR: „Engem komolyan érdekelt a közösségépítés. Schilling Árpáddal beszélget Ménesi Gábor”, *Műút*, 2012, 57. évf., 35. sz., 54-61.

PAP JÁNOS:*Hang – ember – hang,* Budapest, Vincze Kiadó, 2002.

PAPP ÉVA:*A művészi beszéd útja a közbeszédtől a versmondásig,* Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2011.

PATAKI FERENC:*Érz8elem és identitás,* Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2004.

PAVIS, PATRICE:*Előadáselemzés*. Fordította: Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 1996.

PAVIS, PATRICE:*Színházi szótár*. Fordították: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Angyalosi Gergely, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006.

PEASE, ALLEN:*A testbeszéd*. Fordította: Walkóné Békés Ágnes, Budapest, Park Könyvkiadó, 2016.

PEASE, BARBARA –PEASE ALLEN:*A test-beszéd enciklopédiája*. Fordította: Nemes Anna, Budapest, Park Könyvkiadó, 2008.

P. MÜLLER PÉTER:*Test és teatralitás, akadémiai doktori értekezés,* Pécs, 2009, 2025. február https://real-d.mtak.hu/327/1/P_Muller.pdf

RÓKA JOLÁN:*Kommunikációelméleti alapismeretek,* Budapest, KIT Kft., 2010.

SÁNDOR L. ISTVÁN: „Színházteremtő fiatalok színháza", *Ellenfény*, 2004, 9. évf., 2. sz., 3-10.

SARTRE, JEAN-PAUL:*A lét és a semmi*. Fordította: Seregi Tamás, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006.

SHAKESPEARE, WILLIAM:*Négy dráma*. Fordította: Arany János, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.

SHUSTERMAN, RICHARD:*A gondolkodó test*. Fordították: Krémer Sándor, Antoni Rita, Csuka Botond, pavl8ovszki Róbert, Konkoly Ágnes, Bodóné Hofecker Zsuzsanna, Szeged, JATEPress, 2015.

STUBER ANDREA:„Alyándék: A Krétakör Sirája", *Kritika* folyóirat, 2004. május, 5. sz., 34.

STRASBERG, LEE:*Mestersége színész – A Method acting születése és gyakorlása*. Fordította: Marosi Viktor, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2018.

SZABÓ ATTILA: „Interszubjektív terek szerkezetváltozatai három Csehov-előadásban", *Symbolon*, 2006, 7. évf., 11. sz., 140-150.

SZENTÁGOTHAI, JÁNOS, RÉTHELYI, MIKLÓS:*Funkcionális anatómia II.,* Budapest, Medicina, 2006.

SZENTÍRÁS a *Neovulgáta* alapján. Lektorálta: Jakubinyi György, Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997.

SZTANYISZLAVSZKIJ, KONSZTANTYIN SZERGEJEVICS: *A színész munkája*. Fordította: Morcsányi Géza, Budapest, Gondolat Kiadó, 1988.

TARJÁN TAMÁS: „Egyéb komédiások", *Zsöllye*, 2003, 4. évf., 8. sz., 24.

THOROCZKAY MIKLÓSNÉ:*Beszédtechnikai gyakorlókönyv,* Budapest, Holnap Kiadó, 2013.

UNGVÁRY ZRÍNYI ILDIKÓ:*Bevezetés a színházantropológiába,* Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 2006.

URBÁN BALÁZS: „Színház nem színházban", *Criticai Lapok*, 2004, 13 évf., 1. sz., 5-6.

VEKERDY TAMÁS:*A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint. Lélektani elemzés,* Budapest, Gondolat Kiadó, Második, javított kiadás, 1988.

WACHA IMRE:*A tiszta beszéd*, Budapest, Tinta Kiadó, 2015.

WATZLAWICK, PAUL, BEAVIN, JANET, JACKSON, DON:*Az emberi érintkezés. Formák, zavarok, paradoxonok*. Fordította: dr. Balázs Piri Tamás, Budapest, Animula Kiadó, 2009.

ZINDER, DAVID:*Test – hang – képzelet*. Fordította: Hatházi András, Kolozsvár, Koinónia, 2009.

ZAICZ GÁBOR:*Etimológiai szótár, Magyar szavak és toldalékok eredete,* Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2006.