

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

**Rejtett progresszió a színészi munkában. Az iskola mint az ismétlés
helyszíne**

Doktori Értekezés

Wéber Kata Zsófia

2017

Témavezető: Dr. Jákfalvi Magdolna, egyetemi tanár

TARTALOM

Bevezetés	4
1. Az ismétlés mint ellentmondás	5
2. Megismételni a megismételhetetlent	11
3. A színházi ismétlés dimenziói	14
4. Az ismétlés fogalma történeti kontextusban – hagyományok és a hagyományok tagadása	16
4.1. Sztanyiszlavszkij és a színészi átélés	19
4.2. Mejerhold: a színész mint bábu	23
4.3. Érzékelés és megnyilvánulás	24
4.4. Régi és új színház	26
4.5. Brecht és a valóság reprezentációja	30
4.6. Az ismétlés mint a narratíva meghatározó eleme	33
4.7. Grotowski és a színészi jelenlét	37
4.8. Barba és a transzkulturális színházi modell	49
4.8.1. Az Odin Színháznál	52
4.9. Ingemar Lindh és az Institutet för Scenkonst	57
4.10. Meisner – ismétlés az oktatásmódszertanban	63
4.10.1. A Meisner-technika.....	66
4.10.2. A létezés valóságosága.....	67
4.10.3. A magányos színész.....	71
4.10.4. A tanítványok szemével	72
5. Az észlelés paradoxonai	74
6. Az ismétlés a tudás mostohaanyja	79
6.1. Federico Garcia Lorca: Yerma (Radnóti Színház, 2011. november).....	80
6.2. Sztrugackij-testvérek/Bíró Yvette: Nehéz istennek lenni (Proton Színház, 2010. május, Kunsten festival des Arts)	82
6.3. Tennessee Williams: Vágyvillamos (Radnóti Színház 2011. október)	86

6.4. Institutet för Scenkonst – nyári egyetem (Nygaard, 2013. június)	88
7. Az ismétlés mint a negatív út	91
Zárszó	94
Felhasznált irodalom	95

Bevezetés

A doktori kutatás hipotéziseként néhány évvel ezelőtt azt a gondolatot fogalmaztam meg, hogy a színészoktatás gyakran figyelmen kívül hagyja a véletlen átalakulást, az ismétlések folyamán létrejövő mutációk szerepét, miközben – feltevésem szerint – az alkotás során nehezen regisztrálható változások felismerése sokszor olyan belső progressziót sejtet, amelynek közelebbi ismerete a színészi munka gyakorlatának elengedhetetlen része lehetne.

Kutatásom eredményeként egy olyan tematikus dolgozatot szerettem volna megírni, amely képes számba venni azokat a színészképzésben is alkalmazható módszertani ismereteket, illetve lehetőségeket, amelyek az alkotót segíthetik abban, hogy a hosszú időn keresztül ismétlődő feladatmegoldás során elkerülje a mechanikus ismétlés csapdáját.

Miután a téma kutatásába mélyebben is beleástam magam, úgy gondolom, az ismétlés jelentőségének vizsgálata több olyan ajtót is megnyithat az ismétlés mint alkotó folyamat iránt érdeklődő művész számára, amely – mind elvi, mind gyakorlati szinten – segítheti önmegismerését és általános tájékozódását. Ezen a ponton külön érdemes hangsúlyoznom, hogy az „alkotó”-ra egész dolgozatom alatt autonóm, munkáját értelmezni kívánó, annak jelentésével kapcsolatban dialógust kezdeményező művészként tekintek.

A dolgozatot tehát részben azoknak a színházi elméleti és gyakorlati ismereteknek kívánom szánni, amelyek kellőképpen alapos megismerése elengedhetetlenek bizonyult számomra ahhoz, hogy jókedvemet és optimizmusomat megőrizzem, legalábbis ami eredeti – színészi – szakmám gyakorlását illeti.

1. Az ismétlés mint ellentmondás

„Az ismétlés változást szül. ... Az ismétlés tagadja az élet. Mintha ebben az egyetlen szóban a színház alapvető ellentmondását látnánk viszont”

Peter Brook¹

Vegyünk egy konkrét példát. A színész egy jelenetet próbál, és a folyamat egy pontján ezt a rendezői instrukciót kapja: „ismételd meg!”. Feltételezhetően mindkét fél ugyanazt érti ezen: a gesztus, mondat, mozgás vagy egész jelenet megismétlését. A színész a feladat megvalósítása során természetesen egész máshonnan „szemléli” az ismétlés tárgyát, mint a rendező – hiszen ő a létrehozója, megélője annak –, mégis, ennek ellenére, valamiféle konszenzust próbálnak kialakítani. Jó esetben létrejön az egyetértés: mind a két fél ugyanúgy látja, érzékeli a történéseket. Ha azonban ez valamilyen oknál fogva nem jön létre – noha az utasítás mindig ugyanaz –, és a megvalósítás szándéka sem változik, az ismétléssorozat folyamán egy-egy gesztus, mozgás vagy jelenet esetenként „sűrűsödhet,” máskor éppenséggel „hígulhat”.

Vegyünk most egy konkrét gesztust. Meg kell innom egy pohár vizet a színpadon. Ülök egy asztal mellett. A pohárért nyúlok, felveszem, megiszom a vizet, majd visszateszem a poharat az asztalra. A rendező azt kéri, igyam a vizet szomorúbban. És felmerül az első kérdés. Mit jelent az, hogy szomorúan? Hogyan valósítsam meg a kérést? Esetleg valami szomorú dologra gondolok, hogy az majd kifejeződhessen a mozgásomban. Mondjuk, eldöntöm, hogy lassabban nyúlok a pohárért, talán szünetekkel tagolom a mozdulatsort. Tehát a jelentésnek megfelelő formát keresek. Bizonyos értelemben visszafelé dolgozom, az illusztrációt próbálom megtölteni tartalommal. Tegyük fel, hogy ez sikerül. Köztem és a rendező között létrejön egy megegyezés, ezt nevezzük ezentúl a megismétlendő gesztusnak. Például: lassan nyúlok a pohárért, megfogom, szünetet tartok, lassan a szájamhoz emelem és iszom. Tegyük fel azt is, hogy ez alatt megszólalnak a *Holdfény szonáta* kezdő akkordjai.

Elérkezik a premier. Az első előadás. Aztán a tizedik. Az ötvenedik. A rendező egy

ideig nem látogatja az előadást, majd újra megnézi és figyelmeztet: „A próbán szomorúan emeltem fel a poharat, most pedig unalmasan veszed fel. És hosszabb is lett az egész. Régen nem ilyen lassan ittál.“ Csakhogy a tények engem igazolnak. A *Holdfény szonáta* ugyanazon taktusánál teszem le a poharat, sőt ugyanott várom ki a szünetet is. Akkor kinek van igaza? Mi változott meg?

Jól érzékelhető a példán, hogy az ismétlés sikerességét vagy sikertelenségét ez esetben két ember (színész és rendező) szubjektív nézőpontjából vizsgáljuk. Miután nincs egy rögzítő-felület (kotta, papír vagy filmvászon), amely az objektivitást biztosítaná, agyunk, szemünk, fülünk, lelkünk veszi át ezt a rögzítő szerepet. Megpróbálunk visszaemlékezni, mi is adhatta az immár mozdulatsorrá vált gesztus lényegét. Keressük azokat a fogódzókat, amelyek visszavezethetnek bennünket a valaha megteremtett színpadi létezéshez. Akár a megfelelő technikai kivitelezést próbáljuk felidézni, akár a lélektani pontosság vezet bennünket, olyan folyamatot keresünk tehát, amelynek révén sikeres esetben nem csupán az üres forma reprodukálódik, ha a repetitív feldolgozásban a technikán túl az alkotói gesztus lényege teremődik újra.

Hogyan, miképpen lehetséges tehát valaminek a lehetőség szerinti legpontosabb emlékét felidézni és előrevetíteni? Ehhez mindenekelőtt, minél egyértelműbb – lehetőleg egyszerre külső és belső – referenciapontokra van szükségünk, amelyek hozzásegítenek bennünket az újraterejtéshez.

Ami a külső referenciapontokat illeti, természetesen elsősorban az instrukciókra kell támaszkodjunk. Amit a rendező kíván, azt megértjük és legjobb tudásunk szerint teljesíteni is próbáljuk. A színházi nyelv azonban, ellentétben a zenei szaknyelvi jelzésekkel, nem szokott hozzá, hogy általános érvényű utasításokban gondolkozzon. Sokkal inkább személyes, a színész egész lényét érintő instrukciókra szorítkozik. A próbák során tehát a tempót, illetve a hangerőt jellemző utasításokhoz képest túlnyomó többségbe kerülnek az előadás módját, a színész egész munkájának minőségét, milyenségét megcélzó instrukciók, melyek tárháza azonban egyszerre szubjektív és kifogyhatatlan. Ennek nemcsak a színház összművészeti jellege az oka, hanem az is, hogy a színész esetében nem egy, a saját lénye meghosszabbításaként

kezelhető tárgy, eszköz, hangszer megszólaltatásáról van szó, hanem éppenséggel a színész maga a hangszer, aminek meg kell szólalnia, mozdulnia, tehát ki kell fejeznie mindazt amit a szerep kíván.

Míg egy zenész alapvetően biztos abban, hogy mi a különbség az egyes utasítások között, például *allegro*, *adagio*, *andante*, *presto*, *largo*, ugyanez az akár teljesen szabad asszociációkkal dolgozó színházi utasításokra egy színész esetében már korántsem biztos, hogy igaz volna.

Újabb nehézségbe ütközünk, amikor belátjuk, hogy a színész – még ha érti is az instrukciót – nem biztos, hogy saját testének megszólaltatása közben ugyanúgy érzékeli a megtett gesztus, hang stb. milyenségét, mint a rendező, aki ez esetben a majdani néző képviselőjében is fellép. A színész, miközben tehát megpróbálja saját magát mint „hangszert” a lehető legpontosabban kiismerni, azt is megpróbálja megérteni, miféle torzulások történhetnek amíg alkotói szándéka a befogadói oldalra jut. Miközben tehát megpróbálja megérezni saját határait, lassan tisztába kell kerülnön saját jelentésével is.

Ez valamiféle második öntudatra ébredés. Olyasmi, mint amikor egy hangfelvétel kapcsán először szembesülünk azzal, mennyire más a hangunk, mint korábban képzeltük, amikor csupán belülről hallottuk. Egyszersmind azt is megértjük: egész életünkben képtelenek leszünk ugyanazt hallani, mint amit embertársaink hallanak, amikor beszélünk. Hatásunkat csak feltételezni, vagy még inkább érezni tudjuk. A színész tehát meglehetősen elhagyatott, amíg nem rendelkezik kellő önismerettel, tudással és intuícióval, ami a szakmával együtt járó „skizofrén” helyzeteken átsegíti. És sokszor valóban nincs más fogódzója, mint az érzelmei.

„*Mit nekem Agamemnón baja, ma a magamén akarok sírni*” – mondja Diderot,² és felteszi a kérdést: valóban a színész privilégiuma-e az ilyen fajta különleges érzékenység.

Nem lehet elvitatni: a színház az érzelmek otthona. Minden ami emberi, érzelmekkel

² Denis Diderot: *Színészparadoxon*. (ford. Görög Lívia), Budapest, Magyar Helikon, 1966. 62.

átítatott, minden ami drámai, ellentétes érzelmektől megtépázott. Ha azonban egy színész túlságosan személyes érzelmeinek szolgája, kétséges, hogy képes-e a szerep megformálásának érdekében elvonatkoztatni pillanatnyi lelkiállapotától.

A lélektani realizmus hagyományain alapuló oktatásban részt vett bármely színészhallgató tudja, hogy – legalábbis a legendáriumban létező Sztanyiszlavszkij sematikus értelmezése szerint – nincs jelenet átélés nélkül. Miközben az érzelmek jelentősége elvitathatatlan, azt is megállapíthatjuk, hogy hiába vagyunk tökéletesen tisztában egy szereplő motivációival és érzelmi elkötelezettségével, ez korántsem jelenti azt, hogy ezen az alapon el tudjuk játszani az őt megjelenítő szerepet, sőt még azt sem, hogy saját érzelmeinket minden alkalommal át tudnánk hangolni a szerep elvárásainak megfelelően.

Az a klasszikus szerepfelfogás és munkamódszer, amely megkívánja a saját érzelmek felidézését is, sok esetben és sok színész számára nagy segítséggel lehet. Bizonyos helyzetekben azonban kevésbé megbízható, sőt némely esetben kifejezetten félrevezető is lehet, attól függően milyen színészi személyiség áll a színpadon. Lessing *Hamburgi dramaturgiájában* olvashatunk erről:

„Az érzés kifejezése általában a legvitatottabb a színész adottságai közül. Lehet, hogy ott van meg, ahol meg sem látják, és ott vélik néha felismerni, ahol egyáltalán nincsen meg. Az érzés ugyanis belső dolog, amelyről csak külső jegyei alapján ítélnünk. Lehetséges mármint, hogy a testalkat bizonyos sajátosságai ezeket a jegyeket vagy egyáltalán nem engedik érvényre jutni, vagy legalábbis gyengítik és kétértelműekké teszik. Lehetnek a színésznek bizonyos arcvonásai, lehet bizonyos arckifejezése, hangja, amelyhez egészen más képességeket, egészen más szenvedélyeket, egészen más érzületeket szoktunk kapcsolni, mint amit ő éppen ki akar fejezni. Ebben az esetben, bármily sokat érez, nem hiszünk neki: mivel saját magával van ellentmondásban.”³

Hogy az átélés meghatározásának problematikáját közelebbről körbejárjuk, fontos mégegyszer hangsúlyozni: a színész nem tud mást tenni, mint saját magára mint

³ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoón – Hamburgi dramaturgia*. (ford. Tímár Ilona), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963. 219.

hangszerre tekinteni. Ha tehát valamit az általa életre keltett figura tesz, cselekszik, azt valójában ő maga teszi és cselekszi, sokszor megfélemlítve az időről, vagyis az „átélés” követelményéről. Még ha ez túlságosan egyszerűen hangzik is, fontos belegondolni, hogy ilyen módon az alkotás során a színész képtelen nem megélni saját érzelmeit is. Miközben tehát szöveget mond, cselekszik, elképzelem, megidézi és átéli a szereplő sorsát, nemcsak az elképzelt személyiség, de saját privát érzelmei, reflexiói is vele tartanak. Ezeket a személyes érzelmeket felhasználhatja a munka során vagy éppenséggel nem tulajdonít jelentőséget nekik, kizárni azonban képtelen azokat, hiszen ha így tenné, saját létezésének mondana ellent.

Nem neked kell sírni, hanem a nézőnek! – hangzik a másik jólismert, a XIX. századi játékhagyományból tradícióvá nemesedett instrukció. Ha a munka közben egy színész érez valamit, akármennyire is ura az érzelmeinek, a következő próbán már nem biztos, hogy pontosan ugyanazok az érzések kerítik majd hatalmukba. Elképzelhető tehát, hogy nem lesz képes felidézni azt a lelkiállapotot, ami egy korábbi alkalommal jellemezte. Egy hegedű akkor is „sír”, ha a zenész nem bánatos, és egy színész is tud sírni, ha nem bánatos is. Ellenben mindketten lehetnek szomorúak is, miközben a „hangszerük” is sír. Lehet hogy az érzelmek helyett vagy mellett más képesség adja a színvonalas színészi teljesítmény alapját?

„Milyen tulajdonságok teszik naggyá a színészt? Én azt tartom, mindenekfelett a biztos ítélőképesség, tehát hogy a színész hideg fejjel, higgadtan figyelje meg önmagát. Egyszerűen sok éleslátás, és semmi érzelm! ... Az a színész ... , aki átgondoltan, az emberi természet ismeretében játszik, aki szüntelenül valamely eszményi példakép utánzására tör, akit a képzelőerő és az emlékezet támogat, az mindig minden előadásán egyöntetű és hibátlan alakítást nyújt, hiszen ő gondolatban mindent előre felmért, kiszámított, megtanult, elrendezett ... A természet kimeríthetetlen tárházából merít szakadatlan új meg új kincseket, akár a költő, bezzeg hamar kimerülne, ha pusztán a magáéra hagyatkozna!”⁴

Úgy is mondhatjuk tehát, hogy az érzelmek rendkívül fontosak a munkafolyamatban, de rájuk alapozni egy egész építményt olyan lenne, mint

⁴ Diderot i. m. 62.

folyóvízre emelni egy házat. Az érzelmek fontosak, de nem lehetnek mások, mint egy biztosabb, erős tartópillérekre alapozott struktúrának a következményei. Ne próbáljuk az érzelmeket megfosztani saját természetüktől, hiszen változóak, költőiek, megfoghatatlanok. Az alkotás lelkeségét jelentik, nem az alapját. Ha az érzékenység a színészi hivatás egyik legfőbb tartozéka is, a fent említett félreértések elkerülése végett fontos, hogy ne hagyjuk figyelmen kívül ezeket a különbségeket, hogy pontosan azok a lelki tartalmak tudjanak megjelenni, amelyeket kívánunk, hogy a szerep külső élete a figura belső képének tökéletes másává válhasson.

Dolgozatom segítségével arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy éppen a színházi munka egyik méltatlanul figyelmen kívül hagyott mozzanatában lehet a kulcsa annak, hogyan válhat képessé a színész az újratemtés aktusára anélkül, hogy figyelmét a formai megkötések technikai reprodukálása vagy az elképzelt érzelmek felidézése irányítanák.

2. Megismételni a megismételhetetlent

„Repetition kills you”
*The Black Ghosts*⁵

Az ismétlés ontológiai lehetetlenségével, az ebből adódó kihívásokkal számos kiváló művész és gondolkodó foglalkozott. Közülük talán a legjelentősebb Kierkegaard, aki egész könyvet szentelt a problémának.⁶ Az ismétlés képessége nála az igazi létezés ismérve, az emlékezéssel (tehát a visszatekintésen alapuló negatív ismétléssel) ellentétben jövőre orientált „előre emlékezés,” amely visszahozza, újra elnyeri és megragadja tárgyát. Kierkegaard Jób bibliai történetére utalva kifejti, hogy a tényleges ismétlés csaknem lehetetlen dolog, amelynek megvalósulásához szinte a végső megsemmisülésen át vezet az ember útja.

Az ismétlés egyik sarkalatos kérdése egyértelműen az, hogy mi a különbség az ismétlés tárgya, az „eredeti” és az „újra megidézett” dolog között. Az ismétlés mindig felfogható a hasonlóság akár szélsőséges eseteként vagy tökéletes egyenlőségként is, ugyanakkor az a tény, hogy két dolog csupán kis mértékben különbözik egymástól, nem jelenti azt, hogy azonosak lennének.⁷

Az is kérdéses, hogy amennyiben nem tekintjük azonosnak az eredeti és az ismételt produktumot, akkor mit gondolunk: a legelső, az originális a leginkább valódi vagy

5

https://play.google.com/music/preview/Tvaisurlikmgkq777o5o5exl2ne?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-songlyrics&u=0#
Utolsó letöltés: 2017.08.29.

⁶ Soren A. Kierkegaard: *Az ismétlés*. (ford. Soós Anita és Gyenge Zoltán), Budapest, L'Harmattan, 2008. 123.

⁷ „Repetition can always be 'represented' as extreme resemblance or perfect equivalence, but the fact that one can pass by degrees from one thing to another does not prevent their being different in kind.” – Az ismétlést úgy is tekinthetjük, mint a hasonlóság szélsőséges esetét, vagy mint azonosságot, de az a tény, hogy az ember az egyikről a másikig lépésenként haladva is eljuthat, nem jelenti azt, hogy ne lehetne szó különböző minőségekről. (Angolból ford. W. K.) Gilles Deleuze: *Difference and Repetition*. (ford. Paul Patton), New York, Columbia University Press, 1994. 2. (eredeti: *Gilles Deleuze: Différence et répétition*. P.U.F. Paris, 1968. 417.)

ha nem, akkor az ismétlések számával az egyediség csökken, esetleg épp ellenkezőleg, az ismétlések által annak létrehozója valami esszenciálisabb felé közeledhet.

Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik *egy valami*: a műalkotás „Itt és Most”-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van.⁸ A technikai eszközök segítségével létrejövő hasonmások nem képesek a produktumot kialakulásában megmutatni és hatásukat kétségtelenül csökkenti a produktum sorozat jellege is, amely az egyszeri előfordulást talán éppen tömegessel helyettesíti.

Számos esetben azonban az ismétlés ténye maga is jelentéssel bír, az egyszeriség megszüntetésével azonnal alkotói gesztussá emelkedik, melynek jelentősége mindig az adott alkotás szándékainak függvényében változik. Ez a fő oka annak, hogy a szeriális elemeket felhasználó képzőművészeti alkotások esetében az ismétlés ténye maga is, akár egy művön belül is önálló mondanivaló hordozójává válhat.

Egy nagyon ismert vizuális példán, Andy Warhol Campbell-dobozain megfigyelhetjük, ahogy a modern művészet, kiszakítva a művészet tárgyát az egyediség kereteiből, a pop-art sorozatokat önálló jelentéssé emeli, melyekben az ismétlés a művészeti alkotást – éppen valamiféle egyediséget és tökéletességet tagadó módon – a kiválasztottságától magát megfosztó vágy megtestesüléseként láttatja.

Nem kétséges, hogy magában az ismétlés gesztusában is ellentmondás feszül, mely alól annak színházi vonatkozása sem kivétel. A színház, mely természeténél fogva a múlandóság helye, örök küzdelmében az idővel kénytelen tagadni saját természetét. Ennek a tagadásnak az egyik eleme, hogy míg a színház az újra és újra megismételhető tradíciók tisztelete által hagyományt ápol, el kell fogadja az örök változást, tehát önnön transzformációját is.

Noha a színházi alkotás minden értelemben konstruált, mégis egyértelműen a valóságból dolgozik. A színházi produktum tehát a klasszikus művészetfelfogásban a valóság ábrázolása, az alternatív művészetben pedig már annak létrehozása is, ezért mint ilyenre a valóság „ismétléseként” tekintek rá. A dolgozat célja az ismétlés

⁸ Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. in: *Kommentár és Prófécia*. (ford. Barlay László és Berczik Árpád), Budapest, Gondolat, 1969. 301–334. és 386–394.

színházi vonatkozásainak vizsgálata, a jelenség különböző minőségeinek számbavétele, ami sajátos szemlélődési pontot kínálhat fel a színészi munka analizálásához.

3. A színházi ismétlés dimenziói

„Az idő dönti el, mi volt cselekedeteink értelme és értéke. Az idő valójában nem más, mint mindazok, akik utánunk következnek. Paradox módon a színház a jelen művészete. Aki színházi előadásokon keresztül hat, az azoknak a nézőknek is felelőséggel tartozik, akik a munkáját nem fogják látni.”

Eugenio Barba⁹

Nem véletlen, hogy a színházművészet terminológiája és gyakorlata is előszeretettel használja és alkalmazza az ismétlést. Ritkán találkozunk egyszeri alkalommal vagy spontán létrejött egyedi előadásokkal, a próba, a próbálás, mint a megismételhetőség garanciája, a műfaj sajátja. Amikor tudomásul vesszük, hogy egy előadás – rögzítő felület hiányában – megismételhető kell legyen ahhoz, hogy túlélje az idő próbáját, azt is állítjuk, hogy egy színházi előadásnak éppen ez a mindenkori tétje és paradoxona: megismételni a megismételhetetlent.¹⁰

De mit jelent ez? A befogadó vagy az alkotó szubjektív emlékezetében élő előadás az igazi, a megismétlendő előadás? Egyáltalán mi az, amit meg kell ismétetni? Végesnek tekinthetjük-e valaha a színházi produktumot?

A színházban éppen úgy, mint a festészetben, képeket látunk, amelyeket egy néző számára tárunk fel, aki mint a képek szemlélője válik részesévé az alkotásnak. A teátralitás és a festészet közös tulajdonsága az, hogy mindkettő néző számára születik, valaki más számára, aki nem részese a műveletnek. Abban a pillanatban, amikor a *Hamletet* színpadra állítják, nem tekinthető többé függetlennek, mert a néző időbeli és térbeli jelenléte is a mű dimenziójává válik.¹¹ Ugyanerről beszél

⁹ Eugenio Barba: *Papírkenu, bevezetés a színházi antropológiába.* (ford. Andó Gabriella és Demcsák Katalin), Budapest, Kijarat Kiadó 2001. 50.

¹⁰ „This is the apparent paradox of festivals: they repeat an 'unrepeatable'.” Ez az ünneplés látszólagos paradoxona: megismétli a megismételhetetlent. (saját fordításom. W. K.) Deleuze i. m., 2.

¹¹ Vö. Samuel Weber: *Mass Mediauras: Form, Technics, Media.* Sydney, Power Publications, 1996.15–30.

Eugenio Barba is, amikor megállapítja: A (*színházi*) transzformáció extrém határa az egyes nézők egyedi emlék(ezet)ében található.¹²

És valóban a színházi produkció csakis az alkotó és a befogadó közös, rituális alkotásaként értelmezhető. Meglátásom szerint ez a folyamat már korábban elkezdődik, hiszen már maga a próba is egyfajta kooperatív kísérletsorozat, mely közmegegyezések sorozatán alapul. A kérdés, miszerint *mi az, amit megismételni próbálunk* tehát annál is inkább jogos, mivel nyilvánvaló, hogy a próba, de a színészi munka egy-egy fragmentuma is valamiféle konszenzusból következő matéria, melyet az alakítás illetve az előadás során újra felidézni próbálunk.

¹² Eugenio Barba: "Four spectators". *The Drama Review*, No. 41 (1997). 96–100.

4. Az ismétlés fogalma történeti kontextusban – hagyományok és a hagyományok tagadása

„Hiszen örökké színházat játszunk, akkor is, amikor igazán
leszúrnak minket. ”
Büchner¹³

Ahhoz, hogy a modern előadói munkafolyamathoz közelebb kerüljünk, annak változásait számba vegyük, érdemes a szerep-tudatosítás és szerep-alkotás változásainak néhány jellegzetes példáját áttekintenünk – a teljesség igénye nélkül – az antikvitástól napjainkig.

A görög színjátszás bölcsőjeként számon tartott Dionüsziaikon a színészek köztudottan maszkokban léptek fel, nemcsak azért, hogy láthatóbbak legyenek a meglehetősen távol helyet foglaló nagyközönség számára, hanem azért is, hogy képesek legyenek plasztikusabban kiemelni az általuk megtestesített személy legfontosabb karakterjegyeit. A maszk, a rituális mozdulatok és elnagyolt gesztusok használata nyilvánvalóvá teszi, hogy az előadóművészek meghatározott rend és forma szerint „játszottak”, előadásmódjukra pedig a stilizáltság és a túlzás, a felnagyítás lehetett jellemző. Az álarc azonban nem csupán eltakart, hanem fel is ruházta viselőjét, aki ezáltal átlényegült és már a megszólalása előtt reprezentálójává vált karakterének.

Ahogy azt Edit Hall megjegyzi,¹⁴ az athéni tragédia színésze legalább annyira lehetett zenész, mint színész, a szövegek illetve a mozgás pedig – a hang használatához képest – , másodlagos jelentőséggel bírt. Ilyetén módon tehát az előadó feladata sokkal inkább szorítkozott egy-egy karakter jellemzésére és a költői mű megfelelő stílusban való interpretálására, mint a karakter esetleges egyéni személyiségjegyeinek bemutatására.

¹³ Büchner, Georg: *Danton halála*. (ford. Kosztolányi Dezső), Új Magyar Könyvkiadó, 1955. 23.

¹⁴ Pat Easterling, Edit Hall (szerk): *Greek And Roman Actors*. Cambridge University Press, 2002. 4.

Amikor Titus Livius a színjátszás eredetéről elmélkedik, megjegyzi, hogy a római birodalomban a színjátszás, az egyébként cirkuszi látványosságokhoz szokott nép számára eleinte igencsak újdonságnak hatott. A római ifjak az etrúriai színészek fuvolaszóra lejtett táncait rögtönzött versekkel egészítették ki, majd előadásról előadásra bővítve fejlesztették azokat, míg végül az egyébként alkalmi versek egységes cselekményű, lejegyezhető művekké nem váltak. A mulatság illetén módon művészetté fejlődött, az utánzások pedig lassanként ismételhető rögzített partitúrává.¹⁵

Nem kétséges tehát, hogy a színész, már a drámajátszás kezdeteikor keretek közé szorult, formai és tartalmi ismétléseket hajtott végre, illetve színrelépésekor nem csupán karakterét jelentette, erkölcsi minősége is volt, amennyiben karakterének társadalmi státuszát és döntéseit is képviselte.

Ugyanez igaz, az – egyébként a római atellanákból származtatható – *commedia dell'arte* színészeire is, akik úgyszintén az arcukat – noha már csak félig – lefedő maszk mögé bújva jelenítették meg a néző számára egyébként ismerős karaktereket. A színészek ekkor már részben maguk is alakíthatták a történeteket, illetve együtt dolgozták ki a cselekményt amelyben már a szabad improvizáció is helyet kapott. Mégis, alapvetően a meghatározott partitúrák, a kigyakorolt akrobatikus mozdulatok, a zenés intermezzók, a néző által elvárt, a közmegegyezésnek megfelelően ábrázolt karakterek kötötték meg az ábrázolás módját.

Természetesen a korábbi századok színészei által megélt szubjektív tapasztalatokról csupán spekulációink lehetnek. Azt azonban bizton állíthatjuk, hogy – mind az ókori görögök, mind a *comedia dell'arte* színészei esetében – a maszk, a formai kötöttségek, a karakterizáció önmagában egyfajta immunitást jelenthettek az előadóknak. Már önmagában a maszk viselése által tagadhatatlanul nagyobb jelentőséget kell tulajdonítani a gesztusoknak, a pózoknak, mozdulatoknak, miáltal a néző – tulajdonképpen elnyomva elsődleges érzelmi viszonyulását – a

¹⁵ Titus Livius: *A római nép története a város alapításától*. (ford. Kiss Ferencné és Muraközy Gyula), Budapest, Európa, 1982.7/ 2.

karaktertípusokat felismervén a jelenet és a történet analitikus megfigyelőjévé válik. Ilyetén módon a maszk viselése, a formai és tartalmi rögzítettség egyfajta distanciát teremt, mondhatni elidegenítő hatással bír.

Mire a maszk lekerült a színészekről, képesnek kellett lenniük egyfajta lelki álarcba burkolózva megteremteni karakterük elképzelt maszkját. Shakespeare színészeinek, akiknek sokszor női figurákat kellett megjeleníteniük, fiatal koruktól kellett beletanulniuk a tánc, a vívás, az éneklés tudományába. Molière – aki szintén nagy tisztelője volt a commedia dell'arte művészetnek – színészeinek is számtalan hagyománynak kellett megfelelniük a frivol és komikus társadalmi satírák ábrázolása során, ami a nyelvhasználatot, szélsőséges karakterábrázolást (mizantróp, zsugori, hipochonder etc.) megjelenést illeti.

Ahogy azt már Arisztotelész is kiemeli, a mímelés veleszületett tulajdonsága az embernek, aki – a többi élőlényhez képest – a leginkább utánzó természetű. A színészek a drámákban cselekvő és tevékenykedő embereket utánoznak és a különböző művészeti formákat csupán az utánzás jellege különbözteti meg.¹⁶

Az arc teljes megmutatása, az „én” teljes felvállalása, a karakterizáció megszűnése, a saját, egyéni gesztusait kereső színészegyéniesség sokkal később vált a színészi megjelenés elsődleges természetévé, mígnem a színház a huszadik század második felében, a teljesen lemeztelenedett, attribútumaitól totálisan megfosztott színész ideájához is eljut.

A következőkben arra szeretném felhívni a figyelmet, hogyan nyúlnak vissza a huszadik század jelentős színházi alkotói a korábbi évszázadok gyakorlataihoz és bizonyos ideológiákhoz, felhasználva és újraértelmezve azokat, miközben fáradhatatlanul kutatják az autonóm színészet lehetőségeit.

¹⁶ Arisztotelész: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. (ford. Sarkady János), Budapest, Kossuth Kiadó, 1994. 8.

4.1. Sztanyiszlavszkij és a színészi átélés

Bármely színésziskoláról gondolkodunk, a huszadik század legfontosabb referenciája – direkt vagy áttételes módon – Sztanyiszlavszkij marad. Ugyan személyisége és munkássága számos kérdésben vált megkerülhetlenné, a legkiemelkedőbb vonatkoztatási pontot a színész munkájával, a színészi tréning gyakorlatával kapcsolatban jelenti. Legendás, hogy képes volt mindvégig megőrizni a színész kreatív erejébe, mint a színházi életerő egyetlen és legfontosabb forrásába vetett hitét.¹⁷ Nyilvánvalóan ez a hit vezette őt arra, hogy a színészi munka szisztematikus tanulmányozása során újra és újra megújítsa a megfigyelés módszertanát, forradalmi eredményeket felmutatva a színésztréning területén. Sztanyiszlavszkij kitartóan kereste a színészi *kontármunka* elkerülésének lehetőségeit, a végső kulcsot a lelki folyamatok egzakt módon történő ábrázolásához. Nem meglepő módon a színészi munka legnagyobb részét belső akadályok legyőzéseként értelmezte, amelyekhez valamiféle belső technikára kell rátalálni, egy módszerre, amellyel a színész tudatosan juthat el tudata legmélyére. A technika megtalálásának feltétele számára az izomfeszültségtől mentes szabad test és psziché, amely nem bilincseli meg többé a színészt, aki aztán tagjainak izomenergiáját és elméjének teljes kapacitását a művészi feladat szolgálatába képes állítani.

„A színpadi alkotóművészet mind a szerep előkészítése közben, mind pedig az ismétlődő előadások idején megköveteli a színész teljes fizikai és lelki összpontosítását, testi és lelki képességeinek teljes mértékű részvételét. Ez az alkotóművészet hatalmába keríti a ... színész minden érzékszervét ... De ihlet nélkül a színész könnyen lép az évszázadok színházi hagyományai kitaposta útra: illusztrálni kezd, egy valamikor látott vagy ködösen kirajzolódó alakot akar megformálni, érzéseinek külső mázát hamisítja... Ezzel erőszakot követ el pszichikai apparátusán ... nem lehet érzéseket megjátszani, illusztrálni, és nem lehet közvetlenül előidézni magunkban. Az érzésekre nem hathatunk közvetlenül, de a

¹⁷ James Roose-Evans: *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. London, Routledge, 1990.7.

kellő irányba útnak indíthatjuk alkotó képzelőerőnket, a képzelőerő pedig, amint erre a tudományos lélektan rámutat, felhevíti érzelmi emlékezetünket.”¹⁸

Mivel Sztanyiszlavszkij – a kész sablonokat használó illusztratív alkotókkal szemben – gyakran jellemzi a követendő színészet példáját az átélni, tehát *átérezni* képes művész képével, az utókor hajlamos valamiféle pszichologizáló, a színész személyes élettörténetében, érzelmi életében kutakodó módszertanként interpretálni munkásságát. Valószínűleg ehhez követőinek különböző értelmezései is hozzájárultak, például a Sztanyiszlavszkij munkásságát Amerikában a leginkább ismertté tévő Lee Strasbergé, aki meglehetősen redukálta a metódus lényegét, abból egyetlen aspektust, az érzelmi őszinteség szempontját kiemelve. Mindez azért is problematikus, mert amennyiben a színészi munkát csupán az őszinteség szempontjából vizsgáljuk, a későbbiekben nehéz eldönteni mi is a matéria amin dolgozunk, tehát mi a megismétlendő produktum.

Hogy közelebb kerüljünk annak megértéséhez, mit is jelentett a Sztanyiszlavszkij munkásságának gyúpontjában levő színészi átélés, fontos megértenünk, hogy az azzal kapcsolatos elképzelései nem csupán az alkotó saját ismeretein alapultak.¹⁹ A jó módú családból származott Sztanyiszlavszkij számtalan művésszel találkozott már kisgyermekkorán is, akik közül páran egészen közelről foglalkoztak a különböző karakterábrázolások pszichológiai motivációinak feltárásával. A családi ismerősök, színészek és tanítók közül kiemelkedik egy színész, Mihail Scsepkin, akinek – Gogollal, Lermontovval és számtalan más művésszel egyetemben – Sztanyiszlavszkij is a csodálójává vált. Scsepkin, aki maga negyven évet töltött a Maly Színházban, újfajta játékstílust vezetett be az orosz játékgyománnyba: a realizmust. Scsepkin fogalmazta meg Sztanyiszlavszkij két legfőbb kérdését: a színész valóban érzi-e a szerepét vagy a külsőségeket imitálja? Illetve: miért van az, hogy a színész, aki csak tettet, meg tudja nyerni a közönség szimpátiáját, míg a hűséges, keményen dolgozó színész hidegen hagyja őket?

¹⁸ Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij: A színész és a rendező művészete. In: Duró Győző és Nánay István (szerk.): *A színésznevelés breviáriuma*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1986. 61.

¹⁹ Jean Benedetti: *Stanislawski, An Introduction*. Routledge, New York, 1982.10.

„Az egyik színész nem sír a színpadon, de a sírás látszatát kelti, a nézők mégis sírnak. A másik könnyekbe fúlóan játszik, a nézőtér mégsem osztozik a bánatában. Azt mondhatnánk, hogy a valós érzésekre nincs szükség a színházban, a színészi munka pedig hideg lelemény. Lehet, hogy tévedek, de ez nem így van! ... (valóban) sokkal könnyebb mindent mechanikusan létrehozni ... míg végül az imitáció egészen közel jár a valódi tárgyhoz. De a nyílt szívű színészre egészen más, elmondhatatlanul nagyobb munka vár: össze kell mocskolja saját személyiségét, saját individuumát, hogy azzá a karakterré váljon, akit a szerző neki adott. Úgy kell járnia, beszélnie, gondolkodnia, éreznie, sírnia, nevetnie, ahogyan azt a szerző szeretné. Mindezt lehetetlen anélkül megtenni, hogy bemocskolná magát. Láthatod, mennyivel jelentősebb ez a fajta színész. Míg az előbbi csupán utánoz, ez utóbbi a valódi dolgot hozza létre.”²⁰

Ha mélyebben beleássuk magunkat Sztanyiszlavszkij megfigyeléseibe, kiderül, hogy a mester interpretációjában az *érzés* illetve az *érzelmi emlékezet* fogalma holmi pszichologizáló önmarcangolásnál sokkal mélyebb értelmet nyer. Ahogyan arra Scsepkin is figyelmeztet, nem jó, ha a színész – amikor sír vagy nevet – akkor azt úgy teszi mint önmaga, nem pedig úgy mint a megszemélyesített karakter. Sztanyiszlavszkij sem arról beszél, hogy a színész élje át figurája életének minden mozzanatát, úgy, mintha az az övé lenne. Sokkal inkább olyan színészi munkáról és összpontosításról beszél, amely az érzelmek *akarati* lényegét tekinti legfontosabb célpontjának, és amely által a tudatalatti – annak összes valahai érzelmi emlékezetével együtt – felébred és később a szerep megformálásának szolgálatába áll. Így fogalmaz:

„A szerepek minden egyes részét, azaz minden egyes feladatát szükség esetén még mindig tovább lehet elemezni és még kisebb részekre bontani azoknak az akarati aktusoknak megfelelően, amelyekből a szereplő élete összetevődik. A színésznek nem a szerepe szétagolt részeit színező érzelmeket, hangulatokat kell megragadnia, hanem ezeknek az érzelmeknek és hangulatoknak az akarati lényegét. Más szavakkal: a darab kis részein dolgozva meg kell kérdeznie önmagától, mit akar

²⁰ Benedetti i.m. 11.

*elérni, mire törekszik a dráma szereplőjeként, és az adott pillanatban milyen konkrét részfeladatot tűz maga elé? S az e kérdésre elhangzott válasznak nem szabad főnév formájában elhangzania, hanem mindig ige formájában ... Ezek a részek a szerep partitúrájává olvadnak össze, a különböző szerepek partitúrái pedig a színészek közös próbái és egymáshoz csiszolódása eredményeként létrehozzák az előadás egységes partitúráját.*²¹

Megfigyelhetjük, ahogyan Sztanyiszlavszkij a próbák során egyre bonyolultabbá váló partitúráként határozza meg a szerepeket, amelyek végül összeolvadva adják ki az előadás végső szövetét. Számára tehát a szerep megformálásának íve – valamiféle zeneműhöz hasonlatosan – kisebb-nagyobb egységekre bontható. Nem kétséges, hogy a szubjektív művészetfelfogáshoz képest valamiféle objektivizálással tekint a színészi módszertanra, melynek szerves része az ismétlés is: *miután a színész eléri a kialakította szerep legjobb formáját, képes kell legyen annak felidézésére.*²²

Sztanyiszlavszkij számára tehát az ismétlés jelenségét tekintve is a minőség – ez esetben az ismétlés minősége – a leglényegesebb. Éles különbséget tesz a szerep belső képét illusztráló, a rögzített érzések külső testi formáját, a mozgásérzetet, a fizikai megjelenítést reprodukáló színész-iparos és a valódi alkotó és a technikán túlmutató, lényegét használó, tudatának mélyéből dolgozó alkotó között. Míg előbbit csupán a gépies megszokás vezérli, az utóbbi képes a hús-vér színpadi teremtmény életre hívására.

Úgy látom, Sztanyiszlavszkij tehát az érzelmek akarati lényegét tekinti az ismételhetség garanciájának. A színészi munkára úgy tekint, mint ami különböző cselekvésekben (akarati gesztusokban) manifesztálódik és ezzel válik felidézhetővé, tehát megismételhetővé is.

²¹ Konzstantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij: A színész és a rendező művészete. In: Nánay István és Duró Győző (szerk.): *A színésznevelés breviáriuma*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1968, 61.

²² U. o.

4.2. Mejerhold, a színész mint bábu

Sztanyiszlavszkij feljegyzései arra figyelmeztetnek, hogy a színészi ismétlés kérdését nem tárgyalhatjuk anélkül, hogy különös figyelmet fordítanánk a partitúra által meghatározott *kódolt*, illetve az átélés, az ösztön által kijelölt *kódolatlan* munkafolyamatokra. A rögzítés és az ösztönös közötti különbségtétel minden alkotót foglalkoztat. A marginalizálódott, a Művész Színházból Nyemirovics-Dancsenkóval való konfliktusai miatt távozó, később a Stúdió Színházat megalapító Sztanyiszlavszkij élete második felében maga is kezdte megkérdőjelezni az érzelmek és a lélektan elsősorú szerepét, és figyelmét egyre inkább a fizikai akció, a ritmus és az elvont kifejezés felé irányította.²³ Sztanyiszlavszkij, aki eleinte hevesen kritizálta az új avantgarde színházi nyelv eltávolodását a lélektantól és a színész bábuként való használatát is (Mejerhold egyik produkciójában odáig is elment, hogy a valódi színészeket marionett-bábukkal vegyítette)²⁴, mégis végig támogató maradt az újító színházi tanítvány Mejerhold próbálkozásaival, mígnem a halálos ágyán valódi örökösének nevezte őt.²⁵

Mejerhold úgyszintén, lélekben hű maradt mesteréhez. Nem utasította el az érzelmek jelentőségét, de állította: a színpad elsősorban látvány és érzelmi alapon hat a nézőre. Számára nem az volt a kérdés, hogy a beleélés szükségszerű-e a színpadon. Sokkal inkább az, hogy a cselekvéseket megelőzi-e az érzelem. Úgy találta, hogy éppen ellenkezőleg: az érzelmet már maguk a cselekvések váltják ki. Egyszerű példával élve: az ember fél és ezért elfut vagy reflex-szerűen futni kezd és ezáltal megijed. Értelmezésében a színészi alkotás a végsőkéig eltávolodott a realista hagyományoktól. Sztanyiszlavszkijnak a valóságot rekonstruáló attitűdjével ellentétben Mejerhold önálló, a színész által teremtett felvállaltan teátrális valóságra törekedett, amely többé nem a tudást és a valóság megidézését, sokkal inkább a sejtést tartja szem előtt.

²³ Simon Callow: "Stanislavski was racked by self-doubt." *Guardian*. 2013. 03.16. <https://www.theguardian.com/stage/2013/mar/16/stanislavski-man-method-simon-callow>

²⁴ Roose-Evans i.m. 23.

²⁵ Eddershaw Margaret: *Performing Brecht*. New York, Routledge, 1997. 23.

Sztanyiszlavszkij és Mejerhold a századforduló egyre kiéleződő társadalmi válságának idején alkottak. A politikai változások, a forradalmi erők ébredésével a művészi törekvések és lehetőségek is változtak. A színházakat államosították, a nézőközönség kicserélődött. Míg Sztanyiszlavszkij csupán epizódok erejéig szakadt el a realizmustól, Mejerhold egy tökéletesen új, képekben és metaforákban gondolkodó színház igézetében élt. És noha a színházi rutinnal való leszámolás, a hamis pátosz eltörlése, a repertoár megújítása mindkettejük ideája volt, egész más válaszokra jutottak.

Kettejük véleménykülönbsége nem csupán színházi jelentőséggel bír. Valami sokkal nagyobb dologra figyelmeztet: egyfajta paradigmaváltásra, mely az ember egészét többé nem test és lélek dualizmusának, szövetségének látja, illetve nem tekinti többé a lelket vagy a tudatot feljebbvalónak a testi, ösztönös szándékoknál.

Ahhoz, hogy megértsük Mejerhold módszerének ismétléssel kapcsolatos jelentőségét, előbb érdemes megfigyelnünk, hogyan vizsgálta elme és test kölcsönhatását a XX. század elejének számos filozófusa, pszichológusa és művésze.

4.3. Érzékelés és megnyilvánulás

Émile Jaques-Dalcroze, a híres euritmia-módszer megalkotója jelentős kapcsolatot fedez fel a ritmikus mozgás és a hangképzés között. A Genfi Konzervatórium professzoraként már 1892-ben megfigyelte, hogy a tanulók számtalan esetben süketek a harmóniákra, illetve gyenge a ritmusérzékük. Ezért olyan hallás gyakorlatokat fejlesztett ki, amelyek a belső hallás képességét javítják. Ezek a gyakorlatok a hallgatók érzékelési képességeit javították, mely által fejlődött zenei előadóképességük is (időzítés, kifejezőerő, frazírozási készség). Jaques-Dalcroze megfigyelte, hogy a tanulók éneklés közben apró, spontán mozdulatokat tettek – hintáztak, dobbantottak a lábukkal, karjukat lendítették. A test tehát tudatában volt a zene szövetének. Jaques-Dalcroze felhasználta ezeket a természetes és ösztönös gesztusokat amikor arra kérte a diákjait, hogy egyedül vagy csoportban – általában mezítláb – spontán mozogjanak amíg ő improvizál a zongorán. Jaques-Dalcroze mindig a zenének megfelelő mozgást várt el a diákjaitól, akik a zene stílusa,

dinamikája, tempója és frázisai szerint mozogtak. Később ő maga is változtatta a zene karakterét és stílusát a diákok ajánlotta improvizáció szerint. Ezt a tanulmányt „eurythmics”-nek nevezte el a görög *eu* és *rythmos* szavakból eredően, melynek jelentése „jó áramlat”. A test a gyakorlat során maga is hangszerré válik – állította. A zene érzékelése pedig a test mint hangszer által közvetlenül történik, ezért lehetséges, hogy a test mint elsődleges érzékelő a gyakorlatok által spontán fejlődésnek indul. Az euritmia-módszer célja nem a koreográfia közvetítése, hanem hogy a mozgást végző személy megtudjon valamit saját magáról. A mozgások az információ állandó visszacsatolása révén (az agy és a test között) átalakulnak, precízebbé, koordináltabbá válnak. Ezáltal erősödik a művész kifejező képessége.²⁶

A test és elme összefüggéseivel kapcsolatos nézeteiket nem csupán a korszak művészei revideálták. Mejerhold nagy csodálója volt a nagy orosz fiziológus Ivan Pavlov kutatásainak²⁷, aki a klasszikus kondicionálás első tanulmányozója volt. Eredményeit Mejerhold sikeresen építette be biomechanika gyakorlatai közé, a művészetben is meghonosítván azt a felfogást, miszerint az adott ingerre adott automatikus válaszreakciók érzelmi természetűek is lehetnek. Így egy jól megválasztott mozdulatsor vagy gesztus kiváltja a színész bizonyos érzelmeit is.

Delsarte²⁸ már a XIX. században figyelmeztet arra, hogy a mentális hozzáállás és a fizikai testtartás között kapcsolat van. Delsarte a mozgás teoretikus megfigyelése által a legfontosabb színészi lélekállapotok és gesztusok testi jellemzőinek egyfajta tárházát foglalja össze. „Az emberi testnek tökéletes kontroll alá kell kerülnie, olyan kontroll alá, mely elvezet a valódi szabadsághoz. Egy szabadsághoz, melyet az ember önmaga biztosít önmaga számára. Így nem lesz többé a szolgája semmiféle törvénynek, mert a szabály olyannyira manifesztálódik, hogy részévé válik a létezésnek. ... Így tehát nem elég ismerni a művészet szabályait –, aki a mesterévé

²⁶ Jaques-Dalcroze Society of America, <http://www.dalcrozeusa.org/about-us/history> Utolsó letöltés: 2017.07.14.

²⁷ Jonathan Pitches: *Vsevolod Meyerhold*. Routledge Performance Practitioners, London, Routledge, 2003. 9.

²⁸ Francois Alexandre Nicolas Cheri Delsarte (1811 – 1871) francia zenész és tanár. Leginkább mint éneklést és hangképzést oktató pedagógus vált híressé. Ő fejlesztette ki azt a színészi játéktípust is, amely megkísérelte a belső érzelmi tapasztalatokat összekapcsolni szisztematikusan sorba szedett gesztusok és mozdulatok olyan sajátos rendszerével, melyeket az emberi interakcióval kapcsolatos megfigyelései alapján ő maga foglalt össze.

akar válni, annak a magáévá is kell tenni azokat.” A színésznek nem szabad gondolkodnia azon, hogy mit csinál (hanem tudattalanná és spontánná kell válnia a végrehajtásban).²⁹

Érdekes megfigyelni, hogy a Sztanyiszlavszkij által később tökéletesen elutasított Delsarte-féle megállapítások Mejerhold mélyreható megfigyelései mentén mintegy újfajta megvilágításba kerülnek a XX. században és a törekvések egészen előremutatnak a XXI. századi színházi improvizáció, modern tánc, és a drámapedagógia elképzelései felé.

4.4. Régi és új színház

Mejerhold, Csehov vagy Eizenstein egyaránt úgy érezték, hogy a naturalizmus valamiféle súlyként nehezedik a drámai előadásra, melyben így nincs többé helye a humornak és a költészetnek. A színház mint a valóság ábrázolásának helye számukra tökéletes tévútnak látszott, melynek kiváltására újfajta színházi látásmód kívánkozik, amelyben a színház valamiféle a nézőkkel együtt megélt, valóságos vallásos élmény helyszínévé válhat. Mejerhold nemcsak a közvetlen modern hagyományoktól fordult el, de az orosz tradícióktól is. Helyette a japán és kínai színház, az indiai kathakali-tánc hagyományai, a *commedia dell'arte*, középkori misztériumjátékok példáihoz nyúlt vissza, melyek sokkal ceremónikusabb, misztikusabb színházképpel rendelkeznek s ezáltal több teret hagynak a néző képzeletének is. Az új színházi ideológiáknak megfelelően a színész szerepe és feladatai is megváltoztak. A vívás, a botozás, a box, az akrobatika a tánc, a dobolás Mejerhold színészeinek mindennapos elfoglaltságaivá lettek. Ő minden gesztusra, minden mozdulatra, minden kellékre a test meghosszabbításaként tekintett, amely expresszívvé kell váljon, majd – miután kifejező erővé vált – vissza is kell hasson a testre valamiféle rezonáció formájában. A színészek játéktere kitágult, annak érdekében, hogy közelebb kerülhessenek a nézőkhöz, akikkel szemben többé nem volt elvárás, hogy elfelejtsék, hogy előadást néznek. A színház az a hely, ahol a valóság közhelyeit meghaladják, azokat szabadon felnagyítják, eltorzítják: a színház funkciója tehát az élet teatralizálása.

²⁹ Edward B. Warman: *Gestures and Attitudes – An Exposition of Delsarte Philosophy of Expression, Practical and Theoretical*. Boston, Lee and Shepard Publishers, 1892.27.

Amennyiben azonban a színház nem a valóság ábrázolása, akkor mik azok az elemek, amelyek az előadást alkotják? Hogyan lehet meghatározni a színpadi cselekvés mikéntjét? És nem utolsó sorban: hogyan ismételtetőek ezek az elemek a későbbiekben?

Mejerhold eleinte a színész feladatainak három fő irányát határozza meg: *comedia dell'arte*, zenei olvasás, színpadi mozgás.³⁰ A *comedia dell'arte* műfajában a színészt nem a lélektan ismerete vezeti, a karaktert sokkal inkább a maszk és a kosztüm tipizálják, a színész pedig egyfajta fizikai karakterizációt tesz hozzá a figura tökéletesítéséhez. A zeneiség szintén elsőrendű szerepet játszott képzési rendszerében. Mejerhold, aki maga is gyönyörűen hegedült és zongorázott úgy látta, hogy a beszéd elsősorban nem intellektuális, sokkal inkább érzelmi töltetet hordoz, mely zeneisége által elősegíti a színpadi akciók ritmusának meghatározását. Ami pedig a színpadi mozgást illeti, megállapítása szerint a színész feladata két dologból tevődik össze: meg kell értse mit kell tennie és fizikailag képesnek kell rá lennie, hogy megtegye azt.

A pusztán fizikai kihívásokon túl különböző stilizált etűdöket szerkesztett tanítványainak. A *biomechanika*, mely 1913 – 22 között valódi, de egységében sosem rögzített szisztémává nőtte ki magát, új célokat és új azonosulási pontokat adott a kor színészeinek. Mejerhold elképzelése szerint a biomechanika rigid stilizációja, kiművelt szertartásossága és a nézőhöz való közelség – éppúgy ahogyan az általa oly nagyra tartott no-színházban – a nézőt a hallucináció világába repíti, aki előtt ez jobban felfedi az emberi kapcsolatok lényegét, mint azt a szöveg megszentésülése tenné.³¹ A biomechanika elsődleges célja olyan színészek fejlesztése, aki egyszerre atléták, akrobaták, táncosok, énekesek sőt eleven gépek. Csapattársak, akik képesek mind érzelmileg, mind izommunkájukat tekintve egy zenészéhez vagy egy táncoséhoz hasonló pontosságot elérni, beleértve ebbe a lefixált, kontrollált, kódolt gesztusok és mozdulatok használatát. A biomechanika segítette a színészt, hogy elhelyezze magát a térben, meg tudja tervezni mozdulatait, koordinálja gesztusait és magatartását partnerével szemben, szabadon használja a

³⁰ Jonathan Pitches: i.m. 68.

³¹ Emily Roxworthy, *The spectacle of Japanese American trauma: racial performativity and World War II*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008.42.

körülötte lévő színházi teret. A biomechanika hagyományosan 16 etűdből áll, melyek megannyi különböző forrásból eredeztethetőek, beleértve a cirkuszi hagyományokat, a sportokat, az ázsiai színházat. Az etűdök mind precíz izommozgások szekvenciái voltak, amelyek mindegyike az előadó emócióit felébreszteni hivatott volt. A tanítványok eleinte azzal voltak elfoglalva, hogy tökéletesen megvalósítsák a nehéz fizikai feladatsorokat. Később azonban, amikor már kigyakorolták a mozdulatsorokat, képesek lettek a technikán túljutva kifejleszteni a minden pillanatban való éberség képességét is.

A színész, azáltal, hogy megpróbált hidat teremteni a külső mozdulatsor és a belső érzelmek között, alkalmat nyert arra, hogy kontrollálni is tudja azokat.

Megállapításom szerint tehát Mejerhold, Sztanyiszlavszkij értelmezésén indul el, miszerint a színpadi cselekvés akarati gesztusokra bontható, de azon túl is lép, azt állítván, hogy elvont cselekvések és rögzített, kódolt formai gyakorlatok is képesek felébreszteni az érzelmeket, miközben azok – merev meghatározottságuk lévén – lehetőséget teremtenek a tökéletes kontrollálásra, miáltal az ismételhetőség lehetőségét is biztosítják.

Mejerhold életével és munkásságával foglalkozó könyvében Jonathan Pitches Aleksei Levinskit idézi, egyet Mejerhold még ma is aktív tanítványai közül: „A biomechanika során a lehető legegyszerűbb dolgokkal dolgozol, nagyon egyszerű mozdulatokkal. Aztán összetéve azokat létrehozol valami nagyon bonyolultat.”³²

Nyikoláj Kusztov, Gyenadij Bogdanovnak – Mejerhold módszere másik örökösének – a tanítványa így beszél: „a leghosszabb időt az igényelte, hogy megtanuljuk a gyakorlatokat. Kezdetben nem is tudtuk mit kezdjünk velük. Sokaknak az volt a problémájuk, hogyan koordinálják a mozgásukat vagy feleljenek meg a fizikai elvárásoknak. ... Csak miután birtokába kerültünk a struktúrájának és a koreográfiájának kezdtük megérteni a valódi lényegét. Ez nagy erőfeszítést és mindennapi gyakorlást igényelt.”³³

Nyilvánvaló tehát, hogy iskolájában a mozgás fontosabbá válik az érzelmeknél, amelyeket Mejerhold jobbnak látta eliminálni annak érdekében, hogy erősebben

³² Jonathan Pitches: i.m.8.

³³ *Meyerholds Theater and Biomechanics Screener*

<https://www.youtube.com/watch?v=n7eE0EaOrIo>. Utolsó letöltés: 2016.09.01.

lehesse koncentrálni a mechanikus rend megteremtésére, azokra az elemekre, amelyek valójában az érzelmeket is (elvei szerint csupán következményesen) hordozzák. Az emberi viszonyok tartalmát a valódi érzelmekek helyett leginkább a lépések, mozdulatok, pózok, ritmusok képesek lefesteni, a színész pedig egyszerre válik énekesé, táncossá és a szöveg deklamálójává, alkotása pedig – elveszítvén személyességét – valami nagyobb, kollektív kifejezés részesévé válik.

Azt is mondhatjuk, hogy míg Sztanyiszlavszkij a valóság rekonstruálását tekinti céljának és ennek szolgálatába helyezi a színészi munkát, amelynek legkisebb egységét a színész akaratilag gesztusainak megtalálásában határozza meg, úgy Mejerhold a nagy egész, a kollektív kifejezés, a formai rögzítettség felől közelít a színészi munka irányába. A rögzített gesztusok és gyakorlatok olyan fizikai pontosságot feltételeznek, amelyek végrehajtásakor a színész kénytelen a formai ismétlésre, a mozgás meghatározottsága pedig képes azon látszólagos személytelenség mellett kiváltani az előadó érzelmeit, melyhez így a végsőig rögzített partitúrán keresztül vezet az út.

A kollektíva iránti önfeláldozás, a progresszió, a hatékonyság a korszak társadalmának jellemző szempontjai voltak. A taylorizmus³⁴ eredményei egyre inkább a tökéletes színész-gép megszületése felé mutattak, amely a színészi akcióit munkafolyamatokra tagolva tökéletesíti.

Maga a biomechanika 1922-ben, a kommunista hatalomátvétel után került a nyilvánosság elé, a technikai és politikai forradalmiság iránti lelkesedés időszakában, amikor a divatos szövegek szerint munkásosztály emelkedett a társadalom csúcsára. Amíg a múltban a színész a társadalmi igényeknek megfelelően alakította az előadását, a jövőben az ipari környezethez kell alkalmazkodnia, így most már ő is a munkára nem átokként, hanem örömforrásként tekint. A színészi munkát ilyen új alapokra kell helyezni, ahol a színész egyszerre testesíti meg a

³⁴ Frederick Winslow Taylor (Germantown, Pennsylvania, USA, 1856. március 20. – Philadelphia, 1915. március 21.) a Henry Ford által alkalmazott futószalagot (1903-ban) feltaláló amerikai mérnök, akinek az 1911-ben kiadott „A tudományos irányítás alapelvei” című könyve a XX. század első felének ipari vezetéselméleti bestsellere volt. (Wikipedia)

szervező erőt és az anyagot, amin dolgozik.³⁵ Mejerhold úgy gondolta, hogy az új rezsim képviselni fogja művészi elképzeléseit. Ironikus módon, hiába üdvözölte a forradalmi változásokat és a bolsevizmus előretörését, később maga is a sztálini terror áldozata lett, mint az immáron ellenségessé nyilvánított művészeti irányzatok egyik képviselője.

Paradox módon, éppen a már súlyos beteg Sztanyiszlavszkij próbál a segítségére lenni, amikor a hithű kommunistaként alkotó Mejerholdot támadni kezdi a proletkult hírhedt kritikusa, melynek következményeként az Állami Mejerhold Színház 1938-ban bezárják. Hiába hívja meg azonban főrendezőnek is a Sztanyiszlavszkij Zenés Színházhoz, melynek a mester halála után a főrendezőjévé is kinevezik, ez sem menti meg a kitzasztottságtól. 1939-ben letartóztatják, feleségét megölik, 1940-ben pedig a Ljubjanka börtönében tartott tárgyaláson – mint a kommunista eszményre, a tömegek gondolkodására veszélyes avantgarde elemet – golyó általi halálra ítélik.³⁶

4.5. Brecht és a valóság reprezentációja

Mejerhold tanításai során a színészi magatartás is más megvilágításba került, az előadó nem feledkezett többé bele a játékába, hanem tudatában volt annak, hogy játszik. Mindez egyértelmű lépés a Brecht-féle elidegenítő effektus és az epikus színház felé.

Brecht új válaszokat keresett és – a korszakra oly jellemző módon – a legkülönbözőbb kultúrákból merített inspirációt. A színház munkássága során többé nem lehetett csupán az illúzió helyszíne, hanem a tudás és a tapasztalás helyszínévé is kellett váljon.

“

- *Mindig sikerük van a színészeknek a darabjaikban. Meg vagy velük elégedve?*

³⁵ Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába.*

<https://representationsother.wordpress.com/2013/09/11/ungvari-zrinyi-ildiko-bevezetes-a-szinhazantropologiaba-szinhaztudomanyi-tankonyv/>. Utolsó letöltés: 2016. 11. 23.

³⁶ <https://www.criticailapok.hu/component/content/article/15-2011/37573-mejerhold-forradalma> Utolsó letöltés: 2017.08.06.

- *Nem.*
- *Mert rosszul játszanak?*
- *Nem, mert hamisan játszanak.*
- *Hogyan játsszanak hát?*
- *A tudományos korszak közönsége számára.*
- *Tehát hogyan?*
- *Mutassák meg a tudásukat.*
- *Miféle tudást?*
- *Az emberi viszonyokra vonatkozót. Az emberi magatartásokra vonatkozót. Az emberi erőkre vonatkozót.*
- *Jó. Ezt kell tudniuk. De ezt hogyan kell megmutatniuk?*
- *Tudatos produkcióval. Leíró jellegűvel.*
- *Most hogyan csinálják?*
- *A szuggesziót hívják segítségül. Transzba ejtik önmagukat és a közönséget.*
- *Mondj példát!*
- *Búcsúzkodást kell például ábrázolniuk. Mit tesznek? Búcsúzkodó hangulatba ringatják magukat. Azt akarják, hogy búcsúzkodó hangulatba ringatódjék a közönség is. A szeánsz sikerül, senki többet nem vesz részt rajta, senki nem tud meg belőle semmit, emlékek ébrednek a legjobb esetben mindenkiben, egyszóval: mindenki érez.*
- *Majdnemhogy erotikus folyamatot írsz le. Milyennek kell lenni azonban ennek a folyamatnak?*
- *Spirituálisnak. Rituálisnak. Nézők és színészek ne közelségbe kerüljenek egymással, hanem távolságba egymástól. Mindegyik távolodjék el önmagától. A rettenet hiányzik, amely nélkül nincs megismerés.*
- *Ne kísérelje meg tehát a színész érthetővé tenni az embert, akit ábrázol.*
- *(...) Ha III. Richárdot akarom látni, nem akarom magam III. Richárdnak érezni, hanem teljes idegenségében és érthetlenségében akarom szemlélni ezt a jelenséget.*
- *Lássunk tehát tudományt a színházban?*
- *Nem, színházat. ”*

Bertold Brecht: Párbeszéd a színművészetről³⁷

³⁷ Bertold Brecht: *Színházi tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1969.54.

Noha a gyakorlatban Brecht műveit az „elidegenítés” jegyében gyakran fagyos szigorúsággal adjuk elő, érdekes megfigyelnünk, hogy Brecht hány különböző helyről merített inspirációt munkáihoz, melyek egytől egyig hozzáadnak színház-ideája megértéséhez és közelebbről megvilágítják, hogyan gondolkodott a valóság ismételteséről és a színészi munka rögzíthetőségéről Brecht.

Bertold Brecht imádta Chaplint és a kabarét, rajongója volt a filmes montázs szerkesztésnek, az ázsiai színháznak és a tudományos élet fejlődésének.³⁸ Az is köztudott, hogy Brecht már az 1920-as évektől kezdve érdeklődött a szovjet színház iránt. Eleinte a Kulesov műhelyéhez tartozó Bernhard Reichen keresztül, majd Szergej Tretyakov konstruktivista író ismeretsége által, akinek kínai tárgyú és a nyugati imperializmus kritikájaként megfogalmazott, 1930-ban Berlinben bemutatott darabját Brecht önmaga számára németre fordította. Brecht nagy becsben tartotta Tretyakovot, aki – véleménye szerint – a kifejezés új formáit honosította meg a színházban.³⁹ Ennek a barátságának a következményeként járt Moszkvában is 1935-ben, ahol megrendítő élménye volt Mei-Lan-Fang előadása.⁴⁰ Brecht számára a legfontosabb a kínai művész expresszivitásán és kifejezőkészségén túl a Mejerhold által ön-csodálatnak nevezett képesség volt, amelynek segítségével a színész a néző számára furcsának és meglepőnek tűnik fel. Ezzel ugyanis művészetét a produkció a mindennapiság fölé emeli. Innen már csak egy lépésre van a Brecht-féle elidegenedés-effektus, mely hamarosan esszenciális részévé válik színházának és amely sokak hite szerint innen, a kínai produkció kínálta élményből eredeztethető. Brecht tehát lemondva a maradéktalan színészi átalakulásról úgy látja, hogy a színésznek meg kell mutatnia az ábrázolt karaktereket, nem úgy adja elő a szövegét, mintha rögtönözne, sokkal inkább, mintha idézné azt. Az idézésbe ugyan beleadja minden emberismeretét, emberi plaszticitását, ahogyan a bemutatott kópiajellegű öltött gesztusban is benne kell lennie az emberi gesztus teljes, eleven valóságának.

Nem véletlen a kópia szó használata. Brecht értelmezésében a színház reprezentálja a valóságot, tehát megismétli azt, mely így, az ismételtesben plasztikusabbá,

³⁸ Robert Leach: *Meyerhold*. New York, Routledge, 2004. 103–150.

³⁹ U.o. 170.

⁴⁰ Megjegyzések a kínai színművészetről (1936), in: *Bertold Brecht A színházról*. (szerk.) Hont Ferenc, (ford. Gáspár Éva, Gáspár Zoltán, Sz. Szántó Judit). 23–27.

kiemeltebbé válik a valóságnál. (Híres példájában egy baleset szemtanúja demonstrálja az utcán összeverődött emberek előtt, hogyan történt a baleset olyan módon, hogy az emberek ítéletet alkothassanak a balesetről⁴¹.) Az ismétlés jellege pedig maga az idézet, amely kiemeli a dolgot a mindennapi valóságból. Brecht tehát megerősíti, hogy a színészi munka, az első mozzanat is egyfajta ismétlés, vagyis felidézés. Epikus színházában a nézőt nem ragadják el a színpadi történések, s így ő sokkal inkább szemlélőjévé válik azoknak. Dramaturgiai és színpadi eszközeivel ráébreszti a nézőt, hogy amit lát, az csupán a valóság reprezentációja, nem maga a valóság. Brecht törekvései szerint a színpadi történések lineáris volta megtörhető, azok önmagukban is értelmezhetőek, megismételhetőek, lelassíthatóak vagy felnagyíthatóak, a figyelem tárgya pedig a dolgok menete.

4.6. Az ismétlés mint a narratíva meghatározó eleme

Brecht a filmre is mint olyan médiumra tekint, amelynek vívmányai képesek hozzájárulni a színház megújulásához, és amelynek lehetőségeit integrálni kívánta a színházi nyelvbe, beleértve ebbe az időbeliséget, a narratíva változásait is, melyek szintén szoros összefüggést mutatnak a rögzítés, sokszorosíthatóság, ismételhetőség kérdéseivel. Noha Brecht minden filmes próbálkozása kudarcba fulladt – a *Kuhle Wampe* avagy a *Kié a világ* (1931 – 32) az egyetlen megvalósult film, amely Brecht nevéhez köthető.⁴² Astrid Oesman arra hívja fel a figyelmet⁴³, hogy ebben Brecht egyértelműen az Eisenstein-féle montázs technikát alkalmazza, illetve a lassítás és az ismétlés gesztusát, a különböző mozzanatok kiemelésének szándékával. Ahogyan azt Kulesov kísérlete is bebizonyítja, a kifejezéstelen arcok után vágott különböző képek megváltoztatják a néző benyomását arról, milyen kifejezést tulajdonít a látott arcnak, így tehát azt a néző tölti fel a saját érzelmeivel. A színészi átélés helyett a kapcsolódás, a történetiség válik lényegessé. Brecht a montázs technikára mint valamiféle komplex látásmódra⁴⁴ tekint, amelynek során az egymás után helyezett képek, gesztusok és események visszahatnak egymásra, a néző pedig kritikai

⁴¹ Utcai jelenet. i.m. 371–383.

⁴² Ungár Júlia, Narancszabálók, briliánsevők és proletárok, *Filmvilág*, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?&cikk_id=7363. Utolsó letöltés: 2016.11.03.

⁴³ Astrid Oesmann: *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology*. State University of New York Press, 2005.39.

⁴⁴ *Eisenstein Rediscovered*. (ed. By) Ian Christie and Richard Taylor Routledge, New York, Routledge, 1993. 113.

magatartásra van ösztönözve, meg kell fejtenie a látottakat, ahelyett, hogy azonosulna, arra ösztönzik, hogy véleményt alakítson ki.

Brecht első számú példaképe az orosz – és áttételes módon az ázsiai – művészeken kívül éppen Chaplin, a brechti *gesztus*, tehát az érzelmi mozzanat plasztikus gesztussá formálása pedig a japán és kínai hagyományokon túl a szegény csavargó figurájából is következik,⁴⁵ aki – akárcsak Brecht alakjai – egy kapzsi és burzsoá világban keresi mindennapi boldogságát. Brecht naplójában⁴⁶ egyszerre nevezi megrázónak és viccesnek ezt a figurát, aki valójában nem is résztvevője az eseményeknek, hanem – akárcsak a Brecht-féle epikus színház színésze – maga is megfigyelője, kritikusa azoknak. A Chaplin játszottá sápadt arcú, különös mozgású karakter távolságot tart az élet mindennapi eseményeitől, viselkedése feltűnő, természetellenes, ezáltal – akárha tudományos nézőpont lenne – valamiféle bizalmatlan magatartást hordoz, a megszokott eseményeket kétségbe vonva, eltávolítva azokat tart tükröt a szemlélő számára, akinek kritikai magatartása ezáltal művészi magatartássá is emelődik.

A Chaplin-féle *gag* logikája az – ahogyan ezt megfigyelhetjük az epikus színház elbeszélési technikájában, illetve a filmes montázs esetében is –, hogy képes epizódokban mesélni, szaggatottá tenni a megértést, így az ismétlések, az ismételt sokkok által figyelmet kelteni, komikus és egyszerre megrázó hatást idézve elő. Ez a módszer tulajdonképpen a karakterek egyfajta redukciója. Chaplin nem lett volna jó színpadi színész. Mozgásának különlegessége, mely olyan sajátossá tette filmes jelenlétét, abban az újításban rejlik, ahogyan az ember kifejező gesztusait felboncolta, azokat apró staccato-elemekből álló szériaként kezelve és ismételve újra összerakta. Ezek a megtörött gesztusok, valójában a valóságból kiragadva, számtalan esetben többször is megismételve nonszenszként hatnak, miáltal valamiféle abszurditást hordoznak magukban. Minél többször szakad meg egy általánosan ismert és elfogadott folyamat, annál paradoxabb lesz a jelentés. A töredezettség, fragmentáltság amely az emberi gesztusokat kizárólag testi jellegűvé és

⁴⁵ Paul Flaig: “Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism” *Brecht Yearbook* 35 (2010). 39 – 58. *International Index to Performing Arts Full Text*. Web. 26/01/2015.

⁴⁶ *Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism*.
http://www.academia.edu/962648/Brecht_Chaplin_and_the_Comic_Inheritance_of_Marxism
Utolsó letöltés: 2016.09.11.

mechanikussá teszi, egy olyan világ lenyomata, amelyben az embertelen, mechanikusan működő társadalmi nyomás ellen harcoló egyes ember minden erőfeszítése hiábavaló.

Brecht rajongása a filmművészetért és Chaplinért egyértelművé teszi a számomra, hogy – Sztanyiszlavszkij akarati aktusain és Mejerhold rögzített gyakorlatain túllépve – tovább intellektualizálja a színészi munkát, egyszersmind további fragmentumaira is bontja azt. Ezzel egyszerre használja a filmes montázs képességét arra, hogy a narratíva újraserkesztése által új jelentést hozzon létre, de Chaplin példáján azt is láthatjuk, ahogyan az ismétlés a különösség, egyszersmind a szórakoztatás eszközévé válik. Terry Smith professzor egyenesen odáig megy, hogy összefüggésbe hozza Kierkegaard Constantin Constantinusának benyomásait Beckmannról Chaplinnal, ezáltal a jelenséget az ábrázoló gesztus szintje fölé helyezi. „Ahogyan itt (értsd Kierkegaard-nál) Constantin beszél Beckmannról, az végtelenül plasztikus, mert hasonlít arra, ahogyan egy rajz keletkezik, egy festményen kialakul egy figura. Beckmann úgy sétál át a színpadon, hogy azt is látni véled, ami nincs is ott” – írja. Terry Smith megjegyzi, hogy Chaplin jut eszébe, akit az emberek már korábban is láttak, és akinek az emblémájává vált az, ahogyan járt.

„De még korábban is, amikor nem volt stilizált a járása, olyan valakit formázott, aki másként jár, mint mások, akit valami – a szerencsétlen szociális háttéré – elkülönít a többiektől, akinek ezért saját tere van. A környezet hiánya hangsúlyozza a sajátos voltát, ugyanakkor az ő általa kiadott hangok, megteremtett terek és milieu értelmezik a járását. Ez tehát egy másik gesztus szint, ami se nem ábrázoló, se nem mimetikus, bár olyan a hatása. A túlzáshoz, stilizáláshoz van köze, sokat alkalmazott gesztusok ismertségével, azzal, hogy a közönség örül, amikor újra látja azt, amit annyiszor, és amit már vár. És van a bejáratott gesztusnak az elmaradása is, aminek Marlene Dietrich és pl. Frank Sinatra olyan sokat köszönhetett. Van a közismertnek a kicsit módosított változata is, ami szintén nagy hatású. Olyan ez, mint amikor Warhol képpé emeli a szemetet.”⁴⁷

⁴⁷ *Repetition: Kierkegaard, Artaud, Pollock and the theatre of the image.* Samuel Weber és Terry Smith beszélgetése, 1996, Szeptember 16, Power Institute of Fine Arts, University of Sydney. <http://web.stanford.edu/dept/HPS/WritingScience/etexts/Weber/Repetition.html>.

Hosszú idő telik el, míg a Sztanyiszlavszkij-féle modelltől, a valóságot rekonstruáló tükörképtől, Mejerhold játékos valóság-teremtésén keresztül eljutunk Brecht valóság-reprezentációjáig. De ahogyan azt maga Brecht megfogalmazza, nincs valós eredmény, nincs új stílus vagy technika, amely mindenki számára működik.⁴⁸

Mindenki saját maga számára kell, hogy utat találjon. Brecht számára a színház elsősorban találkozás. Találkozás a nézővel, tanulás és tanítás. A színész elsősorban prezentál, nem kell hogy identifikálja magát a szereppel, sokkal inkább demonstrálja azt. Ahogyan azt James Roose-Evans kiemeli⁴⁹, Brecht célja a múlt rekonstruálása, újra-megidézése volt, melyet megfosztva az érzelmi klimaxtól kívánt a nézők elé tárni. Ha eltekintünk az *elidegenítés* szó negatív konnotációjától, azt látjuk, hogy Brecht célja a megszokott történetek és dolgok új fényben való megvilágítása, új perspektívába való helyezése, amely által annak szemlélője jobban el tud merülni a dramatikus akcióban, majd – levonva következtetéseit – a társadalom hasznosabb tagjává tud válni.

Természetesen mindez nem választható el attól, hogy Brecht a kezdetektől kommunistának vallotta magát és művészetét is a proletariátus szolgálatába kívánta állítani. És noha a 30-as évek végére teljes mértékben kiábrándult a Szovjetunióból, melyben sokáig a fasizmussal szembeni egyetlen lehetséges állásfoglalást látta, soha nem szűnt meg a társadalmi egyenlőtlenségek nevében felszólalni. Ebből is következik, hogy Brecht fogalmazásának titka a színházról mint a moralitás eszközéről vallott felfogásában keresendő. Az epikus színház ugyanis értelmezésében elsősorban gondolkodás kérdése, önmagában művészi és morális állásfoglalás.

4.7. Grotowski és a színészi jelenlét

Nem kevésbé válik morális állásfoglalássá illetve a mindenkori találkozás helyszínévé a 60-as évektől kezdve Jerzy Grotowski színháza. Grotowski, aki a második világháborúban a náci megszállás alatt családjával egy kis faluban bujdokolt, a kreatív munka terét általában elszigetelt, távoli, magányos helyszíneken

⁴⁸ Roose-Evans i.m. 72.

⁴⁹ Roose-Evans i.m. 68.

képzeli el. Olyan helyeken, ahol a nézőkkel való találkozás leginkább háborítatlanul mehet végbe. Grotowski megkérdőjelezi az előadás szereplőinek fikciós jellegét, szándékai értelmében a színház áldozati cselekvés, melynek – akárcsak Brecht értelmezésében – morális missziója van, célja pedig nem a valóság interpretációja, hanem annak megváltoztatása. Értelmezésében – noha nem a brechti dialektika módjára – a legfontosabb viszony a nézők és a színészek közötti, melyet annak állandó analizálásával és kísérletezéssel kell újra-definiálni. Elképzelése szerint a színészi kreativitás megfigyelése helyett a hagyományos passzív nézői attitűd szorul felülvizsgálatra. A neo-avantgarde térhódításaként az akcionizmus, a happeningek (Otto Muhl, Nietsch), a képi (Wilson, Kantor) és a mitikus-rituális színház korszaka köszöntött be.

A hívószó Grotowski laboratóriuma számára egyértelműen a kísérletezés volt, mely nem feltétlenül jelentette a múlt eredményeinek megtagadását, azonban feltétlenül újító formák és tartalmak szüntelen keresését egészen a hagyományos színházon való túllépés mozzanatáig. 1959-es alapításától kezdve 1980-ig a 13 soros színház számtalan átalakuláson esett át. Míg az első pár év lenyomata a térelrendezés új formáinak kialakításáról, a klasszikus szövegek újraserkesztéséről, a szent és profán tartalmak kontrasztjának megformálásáról tanúskodik, 1969-től – Wroclavba településük évétől – kezdve azonban kiforrottabb elképzelések mentén, már a nézőket is bevonva a játékba, fikció és valóság kohéziójával a szegény színház alapvetéseit fektetik le. Grotowski, aki egyre nagyobbra értékelte a színész szerepét az előadásban, az utolsó néhány munka során már a színészek és a nézők közötti falat lebontva dolgozik, mígnem eljut az úgynevezett para-színházi törekvésekig, melyek tulajdonképpen kivezették őt a színházból.

Grotowski színházi modellje már a kezdetektől tagadta a konvencionális színház létjogosultságát, amely számára kiüresedettnek és unalmasnak tűnt. Célja az volt, hogy eltörölje a színház mint társadalmi konvenció szerepét, helyette a színházat újra intellektuális élménnyé, autentikus szellemi kihívássá emelje. Grotowski számára a színház addigra a különböző művészeti ágak eredményeinek összehordásává vált, valamiféle túlságosan is gazdag, jelentés nélküli jelhalmaz. Úgy vélte, ezzel a módszerével a színház a televízió és a film korlátlan

lehetőségeivel veszi fel a versenyt, ez azonban eleve kudarcra volt ítélve. Miközben lépcsőről lépcsőre megszabadult a fölösleges elemektől, úgy vélte, hogy a színész számára maradéktalanul teátrális helyzetet hoz létre, aki ezután gesztusaival képes a dolgokat jelentéssel felruházni maga körül, ezzel a smink, a díszlet, a hang-effektek szerepét is átvéve. Szándékában állt eltávolítani mindent, ami művi és felesleges, a totális színházat megfosztani a fénytől, a hangtól, a változó dekorációtól illetve a karakterizációtól.⁵⁰ És mi az ami marad? – tette fel magának a kérdést: két csoport ember, a néző és a színészek, akik egymással szemközt állnak.

Amennyiben Grotowski színházának kialakulását az ismétlés jelenségének szempontjából kívánjuk áttekinteni, meg kell értenünk, milyen alapelvek mentén épültek fel előadásainak struktúrái.

Kezdetben ő is, akárcsak Mejerhold és Brecht az ókori színjátszás és a keresztény liturgikus szertartások hagyományain túl a távol-keleti színházi jelenségeket is be kívánta emelni művészetébe. A keleti színház a beszéddel szemben a testbeszédet részesíti előnyben, kifinomult művi jelrendszert alkalmazva. Grotowski erről egy helyütt így nyilatkozik:

„A klasszikus keleti színházban így például a pekingi operában, az indiai kathakaliban és a japán no-ban – bár ez utóbbiban sokkal korlátozottabb mértékben mint a pekingi operában – valóban létezik a jeleknek – a test jeleinek – egyfajta ábécéje. Európában egyébként csaknem mindig azt mondjuk: „a jelek: gesztusok”, ami pontatlanság. A jelek gesztusok is, de nem csak azok, vannak különféle, jelentéssel rendelkező mozdulatok és testtartások, és van valamennyi vokális jel. Itt valóban felmerül a kérdés: hogyan tanulja meg a színész a jelek gyűjteményét, s hogyan kell később tökéletesítenie tudását? ”⁵¹

⁵⁰ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. (ford. Pályi András), Pozsony, Kalligram, 1999. 16-30.

⁵¹ Grotowski: i.m. 84.

Grotowski a *Shakuntala* című produkción dolgozva olyan előadást kívánt létrehozni, amely a keleti színház módszerei szerint jön létre, mégis autentikusan európai. Természetesen az egyik legfontosabb kérdés az, hogyan kell eljátszani egy több mint ezer éve íródott szanszkrit drámát, miként képes az európai színész egy számára tökéletesen idegen jelnyelvet használni. A konszenzus alapján ugyanis a szanszkrit előadásmód Brahma istenének tanítása, aki olyan nyelvet akart létrehozni, amelyet minden néző megért. Így jött létre a *Natyashastra*, a szanszkrit drámák előadásának alapvető kézikönyve, mely előírja az arckifejezések, gesztusok, tánclépések, kézmozgások, a hang, de még a szemmozgás vagy a szemöldök használatának módját is. A benne szereplő *rasa* testtartások vagy a *mudra* szimbolikus kéztartásai mind-mind különböző jelentéssel bírnak és más-más érzelmet hivatottak felébreszteni. Ezek kifejezéséhez a test legkisebb részét is meghatározott rend szerint kell tudni használni, mely képesség elsajátítása sokszor éveket vesz igénybe.⁵²

Nem véletlen, hogy Grotowski saját bevallása szerint az előadás a társulat Keletről alkotott, zavaros és misztikus elképzeléseinek egyfajta ironikus tükrözése lett. Grotowski rádöbbsent, hogy a mechanikusan használt jelszerkezet valójában éppen olyan klisévé válik, mint a Sztanyiszlavszkij által gesztus-klisének nevezett mozdulatok (például szívre tett kézzel mondani, hogy szeretlek).

A társulat hamar beismeri magának, hogy a rituális gesztusok egyszerű átemelése nem működőképes. A kísérlet azonban nagyon is hasznosnak bizonyul: felébreszti a vágyat használható európai jelek és gesztusok felkutatására. Ilyen értelemben tehát a keleti színház kódolt tréningje új utat nyit a színházi szertartásosság felé, egyfajta új művészetfilozófia megteremtése felé, melyben a narratív, elmesélő szerkezet helyett – a neo-avantgarde ezirányú szükségletét kifejezve – a gesztus, tehát a cselekvés emelkedik a történet elmesélése fölé.

Hogyan lehet azonban a jeleket és gesztusokat felszabadítani a mechanikusság terhe alól? Grotowski példája remekül érzékelteti, milyen szakadék tátong az avantgarde kísérletező és egy tradicionális, merev formai elemekkel operáló játékstílus között.

⁵² Kothari Sunil: *Kuchipudi Indian Classical Dance Art*, Abhinav Publications, 2001. 43-83.

Noha eszménye az önmaga után kutató ember, aki – hiszen kísérlete tárgya önmaga – nem lehet más, mint reflektív és tudatos, így tehát kénytelen precízen és strukturáltan dolgozni, mégsem szeretne kiüresedett formákkal operálni.

Éppen ebben az ismétléssel kapcsolatos ellentmondásban gyökerezik Grotowski – és talán a posztmodern színházi alkotók – munkájának paradoxona és éppen az erre a problémára adott válaszban keresendő valamiféle magyarázat is a színészi munka megítélésével és a színház megváltozott szerepével kapcsolatban.

„Ha a színész megelégszik a szerep magyarázatával, mindig tudni fogja, hol kell leülnie vagy felkiáltania. A próbák kezdetén rendszerint asszociációk ébrednek, de hűsz előadás után már semmi sem marad. A játék teljesen mechanikussá válik. Hogy ezt elkerülhesse, a színésznek, mint a zenésznek is, partitúrára van szüksége. A zenész partitúrája hangjegyekből áll. A színház: találkozás. A színész partitúrája tehát az emberi kapcsolatok elemeiből épül, „adj és végy”! Végy más embereket, és állítsd szembe őket önmagaddal, saját élményeddel és gondolataiddal, és adj nekik választ. Ezekben a bizonyos fokig mindig intim emberi találkozásokban folyamatosan megtalálható az adás és kapás eleme. Ez a folyamat ismétlődik ugyan, de mindig Hic et Nunc.”⁵³

A kijelentés nyomán gyorsan eljuthatunk az avantgarde színház eszményképéhez, a mechanizmusok nélküli, egyszeri, költői előadáshoz. Ahogyan azt Lisa Wolford megjegyzi,⁵⁴ sokan tartják Grotowskit Artaud színházi munkássága folytatásának. Artaud legfőbb célja volt mentesíteni a színházat az ismétléstől.⁵⁵ Vizionárius írásai valóban nagy hatást tettek Grotowskira, főként ami az előadás mítikus jellegére vonatkozik, ő azonban érdekes módon éppen úgy vélekedett, hogy a fizikai

⁵³ Ludwik Flaszen: „On the Acting Method” – A játékmódról – in: Ludwik Flaszen: *Grotowski & Company*, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus Publishers Enterprising, 2010, 108. Idézi: Adorján Viktor, *A totális cselekvés és az emberi totalitás*. A wrocławai Laboratórium tevékenysége és annak utóélete 1959-től napjainkig. <http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14735/adorjan-viktor-phd-2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Utolsó letöltés: 2016.10.21.

⁵⁴ Lisa Wolford: *Grotowski's Objective Drama Research*. University Press of Mississippi, 1996.

⁵⁵ Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, (ford. Farkas Anikó et aliii.), Theatron 2007/ősz-tél.23-37.

cselekvések precíz ismétlése biztosítja a színész számára azt a keretet, amelyen belül elkezdheti önmaga felfedezését.

Grotowski – aki művészetével kapcsolatosan többször visszautasította az avantgarde szó használatát – ezen a ponton véleményem szerint visszakanyarodik Sztanyiszlavszkijhoz, amennyiben személyes válaszokat próbált meg keresni a felmerülő kérdésekre. Grotowski meglátása szerint a Brecht-féle V-effekt elvesztette a hitelét, az avantgarde korszak pedig rengeteg vadhajtást hozott, amelyek nélkülöznek bármiféle valós meggyőződést, viszont kaotikus, amatőr munkákká destruálják a kegyetlenség színházát.

„De ama siralmas produkciók mögött, amelyeket a különböző országok színházi avantgárdja kínál, a kaotikus, elvetélt, állítólagos kegyetlenséggel teli művek mögött, amelyek egyébként egy gyereket sem tudnának megijeszteni, mindezen happeningek mögött jóval több rejlik, mint pusztá hozzá nem értés, eltévelyedés, vagy a dolgokat a könnyebb végéről megragadó felszínes provokáció (minthogy sokkolnia kellene bennünket, de nem sokkol), s amikor e felemás termékeket látjuk, melyeknek alkotói általában Artaud-t emlegetik, akkor arra kell gondolnunk, hogy az, ami itt működik, tényleg kegyetlen dolog: egy név kegyetlen meggyalázása.

Artaud paradoxona ugyanis érdemben azon alapul, hogy se utánozni nem lehet őt, se megvalósítani, amit javasol. Arról lenne szó, hogy nem volt igaza. Korántsem. Hajlandó lennék kijelenteni, hogy sok pontban igaza volt, és nem is akármilyen mértékben. De valóra válthatók-e, mondjuk Nostradamus próféciai? Tegyük fel, hogy beigazolódnak. Csakhogy erről post factum szerzünk tudomást, amikor a dolog már igazolódik, minthogy Nostradamus, akárcsak Artaud, nem hagyott ránk semmilyen konkrét technikát, semmilyen megközelítési utat, semmilyen módszert. Csupán látomásokat, metaforákat örököltünk tőle.

Ez nyilvánvalóan részben Artaud személyiségéből ered, részben pedig abból a tényből, hogy nem adatott meg neki sem az idő, se az eszközök, hogy megsejtéseit rendszeres műhelymunkában is próbára tegye. S ebből következik, amit Artaud hibájának is nevezhetnénk (habár ez nem hiba, inkább különös sajátosság), nevezetesen, hogy amikor, hogy úgy mondjam lefűrt a szubtilisbe, a szavakká nem

*formálhatóba, a szinte megragadhatatlanba, a láthatatlanba, akkor egyúttal megragadhatatlan, megfoghatatlan nyelvet használt. A mikrorendszereket precíziós eszközzel vizsgálják, mikroszkóppal. Ami megfoghatatlan, az pontosságot igényel.*⁵⁶

Grotowski módszerének legfontosabb alapja a színészi jelenlét vizsgálata. A tehetség forrásának helye és az ahhoz való hozzáférés módja, tehát az úgynevezett *pontosság* alapja pedig jó darabig a színészi tréning volt. Grotowski számára tehát a technika arra hivatott, hogy eljuttassa a színészt valami esszenciális, belső ismerethez, éppen úgy, ahogyan azt Sztanyiszlavszkij vagy Mejerhold állította volt. Akárcsak azok ketten, ő is egy partitúráról beszél, amelynek segítségével a színész képes kialakítani egy folyamatot, melyen belül aztán szabadon mozoghat és amely képes eljuttatni őt és a nézőt a katharszisshoz.

Anélkül, hogy a katharszisz jelentéstörténetének koronként szélsőségesen változó, mindmáig nyugvópontra nem jutott áttekintésére ezen dolgozat keretein belül sort keríthetnénk, fontos megjegyezni, hogy a katharszisz értelmezése milyen plasztikusan különbözteti meg a dolgozatban felsorolt alkotók színházi ideáit, beleértve Grotowskit is.

Arisztotelész meghatározása szerint a katharszisz során a tragédiában a szereplők cselekedetei a részvét és a félelem felkeltése által érik el a szenvedélyektől való megszabadulást.⁵⁷ Noha az elképzelést, miszerint a néző a tragikus cselekmény szemlélése által saját félelemétől és negatív érzésétől szabadul meg, a középkor és a klasszicizmus esztétikáján keresztül is elfogadták – természetesen különböző hangsúlyokkal, ami a katharszisz jellegét vagy funkcióját, etikai jelentőségét illeti – a jelenség a huszadik század elejétől kezdve már számtalan értelmet nyert a különböző alkotók interpretációi által.

Elég két egészen ellentétes megfogalmazást említeni, hogy az értelmezések eltérő mivoltával szembesüljünk. A megtisztulás lélektani vonatkozásaira felhívván a figyelmet, a katharszisz terápiában való használata során Freud volt a első, aki firtatni

⁵⁶ Grotowski: i.m. 39.

⁵⁷ Arisztotelész: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika.* (ford. Sarkady János), Budapest, Kossuth Kiadó, 1994. 15.

kezde a negatív érzelmek passzív szemléletének jótékony hatását és azt állította, a negatív szenvedélyektől, a dühtől és a szorongásoktól való megszabadulás csakis a befogadó teljes bevonódásával képzelhető el.⁵⁸ A szenvedés véleménye szerint igenis feloldható a művészetekkel, de csak amennyiben a befogadó annak tevékeny részesévé válik. Nem áll ettől távol Artaud elképzelése, miszerint a színház pestis, amely hipnotikus élményt nyújtva szembesíti a nézőt a világ álszentségével.⁵⁹ Ezzel ellentétes példát hozva, Brecht epikus színháza például totálisan leszámol az arisztotelészi katharszisz fogalommal, amennyiben a néző számára – az átélés és részvét helyett – a racionális belátás pozícióját ajánlja fel.

Eltűnhet-e tehát a katharszisz valaha is a színházból? Természetesen nem. A kérdés megválaszolásához inkább a katharszisz időbeliségét és helyét kellene górcső alá venni. A katharszisz a mindennapok emberét egy a műalkotást befogadó ember egészévé változtatja át. Ilyen értelemben – Brecht akár Grotowski esetében – lehetséges, hogy a katharszisz kollektív érzésként, megkésve, esetleg egyenesen az esztétikai élmény után teljeseedik ki és így az az alkotással való találkozás után válik részesévé az életnek.

Talán ez az a pont, ahol Grotowski álláspontja a leginkább értelmezhetővé válik. Grotowski maga is elszakad a konvencionális katharszisz-elmélettől (A *The New Yorker* korabeli kritikusa szerint az *Apocalypsis Cum Figuris* előadása közben, a csodálatos színészek és az erős jelenetek ellenére tökéletesen elmaradt a katharszisz)⁶⁰, de valójában – újraértelmezve azt, egy közös, a néző és a színész közötti spirituális aktust feltételez, amelyben a katharszisz nem egyfajta művészi produktumhoz vagy cselekményhez, sokkal inkább magához a találkozáshoz köthető.

Ilyen értelemben, Grotowski – Brechtel ellentétben – visszaemeli a színházi nyelvbe a katharszisz fogalmát, a színész tehát eljuthat egy bizonyos csúcshoz, az alkotói folyamat tetőpontjához, ám meglátása szerint maga a tetőpont soha nem

⁵⁸ Edward Erwin(ed) : *The Freud Encyclopedia, Theory, Therapy and Culture*. London, Routledge, 2001, 68.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=qhQIcsg3IS0> Utolsó letöltés: 2017. 08. 07.

⁶⁰ Edith Oliver: Off Broadway. *The New Yorker*, November 29. 1969. 85.

ismételhető. Az oda vezető út – annak rögzített testhelyzeteivel és gesztusaival – az, ami ismételhető.

Grotowski tréningje, a *via negativa* sajátos módszertan, amelynek során a színésznek a *Hogyan tudom megcsinálni?* felvetése helyett azt kell megtudnia, mi az, amit ne tegyen, ami gátolja őt. A gyakorlatoknak tehát személyre szabottaknak kell lenniük és folytonos változásuk természetes. A nem-cselekvéshez vezető út, a tanultak kikapcsolása, a fenyegető akadályok lebontása, ez a *via negativa*. Ennek elsősorban a teljességhez van köze, melyet a próba során bizonyos fizikai eszközökkel lehetséges megvalósítani.

„Amikor dolgozni kezdek egy színésszel, az első kérdés, amit felteszek magamnak, így hangzik: Vannak-e nehézségei a légzéssel, szabályszerűen lélegzik-e, van-e elég levegője a beszédhez, énekhez, mert minek okozunk neki problémát azzal, hogy más légzéstípust kényszerítünk rá. Ez oktalanság lenne. De esetleg vannak nehézségei. Miért? Fizikai okok miatt? Pszichikai motívumokból? Ha pszichikai problémái vannak, úgy mifélek?

*Tegyük fel, hogy a színész begörcsöl. Miért? Néha mindnyájunkkal előfordul, hogy begörcsölünk. Az ember nem lazulhat ki teljesen, ahogy azt sok színiiskolában tanítják, mert aki totálisan kilazul, az olyan, mint egy kifacsart rongy. Élni, ez nem feszültséget jelent, még kevésbé kilazulást, hanem folyamatot. De ha a színész állapotát állandóan mértéktelen feszültség jellemzi, akkor meg kell keresni az okokat, amelyek majdnem mindig pszichikai természetűek, és amelyek leblokkolják a természetes légzési folyamatát. ... Ha már ismerjük a színész természetes reakcióit gátló tényezőket, a gyakorlatok célja azoknak a kiküszöbölése. Ebben áll a mi technikánk és más módszerek alapvető különbsége. A mi technikánk nem pozitív, hanem negatív.”*⁶¹

Grotowski felfogásában tehát az akadályok eltávolítása többet ér, mint a közvetlen törekvés a teljesítmény javítására. Amikor R. Cieślak mozgás-tréningjét látjuk vagy a társulat előadásának részleteit, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy magáról a testben

⁶¹ Grotowski:i.m. 50.

jelen levésről, a *presence* elérésének útjáról beszélünk. Akár a kódolt tréning elemei (jóga, thai-chi, buto, balett), amelyekkel a test mozgásképségeinek határait lehetséges feszegetni, akár a személyre szabott feladatok (nem-kódolt tréning, amely a színész saját fantáziából létrejövő, saját ellenállásának, nehézségeinek legyőzésére törekvő fizikai tréning) a test akadályainak elhárítására alapulnak, noha más-más eredményekkel. Közös tapasztalat azonban, hogy a hosszan, elmélyülten kitartó munka révén elmúlik a színész ellenállása (pl. hogy valaki a földön fekvé ugyanazt a szót mondogatja sokáig ... két óra kellett ahhoz, hogy kiteljesedjen a hangja). A színész a tréning során feladja ösztönös ellenkezését, átadja magát a feladatnak. A testi nyitottság a lélek megnyílásához vezet. Tágabb értelemben mindez a szabadság-felfogással van összefüggésben: nem lehetünk szabadok, ha mindent lehet, a valódi szabadság az akadályok lerombolása és újabb akadályok felmérése által születhet meg.

Grotowski személyes megfajtást kínál, egy új utat, a kodifikált, formalista és az improvizatív, performatív színházi út között. Ahogyan azt kiemelten hangsúlyozza, az izomtréning gyakorlatainak automatikus ismétlése semmilyen módon nem szolgálja a színészt. Az értékes gyakorlatok a totális kutatást szolgálják, amelyek a színész teljes szervezetét igénybe veszik és mobilizálják annak rejtett erőforrásait. Grotowski egyszerre utasította el a racionalizmust, a szó egyeduralmát, a színjátszás felszínes pszichologizálását, a kódolt technikai formák majmolását, az elidegenítés színházát, a kaotikus avantgarde vizionáriusságát. Helyette saját jelrendszert alakított ki, amelyben a színész pszichofizikai állapotát helyezte középpontba. Grotowski szerint a színész a totális, minden gátlását feloldó aktusban lehet képes felszabadítani önmagát. Ez azt jelenti, hogy a színész belsőleg lemezteleníti önmagát, eredeti lényét újrateheremti, mintegy a krisztusi áldozathozatal gesztusával nem a nézőnek, hanem a néző helyett játszik, annak képviselőjében lép fel.

Ahogyan arra Adorján Viktor felhívja a figyelmet,⁶² a szegény színház alkotói gyakorlatára az utánczési tilalom a jellemző, ahol az improvizatív játékmódnak köszönhetően az előadások sem megismétlései, hanem újra-megvalósításai a

⁶² Vö. Adorján i. m.

szertartásnak. A mechanikus gyakorlás és az előadás replikálásának tagadása azonban felveti a kérdést, hogyan különül el az improvizatív színházi előadás egyfajta performatív eseménytől, melyben a strukturálás helyett a dekonstrukció, a rögzítés helyett a váratlanság, a megismételhetőség helyett az egyszerűség a jellemző. Adorján megfogalmazása szerint a performatív esemény arra törekszik, hogy ne legyen megismételhető, ne váljék artefaktummá, ami nem elmondható a szegény színházi eseményről, amely – ugyan másfajta módon, mint a hagyományos színjátékban – a színházi szertartás keretein belül is strukturált, jelentéssel bíró, rögzített és azonos jelentéssel megismételhető. Adorján szerint „az improvizációs játékmód is alapvetően befolyásolja az előadás szertartás szerkezetét, amennyiben a játékmód létrejöttének és az előadás azonos jelentéssel történő megismételhetőségének is kulcsává teszi a próbák során kialakuló partitúrát. Ennek a személyes, illetve az előadás egészét érintő partitúrának köszönhetően sem a színészi játék, sem az előadás egésze nem előzetesen kidolgozott és rögzített játékelemek reprodukciója, hanem a 'megisméltés' során újra és újra, de azonos jelentéssel és hatással megszülető cselekvés. Azt mondhatjuk, hogy a hagyományos színjáték reprodukálódó artefaktumával szemben a szegény színház egy sajátos 'újraalkotódó' artefaktumot hoz létre.”⁶³

Grotowski a későbbiekben még távolabb lép a hagyományos színháztól, megkérdőjelezvén, hogy szükséges-e egyáltalán bármilyen rögzített cselekmény, szöveg vagy partitúra ahhoz, valami megismételhető legyen.

„A parateátrális eseménynek sem története, sem színjátéki értelemben vett cselekménye nincsen, valamint próbái sincsenek, amely során a résztvevők kialakíthatnák a maguk partitúráját – s ezek lényegi különbségek! – ennek a partitúrának a funkcióját nyilvánvalóan másvalaminek kell betöltenie. Ez a 'másvalami' pedig nem egyéb, mint a parateátrális esemény egy vagy több animátora, aki saját cselekvő jelenlétével biztosítja, hogy az esemény minden megvalósításakor 'ugyanabban a mederben' maradjon, azaz a folyamat minden esetben az azonos cél felé haladjon, és azonos hatást váltson ki. ... A hatás jellege – a szegény színház esetében a néző önmagával való konfrontációja, a parateátrális

⁶³ Vö. Adorján i. m.

esemény viszonylatában pedig a résztvevő 'egésszé redukálódása' és a kreatív tapasztalat – mindig azonos. Ez az, ami megalapozza, hogy kimondjuk: a parateátrális esemény azonos tartalommal és azonos hatással megismételhető jelenség“⁶⁴

Grotowski paraszínházi tevékenysége során a néző és a színész közti klasszikus viszonyt teljesen felszámolja és megtagadja a valaha oly nagyra tartott színészi technika jelentőségét is. A technikai képesség ugyan esélyt ad a színésznek arra, hogy önmaga legyen, nem biztos, hogy az ébredés megtörténik. Helyette sokszor olyan látványossággá merevül, ami megkönnyíti a színész számára valódi énje rejtőzését. A színész számára a technikai tudás egyre inkább egyfajta maszkká válik, miáltal inkább gátolja, semmint megkönnyíti az önmegismerés folyamatát, mintegy a rejtőzködés eszközévé válik.⁶⁵ Grotowski az *Állhatatos Herceg* esetében egyetlen szereplővel dolgozott, majd egy egész társulattal, mígnem a közönséggel vegyítve színészeit eljut a legtágabb értelemben vett színházi közösségig. Utolsó alkotói periódusában az emberi kapcsolat létrejöttét fontosabbnak tartja az előadásnál, sőt magánál a színháznál is. Ilyen értelemben a művészetten túllépve a valósághoz nyúl, a színház fogalmát elhagyva és felváltva a találkozás fogalmával. Ekkor a legfontosabbnak már a teljes, védtelen őszinteséget tartja.

*„Az ember évek munkája után még többet akar tudni, még jobban akarja csinálni, de legvégül nem tanulnia kell, hanem lebontania a tudást: nem azt tudni, hogyan csinálja meg, hanem hogy hogyan ne csinálja.”*⁶⁶

Grotowski színészei azonban nehéz dilemmával kerülnek szembe, amikor azt a feladatot kapják, hogy szándékosan felejtsek el azt, amit már egyszer tudtak. A Kosciuszko Alapítványnál 1979-ben elmondott beszédében Grotowski elismerte ezt a dilemmát, és – akárcsak Sztanyiszlavszkij – a megoldást a test használatában találta meg.

⁶⁴ Vö. Adorján Viktor i. m.

⁶⁵ Jennifer Kumeiga: *The Theatre of Grotowski*. London, Bloomsbury Publishing PLC, 1985. 36.

⁶⁶ Richard Schechner and Lisa Wolford (ed.): *The Grotowski Sourcebook*. London, Routledge, 1997. 223.

„A mi tanítómesterünk az élő fa. Az nem tesz föl magának ilyen kérdéseket. Egyszerűen csak önmaga. ... Nekünk ez nehezebb. Talán nincs arra válasz, hogyan legyünk önmagunk. Annyi biztos, hogy a cselekvésben van a válasz. ... Akkor feledkezhet meg magáról az ember, akkor lehet teljesen önmaga, valamiben. Valamilyen cselekvésben.’ A fa létezésének lehetőségét az adja meg, hogy nem tud önmagába beletekinteni. Ezzel szemben az ember, aki evett a tudás fájának gyümölcséből, a tudatosság örökös átkát nyögi.”⁶⁷

A színész, aki megfeledkezik magáról, nem csupán Grotowski személyes ideája. Megfogalmazása szerint Sztanyiszlavszkij – aki kulcsszerepet játszott művészi fejlődésében – szintén azt a tettet keresi a szerepben, amely a színész végső feltárulásáig vihető, addig a pontig, amíg a legszemélyesebbet mutatja meg magából, ahol egészen önmaga lesz, mintegy az odaadás aktusa által.⁶⁸ Grotowski fogalmazásában a szerep célja: olyan fegyelmező erő, amely lehetővé teszi a teljes szabadság megtalálását, a színész tehát akkor válik önmagává, amikor már nem gondol önmagára. Vagyis az autentikus lét nem az intellektussal, hanem a feledéssel arányos.

Grotowski a rögzített technikák elhagyásával, a színész személyes módszerének kutatásán át az improvizáló majd a tudás elhagyásán keresztül önmagát kereső autonóm színész ideáját teremti meg. Ilyen értelemben új utat nyit az önmagán dolgozó, autonóm alkotó színész számára, aki a cselekvésben, és nem a technikában kell megjeljen a színészi jelenlét és ez által az ismételhetőség garanciáját is. Mindezzel, úgy vélem, határozott lépést tesz a valóság reprezentációjától annak művészi alkotásba való beemelése felé is, mely szintén az alkotás egyszeri, itt és most jellegének megerősítéséről szolgál.

⁶⁷ Shomit Mitter: *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook*. London, Routledge, 1992.

⁶⁸ Grotowski i.m. 34.

4.8. Barba és a transzkulturális színházi modell

Hasonlóan autonóm színészekkel dolgozik Grotowski egyik legjelentősebb követője, Eugenio Barba is. Barba 1936-ban született egy dél-olaszországi halászfaluban, Brindisiben. Tízéves korában elveszítette katonatiszt édesapját, a család pedig a háború utáni Olaszország gazdasági helyzetében katonai egyetemre volt kénytelen küldeni őt. Így történhetett, hogy Nápolyban, a kollégium első éveiben látott először színházi előadást, de őt korántsem a színészek nyűgözték le, sokkal inkább egy fogatot húzó ló, aki minden hagyományos konvencióval ellentétben volt jelen a színen. Barba a kollégiumi időszak nyári szüneteiben autóstoppal végigutazta Európát, majd 18 évesen régi vágyát váltotta valóra, amikor Skandináviába érkezett. Hamarosan csatlakozott a norvég kereskedelmi flottához, majd francia – norvég és vallástörténet szakon diplomázott. A politikai élet és a színház iránti vonzalma egyre erősödött, majd 1960-ban 24 évesen UNESCO ösztöndíjjal Lengyelországba ment. A varsói színművészeti főiskolán folytatott tanulmányai mellett, ha tehetett, gyakran utazott, így jutott el Opoleba, a Teatr 13 Rzedowba és ismerkedett meg az akkor fiatal rendezővel, Grotowskival. Bár nem találta túlságosan inspirálónak a munkát, amikor fél évvel később egy krakkói kocsmában újra találkoztak és megosztották közös érdeklődésüket a keleti vallások és filozófiák iránt, barátságuk megpecsételődött. Barba csatlakozott Grotowski munkájához, és 60-as évek közepéig működött együtt a társulattal. 1964-ben munkanélküli színészekkel és a főiskola által elutasított fiatalok részvételével alapította meg Oslóban az Odin Színházat.

Barba sokkal inkább egy fáradhatatlan álmodozó és egy kérlelhetetlen hadvezér karakterét ötvözi, mint egy biztos esztétika mentén gondolkodó korszakalkotó művész. Barba számára a színház esztétikai jelentősége messze elmarad szociokulturális hatásának mértékétől, ami vele kapcsolatosan számos félreértésre ad okot. Barba megpróbált létrehozni egy autonóm színházi konstrukciót, amely nem adja meg magát a kereskedelmi szempontoknak. Egy színházat, amelyet nem vezérel művészi gőg, amely nem pénzért lép fel, hanem mintegy kulturális kereskedőként egy másik kulturális értékre cseréli az előadást, és ahol ez a csere, maga a találkozás válik fontosabbá a művészi minőségnél. Színészei is sokkal inkább hozzáállásuk

alapján választódnak ki, mint tehetségük szerint, a színházi csoporton belül pedig a kollektív alkotás és kollektív felelősség szigorú etikája működik.

Barba olyan transzkulturális színházi modellt hozott létre, amely a különböző kultúrák művészi lehetőségeit integrálja, azokból válogatás nélkül nyer inspirációt, ahol a nézőből pillanatok alatt előadó lehet, a színház esztétikai kérdései helyett pedig a szociális interakció veszi át a vezető szerepet. Ilyen értelemben színháza, az Odin nem elitista, nem válogat, minden hagyományt beenged és összemos, hogy aztán meggyúrja azokat és magáévá tegye. Barba egyáltalán nem törekszik arra, hogy az előadások egy dráma hiteles interpretációi legyenek. Egy adott produkción belül szereplő különböző országokból érkezett színészek számtalan előadásba integrálták anyanyelvüket, de az is előfordult már, hogy a társulat tagjai hozták létre a produkcióban használt mesterséges nyelveket. Nehéz besorolást találni arra a sok-sok technikára és stílusra is, amit az évek során használtak. Az ázsiai technikák szisztematikus feltárása, az európai, latin-amerikai, afrikai színházi hagyományok közötti cserék és kölcsönhatások vizsgálata, mind részeseivé váltak az Odin nagy színházi kísérletének.

Sok múlik azon, hogy Barba tevékenységét pusztán összművészeti kavalkádként, netalán a globális világ egyik első hírhozójaként szemléljük, vagy mögé látunk a színház széleskörű kulturális tevékenységének. Mert bár a 60-as években valóban Barba volt az, aki kathakali-gyakorlatokat honosított meg Grotowski társulatának munkájában, a 80-as évektől pedig indiai, bali, kínai, japán művészek csatlakoztak hozzá, munkájában mégsem a technikai bravúrok fitogtatása vált jellemzővé. Barba munkái során a különböző tradíciókból érkezett professzionális alkotókkal a színházi viselkedés közös irányelveit vizsgálja, hogy megtalálja a szervezettség egy, a különböző technikák eredeténél lévő szintjét, amely minden előadóművész számára közös. Egyszerűbben szólva, alapelvek után kutat amelyek létrehozzák a színpadi energiát, azt a mesés jelenléteket, amely azonnal odavonzza, megragadja a néző figyelmét.

Barba vizsgálódásának középpontjában tehát – alapvetően és mindenekelőtt – a színész és a színészi munka áll. A színész mint a tréningjét maga alakító szuverén alkotó. Aki azért dolgozik nap mint nap, hogy eltávolítsa a szakadékot a döntés és a

tett között. A színész, aki mintegy szembenézve félelmeivel és kétségeivel, legyőzi a csakis rá jellemző akadályokat, és az utat keresi – hasonlóan mint Grotowski esetében láttuk –, amelyen járva megszabadulhat saját ítéleteitől, és cselekvéseinek olyan tartományait is feltárhatja, amelyek számára eddig ismeretlenek voltak.

Grotowski, amellett, hogy azt állítja, hogy a gyökereit elvesztett néző számára a színész fizikai jelenléte, az élő organizmus kézzelfoghatósága és leleplezése segíthet megtalálnia önmagát, elutasítja a fizikai színházat és kijelenti: a létezés érdekli. Az, aminek a fizikai cselekvés csupán kifejeződése. Ez a kijelentés pedig nem a pszichológiai motivációk kutatásának szükségességét jelenti. Sokkal inkább a mentális szándék kutatásának elengedhetetlenségét, amely nem ok-okozati logikai sorba állítja a cselekvések folyamatát, hanem valamiképp az élő organizmus tudattalan tudatosságának logikáját próbálja feltárni. Barba folytatja Grotowski hagyományait, összekapcsolja a különböző nemzetközi terepeken folytatott munkák során szerzett tapasztalatokat az Opoleban töltött évekkel. Tovább firtatja annak az alaptételnek az igazságát, hogy tudatában lenni annak, amit a színpadi munka során teszünk, nem öleli fel a teljességet.

Az Odin Színház alkotói számos korszakot és technikát hagytak már maguk mögött. A színpadi energia és a jelenlét kutatásának szempontjából azonban éppen ezek a tökéletesített és már nem inspiratív technikai ismeretek jelentik azt a referenciát, amely elengedhetetlen a technikán túli ismeretek megszerzéséhez. Színészek és kreátorok egyszerre, akik számos esetben maguknak gyártják az anyagot, amellyel dolgoznak. Többé nem akarnak megértetni valamit a nézővel, sokkal inkább a találkozás mágikus és kegyeleti pillanatát kívánják létrehozni.

„Amikor a színház igazi, amikor az igazság pillanata létrejön, akkor megváltozik a nézői érzékelés. Az idő nagy részében mi mindannyian vakok vagyunk arra, hogy meglássuk a valóságot. De amikor az élet, vagy annak bizonyos aspektusai intenzívebben érzékelhetőek, az hatalmas lelki feltöltődés.”⁶⁹

⁶⁹ Roose-Evans i.m. 23.

Barba színészei nyughatatlanok, a pszichikai, lelki munka, amelyet a nagy erőfeszítést kívánó fizikai munka mellett végeznek, fárasztó és könyörtelen. A színész feladata az, hogy teremtő legyen, aki organikus anyagot hoz létre, a tréning természete pedig folyton változik, miközben az egyes színész a csapattal együtt is, de attól függetlenül is képes kell legyen a megújulásra.

4.8.1. Az Odin Színháznál – személyes szakmai gyakorlat

2004 telén érkeztem meg Koppenhágába. Huszonnégy éves voltam. Egy napom volt az esős nagyvárosban, mielőtt Holstebróba indultam volna, egy nemzetközi színházi workshopon való részvételre a nagy hagyományokkal rendelkező Odin Színházba. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen szerzett tapasztalataim és a hozzáolvasott szakirodalom alapján különleges színházi kurzusra számítottam, ahol sok különböző előadói technikával találkozhatok. Vonattal érkeztem a 35 000 főt számláló Holstebro városcájába. Az Odin épületét meglátva első pillanattól nyilvánvalóvá vált, hogy nem egy színházhoz érkeztünk. Az átalakított gyárépület élettér, kommuna, ahol a színház színészei több évtizede élnek és alkotnak. Az épület előtt kiszáradt fa, rajta egy fehér ing fellógatva. Mint valami mementó. A bejáratnál felirat: *Come and the day will be ours*. Egy előadás címe. Alatta még egy sor: *A confrontation between peoples and cultures* – beszédes cím, engem is jellemez. Senkit nem ismerek, csak angolul beszélek – mint rajtam kívül kevesen. Spanyolok, brazilok, dánok, svédek, lengyelek, olaszok. Fiatalok, idősek. Nem mindenki tűnik színésznek – én sem. Egyáltalán, mit jelent színésznek tűnni? Mit keresünk mi itt?

Ahogy azt Barba megfogalmazza, az Odin Színház a találkozások helyszíne, ahol *barterek* történnek, árucserék a különböző emberek, színházi csoportok, utazók között. A barter célja nemcsak az, hogy betekintést engedjen más-más kifejezési formákba, de az is, hogy társadalmi interakcióvá váljon, az előítéletek lerombolásának fórumává.

Az épület tele van az ISTA (International School of Theatre Antropology) anyagaival, filmekkel, videókkal, kiadványokkal, melyek mind hozzáférhetőek a látogatók számára. A kéthetes program során az Odin színészei betekintést nyújtanak több évtizedes alkotói munkájuk legfontosabb állomásaiba. A munka teoretikus

megismerésén kívül különböző tréningekre lehet jelentkezni, este pedig részt lehet venni a munka-demonstrációkon (főként korábban bemutatott darabokból kiragadott jelenetek és azok interpretációja) illetve a jelenleg is futó előadásokat lehet megtekinteni. Az alkotók mind elkötelezett tagjai az Odinnak, amely többé nem egy módszert hirdet, sokkal inkább egy hozzáállást. A színészek társadalmi munkát végeznek a helyi városka közösségével, oktatási programokat szerveznek gyerekeknek és felnőtteknek, ösztöndíjakat biztosítanak vendég-művészeknek, könyveket adnak ki, darabokat hoznak létre és ápolják a színház több évtizedes hagyományát. Az Odin Színház a mai napig 76 előadást hozott létre, 64 országban játszott. Mindez olyan kulturális diverzitásról tanúskodik, amely még akkor is egyedi és megismételhetetlen, ha XXI. századi szemmel már-már nevetségesen idealistának tetszik.

A művészeket közelebbről megismerve kitűnik: a színészek nem szerepeket, hanem önmagukat reprezentálják. Láthatóan elsősorban emberek és másodsorban művészek. Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Torgeir Wethal, Julia Varley, Tage Larsen és mások. Miközben munka-demonstrációikon a legkülönbözőbb technikai felkészültségről tesznek tanúbizonyságot, sok évtizedes tréningezés után nem kergetik a feladatok tökéletes végrehajtását. Mindannyian szuverén alkotók. Hidakat építettek a különböző kultúrák technikai sajátosságai között, önálló, individuális technikákat kifejlesztve. A bemutatók által számtalan példáját látjuk annak, hogyan válik a formai megkötöttségből az alkotók transzformációja által saját anyag, majd autonóm előadás.

Barba mindenhol jelen van. Egyszerre megközelíthetetlen és közvetlen. Részt vesz az órák egy részén, a szünetekben mindenki számára kapható egy beszélgetésre. Kiderül, az ázsiai színházi hagyományokkal és technikákkal még a hatvanas években ismerkedett meg. Akkoriban lenyűgözték a tradicionális ázsiai színház attribútumai, a folyamatos zenei kíséret, a szimbolikus helyszínválasztás, a szemet kápráztató jelmezek. Úgy érezte, mindezek a körülmények a néző egész idegrendszerét rabul ejtik. Mindazonáltal a Balin, Taiwanon, Sri Lankán, Japánban tett utazások arra is felhívták a figyelmét, hogy az ezen hagyományok használta végeérhetetlen és gyakran unalmasnak ható recitálások teszik lehetővé a néző számára a legapróbb változások megfigyelését is: egy-egy kéztartás, egy-egy szemmozgás változását,

amelyek a folyamatos ismétlések közben képesek a megfigyelő koncentrációját fenntartani.

Az ismétlés mint motívum a továbbiakban is kiemelt jelentőséggel bír a színházi megfigyelések során. A továbbiakban Barba sok beszélgetést szentel annak, hogy rávilágítson, hogyan jutottak el társulatával a technika megismerésén túl annak elhagyásáig. Barba a hetvenes években színészei számára is előírja az utazások, az anyaggyűjtés szükségességét. Néhányan Baliba mennek barist vagy legongot tanulni, mások Indiában ismerkednek a kathakali hagyományokkal, megint mások Brazíliába vagy éppen a szomszédos városba utaznak capoeira illetve foxtrott-ismereteiket bővíteni.⁷⁰ Barba számára visszatérésük alkalmával válik nyilvánvalóvá: a gyorsan megtanult technikák csupán stílusok a színészek kezében, amelyek különböző viselkedésre ösztönözik őket, de olyanok rajtuk, mint egy-egy levehető kabát. Barba lassan ráébred, nem egy technikán túli technikát, sokkal inkább egy a különböző technikák előtti technikát keres, amely képes a látszólag eltérő stílusú vagy dinamikájú gyakorlatok között egységet teremteni. Egyfajta közös jellemzőt, amely segít a jelmezek gazdagsága, a különböző stilizációk, a technikák sajátosságai mögé látni. Ilyetén módon az expresszivitás, a stílus, a kifejezés előtti állapotot kezdi kutatni, amely aztán a kiindulópontja lehet bármely színpadi jelenlétnek.

Barba számára világos, hogy egy előadás különböző szintjeit egy néző képtelen szétválasztani egymástól, azonban úgy véli, hogy az alkotó analitikus kutatása által az előadói technika, az előadás megkomponálási módja, a mű zeneisége külön választhatóak, vizsgálatuk pedig lehetővé teszi, hogy a színház elemi szervezetének sajátosságaira mutasson rá. Ezt nevezi Barba transzkulturális analízisnek, amely a visszatérő alapelvekre mutat rá, amelyek minden technikára jellemzőek. Fontos megjegyezni, hogy ezek az alapelvek csakis az ismétlés színházi gyakorlata miatt tettenérhetőek és rögzíthetőek, azokat éppen az ismétlődő elvek emelik ki a többi technika közül. Barba a több évtizedes kutatás után a következőket fogalmazza meg:

⁷⁰ Barba: Eugenio Barba: *Papirkenu, bevezetés a színházi antropológiába.* (ford. Andó Gabriella és Demcsák Katalin), Budapest, Kijárat Kiadó 2001.17.

Minden előadó más technikát használ. Ezek lehetnek tudatosak és egységes szerkezetbe foglaltak, vagy öntudatlanok és rejtettebbek. Az ismétlés által azonban nyilvánvalóvá válik, hogy ki lehet emelni bizonyos visszatérő elveket. Ezek az ismétlődő alapelvek, amikor meghatározott fiziológiai tényezőkre vonatkozva alkalmazzák őket – mint például a súlyáthelyezés, egyensúly gyakorlatok, a gerincoszlop vagy a szemek használata –, bizonyos fizikai, expresszivitás előtti feszültséget teremtenek. „Az *előtt* szó itt logikai és nem kronológiai értelemben értendő.”⁷¹

Ez a feszültség az, ami a színészi jelenléte, a színpadi energiát megkülönbözteti a hétköznaptól, ezzel különleges színészi *presence*-t teremtve. Barba a színészi feszültséget valamiféle nyughatatlansággal is jellemzi. Mintha a technika mindig csupán ellenállásban lenne alkalmazható. Egyik írásában Barba különböző mestereket idéz, hogy megtámogassa álláspontját. Ahogy Decroux szerint az a pantomim tűnik könnyednek, amelyik kényelmetlen, Tokuhō Azuma japán táncmester azt tanítja a diákjainak, a fájdalom jelenléte segít nekik ellenőrizni, hogy helyesen hajtják-e végre a gyakorlatot. Amennyiben a helyzet nem fáj, nem megfelelő. Ha azonban fáj, az nem feltétlenül jelenti azt, hogy helyes.

Az ellentmondásosság nem véletlenül kíséri végig Barba színházának művészetét. A folytonos keresés, a technika technikájának megtalálása és annak megtagadása mind ugyanannak a fáradhatatlan törekvésnek a részei, a folytonos ellenállásban való keresés nyomai. Mintha a változás jelentőségének elismerése a sokéves kemény munka gyümölcse lenne. Barbával a hosszú évek tapasztalata azt mondatja: a cél maga tulajdonképpen elérhetetlen utópia. A cél elérhetetlenségének beismerésével azonban eljuthatunk a felismerésig, hogy tökéletes megértés nem létezik, csupán a *tanulás tanulásának*⁷² lehetősége.

Amikor alkalmam volt személyesen megismerni az Odin színészeit, sokan közülük már középkorúak vagy idősek voltak. Viszonyuk a munkához a legszemélyesebb élményektől a leganalitikusabb meghatározásokig ível. Az egyik munkabemutató során, amelyet az *Itsi Bitsi* című előadás kapcsán tartott, amelyben az egyik

⁷¹ Barba: *Papirkenu*. 20.

⁷² U.az.20.

legismertebb, később öngyilkosságot elkövetett dán beat-költővel Eik Skaloe-val folytatott viharos viszonyát dolgozza fel,⁷³ az egyik legrégebbi társulati tag, Iben Nagel Rasmussen így nyilatkozik:

„Azt hiszem, valami mágikus dolog van az ugrással kapcsolatban ... számomra talán a leginkább dramatikus dolgok egyike ... egy kicsit olyan, mint a repülés, és persze egyben a legveszélyesebb is. Negyven évvel ezelőtt, amikor tréningeztem, nagyon féltem. Attól tartottam, hogy nem elégé tudom követni a szabályokat. Most már nem érdekelnek a szabályok. Szeretem magam belevetni az univerzumba. Szeretek találkozni a csodával. Ami azt jelenti, hogy hiszek abban, hogy megváltoztatok valamit, hogy felfedezhetek valami újat, amire nem számítottam.”⁷⁴

Barba egyenesen így fogalmaz:

„Az átalakulás maga is kultúra. Három szempont van, amelynek minden kultúrának meg kell felelnie: sajátos technikák révén anyagi produktumokat kell létrehoznia, gondoskodnia kell önmaga biológiai újratermeléséről, amely lehetővé teszi a tapasztalat átörökítését a következő nemzedékre, végül, jelentéseket kell létrehoznia. Minden kultúra számára alapvető a jelentések létrehozása. Az a kultúra amely erre nem képes, nem kultúra többé.”⁷⁵

Barba megfogalmazásában nyilvánvaló, hogy a nagy színházi reformerek, mint Sztanyiszlavszkij, Mejerhold vagy Grotowski éppen a színházi átalakulás létrehozói voltak. Módszereik és produkcióik nem (csupán) sajátágaikban érdekesek, sokkal inkább amiatt a tény miatt, hogy összetörték mindazt amit addig színháznak neveztek, hogy új nézőpontokat fogalmazhassanak meg. Barba kiemeli, hogy mivel ezek az alkotók és a nevüknek tulajdonított filozófiák éppen az átalakulásban tettenérhetők, a valódi (közös) állításuk nem a módszereikben van, hanem éppen abban az állításban, hogy semmi sem maradhat változatlan. Ez az oka annak is, hogy a követők is éppen és csakis az átalakulásban követhetik őket vagy múlhatják őket felül.

⁷³ Eugenio Barba: *On Directing and Dramaturgy – Burning the House*. New York, Routledge, 2010. 129.

⁷⁴ <http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/> Utolsó letöltés dátuma: 2017.04.03.

⁷⁵ Barba: *Papírkenu*. 16.

Barba, tapasztalatom szerint – Grotowski példáját követve – az önálló színészi munkában látja a létrehozás autentikusságának és az ismételhetőségnek a garanciáját, mindazonáltal egy új elemet, a változás mindenkori jelenlevőségét és szükségességét is beemeli a módszertanba, ezzel új megvilágításba helyezve a színészi munkafolyamatokat, különös tekintettel az ismételhetőségre, amelyre úgy tekint, mint az átalakulás hordozójára.

4. 9. Ingemar Lindh és az Institutet för Scenkonst

Pár évvel később az Odinnál tett látogatásom után a színház egyik jelentős színésznője, Roberta Carreri az Institutet för Scenkonst, az első svéd laboratórium-színház társulatához ajánlott be, melyet Ingemar Lindh alapított. Éveken át tartó látogatásaim a Nygaard-i házban nyilvánvalóvá tették, hogy a néhány főből álló, szinte virtuális színházi társulás Mejerhold, Decroux, Grotowski és Barba nyomdokain haladva hatalmas erőfeszítést tett azért, hogy a különböző színházi hagyományokon túllépve új nézőpontból világítsa meg a színházi forma és tartalom összefüggésének kérdéseit, különös tekintettel az ismétlés jelentőségére és gyakorlatára.

A svéd származású, a tökéletes testi precizitás szükségességén nevelkedett Decroux-tanítvány Ingemar Lindh⁷⁶ fordítottan, a technika hiánya felől gondolkodva így teszi fel a kérdést: Mi történik, amikor a színész improvizáció közben tesz meg egy gesztust, amikor tehát nincs meghatározott leírás vagy kotta, ami szerint cselekszik? Az improvizáció során azzal a paradigmával találkozunk, hogy újra kell gondoljuk, mi jelenti a színész motivációját arra, hogy cselekedjen, amennyiben nem a szöveg vagy egy meghatározott cselekvéssor elvégzésének feladata az.⁷⁷ Lindh válasza érdekes lehet a test kifejezésformáihoz a tapasztalás meghatározásának megértése

⁷⁶ Ingemar Lindh (1945—1997) svéd színházi szakembert gyakran társítják Étienne Decroux mimus-mesterrel, akivel együtt dolgozott az 1960-as évek végén. Lindh Jerzy Grotowskival folytatott eszmecsereket és azt követően, hogy Yves Lebretonnal megalapította a Studio II-t, 1971-ben létrehozta Svédország első laboratóriumi színházát, a ma is működő Institutet för Scenkonstot. Lindh kutatásai a kollektív improvizáció és a folyamatként értelmezett előadás tárgyában fontos állomást jelentenek a színész önmagán végzett munkáját tekintve.

⁷⁷ Frank Camilleri: Collective Improvisation: The Practice and Vision of Ingemar Lindh, *TDR: The Drama Review*, 52:4 Winter 2008. 82–97.

szempontjából. Lindh szerint a gesztus egy akció jele, de nem maga az akció. Csak egy része annak, mert az akció egy érzékelés hordozója. Egy gesztus tűnhet üresnek, de valójában nem az. Az üresség nem létezik. Egy gesztus lehet többé kevésbé tiszta és körvonalazott, meg lehetünk győződve a jelentéséről, de mögötte mindig rejlik egy érzékelés, amit újra felfedezhetünk. A szituáció olyan, mint egy folyamatosan változó és fluktuáló rendszer, amelyben megtörténhet, hogy valaki megtesz egy gesztust, egy olyan gesztust, amit már számtalanszor megtett, de csak most lesz meg a rezonanciája. Ez az a pillanat, amikor az érzékelés megszületik és összesimul a színész gondolatával.⁷⁸

Lindh – aki Decroux-t tekintette elsőszámú mesterének – első színházi kísérlete Yves Lebretonnal és Decroux két másik volt tanítványával valósult meg, akikkel 1969-ben megalapította a Studio II-t, „Skandinávia első professzionális mimes társulatát”, amely végül éppen Holstebroban, Eugenio Barba Nordisk Teaterlaboratoriumában talált otthonra.⁷⁹ Lindh, akárcsak Barba, maga is részt vett tréningeken a wrocławai és holstebroói laboratóriumokban is, amelyek a színészi tudatosság és fogadókészség magasabb szintjét voltak hivatottak képviselni. Nem véletlen, hogy Ryszard Cieślak Lindh közeli barátjává vált.⁸⁰ Magdalena Pietruska, Lindh színházának vezető színésznője úgy emlékszik, hogy Lindh egy olyan kutatásról beszélt, amit egyszer Cieślakkal együtt folytatott. Elmondta, hogy Cieślakkal azon dolgoztak, hogyan lehet egy cselekedetet azonos módon megismételni. Lindh elégedetlen volt Decroux és Grotowski ezirányú eredményeivel. Lindh és Cieślak a munkafolyamat során rádöbbenek, hogy miután dolgoztak valamilyen anyagon, majd azt újra és újra ismételték, nyilvánvalóvá vált, hogy az valamilyen szempontból mindig változik, tehát „mutáció” jön létre. Még akkor is, ha a dolog kívülről azonosnak látszott, mindig volt valami, ami más lett,

⁷⁸ Frank Camilleri (ed.): *Icarus*. Publishing Enterprise, Holstebro-Malta-Wroclaw, 2010. 61 – 62.

⁷⁹ Ian Watson: *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London, Routledge, 1993. 6.

⁸⁰ Ingemar Párizsban ismerkedett meg Grotowskival (amikor Ingemar még Decroux iskoláját látogatta), később a színpadon is találkoztak, miután éveken át időről időre együtt dolgoztak. Így a Grotowskival és az ő Teatr Laboratoriumával történő találkozás és a Ryszard Cieślakkal kötött barátság nem korlátozódott egy bizonyos időszakra, amikor együtt dolgoztak, és nem is annak volt az eredménye. Ezek sokkal inkább dinamikus viszonyok voltak, amelyeket éveken keresztül folytatott beszélgetések, a munka megfigyelése és olyan workshopokban megvalósuló együttműködés formált, amelyekben Ingemar mesterének, Decroux-nak a munkáját gyakorolta. (Magdalena Pietruska levele a szerzőhöz, 2007. január)

még ha csak egy gondolat vagy érzés volt is az. Lindh számára az, hogy ne engedjen ennek a változásnak, azt jelentette, hogy ellenáll valaminek, ami az életet jelenti: „*Ha megtagadom a változást, akkor megölök valamit, tehát kövületet hozok létre*”.⁸¹

„*Rájöttünk, hogy új csapdába léptünk, ám ismét ugyanúgy*”⁸² – idézi Lindh-et Pietruska. Valójában ez a felismerés vezette Lindh-et, hogy ellen próbáljon állni az előre meghatározott menetredeknek, amit a rögzített partitúra vagy a rendezői montázs és a koreográfia jelentenek, mint a színház megalkotásának és előadásának szervező elvei.

Innentől fogva ő és a társulat három évtized munkájával alakították ki sajátos tréningfolyamataikat, amelyek a kodifikált eljárásokat (a mimes technikát, a kung-fut, a zenét és a kalligráfiát) és tapasztalaton alapuló tréning módszereket (pl. az izometriára⁸³ épülő munkát) kombinálják, hogy ezeket aztán saját, a kollektív improvizációt irányuló kutatásaikkal olvasszák egybe.

Ahogy azt Frank Camilleri kiemeli: a Lindh-féle „figyelem” által jelzett pszichofizikai állapot természetesen nem egyedülálló a XX. századi színész tréning folyamatokban. Lindh egyedülállóan jelentős hozzájárulása a XX. századi színházi gyakorlathoz azonban abban áll, hogy az ’odafigyelést’ mint a színpadi találkozás elsődleges közvetítőjét nem csupán tréning-gyakorlatként fogta fel, de feltett szándéka volt a mutációk létjogosultságát az előadás során is megőrizni.”⁸⁴

A társulat Lindh halála után feloszlott. Virtuális módon azonban Roger Rolin és Magdalena Pietruska vezetésével – illetve számtalan különböző országban egzisztáló

⁸¹ In: Frank Camilleri, ”To Push the Actor-Training to its Extreme: Training Process in Ingemar Lindh's Practice of Collective Improvisation”, *Contemporary Theatre Review*, 18:4, 2008. 425 – 441. – Ingemar Lindh: ”Gathering Around the Word Theatre ...” in *Knowledge is a Matter of Doing*, (szerk.) Pentti Paavolaianen és Anu Ala-Korpela (Helsinki: *Acta Scenica*, 1995), 58 – 80. Az utóbbi dokumentum Lindh előadásának szerkesztett szövege, mely egy Helsinkiben 1994-ben tartott symposiumon hangzott el. Ebben a dokumentumban Lindh utal Cieślakkal folytatott beszélgetésére, amikor célzott arra a „gyanúra, [hogy] lehetetlen volna azonosnak lenni; amiről nagyon sokat beszélgettem Ryszard Cieślakkal [...] Nem tagadom meg a mutációt, mert nem tudok azonos lenni.”

⁸² ”*We discover ourselves caught in a new trap in an old way*” (Saját fordításom W. K.)

⁸³ Az izometria a XX. században kifejlesztett, sportban alkalmazott edzés módszer, amely egy izom statikus megfeszítését jelenti, anélkül, hogy az ízületi csatlakozásnál bármiféle látható elmozdulás volna.

⁸⁴ Frank Camilleri i.m. Lásd még Frank Camilleri: *Hospitality and the Ethics of Improvisation in the Work of Ingemar Lindh*, *New Theatre Quarterly*, 24.3 (2008. augusztus). 246–259.

színész közreműködésével és közvetítése által – tovább él. A két vezető színész ideje legnagyobb részét a kollektív improvizációval kapcsolatos kutatás folytatására és az oktatásnak szánja.

A kollektív improvizációk során Roger és Magdalena nem kér konkrét vagy specifikus feladatot a résztvevőktől. Azt kérik, használják az egyik kezüket, a fejüket, a lábukat, az ujjukat, a szemüket vagy a hangjukat és annak a lehetőségét keressék, hogy együtt legyenek azzal a testrésszel. A megvalósításnak nem kell megfelelnie semmiféle formai sem jelentésbeli követelménynek, a színész csupán kivetíti a térbe önmagát és közben szabadságában áll az adott testrészt vagy hangot olyan dinamikával vagy ritmusban felhasználni ahogyan akarja. A Magdalena Pietruskával folytatott beszélgetések során kikristályosodik, miért olyan fontos az Institutet för Scenkonst számára, hogy a mentális pontosságon alapuló munka jelentse a kiindulópontot a további munkafázisokhoz. Pietruska úgy fogalmaz, hogy ezáltal azonnali stimulus éri a színész kreatív vénáját, aki ettől a ponttól nem a megvalósítás, hanem rögvést az alkotás, a létrehozás folyamatában vesz részt. A későbbiekben a fizikai pontosság tehát már egyfajta mentális precizitás által jöhet létre.

Frank Camilleri kiemeli, hogy ilyen módon a közös munka feltétele a kollektív improvizáció esetében paradox módon éppen az egyén képessége arra, hogy egyedül legyen és dolgozzon. Az improvizáló színész képessége arra, hogy csoportban figyeljen és reagáljon, feltehetően közvetlen folyománya annak, hogy tud autonóm módon egyedül dolgozni. Ennek az önállóságnak az állapota közvetlen kapcsolatban van azzal a gondozott pszichofizikai tudatossággal, amely lehetővé teszi azt, hogy az improvizáló színész úgy dolgozzon saját magán, mint más, és olyan keretben vigye ezt végbe, ahol a technika és a tréning folyamat nem önmagáért való, hanem olyan eszköz, amely lehetővé teszi, hogy a színész elmélyedjen bizonyos, az előadásban rejlő, előre nem látható eseményekben. Más szóval, ebben az összefüggésben a tréning célja inkább az alkalmasság (ami egyben egy magatartásmódot is jelent) gondozása, semmint „valaminek” az elsajátítása.⁸⁵

⁸⁵ Camilleri i.m. 425–441.

Ez a magatartás tulajdonképpen nem csupán színészi kérdés. A tréning szabadságfoka előrevetíti, hogy az – tágabb értelemben – morális tetté is válik. Az autonóm színész képessége arra, hogy akciót generáljon, döntéseket hozzon, választásai legyenek, a végrehajtó szerep helyett felelőssé teszi saját munkájában és annak eredményében. Lindh felfogása szerint tehát színészi pályára lépni morális tett. A dolgok és emberek megkérdőjelezésének és kritizálásának nyílt felvállalása, mely egyedüli művészi formaként önmagában manifesztálódik: az emberről egy emberen keresztül képes állítani valamit.

A különböző színházi hagyományokból érkezett színházi szakemberek önálló munkája az Institutet gyakorlatában egy-egy találkozás dinamikája által szociális szituációkká válik, amelyek bármelyike aztán beépülhet egy-egy előadás szövetébe is. Akárcsak a közös anyagok kialakulásának természetére, Lindh meggyőződése szerint az előadásra is jellemző kell legyen, hogy ugyan az egyéni vagy kollektív improvizáció során létrehozott vonatkoztatási pontok alapján, de nem egy rögzített partitúra szerint kell működjön. Roger Rolin ezt úgy fogalmazza: Minden esetben teret kell hagyni az élőnek, az *itt és most*nak, akárcsak az életben. Nyitottnak kell lenni arra, ami szembe jön, noha feltétlenül tudnunk kell a célunkat. Ha a mentális szándék pontos, az anyag vonatkoztatási pontjai megvannak, akkor nem tévedhetek el. Egy előadásban, mint egy térképen bizonyos útvonaltervem lehet, de, hogy mi történik útközben, azt nem tudhatom. Soha nem tudjuk előre, mi történik velünk az úton, még akkor se, ha jól ismerjük az utat. Hogy figyeljünk az összefüggésekre és reagáljunk arra, amit a helyzet sugall, az ezekre irányuló képesség fejlesztése rejlik Lindh-nek a kollektív improvizációra irányuló kutatásai mélyén.⁸⁶

Az Institutet gyakorlata elveti a színészi interpretáció ismerete alapján történő munka lehetőségét, mindez azonban nem jelenti azt, hogy jelentés nélküli, az ösztönösség jegyében folytatott előadásokra tréningezne. Pietruska erről az egyik tréning során így beszél:

„A színház mesterséges. Az élet, a valóság egyfajta keretbe foglalása. Nekünk az a dolgunk, hogy életet hozzunk létre, hogy jelenvalóvá tegyük amit teszünk. A színész

⁸⁶ Beszélgetés Roger Rolinnal, Nygaard, 2002.nyár.

nem létrehozza a saját jelentését, hanem az első pillanattól kezdve jelent. Bármit tehet vagy nem tehet, máris jelentése van. Amikor a munka során jelentésről, tartalomról, üzenetről vagy történetről beszélünk rengeteg félreértésre adhat okot. Pedig ha állok és elfordítom a fejem, az már történet.”

Az Institutet azzal, hogy a mentális precizitást teszi a dolgok mércéjének, megszabadul a „pszichológiai” kifejezéstől. Mindezt azért tartja szükségesnek, hogy a színész semmiképpen se próbálja egyfajta előre eldöntött mechanizmus szerint végrehajtani a cselekedeteit, miáltal a fizikai cselekvést egy olyan eljárásnak vetné alá, amely elszakítja a testet és az elmét, és a fizikumot az elméhez képest alávetett helyzetbe hozza.⁸⁷

Lindh egyedi hozzájárulása a XX. századi színházi gyakorlathoz azonban abban áll, hogy az 'odafigyelést' mint a színpadi találkozás elsődleges közvetítőjét nem csupán tréning-gyakorlatként fogta fel, de feltett szándéka volt a mutációk létjogosultságát az előadás során is megőrizni.⁸⁸

Az Institutet für Szenkonst művészei – meggyőződésem szerint – tehát úgy tekintenek az ismétlés gesztusára, mint valamire, ami szükségessé teszi az alkotás során a vonatkoztatási pontok meghatározását, de amely egyúttal sokkal inkább keretet biztosít a különböző *mutációk* felismeréséhez. Kollektív improvizációs technikájuk által a rögzített technikák éppúgy mint a nem kódolt módszerek a színészi figyelem fenntartására illetve az itt és most élő anyagának létrehozására összpontosulnak.

4.10. Meisner – ismétlés az oktatásmódszertanban

Az ismétlést, mint a megszokott viszonyulástól való ellépést, az érzelmektől való megfosztás lehetőségét figyelhetjük meg Meisner színész-iskolájában is, amely szintén elutasítja a pszichológiai realizmust. Noha személyesen nem állt módomban

⁸⁷ Camilleri: "To Push the Actor-Training to its Extreme: Training Process in Ingemar Lindh's Practice of Collective Improvisation". 425–441.

⁸⁸ Camilleri: Collective Improvisation. 246–59.

meglátogatni az iskoláját, az általa kiadott könyvekből⁸⁹ és az órákon készült videófelvevételekből egyértelműen kiderül, hogy az amerikai professzor az ismételtetés gesztusát a módszertan egyik legfőbb elemeként használja. Munkamódszerével megismerkedve példát találunk arra is, milyen vadhajtásai jönnek létre Sztanyiszlavszkij módszertanának a XX. századi Amerikában, továbbá arra, hogyan váltak annak egyes elemei a modern filmszínészképzés részévé.

„ *Húsz évbe fog telni, mire színésszé válsz.*

- *De miért? Én már színész vagyok. Egy csomó szerepet játszottam.*

- *Mert 20 évbe telik mire rájössz, hogy mit mondasz és miért mondogod. Mert az első húszban folyton gondolkoznod kell miközben csinálod. Aztán, pont úgy, mintha csak egy hegedűn játszánál, nem kell többé végiggondolnod, hogy hova teszed az ujjaidat ahhoz, hogy hallatni tudd a dallamot...*

-*Ez nem könnyű.*

-*Mi?*

-*Ez nem könnyű.*

- *Csak idő kérdése. Tizenkilenc év és tizenegy hónap múlva meg leszel lepve milyen könnyű volt.*”

Sanford Meisner beszélgetése egy tanítványával⁹⁰

Sanford Meisner nemcsak a Group Theatre színésze volt, de kiváló tanár és a világhírű *method acting* egyik sajátos válfajának kifejlesztője is. Szinte az egész XX. századot felölelő munkásságának egyik kiemelkedő eredménye az ismétlés színházi jelenségének és jelentőségének vizsgálata és annak az oktatás-módszertanba való beépítése. Meisner története olyan példa, ahol egy modern oktatási módszer a különböző tradicionális hagyományokból építkezik, miközben az ismételtetést a színészképzés központi elemévé teszi.

⁸⁹ Vö. elsősorban: Sanford Meisner, Dannis Longwell: *Sanford Meisner on Acting*, (with Sydney Pollack Introduction), Knopf Doubleday Publishing Group, Vintage Series, New York 1987. 253. és William Esper, Damon di Marco: *The Actor's Art Craft*. New York, Random House. 286. és Sanford Meisner: *The American Theater's Best Kept Secret*, DVD, American Masters Series, directed by Nick Doob, 1990.

⁹⁰ Meisner: *The American Theater's Best Kept Secret*. DVD.

A XX. század elejének Amerikájában a meglóduló európai bevándorlási hullám nemcsak a gazdasági fejlődésre volt jelentős hatással, de kulturális befolyás szempontjából is fontos volt. Ez az a társadalmi és kulturális közeg, amelyben Meisner saját hangjára talált. Miközben a politikai és gazdasági válságoktól terhelt Amerika a világ nagy ipari hatalmai közé került, az európai drámák illetve a film térhódításának hatására az amerikai előadóművészet gyökeresen megváltozott. Európában a XIX. században jellemző polgári ideák létjogosultsága alapjaiban dőlt meg, a kialakulóban lévő tömegtársadalom művészei új terepeket és önkifejezési formákat kerestek. Így amikor az amerikai vaudeville színházakat egyre-másra alakították át filmszínházakká, a prózai színháznak egy új kor kihívásainak kellett megfelelnie. Miközben a 20-as évek drámái egyre ellentmondásosabb társadalmi mondanivalóval ruházzák fel szereplőiket, főleg bevándorlók és munkanélküliek problémáit feltárva, egyre több amatőr társulat is megtalálja működési kereteit.⁹¹

Nem meglepő tehát, hogy amikor Meisnert, aki maga is emigránsok (magyarországi zsidó menekültek) gyermekeként látta meg a napvilágot Brooklynban, a századelő gazdasági válságoktól terhelt világa megakadályozta abban, hogy az lehessen, ami igazán szeretne: híres zongoraművész. A gazdasági világválság kitörésekor ugyanis apja utasítására abba kellett hagyja a tanulmányait és be kellett állnia segíteni a családi üzletbe. Sanford hamarosan a színészkedés irányába fordult. Elsőként a Lower East Side-on lévő Christie Street Settlement House-ban, Lee Strasberg rendezésében játszik, akinek tevékenysége életében később is fontos szerepet játszik. 19 évesen Meisner beáll statisztálni a Theatre Guild egyik produkciójába, mely életreszóló élménnyé válik a számára.⁹²

Miután elnyeri a Theatre Guild egyik ösztöndíját, szülei rosszsallása ellenére folytatja a színészi tevékenységet. Itt találkozik újra Harold Clurmannal és Lee Strasberggel. Strasberg, aki 1923-ban maga is szemtanúja lesz a Művész Színház Egyesült Államokbeli vendégszereplésének, a Sztanyiszlavszkij módszer alapján fejleszti ki saját metodikáját, a *method actinget*, amelyből Meisner saját módszertanát is

⁹¹ Don Rubin, Carlos Solorzano (ed.): *World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas*. New York, Routledge, 2000. 394–483.

⁹² Meisner–Longwell: i.m. 6.

eredeztethetjük. 1931-ben Strasberg, Clurman és Cheryl Crawford 28 színész részvételével megalapítja a Group Theatert. A társulat egyik tagja Meisner.

A színészi teljesítmény minősége a Group Theater berkeiben a híres moszkvai Művész Színház hagyományából, illetve Sztanyiszlavszkij írásos műveinek értelmezéséből eredeztethető. Sztanyiszlavszkij két dolog miatt is nagyon fontos volt a csoport számára. Az egyik, mivel ő volt Richard Boleslawski és Maria Uspenskaja tanára, két olyan emigránsé, akik New Yorkba vándoroltak ki és akik 1924-ben megalapították a híres American Laboratory Színházat. Innen került ki számtalan későbbi Group Theatre tag, pl. Stella Adler, Ruth Nelson, Eunice Stoddard, Lee Strasberg is. Ahogyan azt Harold Clurman is írja, a Sztanyiszlavszkij módszer mindenki számára relatív élmény volt. Valamiféle szentség vagy csoda. Egy kulcs, hogy utat találjanak a valódi érzelmekhez. Strasberg pedig, aki a korai években vezető rendező volt, az érzelmek megtalálásának fanatikusa lett. Minden egyéb másodlagos volt számára. Egy inkvizítor türelmével kereste az érzelmek kifejeződését.⁹³

Clurman szerint Sztanyiszlavszkij második kapcsolódási pontja a csoporthoz ennél direktebb volt. 1934 tavaszán Adler és Clurman Párizsba utaztak, hogy tisztázzanak a Sztanyiszlavszkij-módszerrel kapcsolatos egyes, nem egészen világos pontokat. Amikor a következő nyáron közvetítették a tanultakat a csoportnak, kiderült, hogy a hangsúlyt mégsem annyira az “affective memory”-re, az érzelmi emlékezetre kellene helyezték, tehát olyan események és érzelmek tudatos felidézésére, amelyek stimulálhatják a színpadi érzelmi felidézést (érzelmi emlékezet), hanem a kulcs sokkal inkább az adott körülmények teljes megértésén van, az emberi problémákon, amelyeket a darab is tartalmaz. Éppen ez a hangsúlyeltolódás vezetett ahhoz, hogy Strasberg 1935-ben otthagyta a csapatot.⁹⁴

Később, amikor Meisner erről az időszakról beszél, azt nyilatkozta, hogy megértette: a naturalizmus nem maga a teljesség. Ami a legfontosabb: olyan

⁹³ Harold Clurmann: *The Fervent Years, The Group Theater and the Thirties*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

⁹⁴ U. o.

színházi formát kell létrehozni – vallotta –, amely anélkül, hogy a belső lényeg sérülne általa, igazzá tud válni.

A Művész Színház társulatának hitelességét és alázatosságát követni szándékozó csoport tevékenysége egész Amerika XX. századi színházművészetének szempontjából meghatározó jelentőségűvé válik. A próbák vidéken, Connecticutban, a Pine Brook Country Clubban zajlanak, ahová Meisneréket számos producer, író és rendező is elkíséri.

Ahogy azt 1930-ban Arthur Miller megfogalmazza: a Group Theater „egy olyan prófétikus színház ígéretét jelentette a számomra, amely a görög színházi helyzetre emlékeztetett, amikor a vallás és a hit a dráma szívében voltak”⁹⁵.

A Group Theater önmaga által meghatározott küldetése volt a színházat újra egy morális és szociális kérdésekkel foglalkozó helyé tenni, ahol a színész feladata, hogy a karakterépítés során lelkének legmélyéig ásson. A nézeteltérések és a különböző értelmezések azonban oda vezettek, hogy a Group Theater 1940-ben feloszlott.

4.10.1. A Meisner-technika

A Group Theater feloszlása után Meisner azzal foglalkozott, hogy mihamarabb új, hatékony módszert fejlesszen ki tanítványai számára. A munka terepe a korai években a Neighborhood Playhouse volt, ahol Meisner már 1935 óta dolgozott oktatóként. Az új módszer alapjául a Sztanyiszlavkij-módszer, Lee Strasberg metodikája, Stella Adler kutatásai, illetve Meisner klasszikus zenei tanulmányaiból hozott ismeretei szolgáltak. Mire a híres Actors Studio 1947-ben megalakult, Sanford már a Meisner-technika kifejlesztőjeként kaphatott meghívást az oktatók közé.

Meisner értelmezésében,⁹⁶ a színészi munka célja hitelesen viselkedni elképzelt körülmények között. Meisner azt hangsúlyozza, hogy ahhoz, hogy egy színész igazul

⁹⁵ Arthur Miller: *Collected Plays*. Viking Press, 1957, NY. “Here was the promise of prophetic theater, which suggested to my mind the Greek situation when religion and belief were the heart of drama “ (Saját fordításom W. K.)

hajtson végre egy cselekvést a színpadon, nem elég az érzelmeket életre hívni, de tudni kell a cselekvés mögöttesét, a valódi szándékot, illetve ismerni kell a cselekvésben részvevő többi karakterrel felmerülő relációkat is.

Meisner, aki egész életét tanítással töltötte, partnerével 1983-ban iskolát alapított Bequia szigetén. Nyaranta az egész világból érkeztek diákok, hogy egy intenzív kurzust tölthessenek Meisnerrel. Az év további részében Meisner Kaliforniában és a Neighborhood Playhouse-ban töltötte idejét. Sandra Bullock, Steve McQueen, Robert Duvall, Gregory Peck, Bob Fosse, Peter Falk, Grace Kelly, Sydney Pollack csak néhány név híres tanítványainak listájából.

A következőkben a teljesség igénye nélkül megpróbálom felsorolni azokat az irányelveket, amelyek Meisner tanári módszerének alapjául szolgáltak, kiegészítve azokkal az általam fontosnak tartott tapasztalatokkal és forrásokkal, amelyek a téma kutatása során felmerültek.

4.10.2. A létezés valóságosága

Minden színészi munka lényege az alapozás – állítja Meisner. Ez pedig a színészetben a tevének valóságosága, a cselekvés realitása. Valóban teszem-e, amit teszek?

A kérdés jogos és fontos. Noha a színház mint olyan nem lehet nem valódi, hiszen itt és most történik, a történet és annak helyszíne mégis elképzelt lehet csak, hiszen akármennyire is élethű körülményeket teremtünk a színpadon, mindannyian egy elképzelt térben létezőnk. Éppen ennek a létezés hitelességének a jelentőségét hangsúlyozza Meisner, aki nem kevesebbet állít, mint hogy a színház irrealitásának, elképzelt valóságának ellentmondásait csakis a színészi jelenlét hitelessége tudja feloldani.

⁹⁶ Meisner: *The American Theater's Best Kept Secret*. DVD.

Egy tanítványa visszaemlékezése szerint Meisner egyik különösen emlékezetes óráját így kezdte el (részlet Sydney Pollack visszaemlékezéséből⁹⁷):

„Ki figyel rám? Aki figyel, az tegye fel a kezét. (mindenki felteszi a kezét) Biztosak benne, hogy figyelnek rám, vagy csak úgy tesznek, mintha figyelnének? Valóban figyelnek? Tudják, mi egy valódi cselekvés? Például az, ahogyan ma reggel feljöttek ide a tanterembe. Mindannyian a lépcsőn jöttek fel. Nem ugráltak, balettoztak, repültek, hanem feljöttek a lépcsőn. Rendben. Tehát akkor figyeljenek most rám tényleg egy percig. Csak magukban. Kérem figyeljék meg, hány autót hallanak kintről?”

Mindenki figyel. Hallgatják a terembe beszűrődő autó-hangokat és a légkondicionáló hangját. Néhányan behunyják a szemüket. Eltelik egy perc.

Most Meisner egy fiú felé fordul: *„Hány autót hallott? Egyet sem – feleli. Egy repülőt hallottam. A repülő nem autó, tehát akkor egyet sem hallott. Hadd kérdezzem meg, hogy magában figyelt, vagy inkább úgy figyelt, mint egy karakter? Mint önmagam. Na és ön? – fordul most egy másik tanítványa felé. Én úgy figyeltem mint egy diák. Először. Aztán pedig mint önmagam. Nem hallottam kocsit, aztán mintha mégis, aztán elfáradtam, aztán megint hallottam egy autót. Szóval két autót hallottam. Meisner most kinéz a többiekre: Az unalomról most inkább ne beszéljünk, nem igaz? Aztán visszafordul a diákja felé: Akkor te figyeltél vagy nem? A diák elbizonytalanodik: Hát, az igazság az, hogy a végén figyeltem. Meisner így felel: Akkor egyharmada a cselekvésnek igazi volt, a többi pedig csak tettetés.”*

Meisner gyakorlata pontosan rávilágít arra, milyen különböző érzelmek és problémák merülhetnek fel egy egyszerű feladat elvégzése kapcsán. Az első és legfontosabb kérdés: Ki végzi a cselekvést? A színész számára ugyanis egy egyszerű cselekvés végrehajtása során is felmerülhet, hogy ki végzi a cselekvést. Ő maga, vagy a karaktere? Az első és legfontosabb Meisner számára, hogy a cselekvést mindig a színész maga végzi. És ha az hiteles, akkor ez a cselekvés jelenteni fog

⁹⁷ Meisner–Longwell: i.m. 17–25. (Saját fordításom W. K.)

valamit a karakterről. Senki nem lehet hitelesebb önmagánál, illetve senki nem léphet ki a saját bőréből.

A színészi identitászavar olyan fontos kérdés, amit nem lehet nem figyelembe venni. „Tegye a szívét a kezére: ha a színész érzésből játszana, előadhatná-e ugyanazt a szerepet akár csak két ízben is egyforma hévvel és sikerrel?” – teszi fel a kérdést Diderot.⁹⁸ Mert a színész érzései, reflexiói – állítja – mind múlandó dolgok, amelyek nem szolgálhatnak komoly tájékozódási pontul, amikor a színészmesterségről beszélünk. Valami hasonló dolgot állít Meisner is, amikor azt mondja, az egyetlen valódi és tárgyalható dolog a jelenlét, a cselekvés valóságosága, függetlenül az azt cselekvő (nem pedig megjelenítő!) színész érzelmeitől.

Valójában nem könnyű tudomásul vennünk ezt az állítást. Ha nincsenek érzelmeink vagy nem azok számítanak, akkor mi az, amivel dolgozunk? Okoskodjunk úgy, mint Diderot, hogy a színész hideg fejjel és józanul kell gondolkodjon, miközben akár a legnagyobb átéléssel játszik? Egyáltalán, hogyan lehet fenntartani a színészi koncentrációt? Mi a valódi figyelem?

Meisner számára a legfontosabb feladat az volt, hogy a színészeket olyan koncentrációra sarkallja, amelyben nem célokat és intellektuális elképzeléseket valósítanak meg, hanem az itt és most igazságával, ösztönösen, minden teatralitástól mentesen, teljes figyelemmel képesek koncentrálni, majd később spontán módon reagálni partnerükre. Úgy gondolta, az intellektualizálás, a szöveg megértése könnyen illusztráláshoz vezetne, vagy ahhoz, hogy a színész a szöveg értelmezésének csapdájába esik. Meisner úgy gondolta, a szöveget annyira kell ismerni vagy úgy kell tudni használni, hogy az megfosztasson mindenféle előzetes elképzelésünktől, intellektuális tartalomtól.

A Meisner-technika egyik legjellegzetesebb feladata az úgynevezett ismétlés-gyakorlat, amelynek során az egyik színész tesz egy spontán megjegyzést a partnerére, aki azt visszaismétli, mire a másik újra megismétli az elhangzottakat. A

⁹⁸ Diderot: i.m.12.

szöveg adogatása addig tart, amíg egyikük természetes módon nem változtat rajta valamit, anélkül, hogy manipulálni akarná a beszélgetést.

A gyakorlat lényege Meisner meghatározásában, hogy minden intellektuális tartalmat elimináljon a dialóg alatt, és a színészt a lehető legspontánabb reakciókra készítse partnerével vagy a szöveggel kapcsolatban, aki a hosszas munka során kénytelen megszabadulni előítéleteitől, amelyek a szereppel vagy a drámával kapcsolatban felmerülhettek.

A gyakorlat meglehetősen drákói szigorral fegyelmezi a diákokat, akik nem reagálhatnak a nekik tetsző módon partnerükre. Improvizációnak tehát nyoma sincs. A feladat mechanikus és buta, üres és unalmas. Mi történik azonban ezután? A diákok elkezdnek egymásra figyelni, hiszen semmi más feladatuk nincsen. Ezután pedig elkezdődnek a változások. Olyan változások, amelyeket már nem az előre eldöntött hangsúlyok és prekonceptiók határoznak meg, vagyis az a beidegződés, hogy a színész úgy érzi, variációt kell létrehoznia, teátrálisan kell viselkednie. Meisner ismétlés-gyakorlatát tehát egyfajta alapozásnak szánta későbbi improvizációs gyakorlatához. Egy olyan kiindulópontnak, amely alap lehet a későbbi szövegek használatához. A következő beszélgetés igazolja, milyen nehezen sikerült a tanítványoknak ezt a látszólag egyszerű feladatot abszolválni:

„- Nézz ide, Lila. Neked nyilván rengeteg tapasztalatod van. És gondolom, amikor a múltban megkaptál egy forgatókönyvet, akkor, gondolom, annak megfelelően olvastad fel vagy tanultad meg, amilyen érzelmet helyesnek képzeltél az adott történethez vagy szituációhoz. Most én szeretnék ettől a szokástól egy kissé eltéríteni téged. Légy egy kicsit örült. Légy repetitív. Addig ismételd a szöveget, amíg nem történik valami, amíg ki nem jön belőled valami. Rendben?

- Rendben.

- Tehát amikor eddig a partneredet kérdezted, az intellektussal kérdezted. Én pedig azt szeretném, ha most a kivernéd a fejedből a gondolatokat. Hogy kikerülj a fejedből. Követed, amit mondok?

- Hogy kikerüljek a fejemből.

- És hova kerülj?

- Az érzelmi életembe.

- Ami hol van?

Lila a szívére mutat

- *Így van. Ez az első lépés, hogy megakadályozzam, hogy megjeleníts valamit. Ismételd el, amit most mondtam.*
- *Megpróbálja elérni, hogy logikusan gondolkodjak, hogy használni kezdem a...*
- *Az impulzusait.*
- *Az impulzusaim, az ösztöneimet, igen. Ha az olyan könnyű lenne...*
- *Ha ma két percre sikerül, holnap majd még hosszabban sikerül, akár négy percre is.*
- *Persze. Megpróbálom.*
- *Hát persze, hogy megpróbálok. Próbálok és próbálok. Ismételni, ismételni, ismételni.*⁹⁹

Meisner ismétlés-gyakorlatának lényege tehát egyszerre a teljesítendő feladat totális redukálásának szándéka, másrészt ezáltal valami olyan színpadi természetesség elérésére való törekvés, amikor a színész – minden előítéletétől megszabadulva – ösztönös motivációi mentén dolgozik.

4.10.3. A magányos színész

Meisner ismétlés-gyakorlata és egész metodikája szinte provokálja a kérdést, hol van a színész szabadsága mindebben? Hogyan lehetnénk szabadok, miközben gyakorlatilag semmit sem tehetünk?

Hogy megválaszoljuk a kérdést, kicsit közelebbről meg kell vizsgáljuk, mit jelent a színészi szabadság. Milyen állapotba kerül az a színész, aki valóban szabadon alkot? Vajon a szabad alkotás az-e, amikor a színész egy próba során különösebb elvárások nélkül improvizál vagy egy jelenet eljátszásakor bármit megtehet, ami csak eszébe jut? Vagy éppen ellenkezőleg? A színész akkor szabad, ha a külső elvárások sűrűjében jól tájékozódva, minden szabályt betartva mégis autonóm alkotó képes maradni?

Meisner a könyvében így beszél erről¹⁰⁰: „*Sztanyiszlavszkijnak volt egy kifejezése, miszerint az ember a színpadon egyfajta közösségi magányosság állapotában kell*

⁹⁹ Meisner–Longwell: i.m. 47–48. (Saját fordításom. W. K.)

legyen. Olyan ez, mint amikor az ember egyedül áll a szobájában és fészülködik. Az a fajta tökéletes, koncentrált figyelem és relaxáció, amivel ezt teszi, igazán poétikus. Ez az, amit keresünk. Amikor ez a fajta állapot megteremtődik a színpadon, akkor vagyunk hűek Sztanyiszlavszkijhoz.”

Meisner gyakorlatai tehát paradox módon éppen arra ösztönözik, hogy a színész egyfajta önállóságra tegyen szert, amelyben tökéletes koncentrációval képes figyelni, reagálni, miközben autonóm módon mégis egyedül dolgozik. Így tehát a technika, mellyel eliminálja a zavaró dolgokat, nem önmagáért való, hanem egy olyan eszköz, amely lehetővé teszi, hogy a színész elmélyedjen az eseményekben. Nem elsajátít valamit, hanem kialakít egyfajta gondolkodásmódot, egyfajta figyelmet, amihez a későbbiekben mindig tartani tudja magát.

Meisner nem kevesebbet állít, mint hogy a szabadsághoz csak és kizárólag korlátozásokon keresztül tudunk eljutni. Minél több előítélettől és beidegződéstől tudunk megszabadulni a munka közben, minél pontosabban próbáljuk betartani a szabályokat, és ezáltal megszabadulni a teátralitástól, annál valószínűbb, hogy képesek vagyunk utat nyitni igazán személyes, szabad választásaink felé, eljutni ahhoz a valódi tartalomhoz, ami a szöveg mögött vagy éppen az ösztöneinkben rejlik. Ilyen értelemben éppen a szigorúság vezet bennünket a későbbi szabadság felé.

4.10.4. A tanítványok szemével

Meisner mindig is szigorú, de hiteles tanár hírében állt. Ahogyan azt világhírű tanítványai nyilatkozzák egy Meisnerről szóló dokumentumfilmben:

„A katonaságban azzal vicceltünk, hogy mi lenne keményebb, elmenni Koreába harcolni vagy Meisnernél tanulni? “¹⁰¹

¹⁰⁰ Meisner–Longwell: i.m. 43–44. (Saját fordításom. W. K.)

¹⁰¹ Robert Duvall in: Meisner: *The American Theater's Best Kept Secret*. (Saját fordításom. W. K.)

„Nem hinném, hogy valaha is nyugodt voltam a jelenlétében. Valójában a vele töltött idő két év stressz volt az életemből. Voltak jobb és rosszabb pillanatok. Ha például egy nap volt egy olyan improvizáció, amit egy kicsit is jóváhagyott, az piros betűs ünnepnapnak számított. De általában teljes katasztrófa volt.”¹⁰²

Noha a beszámolókból egy könyörtelen férfi képe rajzolódik ki, azt minden diákja alátámasztja, hogy Meisner olyan képzést adott a diákjainak, melynek nyomán azoknak semmilyen későbbi színészi feladattól nem kellett tartaniuk. Meisner kemény módszerei mögött egy, az életét mindenekelőtt hivatásának és tanítványainak szentelő tanár áll, aki így nyilatkozik, amikor megrendült egészségi állapotban egy súlyos hangszálműtéten túlesvén visszatér tanítani:

„Most, minden fogyatékoságom ellenére (a szemeim rosszak, beszélni sem vagy alig tudok), visszajövök ebbe a fagyos városba tanítani. Az emberek azt hiszik, valakik rábeszéltek erre. Dehogyan. Engem senki nem beszélhet rá semmire, amit ne akarnék megtenni. Én akarom csinálni. Mert akkor vagyok a legboldogabb, amikor taníthatok.“

Kétségtelenül igazat állít. Meisner egész életében azon dolgozott, hogy képes legyen megfogalmazni azokat az irányelveket, amelyek egy színész cselekvésének igazságát meghatározzák. Egyetlen dolgot szeretett volna: segíteni a tanítványainak a pontosabb önkifejezésben.

Véleményem szerint Meisner módszertanában az ismétlés nemcsak azért foglal el előkelő helyet, mert a színész ezáltal képes megszabadulni előítéleteitől, de azért is, mert – a színpadi természetesség jegyében – keretet ad az ösztönös motivációk felismeréséhez. Ilyen értelemben Meisner jó példa arra, amikor az ismétlés negatív útként, a redukció eszközeként jelenik meg, amiről dolgozatomban később még említést kívánok tenni.

¹⁰² Gregory Peck u. o. (Saját fordításom. W. K.)

5. Az észlelés paradoxonai

Az említett művészek mindannyian a színészi jelenlét megértésén keresztül próbálták meghatározni ars poétikájukat. Kísérleteik és módszereik tökéletesen összekapcsolhatóak azokkal az áramlatokkal, amelyek a XIX. század végétől kezdve a XXI. századig ívelnek, és amelyek a test és elme elválasztásának nyugati típusú dualitásával leszámolnak és az abszolút jelenlét fogalmát keresik. Érdekes megfigyelni, hogy a Sztanyiszlavszkij által eleinte tökéletesen elutasított Delsarte-féle megfigyelések vagy Dalcrose módszertana a későbbiekben Mejerhold, Duncan, Grotowski, Barba, Lindh etc. iskoláiban hogyan alakulnak tovább, hogy aztán újfajta megvilágításba kerüljenek és egészen előremutassanak a XXI. századi színházi improvizáció, modern tánc, és a drámapedagógia és művészettudomány szakértőinek elképzelései felé.

A fent említett művészek észlelésről alkotott fogalmai szoros összefüggést mutatnak a XX. századi művészetfilozófus Maurice Merleau-Ponty felismerésével is. Merleau-Ponty észlelésről szóló tanulmányában kifejti, hogy a saját test nem kizárólag egyfajta dologi létező, hanem a tapasztalás állandó eleme, egyben mint ilyen a világra való nyitottság mindenkori feltétele. Az ő felfogásában tehát test és tudat nem elválaszthatóak, viszonyuk szorosan összekapcsolódik. Merleau-Ponty leszámol a descartes-i dualista felfogással, amelyben test és lélek egymástól lényegileg különböző szubsztancia, szerinte ugyanis a világ a test által válik létezővé és tapasztalássá. Kijelenthetjük tehát, hogy a XX. századi áramlatok sokkal inkább egyfajta korporeális, az emberi lélek holisztikusabb megközelítése felé mutató látásmód felé mozdultak el.¹⁰³

Tulajdonképpen ez az a mozzanat, amellyel visszatérhetünk a dolgozat egyik korábbi felvetéséhez, a Sztanyiszlavszkij és Mejerhold közötti alapvető nézeteltéréshez, illetve világfelfogás-különbséghez. Mi volt tehát előbb? A gondolat

¹⁰³ Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. (ford. Sajó Sándor), Budapest, L'Harmattan, 2014. 498.

vagy a tett?

Lindh követői véleményem szerint úgy válaszolnák meg a kérdést, hogy a tett maga a gondolat vagy, hogy a gondolat maga is tett. Lindh számára az elmében lejátszódó cselekmény jellege, amit a „mentális pontosság” és a „szándék” jelez, e tekintetben valójában a fizikai cselekménynek a megfelelője: az a fizikai cselekmény, amit látunk (és „olvasunk”) ugyanannak a jelenségnek a megnyilvánulása, amely a mentális cselekvést jellemzi. Ez a mechanizmus nem a vágy/szükséglet/motiváció pszichológiáját fejezi ki, mint mondjuk az olyan kijelentés, hogy „azért dobok el egy követ, mert mérges vagyok”. Ehelyett a Lindh által kutatott „mentális precizitás” olyan reakció, amelyet az a képesség vált ki, hogy odafigyelünk egy helyzetre, amelyről azt lehet mondani, hogy „azért dobok el egy követ, mert előbb fölemelem a földről, aztán megcélozok vele valamit vagy valakit”. Ennek a cselekedetnek az „olvashatósága” (pl. „düh kifejezése”) a cselekvés után következik, mint interpretációs cselekedet. Így kell érteni azt, hogy Lindh kollektív improvizációs gyakorlata mindig arra irányult, hogy egy lépéssel azon pszichológiai tényezők (pl. motiváció) és eljárási módok (pl. koreográfia) előtt maradjon, amelyeknek lényege, hogy előzetes meghatározói az akcióknak. Lindh hitt abban, hogy egy bizonyos kontextusban, amelyben fizikai rátermettséghez éles mentális felkészültség párosul, lehetetlen biztos kézzel szétszálazni az okot és a következményt, azaz nem az történik, hogy az elme vezeti a testet, hanem kölcsönösen informatív állapotról van szó, amely a testtudatról szól.¹⁰⁴

A kognitív tudományok XXI. századi kutatásai bizonyítékkal szolgálnak, hogy nem csupán egy-egy fizikai akció vagy gesztus képes gondolatot vagy érzelmet felébreszteni az emberben, de a légzés struktúrája, a különböző izom-feszültségek, a mozdulatok tempója és dinamikája szintén kritikus jelentőséggel bírnak a gondolatok és érzések kifejeződésének reflexivitásában.¹⁰⁵

Hogy az elmondottakat tudományos kontextusba is sikerüljön helyezni, a következőkben Rhonda Blair professzor egy 2009-ben, Charles Darwin *A fajok*

¹⁰⁴ Vö: Camilleri i.m. 425–441.

¹⁰⁵ Rick Kemp: *Embodied Acting – what neuroscience tells us about performance*. London-New York, Routledge, 2012. 6.

eredete című műve megjelenésének 150-edik évfordulóján tartott szimpóziumon való előadásának rövid kivonatának fordítását közlöm.¹⁰⁶

Rhonda Blair felhívja a figyelmet, hogy a szervezet holisztikus. Nincs többé tere a dualista ember-felfogásnak. A tudat nem különválasztható a testtől, sokkal inkább tulajdonsága vagy méginkább eszköze annak, mely a különböző interakciók és hatások következményeképp dinamikusan fejlődik. Nem kétséges, hogy ilyen módon a színészet elsősorban a testről szól. Testről, amelyet a színésznek elképzelései szerint szükséges manipulálnia – a szerep elvárásainak megfelelően. A tudomány kétséget kizáróan bebizonyította, hogy az érzések és gondolatok, de maga a nyelv is nem mások, mint a test manifesztálódásai és mint ilyenek a *self* önmagáról alkotott képének képződményei. Az érzelem először és elsősorban a test fiziológiai állapota, amely csak azután válik érzelemmé, miután az agy már értelmezte azt. Az értelmezés már egyfajta felismerés, mely még csak ezután – az érzelemre adott válaszként – válik viselkedéssé, de még mindig nem feltétlenül tudatos. Később, amikor az érzelem vagy viselkedés nyelvi kifejeződést nyer, akkor, de csak abban a pillanatban válhat gondolatná. A színész az érzékelés vagy tapasztalás ezen különböző szintjeit kell tudja manipulálni a próbateremben is, illetve később újra, akár közvetlenül is az előadás szolgálatában bármikor. A testi állapotok szorosan összeköthetőek különböző tudati válaszokkal, majd a helyzetek interpretációjával is. Például amikor meglátok egy tigrist, az adrenalin szintem az egekbe szökik. Ez a testi állapot eljut a tudatomig, majd úrrá lesz rajtam a félelem, az izgatottság vagy éppen a csodálat. Attól függően, hogy melyik uralkodik el rajtam, érezni fogok valamit és később ennek megfelelően meg a reakciómat. Nem kétséges, hogy a lehetséges választások számának csökkentése a gondolkodás szükségessége nélkül egyfajta evolúciós segítség a túlélésre. Tehát arra, hogy ha jön a tigris, az intellektus bevonása nélkül lehessen elfutni vagy mozdulatlanul maradni, amíg eltűnik. A színész számára – nem úgy, mint egy táncos vagy egy zenész számára, ahol adott egyfajta partitúra – ezek a manipulált valóságok jelentik a hálót, az automatizmust, amelyen belül felszabadultan tud játszani. Ezért a színész számára, mégpedig elsősorban a teste, a fizikuma és nem a pszichéje számára a legfontosabb a képzelőerő. Az ember fejlődése során a testi jelek felismerése és

¹⁰⁶ *Theatre and Cognitive Neuroscience - Sciences Impact on Ideas of the Actor*
<https://www.youtube.com/watch?v=Ba-5SF3EHYc> Utolsó letöltés: 2016.11.28. (Saját fordításom. W. K.)

tudatosítása egyfajta asszociációs tanulás eredménye, amit egyfajta memóriaként is értelmezhetünk. Ahogyan azt az idegtudomány ide vonatkozó eredményei is kimutatják, számos esetben a cselekedet maga idézi elő az érzelmet. Ilyen értelemben a memória maga is egy neurokémiai egység, mely folytonosan változik. Nem véletlen, hogy a memória ezért teljesen megbízhatatlan, illetve minden egyes új emlék meg is változtatja azt. Akárhányszor tehát a neuronhálózat működésbe lép és a memória aktiválódik és teret ad bizonyos apró szerves változásoknak. A memória tehát egy elképzelt rekonstrukció, igen, ezért a valóság is egyfajta (nyelvi) rekonstrukció, amely egy csomó dologgal kapcsolatos relációnk alapján formálódik és változik. Minél többször térünk vissza egy emlékhez, annál valószínűbb, hogy annak részletei elvesznek és csupán a leginkább megerősített kapcsolat marad fenn. A performer emlékezete is sokféle lehet. Tudatos és tudattalan, nyelvi és elképzelt, de bármelyik is legyen, a testben manifesztálódik, anélkül megszületni képtelen. Miután kijelenthetjük, hogy a memória – hiszen minden esetben egy múltbéli emlék rekonstruálása – mindig fals és szelektív, ezért azt is bizton állíthatjuk, hogy a performer memóriája fiktív kell legyen és az általa megformált karakternek megfelelően kell kialakuljon. Sztanyiszlavszkij, a modern színészet atyja kijelentette, hogy a színésznek pillanatról pillanatra látnia kell a karakterét, akárha egy mozifilmbe lenne, *hogy meg tudja testesíteni* azt. Sztanyiszlavszkij tehát megelőlegezte a gondolatot, miszerint az emlékezetnek fizikai hatása van a szervezetre.

Egy 1996-os olasz kutatás eredménye – amelyben majmok agyát vizsgálták – igazolja, hogy aki néz valamit, az részben vagy egészben ugyanazokat a neuronokat hozza aktiválásba az agyában, mint aki csinál valamit. Mindez nem intellektuális, hanem érzelmi, tudattalan szinten történik.

Rhonda Blair kiemeli, hogy ugyanezért lehetséges az is, hogy éppen a látás, az utánzás során vagyunk képesek tanulni. A cselekvés középpontjában tehát a tükrözés van. Továbbgondolván ezt a felvetést az is nyilvánvaló, hogy a színész emlékei megidézésekor éppen annyira önmagát tükrözi, mint amennyire a néző teszi azt amikor embertársán keresztül éli meg a cselekvést és így azonnal szociális hálót feltételez. A kultúra tehát ezekben a tükröződésekben, tehát a mimézisben magában képes továbbélni.

Vagyis az ismétlés szorosan összefügg az ember képességével arra, hogy reflektáljon önmagára és környezetére, tehát összefügg a figyelem és az elvonatkoztatás

képességével is. Arra is választ kaptunk, hogy – akár az alkotó saját emlékezetében, akár az előadó és a befogadó közötti viszonylatban – létrejövő ismétlések és tükröződések folyamatos dialógust teremtenek, a folytonosság és változás illetve az emlékezet természetéből adódóan pedig az alkotás tárgya is folyamatosan változik. Ilyen értelemben az ismétlés gesztusával élő alkotó nemcsak arra van kárhóztatva, hogy adott esetben különböző elképzelések szerint dolgozzon, de arra is, hogy folytonosan analizálja alkotása tárgyát, mely – irányítása alatt vagy éppen tudattalanul is – folyamatosan változik.

6. Az ismétlés a tudás mostohaanyja

Elérkezik a premier. Az első előadás. Aztán a tizedik. Az ötvenedik. A rendező egy ideig nem látogatja az előadást, majd újra megnézi és figyelmeztet: „A próbán szomorúan emelted fel a poharat, most pedig unalmasan veszed fel. És hosszabb is lett az egész. Régen nem ilyen lassan ittál.“ Csakhogy a tények engem igazolnak. A *Holdfény szonáta* ugyanazon taktusánál teszem le a poharat, sőt ugyanott várom ki a szünetet is. Akkor kinek van igaza? Mi változott meg?

Az élmény számtalanszor ismétlődött meg színész-tanonc koromban, a főiskolán. Valamit lepróbáltunk, de amikor meg kellett mutatni, nem sikerült ugyanolyan jól. Valami, ami egykor jónak tűnt, idővel elvesztette a jelentését a számomra. Bizonyos anyagokon minden próbálkozás ellenére sem lehetett fogást találni, majd egyszer csak ugyanazok jelentéssel és energiával teltek meg.

Az egyetemi időszak a sikerek mellett számos kudarcot is hozott magával, a végzős évek pedig olyan kihívásokat tartogattak, amelyekre nem feltétlenül éreztem magamat felkészültnek. Amikor visszagondolok ezekre az időkre, nehéz elfelejteni mennyi színházi személyiséggel, különböző színházi felfogással való találkozás befolyásolható akkoriban, milyen nehéz volt – sokszor a megfelelő ismeretek vagy technikai tudás hiányában – utat vájni önmagam számára a különböző produkciókban.

Nem kétséges, hogy egy kezdő színész számára nincs nehezebb feladat, mint hitet és bizonyosságot találni a különböző felfogások erdejében. A kortárs színházi életben gyakorlatilag minden stílus és művészi elképzelés megtalálható, egy alkotó megannyi információt szerezhet, bármennyi helyre ellátogathat, szélesítve ezzel módszertani és szakmai ismereteit. Különböző előadások különböző elvárásokat támasztanak az alkotókkal szemben, más-más színházi idea mellett téve le voksukat. Sőt, a posztmodern színházi alkotások során az sem elképzelhetetlen, hogy egyazon előadáson – sőt, akár jeleneten – belül más-más színházi referenciák mentén dolgozzanak a különböző alkotók.

A továbbiakban néhány példát szeretnék kiemelni, amelyek során különböző metódusok mellett kellett dolgoznom és megteremnem az ismétlendő anyagot önmagam számára, kiemelve azokat a szubjektív vonatkoztatási pontokat, amelyek számomra megkülönböztetik őket egymástól, megvizsgálva azokat ismételhetségük szempontjából, illetve kiemelni bizonyos – az autentikus színészi munka szempontjából fontosnak vélt – mozzanatokat.

6.1. Federico García Lorca: *Yerma*, 2011. november, Radnóti Miklós Színház

A *Yerma* esetében egy irodalmi mű válik a színházi előadás apropójává. Az alapvető kérdés az, mi lehet a mi szándékunk a mű elmesélésével, egy már meglévő, eleve bizonyos irányokat kijelölő művet követünk, így magát a meghatározott jelentést próbáljuk megtölteni az élő tartalommal, miközben alkotókként folyamatos dialógusban vagyunk a leírt szöveggel. A leginkább valódinak tekinthető fogódzó tehát a szöveg. A szöveg teremti meg, vagy még inkább hívja elő azokat a víziókat és előképeket, asszociációkat, amelyek az anyag vonatkoztatási pontjait jelentik majd. A szövegre támaszkodva kell és lehet megteremteni azokat a cselekvéseket, akciókat, gesztusokat, karaktereket, amelyek majd megtöltik az üres teret. A szöveg azonban, amekkora segítség, éppen akkora nehézség is, mert azonnali reakciót vált ki az olvasójából és óhatatlanul azonnal értelmezéseket is hoz magával.

Minden klasszikus darab bemutatásánál elsődleges szempont, hogy a szöveg az eredetihez hűen szólaljon meg. A *Yerma* esetében Lorca nagyon is festői sorai egyáltalán nem hasonlítanak a hétköznapi beszédre. A szóvirágok, a körmondatok, a falusias egyszerűséggel ötvözött költői megszólalások olyan színészi attitűdöt tételeznek fel, amelyben a felkészültség, a szöveg technikás használatának perfekcionizmusa, a tökéletesség alapvető követelmény. Ilyen értelemben a darab megszólaltatásának követelménye és a jelenetek élővé varázsolása egyöntetű cél, egyik sem áll meg a lábán a másik nélkül, sőt, a szöveg érthető előadása jó esetben olyan második valóságot képes teremteni, amely még erősebbé teszi a színpad igazságát. A jó szöveg hordozza önmaga szövegalattiját, tehát hordozza azt a tudattalan tartalmat, amely a szereplők lelkiállapotára a leginkább jellemző. A jó szöveget használva tehát a színész olyan ritmusokra, hangzásokra lesz figyelmes, amelyek messze túlmutatnak a szavak szótár szintű értelmén és előhívják azt a

szándékot, amellyel írójuk papírra vetette őket. A jó szövegnek karakterteremtő ereje van, a ritmika, a sorhosszok, a szöveg belső dinamikája segít eligazodni a karakter milyenségét és lelkiállapotát illetően. Mindez azonban csak akkor válhat élővé, ha a szöveg anyagán addig dolgozunk, amíg az az alakítás részévé válik, nem pedig ráaggatott kabátként lóg az produkción, amely így a mű jellegtelen előadásának szintjén marad meg. A *Yerma* esetében ebből a szempontból tartottam a legfontosabbnak a munkámat Rába Rolanddal aki maga egyszerre ismeri a Zsámbéki-féle kaposvári hagyományokat és független színház képviselte kísérleti megoldásokat, és aki olyan hiteles légkört volt képes teremteni a próbák során. Az ő biztatására sikerült az egyébként az általában az őszinte alakításnak alárendelt szövegmondást különleges jelentőségűvé emelni, reményeim szerint anélkül, hogy ez a hallgatóság számára deklamációnak hatott volna

A *Yerma* esetében a legfontosabb tapasztalat számomra – talán éppen a szöveggel való alázatos munkánk folyamányaként – például éppen az volt, hogy a balladisztikus történet, a végső tett, a gyilkosság irányába ható spirál kevés számú és egyszerű akciókat kíván meg, nagy teret hagyva a nem-cselekvésnek, az elfojtásnak, a csendnek, míg a szöveget éppen semmilyen módon nem lehet a napi közlés szintjén kezelni, hanem ki kell emelni a mindennapi valóságból. A *Yerma* esetében, a lélektani-realista színjátszás hagyományainak megfelelően, az első héten a darab jeleneteivel és azok jelentésével foglalkozunk. Megpróbáljuk összegezni azokat a tartalmakat, amelyeket szerintünk a darab hordoz. Megpróbálunk kapcsolódási pontokat keresni a karakterek és személyes élményeink között. Keresünk a karakterek természetrajzát. Így az első hetet a példány mellett, az asztalnál ülve töltjük. Ekkor alakul ki az a konszenzus, hogy mely olvasatok, mely értelmezések legyenek hangsúlyosabbak és melyek maradhatnak a háttérben. A második héten példánnyal a kézben a rendezői utasítások segítségével lerendelezzük a darabot, tehát elhelyezzük az akciókat a térben. Olyan cselekvéseket keresünk, amelyek a leginkább hihetővé és pontosá teszik a történetet, miközben megfelelnek a darab a rendező által elképzelt stílusának. Rába rengetegszer hangsúlyozza a szövegérthetőség fontosságát, a darab szöveggözpontúságát helyezve előtérbe. Az erőltetett artikuláció keserves gyakorlattá tud válni, egészen addig, amíg a szöveg automatizmussá nem lesz. Nem csupán intellektuális, hanem zenei értelemben, tehát a ritmusok és dinamikák az előadóművész tökéletes irányítása alá nem kerülnek. A

harmadik és negyedik héten – immár biztos szövegtudással – újra kidolgozzuk a jeleneteket. Ilyetén módon a jelenetek változnak, a biztos szövegtudás új lehetőségeket nyit meg az ábrázolás terén is. Az ötödik héten összpórákat tartunk, az *isméltés* jegyében.

A munka során arra törekszünk, hogy minél pontosabban hozzuk létre azt a konstrukciót, amit a szöveg alapján létrejött – a rendezői intenciók és a színészi javaslatok által kibontott – jelenetek megkívánnak. Később ezen konszenzus isméltése és pontosítása folyik, egyszerre törekedve a tartalmi és formai tökéletességre. Olyan ez, mintha egy meglévő történet elmesélésének egyre pontosabb irányait festenénk fel közösen ugyanarra a vászonra. Tudjuk honnan indulunk, tudjuk hova akarunk eljutni. Noha a munka nagy része demokratikus, a rendezői elképzelések a színészi megoldások figyelembevételével születnek, a végeredmény egy pontos partitúra alapján végigjátszott mű, amelyben a formai tökéletesség magas fokú elvárása jellemző. Az ilyen munka során a színész mint egy kaméleon alkalmazkodik a megírt szerephez, a kevés számú improvizációnak pedig viszonylag szorosan kell követnie az anyag diktálta irányokat. Ebben a felállásban a színész arra van sarkallva, hogy elsősorban intellektuálisan közelítse meg a szerepét, feltételezések és elvi megfontolások sora után kezdje el megközelíteni a figurát, praktikusán a színészi szabadság pedig azon a ponton kezdődik, amikor a szöveg és az akciók összehangolása után újra birtokba veheti a szerepet.

Számomra nyilvánvaló, hogy ebben a munkafolyamatban a legnehezebb az intellektuális munka során megállni, hogy a színész idejekorán ítéletet formáljon a szerepéről, továbbá hogy a meghatározott irányok ellenére megőrizze a „bármi megtörténhet” lelki szabadságát.

6.2. Sztrugackij testvérek/Bíró Yvette: *Nehéz Istennek lenni*, 2010. május, Proton Színház, Kunsten festival des arts

Egy olyan produkció esetében, mint a *Nehéz Istennek lenni*, az első valóságos fogódzó az előadás ideája és a díszlet. Az idea, amely ebben az esetben a felvetést jelenti, azt az intenciót, amiért a darab készül. A *Nehéz Istennek lenni* esetében a

felvetés az, hogy arról gondolkozzunk, hogyan lehetséges, hogy a XXI. században középkori berendezkedésű társadalmi viszonyok működnek, hogy a modernkori rabszolgaság a világ egyes pontjain embertelen körülmények közé sodorja az elszegényedett rétegeket.

Noha egy kőszínházi társulat hagyományos munkamódszere, a lélektani-realista színjátszás próbafolyamata valamennyiünk számára ismerős lenne, a *Nehéz Istennek lenni* esetében a próbafolyamat során nemcsak az válik teljesen bizonytalanná, hogy milyen végkimenetelre törekszünk, de az is, hogy milyen elvek mentén dolgozunk vagy milyen színházi stílus az, amit szem előtt tartunk. Ilyen értelemben Mundruczó Kornél rendezésében a darab megkonstruálásában sokkal nagyobb felelősség hárul a színészre mint alkotóra, aki egyszerre tervezőjévé és létrehozójává is válik az előadásnak.

A *Nehéz Istennek lenni* esetében a darab kezdetén elolvassuk az előadást inspiráló Sztugackij-regényt és kapunk egy storyline-t, aminek segítségével tájékozódunk. Egy olyan jelenetsort, ami körülbelül, nagy vonalakban tükrözi azokat az alapvető lépéseket, ahogyan a színre vinni kívánt történet eljut majd az elejétől a végéig. Ezután olyan dokumentumokat, szövegeket keresünk, amelyek segítenek minél előbbé tenni saját karakterünk történetét, vagy amelyek véleményünk szerint kapcsolódhatnak a felvázolt storyline-hoz. Ezek forrása, irányultsága, jellemzői teljesen szabadon kapcsolódhatnak az anyaghoz, azok felé semmilyen rendezői vagy dramaturgiai elvárás nincs. A munka során tehát nem egy jelentést próbálunk megeleveníteni, inkább olyan eleven történeteket, művészeti alkotásokat, referenciákat keresünk, amelyeket a szerepünkhöz vagy a témához közeleink érzünk, és ezeket próbáljuk akár különböző stílusoknak vagy színházi hagyományoknak megfelelően beleolvasztani az előadásba. A személyes szabadság már az anyaggyűjtésnél kezdődik, eldönthetjük melyek azok a dokumentumok, amelyeket használni szeretnénk. Egy Joseph Beuys installáció? Egy amatőr-video? Egy dokumentumfilm anyaga? Egy Kentridge-grafika?

Így esik meg, hogy a történet későbbi elmesélése során egyfajta elegy, egyfajta roncsolt dramaturgiai szerkezet, hiányos vagy éppen hétköznapi szöveg, eklektikus stílus jellemzi az előadást, amely ilyen értelemben a bizonytalanságot és

stílustalanságot is arra használja, hogy tükröt tartson a világnak, miközben a maga kaotikus irányvesztettségében éppen hogy stílust és esztétikát teremt. Ilyen értelemben, azzal, hogy dekonstruálja a hagyományokat és szétrombolja a dokumentumokat, hogy aztán újra összerakhassa őket, olyan új konstrukciót teremt, melynek jelentéséről nem feltétlenül vagy nem az első lépések során gondolkodik. Azt is mondhatjuk, hogy ez a munkafolyamat kevésbé reflektált és irodalmi, ugyanakkor amikor nem egy bizonyos fajta esztétikát képvisel, mégis valamiféle párhuzamos valóságok teremtette logika mentén működik.

A *Nehéz Istennek lenni*ben a szöveg olyannyira a stílus része, hogy az nem kíván meg semmiféle művészi attitűdöt vagy technikát, noha a hallhatóság és érthetőség mint alapvető követelmény itt is elvárás. Ebben a munkában azonban sokkal nagyobb teret kap a hétköznapi beszéd és az improvizáció. A végső mű ilyen módon nem tekinthető szépirodalmi alkotásnak, a szövegek csak azért születnek meg, hogy a történetek szolgálatába állíthatóak legyenek, mögöttes tartalmuk nem zeneiségükben vagy abban a távolságban van, ahogyan a köznapi nyelvhez képest megszólalhatnak.

Az előadás tematikája a legfőbb kiindulópont Ágh Márton díszlettervező számára is, aki két berendezett kamiont konstruált meg díszletként, amely az első naptól kezdve a rendelkezésünkre áll. Ezek berendezése a bemutató napjáig pontosan ugyanaz marad. A valódi tárgyakkal és bútorokkal megidézett tér, noha teljesen szürreális, mégis olyan valóságot hordoz, amellyel egy pillanat alatt biztosítja a színész számára a mozgás, a tér használatának biztonságát, akárha egy filmdíszletben dolgozna. Tehát, míg mi színészek egy teljesen elvont munkát folytatunk – a darab sincs még kész, a történet is születik – vizuális értelemben az előadás gyakorlatilag az első pillanattól premierkész állapotban van. Ez a vizualitás biztosítja a résztvevők számára azt a környezetet, amelyben az alkotói munka első lépéseit megteszik, azt a hálót, amely megtartja őket, amely a legelső keretet biztosítja a játékhoz.

Példának okáért az egyik jelenet témája: hogyan zsarolják meg a szerencsétlen sorsú lányokat azért, hogy engedjék, hogy videofelvételeket készítsenek róluk? Négy színésszel állok az egyik kamionban. A kamion tele van földdel. Az egyik színész kezében kamera. Felvételeket készít. A földről eszembe jut az ásás gesztusa. Keresünk valamit, amit el lehetne ásni. Egy krumplit találunk a díszletben. Tudjuk,

hogy a jelenet fordulópontja egy végzetes baleset kell legyen. A jelenet egy pillanat alatt születik meg. Az egyik színész beköti a szemem, a másik ledobja a krumplit. Bekötött szemmel keresem a krumplit. Közben egy kollégám felvételeket készít. Teljesen abszurd képek, mintha egy Joseph Beuys installációból kerültek volna elő. Eljátsszuk a végzetes balesetet. Úgy dolgozunk, mint a gyerekek. Bármilyen jelenet részévé válhat. Bármilyen hagyomány vagy forma beemelődhet a munkába.

Egy ilyen próbafolyamat természetesen egészen másfajta attitűdöt követel meg. Nemcsak azért, mert folyamatos kitalálójává is teszi a színészt az előadásnak – amaz tehát, akárcsak Lindh esetében láttuk, azonnal használja a kreatív vénáját – , de azért is, mert arra kényszeríti, hogy a különböző változatokat próbáról próbára megjegyezze, újra előhívja, de soha ne tekintse véglegesnek.

A színészi javaslatok alapján létrejövő jelenetek ismételhetőségének garanciája alapvetően az improvizáció rögzítésének színészi képességében van. Szerény segítségként egy videokamera rögzíti a próbákat és/vagy egy dramaturg is lejegyzi az improvizációk szövegeit. Máskor az a támaszunk, hogy a munka során egyes előre megírt jelenetek vagy szövegtetek is bekerülhetnek a szövegek közé, illetve mivel a színész maga javasolhatja a különböző jelenetek kiindulópontját, az és a hozzá tartozó szövegelem valamilyen módon azonnal az emlékezetébe vésődik, az alkotói munka szerves részévé válik.

A Nehéz Istennek lenni színészeként az elvárás sokkal inkább az, hogy ne kérdőjelezzük meg a példány és a korai rögzítés szükségtelenségét. Ebben az esetben a rugalmasság, a változtatás képessége, a rögzítés gyorsasága, a szabad és akár a fő irányoktól merészen eltérő improvizáció képessége, a szélsőséges körülményekhez való könnyű alkalmazkodás az elsőrendű színészi értékek, szemben a megbízhatósággal vagy a tökéletes formai rögzítés jelentőségével. Ilyen értelemben a próba és az előadás közötti munka határai a Proton Színház munkája során szándékosan elmosódnak, az ismétlés formai jelentősége eltűnik, a technika sokkal rejtettebben, egyfajta destruálás által elfedve jelenik meg, az ismétlés pedig az alkotói folyamat legelső pillanatától szervesül.

6.3. Tennessee Williams: *Vágyvillamos*, 2011. október, Radnóti Színház

Tennessee Williams *A vágy villamosa* című darabjából átdolgozott *Vágyvillamos* című előadásban alakítom Eunice Hubbel szerepét a Radnóti Miklós Színházban. A feladat annál is inkább érdekes, mert nagyon régen volt olyan kevés dolgom egy előadásban, ami lehetővé tenné, hogy nyugodtan megfigyelhessem a színészi alkotói folyamatot, illetve lejegyezhessem a belső változásokat.

Evidens lehetne, hogy ez esetben is – híres amerikai dráma kőszínházi bemutatója alkalmával – a szöveg jelenti az első számú kiindulópontot. Zsótér Sándor és Ambrus Mária újrafordított szövege azonban minden olyan közhelyes fordulatnak híján van, amelyek megidéznék a mű jól ismert atmoszféráját vagy könnyebbé és banálisabbá tennék a beszélgetéseket. A szöveg nagyrészt nélküli az igekötőket és az izes összekötő-szövegeket, illetve indulatszavakat.

Kiindulópontnak tekinthetjük Ambrus díszletként felfogott térábrázolását is – a díszlet a Színház és Filmművészeti Egyetem épületének egyik kevésbé ismert szeletét mutatja –, mely azonban nem reálisan feleltethető meg a szövegben elhangzó helyszíneknek. Az első jelenet nagy részét egy üvegfal mögött kell előadunk, ahol nem láthatjuk a színpadot vagy a nézőteret, csupán önmagunk összetört tükörképét.

A szöveg és a díszlet meghatározottsága arra engednek következtetni, hogy nem feltétlenül a pszichológiai realizmusnak megfelelő szituációkban kell gondolkozzam. Ezen a ponton kénytelen vagyok más vonatkoztatási pontokat keresni, amelyek segítségével tájékozódni tudok a munkában.

Az egyik leghálásabb dolog a szereppel kapcsolatban az, hogy nem tudok róla semmit. A szöveg mennyisége ugyan eltöri Blanche-é mellett, de a figuráról nincs semmiféle prekonceptióm, így szabadon próbálkozhatok a karakter megformálásával. Sok mindent gondolhatunk arról, milyen a tökéletes Ophélie, Macbeth vagy éppen Blanche, de a tökéletes Eunice-ról nem valószínű, hogy lenne elképzelésünk. A teljes szabadság és a teljes elveszettség között nagyon szűk a mezsgye, így egy ilyen helyzetben mindig az a legfontosabb, hogy megteremtjük azokat a kapaszkodókat és korlátokat, amelyek között dolgozni tudunk. Ilyen kapaszkodó bármi lehet. Egy hangszín, egy mozdulat, egy mondat. Bármi, ami

lehetővé teszi, hogy figyelni, koncentrálni lehessen rá, és majd játszani lehessen vele, tehát valamiféle akadályt, ellenállást, vonatkoztatási pontot jelenthessen. Hamarosan kiderül, Zsótér rendezésében fő szempont lesz a mozgás meghatározottsága. Az első jelenetben úgy kell állni, hogy a fényben eléggé látszódjon az arcunk és a testünk a kék üvegfal mögött, tehát a mozgás meglehetősen korlátozott kell maradjon, noha nem lehet megmerevedett. A fal mögé szorult szűkös tér klausztrófób érzését nehéz ellensúlyozni a rövid mondatokkal, amelyeken igen kevés a hús. Valójában mindketten (az első jelenetben Kovács Adállal beszélek) a fal felé beszélünk, és csupán egymás kihallott hangjának rezdüléseiből tájékozódunk. Ez a megkötés máris a figyelem megteremtésének lehetőségét hordozza, a test pár próba után megszokja a merev pozíciót, nem kell arra koncentrálni, hogy pontos helyen álljunk vagy, hogy ne gesztikuláljunk.

Pusztán dinamikai szempontból vizsgálva az anyagot nyilvánvaló: ahhoz, hogy a testi pozíció ne okozzon deklamálást, a szövegmondás során érdemes aritmiára törekedni, hogy ne a kérdés-felelet kérdés-felelet monotoníája legyen jellemző a dialógusra. A szöveg alá Zsótér hamarosan némi zongoraszót játszik be, innentől kezdve a munka részévé válik a zenei lüktetéstől való elrugaszkodás is. A számos konstruált formai kihívás mellett a furcsa, nem hétköznapi magyar szöveget a megszokottnál is pontosabban és hangosabban kell intonálni, különben a dialógus teljesen érthetetlen marad.

A szerep további alakulása céljából Zsótér további mozgásbeli és szituációval kapcsolatos korlátokat jelöl ki. De minél szűkebbek a korlátok, minél erősebb a szerkesztettség, a kellemetlenségek ellenére annál könnyebb hűnek maradni az anyaghoz. A munka során hamarosan kialakul egy partitúra, amelyben könnyedén tájékozodom. A következő lépés a dolgok megismételhetőségének kérdése. Érdekes módon az ismétlések során nem annyira az anyag újrateemtésével bajlódom, ezúttal leginkább azzal kell foglalkozzak, hogy a szituáció ne merevedjen be, a hang ne váljon a rögzített mozgás áldozatává. Noha a feladat meglehetősen könnyűnek tűnik, a mozgás redukálása során olyan apró változásokkal vagyok kénytelen törődni, amelyek nem jellemzőek a színészi alkotómunka folyamán, többek között az idézőjeles mozdulatlanság mikrováltozásainak jelentőségével, illetve azok ismételhetségének kérdésességével.

Mivel nem ez az első munkám Zsótérral, könnyen engedek a rendezői kérésekkel. Sőt, örömet lelem a cselekvés ilyen fokú rögzítettségében, abban, hogy a legkisebb elemként felolvadhatok egy nagy előadás szövetében. Ilyetén módon sokszor van alkalmam a próbákat figyelni. A kollégáim mind-mind megküzdnek a behatároltság és az újrarendezett szöveg kihívásaival. Az eredmény nem kevésbé érdekfeszítő, mint a próbafolyamat. Az alakítások – a számtalan nehézség és próbatétel ellenére – a színészek egészen újszerű arcát mutatják meg, miáltal az előadás is egy korábban semmihez sem hasonlítható eleggyé válik.

6.4. Nygaard, Institutet for Scenkonst, Summer University, 2013. június

Amikor negyedik alkalommal veszek részt a Nygaard-ban tartott nemzetközi nyári egyetem munkájában, Radnóti Miklós *Ne félj* című versét választom kiindulópontul. A kollektív improvizációk során a különböző dinamikai elemek, ritmusok, párbeszédok segítségével a csoportmunka részeként az anyag mélyebb ismeretére teszek szert. Egy pár hetes munka után Pietruska arra kér, hozzak létre egy etűdöt a szöveggel egymagam. A munka során számos kihívásnak nézek elébe, ami a hangképzés, a mozgás lehetőségeit illeti. Amikor bemutatom az etűdömet, Pietruska azt kéri, ismételjem azt meg újra és újra. Az ismétlések során kissé pontatlan vagyok. Nem csak a mozdulataimban.

Pietruska ezen a ponton hívja fel a figyelmemet az intenzív plasztikus gyakorlatok használata során a két mozdulat közötti átmenet jelentőségére. Mivel addig a pillanatig sosem figyeltem fel ennek a jelenségnek a létezésére, nagyon meglepődöm. Meddig tart egy pillanat és mikor kezdődik a következő? Meddig tart egy mozdulat rezonanciája? Lehetséges-e fenntartani az abszolút nyugalmat? – kérdezi Pietruska. A feladat az volt, hogy a legkisebb lehetséges mozdulatot tegyem, egészen addig, míg képes leszek arra, hogy ura legyek annak a legapróbb részletekig. A munka következménye a térbeli és időbeli minimalizálás. Egyfajta mozdulatlanlás, amelynek lényege a dinamizmus. Vagy ahogyan Lindh nevezi: az aktív immobilizáció.

A feladat egyszerűségében rejlik a tökéletessége. Tegy meg egy mozdulatot, majd állítsd meg és próbáld meg mozdulatlan maradni, megfigyelni mikor múlik el a

mozdulat energiája. Majd később: koncentrálj egy mozdulatra, de próbálj mozdulatlan maradni. Koncentrálj arra, meddig vagy képes nem elkezdni a mozdulatot, hol kezdődik a mozgás energiája. A feladatsor a reveláció erejével hat rám. A munka során meggyőződésem arról, hogy a nem kodifikált tréning elemek ismételtetésének titka a mozdulatok mentális tudatosításának pontosságában rejlik és, hogy minden szándék valamiféle energiává alakul át.

A fenti példákból kitűnik: bármelyik színházi stílust vagy színésziskolát tekintem, a valódi jelenlét elérésének kérdése a legfontosabb, a színész globális tudatossága. Bármilyen meggyőződés mentén dolgozunk is, megelőzően kialakulnak víziók, előképek, akár előítéletek is a születő munkával kapcsolatban. Ezeknek nagy jelentőségük van az alkotói munkában. Ezek azok a szikrák, első képek, amelyek alapján spontán megérzéseink kialakulnak, amelyek alapján a valódi munka elkezdődik majd. Egy színházi előadás mindig a valóság és illúzió közötti szakadékkal kell megbirkózzék. Azzal a feladattal, hogyan tudja élővé varázsolni azt, ami halott vagy fiktív, hogyan tudja, az élettelség illúziójával megtölteni az üres teret. Ahhoz, hogy erre képes legyen, az élettől, a valóságból keresi az eszközöket, hogy azokat új összefüggésbe rendezve újabb valóságokat teremthessen.

Egy színházi előadásnak tehát mindenképpen szüksége van arra, hogy az elvont és a valós dolgokat egyaránt az anyag részévé tegye, akkor is, ha végül realista, de akkor is, ha végül nem realista eredményre törekszik. Ilyen értelemben a színész legnagyobb félelme a túl nagy szabadság, tehát az, hogy semmilyen korlát nincs, amely megakadályozná az önkifejezésben. A színészi – és bármely más kreatív – munka ugyanis csakis a szabályok betartása vagy áthágása által képes szabaddá válni, tehát olyan keretek által, amelyek a végtelen számú kreatív lehetőséget leszűkítik egyetlen – ha formailag nem is feltétlenül rögzített – lehetőséggé.

A szerep maga az út, amelyet a színész – aki számára az egyetlen igazi valóság önmaga – bizonyos fogódzók segítségével bejárni képes.

A fenti példák rávilágítanak arra, milyen sokféle munkamódszerrel találkozhat a kortárs alkotó színész. A különböző stílusok és módszerek sora végtelen, nem

könnyű tájékozódási pontokat találni. Nem kétséges, mennyire elveszett lehet az alkotó amennyiben ezek között formai vagy ideológiai hasonlóságot kell keresen.

Meggyőződésem szerint, egyfajta új nézőpontból ránézni az ismétlés jelenségére segíthet abban, hogy az alkotó színész közös nevezőt találhasson a különböző stílusok között, miközben képessé válik arra, hogy a különböző elvárások mellett saját, autonóm színészi hozzáállást alakítson ki. Az ismétlés olyan közös nevező lehet, mely minden színházi munkára jellemző és mint olyan, lényegének megértése elengedhetetlen a sikeres munka szempontjából.

7. Az ismétlés mint a negatív út

„Leopárdok hatolnak be a szentélybe, cseppig kiisszák az áldozati korsókat: és ez ismétlődik újra meg újra: végül kiszámíthatóvá válik, és a ceremónia része lesz.”

*Franz Kafka*¹⁰⁷

A XXI. század tudományos eredményei egyértelműen bizonyítják, hogy – ahogyan azt Kierkegaard is előrevetíti – az emlékezésben, a traumában keresendő az ismétlés lényege és mint ilyen, egy, a színháztudománytól lényegesen különböző területre, a pszichodráma talajára is elvezethet bennünket. Arra a területre, ahol a trauma-feldolgozás éppen az ismétlésben találja meg azt a segítséget, amellyel képes egy élmény jelentőségét csökkenteni, miáltal a repetíció a feldolgozás, az átdolgozás érvényes eszközévé válik. Mielőtt az ismétlés színházi jelentőségének vizsgálatát lezártam volna, látogatást tettem Mérei Zsuzsa pszichoterapeutánál. A beszélgetés során arra voltam kíváncsi, hogyan használja a pszichoanalízis és a pszichodráma az ismétlés jelenségét.

Mérei – éppen úgy, mint Rhonda Blair¹⁰⁸ – arra figyelmeztet, hogy az utánczás az ember született képessége. A pszichodráma is a gyerekjátékból indul ki, de a pszichoanalízis alapvető koncepciója is az ismétlési kényszer. Mérei állítja, léteznek olyan intrapszichés dolgok, amik nem kerülnek a tudatba az emlékezés által. Ezek a tudattalan tartományban lévő energiák újra és újra előtörnek, és – ameddig tudatos szintre nem emelkednek – addig újra és újra előhívják ugyanazokat a helyzeteket. Mérei figyelmeztet: ezekben az esetekben az ismétlés ereje hatalmas, óriási dinamikus ereje van. Mindig elő akar kerülni, mindig akcióba akar lépni. Ezek az elemek csakis tudatos kontroll alá kerülve veszíthetik el energiájukat és kerülhetnek

¹⁰⁷Franz Kafka: *Nyolc oktávfüzet*. (ford. Tandori Dezső), Budapest, Cartaphilus, 2000. 34.

¹⁰⁸ *Theatre and Cognitive Neuroscience - Sciences Impact on Ideas of the Actor*
<https://www.youtube.com/watch?v=Ba-5SF3EHYc>, Utolsó letöltés: 2016.11.28. (Saját fordításom. W. K.)

be a normál áramlásba. Ez a páciens számára már a lenyugvás, az átrendeződés fázisa és egyben valódi perspektívaváltás is.

A pszichodráma gyakorlatában a terapeuta feladata nemcsak az adott probléma felszínre hozása. Sokszor nagy munka azonosítani, hogy a páciens mit érez vagy egyáltalán érez-e valamit, illetően módon maga az érzékelés is a tanulási folyamat része lehet.

A Méreivel folytatott beszélgetés során nyilvánvalóvá vált, hogy az elmondottak szorosan összekapcsolódnak a testtudatos színészi munka összefüggéseivel. És bár a pszichoterápiában látszólag ellenkező előjellel – például az elfojtott indulatok tudatossá, megnevezhetővé tevéséért – folyik a munka, valójában ugyanazoknak a folyamatoknak a felébresztéséről van szó, mint a fent említett tréning során.

Mérei hozzáteszi: Az utóbbi időkben nagyon sokat változott a felfogásunk az emberrel kapcsolatban. Vannak olyan testi irányok, ahová szóval nem lehet elérni. Ilyenkor más irányokból kell közelíteni. Ma már tény, hogy a mozgásterápiák során a test működtetése elősegíti az érzelmi folyamatokat és azok észlelését. A mozdulat létrehozhat egy-egy elfojtott érzelmi állapotot, mely sokadik ismétlés után képes kitisztulni, tudatossá válni. Korábban azt hittük, kezdetben volt a szó, az ige. De, ahogyan azt Jacob Levy Moreno, bukaresti születésű amerikai orvos-pszichiáter, a pszichodráma megalapítója mondta:

„Kezdetben volt a létezés, de a létezés nincs létező lény, vagy létező dolog nélkül. Kezdetben volt a szó, a gondolat, de a tett még előbb volt. Kezdetben volt a tett, de a tett nincs cselekvő nélkül, nincs olyan tárgy nélkül, amelyre a tett irányul és olyan 'te' nélkül, akivel a cselekvő találkozik. Kezdetben volt a találkozás.”¹⁰⁹

A színház csoportos műfaj, intenzív társas közeg. A találkozáson keresztül történhet bármi. Noha a színházi terminológia sokszor nehezen követi az emberről alkotott képünk változásait, ma már nem a deklamálásban vagy érzelmek megélésében, sokkal inkább energiában gondolkoznunk.

¹⁰⁹ <http://www.pszichodrama.hu/a-pszichodramarol>, Utolsó letöltés: 2016.11.27.

Dolgozatom elején kiemeltem, hogy az ismétlés a színház mindenkori tétje és paradoxona: megismételni a megismételhetlent. A jelenség azonban nyilvánvalóan sokkal több tartalommal bír, mint csupán a repetíció funkciójának hordozója. Az ismétlés, amely ilyen módon összeköti a különböző színházi műfajokat, korszakokat és felfogásokat – mintegy közös nevezőt teremtve azok között – nem csupán azért fontos, hogy az alkotások kiállják az idő próbáját. Hanem mert látszólagos változatlanságában és időtlenségében az ismétlés éppen a változás, éppen a változás megörökítője, a különbségtétel letéteményese.

Akár azért ismétlünk, hogy valamit felszínre hozzunk aminek nem voltunk tudatában, akár azért, hogy teret adjunk a további változásoknak, akár azért, mert a tökéletesség jegyében létre kívánjuk hozni egy anyag tökéletes hasonmását, akár automatizmusok kialakítására vágyunk, akár egy formai megkötöttségek nélkül létrejött anyag esszenciáját kívánjuk megkeresni, sosem függetleníthetjük magunkat a mindenkori változástól, amely éppen tökéletlenségében jelenti magát az életet.

De mint a mesékben gyakran, a próba háromszori ismétlése nem elég a végső megoldáshoz. Ismétlések által magasabb rendű állapotokhoz leszünk képesek eljutni. Ismételni a változások ellenére és azokkal együtt. Ismételni, hibázni és élni benne. Vagy ahogyan azt Samuel Beckett fogalmazta: „*Mindig ez. Soha más. Mindig a próba. Mindig a bukás. Sebaj. Kezdd újra. Bukj újra. Bukj jobban.*¹¹⁰”

¹¹⁰ Samuel Beckett: *Előre vaknyugatnak*. (ford. Klimó Ágnes, Takács Ferenc, Tandori Dezső) Budapest, Európa, 1989. 163.

Zárszó

Az ismétlés természetéről először egész kisgyerekként estem gondolkodóba. Körülbelül 4 – 5 éves lehettem. Vendégség volt nálunk, de valami nézeteltérés támadt, és a felnőttek összevitakoztak. Én, egy gyerek érzékenységénél fogva, azt szerettem volna, hogy a legrövidebb időn belül nyugalom legyen. Azon gondolkoztam, hogyan terelhetném el a felnőttek figyelmét minél gyorsabban. Egy hirtelen ötlettől vezérelve, kissé ügyetlenül a tenyerembe tettem az arcom és szipogni kezdtem, úgy téve, mintha sírnék. A vita hirtelen véget ért. Mindenki faggatni kezdett: mi bajom lehet? Én magam lepődtem meg a leginkább, hogy elhitték: bánatos vagyok. A „kísérlet” azonban soha többé nem sikerült.

Felhasznált irodalom

Arisztotelész: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. (ford. Sarkady János), Budapest, Kossuth Kiadó, 1994. 206.

Barba, Eugenio: *Papírkenu, bevezetés a színházi antropológiába*. (ford. Andó Gabriella és Demcsák Katalin), Budapest, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 235.

Barba, Eugenio: "Four spectators", *The Drama Review*, 41. (1997.) 96 -100.

Barba, Eugenio: *On Directing and Dramaturgy – Burning the House*. New York, Routledge, 2010. 217.

Beckett, Samuel: *Előre vaknyugatnak*. (ford. Klimó Ágnes, Takács Ferenc, Tandori Dezső), Budapest, Európa, 1989. 163.

Benedetti, Jean: *Stanislawski, An Introduction*. New York, Routledge, 1982. 111.

Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, In: *úó: Kommentár és Prófécia*. (ford. Barlay László, Berczik Árpád), Budapest, Gondolat, 1969. 404.

Brecht, Bertold: *Színházi tanulmányok*. (ford: Eörsi István et alii), Budapest, Magvető, 1969. 620.

Brook, Peter: *Az üres tér*. (ford. Koós Anna), Budapest, Európa, 1999. 202.

Büchner, Georg: *Danton halála*. (ford. Kosztolányi Dezső), Új Magyar Könyvkiadó, 1955. 190.

Camilleri, Frank: "To Push the Actor-Training to its Extreme: Training Process in Ingemar Lindh's Practice of Collective Improvisation", *Contemporary Theatre Review*, 18:4, 425–441.

Camilleri, Frank: „Collective Improvisation: The Practice and Vision of Ingemar Lindh”, *TDR: The Drama Review*, 52:4 Winter 2008. 82–97.

Christie, Ian – Taylor, Richard (szerk.): *Eisenstein Rediscovered*. New York, Routledge, 1993. 259.

Clurmann, Harold: *The Fervent Years, The Group Theater and the Thirties*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. 329.

Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*. (ford. Paul Patton), New York, Columbia University Press, 1994. 417.

Diderot, Denis: *Színészparadoxon*. (ford. Görög Livia), Budapest, Magyar Helikon, 1966. 297

Eddershaw, Margaret: *Performing Brecht*. New York, Routledge, 1997. 200.

- Erwin, Edward (szerk.): *The Freud Encyclopedia, Theory, Therapy and Culture*. London, Routledge, 2001. 670
- Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*. (ford. Pályi András), Pozsony, Kalligram, 1999. 224.
- Hall, Edit – Easterling, Pat (szerk.): *Greek and Roman Actors*. Cambridge University Press, 2002. 510.
- Hont Ferenc (szerk.): *Bertold Brecht a színházról* (ford. Gáspár Éva, Gáspár Zoltán, Sz. Szántó Judit) Budapest, é.n. 110.
- Kafka, Franz: *Nyolc októberfüzet*. (ford. Tandori Dezső), Budapest, Cartaphilus, 2000. 125.
- Kemp, Rick: *Embodied Acting – what neuroscience tells us about performance*. London–New York, Routledge, 2012. 230.
- Kierkegaard, Søren Aabye: *Az ismétlés*. (ford. Soós Anita és Gyenge Zoltán), Budapest, L'Harmattan, 2008. 123.
- Kothari, Sunil: *Kuchipudi Indian Classical Dance Art*. Abhinav Publications, New Delhi, 2001. 248.
- Leach, Robert: *Makers Of Modern Theater – An introduction*. London, Routledge, 2004. 225.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoón – Hamburgi dramaturgia*. (ford. Tímár Ilona), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963. 768.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*. (ford. Sajó Sándor), Budapest, L'Harmattan, 2014. 498.
- Livius, Titus: *A római nép története a város alapításától*. (ford. Kiss Ferencné, Muraközy Gyula), Budapest, Európa, 1982. 1508.
- Meisner, Sanford – Longwell, Dannis: *Sanford Meisner on Acting*, (with Sydney Pollack Introduction). New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1998. 252.
- Merlin, Bella: *Konstantin Stanislavski*. New York, Routledge, 2003. 166.
- Miller, Arthur: *Collected Plays*. New York, Viking Press, 1957. 439.
- Milling, Jane – Ley, Graham: *Modern Theories of Performance – from Stanislavski to Boal*. New York, Palgrave, 2001. 197.
- Mitter, Shomit: *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook*. London, Routledge, 1992. 179.

Nánay István – Duró Győző (vál. és szerk.): *A színésznevelés breviáriuma*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1968. 61.

Oesmann, Astrid: *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology*. State University of New York Press, 2005. 231.

Peterdi Nagy László (vál. és szerk.): *Mejerhold műhelye*. Budapest, Gondolat, 1981. 409.

Pitches, Jonathan: *Vsevolod Meyerhold*. (Routledge Performance Practitioners.) London, Routledge, 2003. 164.

Roxworthy, Emily: *The spectacle of Japanese American trauma: racial performativity and World War II*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008. 238.

Schechner, Richard – Welford, Lisa (szerk.), *The Grotowski Sourcebook*. London, Routledge, 1997. 515.

Warman, Edward B.: *Gestures and Attitudes – An Exposition of Delsarte Philosophy of Expression, Practical and Theoretical*. Boston, Lee and Shepard Publishers, 1892. 442.

Watson, Ian: *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London, Routledge, 1993. 232.

Weber, Samuel: *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Sydney, Power Publications, 1996. 247.

Roose-Evans, James: *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. London, Routledge, 1990. 225.

Internetes hivatkozások:

Adorján Viktor *A totális cselekvés és az emberi totalitás*. A wrocławai Laboratórium tevékenysége és annak utóélete 1959-től napjainkig.

<http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14735/adorjan-viktor-phd-2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Utolsó letöltés időpontja: 2016.10.21.

Callow, Simon, „Stanislavski was racked by self-doubt.” *Guardian* 2013. 03.16.
<https://www.theguardian.com/stage/2013/mar/16/stanislavski-man-method-simon-callow> Utolsó letöltés időpontja: 2016.11.12.

Jaques-Dalcroze Society of America, <http://www.dalcrozeusa.org/about-us/history>
Utolsó letöltés dátuma: 2016.05.06.

Meyerholds Theater and Biomechanics Screener
<https://www.youtube.com/watch?v=n7eE0EaOrIo>. Utolsó letöltés: 2016.09.01.

<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/> Utolsó letöltés: 2016.11.01.

<http://www.pszichodrama.hu/a-pszichodramarol>, Utolsó letöltés: 2016.11.27.

Theatre and Cognitive Neuroscience - Sciences Impact on Ideas of the Actor
<https://www.youtube.com/watch?v=Ba-5SF3EHYc>, Utolsó letöltés: 2016.11.28.

Ungár Júlia, Narancszabálók, briliánsevők és proletárok, *Filmvilág*,
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?&cikk_id=7363. Utolsó letöltés:
2016.11.03.

Ungvári Zrínyi Ildikó, *Bevezetés a színháztudományba*,
<https://representationsother.wordpress.com/2013/09/11/ungvari-zrinyi-ildiko-bevezetes-a-szinhazantropologia-szinhaztudomanyi-tankonyv/>. Utolsó letöltés:
2016. 11. 23.

