



Pintér-Németh Géza: A „Visszaszervesítés” lehetőségei a színházi alkotómunkában. Avagy színházi tréning mint nyelvi kutatás?

- 2024. 03. 04.

„Nem arról van szó, hogy a testnek emlékezete lenne. A test maga az emlékezet” (Jerzy Grotowski)

A színházi műhelymunka fogalma a XX. század során alakult ki. Konsztantyin Sztanyiszlavszkij óta beszélünk (amely gyakorlat feltehetően már korábban is létezett) a színész önmagán végzett munkájáról. A XX. század színházi műhelyei (Jacques Copeau, Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski neveivel fémjelzett csoportok) már részletesen dokumentálták saját munkájuk fejlődését. E csoportokra jellemző, hogy célkitűzéseiket, művészi víziójukat gyakran távolabbi, a színházi működéson túlmutató civilizációs perspektívában helyezték el. Az ilyen típusú műhelyek egyik gyakori jellemzője, hogy keresik a színház eredeti „ősi” értelmét és egy hagyományaitól egyre inkább elszakadó civilizációs környezetben a színházra, mint az emberi „teljesség élmény” lehetőségére is tekintenek.

Grotowski színházi hagyományokkal kapcsolatos kutatásai megtermékenyítették a XX. század második felében számos színpadi alkotó „visszaszervesítő” (Balázs 2021: 69) tevékenységét. Például miként lehet ismét a kortárs színház számára élővé tenni olyan elveszettnek hitt európai előadóművészeti hagyományokat, mint a commedia dell’arte vagy a misztériumjáték. A lengyel rendezőt erősen foglalkoztatta a bennünk még élő hagyományok előhívása:

„A hagyomány valóságosan működik, hisz a levegővel is azt szívjuk be, miközben nem gondolunk rá. Ha bárkinek erre kényszerítenie kell magát, ha görcsös erőfeszítéseket tesz, hogy megtalálja, hogy tüntetően dicsőíthesse, ez azt jelenti, hogy a hagyomány nem él benne. Ami nem él bennünk, azt nem érdemes megcselekedni, mert nem lesz igaz.” (Grotowski 2009: 214.)

A fenti állítást tovább árnyalta Eugenio Barba vezette ISTA (International School of Theatre Anthropology – Nemzetközi Színház Antropológiai Iskola) kutatóműhelye, amelyben a mai napig egymás mellett tanulmányozza a világ eltérő színházi hagyományait és objektív megfigyeléssel, főként a technikai jelenségekre fókuszál. Részben e kutatások eredményeként született Eugenio Barba és Nicola Savarese által közösen írt, *A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár*. A színházantropológiai iskola követői közül sokan tettek kísérletet az eltérő színházi hagyományok formáinak eklektikus vegyítése által egy új organikus nyelv kialakítására vagy egy elveszett hagyomány, mint a *commedia dell'arte* újra alkotására.

A könyv magyar nyelvű kiadásának recenziója (Timár 2021) a Barba-Savarese-féle antropológiai szemlélet kritikussait is csokorba gyűjti, amely reflexiókban többnyire közös az a meglátás, hogy bár vannak általánosan megegyező jegyei és azonosságai a hagyományoknak, azok kialakulásában nem lehet figyelmen kívül hagyni a helyi adottságok és az adott kultúrkörök specifikus elemeinek meghatározó hatását az alkotói és befogadói folyamatokban egyaránt.

Vannak más alkotók, akik a forma helyett, a színész képzeletében megszülető belső képek nyomán kialakuló szerves mozdulatokat kutatják és ezek által igyekeznek egy művészi nyelv megteremtésére.

„A színházi műhelymunka során megkülönböztetünk a világgal való mechanikus érintkezésből eredő hétköznapi mozdulatot, és az attól eltérő nem hétköznapi mozdulatot, amelyet *organikus mozdulatnak* hívunk. [...] Minden organikus mozdulat mélyén egy mentális kép van. [...] Az organikus mozdulatok minden esetben egy nagyon pontosan leírható folyamat eredményeként születnek, amely a következőképpen vázolható: belső kép – inger – mozdulat.” (Czertok 2013: 61-62.)

Horacio Czertok, a fenti sorok szerzője a belső képek kutatása mellett – az Odin Színház nyomán – az általa vezetett ferrarai székhelyű Teatro Nucleo színházpedagógiai gyakorlatába szintén átemelte az úgynevezett „kívülről befelé haladás” elvét is.

A fizikális színházi műhelymunkában általánosan ismertek az olyan improvizációs gyakorlatok, amelyekben a résztvevők egy kijelölt időben és térben viszonylag kevés támpont mentén szabadon, de fegyelmezetten cselekedhetnek, tehát intellektuális instrukciók nélkül pusztán a belülről jövő illetve a környezet hatására érkező ingerek, impulzusok mentén.

„A kép – inger (érzés-érzelem) – mozdulat folyamata révén megtanultuk, hogyan hozzunk létre organikus mozdulatokat. S mivel ez a folyamat nagyon egyszerűen visszafordítható, az improvizáció során többnyire meglepetésszerűen, akarataink ellenére előtűnő archaikus mozdulat könnyedén előhívhatja az izmok által a központi idegrendszer felé továbbított üzenetben érzelmeinket és emlékképeinket, sőt arra is képes, hogy rávilágítson életünk azon mozzanataira,

amelyeknek korábban tudatában sem voltunk.”
(Czertok 2013: 65.)

A „kívülről befelé haladás” elve szerint tehát az adott mozgástréning célja nem az előzetesen, részben szellemi munka által előkészített belső lelki tartalmak és azok képeinek minél hitelesebb testi kifejeződése, hanem a test mozdulatainak szabad áramlása által, akár egészen a „génjeinkben” megőrzött tartalmak előhívása.

„Elfeledett mozdulatokra gondolok,
nagyszüleink az idő fájáról egymás után
lehulló, ránk nem öröklődő és lassanként
veszendőbe menő sok szavára,
mozdulatsorára. Ma éjjel egy gyertyát találtam
egy asztalon, meggyújtottam játékból, és
elindultam vele a folyosón. Már már eloltotta a
mozgás keltette fuvallat, s akkor azt láttam,
hogymagától fölemelkedik és homorú alakot
ölt a bal kezem, eleven ernyővel óvja a lángot
a szellőtől. Megint megnyúlt erőre kapott a
láng, én meg arra gondoltam, hogy
mindannyiunk mozdulata volt ez (azt
gondoltam, *mindannyiunké*, és jól gondoltam,
jól éreztem) az volt ez évezredekig, a
Tűzkorszakon át, amíg át nem adta helyét a
villanyfénynek.” (Cortazar 2009: 527.)

Czertok organikus mozdulatról, mint színházi terminusról beszél a munkájában, ám felmerül a kérdés, hogy az organikus mozdulatokat, technikákat kiválóan használó és alkalmazó színészek mennyiben képesek organikus előadóművészeti alkotásokat is létrehozni? Vajon mitől lesz egy színházi előadás organikus?

A néhány éve már Magyarországon is megismert Teatro tascabile di Bergamo (TTB) ötvenéves története során többek között talán erre kínál egy választ, amikor saját tréningrendszerük részévé tették az eredeti indiai táncstílusok pontos tanulmányozását, míg néhány évtized alatt ők is hiteles képviselőivé váltak egyes indiai táncstílusoknak.

Grotowski elhíresült anekdotája szól azokról a kurd útonálló banditákról, akik a hegyekben egész nap csendben ültek egy-egy fa tetején és várták az arra járó utazókat, hogy lecsapjanak rájuk. Mivel néha napokig nem járt arra senki, előfordult, hogy napokig ültek egy fa tetején mozdulatlanul. Ezt a „mesterséget” sokan évtizedekig folytatták, mígnem idővel valóságos „szentekké” váltak a rendszeres meditatív cselekvés révén. (W1)

A kissé groteszk példa arra világíthat rá, ahogyan az egyén, akár teljesen idegen formák gyakorlásával is képes lehet visszahatni saját személyiségfejlődésére és kultúrájától idegen, távoli tartalmak megjelenését beengedni egy „üres formába”, ami által hozzájárulhat a személyiségében új minőségek kialakulásához.

Ám a TTB féle gyakorlat, hogy olasz színészek indiai táncosokká válnak részben azért is, hogy megértsék saját elveszített hagyományukat, a commedia dell'arte-t, egészen ritka eset. Akárcsak Vekerdy Tamás írja könyvében:

„Hogy milyen lehetett a görög tragédia athéni előadása [...] azt ma elevenen csak a nó-színházban érzékelhetjük. Hogy milyen lehetett az Erzsébet-kor színpada, hogyan hatott a nézőre – azt ma a nó-színházban tudhatjuk meg.” (Vekerdy 1988: 36.)

Magyarországi művész, dramaturg és színházi kutató, Rideg Zsófia munkássága szintén hasonló példaként szolgálhat, hiszen az indiai baul történetmesélő misztikus hagyomány éveken át tartó és kitartó gyakorlása éppen a keresztény előadóművészeti hagyományok lényegét segíthet feltárni.

Mindezen esetek marginálisak és elszórtak a színházi intézmények rendszerszintű működéséhez képest.

Bár a XX. századi színháztörténetben az európai és nemzeti színházi hagyományok kérdése újra és újra előkerül, általában véve az európai vagy a magyar előadóművészeti hagyományokról beszélni mégis problematikusnak tűnik. Míg más földrészeken több évszázados előadóművészeti hagyományok töretlenül fejlődtek, addig Európában a középkori, ugyanakkor szakrális alapokról induló színjátszásról csak töredékes tudásunk lehet, amelyek hiteles felidézésére, azaz „visszaszervezésére” tett törekvések további kérdéseket vetnek fel. A visszaszervező alkotófolyamatok céljában és módjaiban jelentős eltérések lehetnek, például gyakori az olyan eset is, amikor egy-egy színházi gyakorlat, technika használata valójában inkább az egyes személyiség fejlődését (akár csoportos keretek között) szolgálja mintsem művészi célt. Másésről szintén kérdéses a mitikus és modern kori kultúrák közötti távolság és ellentét áthidalhatóságának lehetősége.

Mit tekinthetünk szerves színházi előadásnak? Ha a hagyományok felidézéséről, tehát visszaszervezésről beszélünk, akkor szinte valamennyi művészeti ágban könnyen találunk példákat, a színház azonban kivétel. Milyen lehet az a színházi előadás, amely szervesül korábbi korok magyar vagy európai hagyányaival?

Véleményem szerint ma a színházi gyakorlat Európa szerte három fő aspektusában jelenhet meg a szervezés minősége:

1. az alkotói folyamat módszereiben, például a tréninggyakorlatokban, mesterségbeli fogásokban, technikákban...stb. 2. egy adott, születő előadás esztétikai törekvéseiben például, amikor eklektikusan felhasználja ma is létező (pl. távol-keleti) színházi hagyományok egyes elemeit (jelmez, mozgásformák, zenei betétek...stb.) 3. amikor az alkotás tematizálja a hagyományt, mint a kollektív emlékezet megnyilvánulását (akár irodalmi alkotások színpadra állítása mentén). Ez esetben bármilyen kifejezőrendszert is használ az előadás, az az adott közönség kollektív emlékezetéhez kapcsolódik.

Egy színházi gyakorlat teljes mértékben történő visszaszervesítésének, tehát egy elveszett hagyomány újraélesztésének lehetősége erősen kérdéses. Színházi kultúránk már több évszázada polgári környezetben értelmezi önmagát, „elemelkedett a földtől”, kőszínházakban, intézményes keretek között egyre intellektuálisabbá vált és főként irodalmi alapokon gondolkodik a színházművészetről.

A Barba-féle kutató-színházi attitűd egyetemesnek vélt elvekben igyekszik rendszerezni az előadóművészeti kódrendszereket hagyományos színházi kultúrákból vett minták alapján (Barba 2020). A „steril”, azaz kontextusukból kiragadott, laboratóriumi keretek között vizsgált előadóművészeti technikák megfigyelése azonban felveti a kérdést, hogy mennyiben van szerepe a társadalmi környezetnek, a térnek és az időnek a nézőkkel való kapcsolat „szerves” kifejlődésében? Vekerdy könyvében a nó-színház bemutatásakor szemléletessé teszi, amint egy hagyomány valójában több nemzedéken keresztül fejlődik ki, a mesterségbeli tudást és annak titkait családok őrzik, és adják tovább vér szerinti vagy fogadott utódaiknak, művészi örököseiknek.

Az organikusság/szervesség, tehát nem egy kategória, mint inkább az előadóművészeti alkotások egy lehetséges szempontja. Egy színházi előadás jelentőségének mértéként a szervesség szempontjából úgy fogalmaznám, hogy miként áll kapcsolatban, mennyiben támogatja, építi egy közösség kollektív emlékezetét. Ez érvényesülhet közvetetten is, olyan színházi esemény által, amelyben az alkotók nem tematizálják közvetlenül az emlékezet kérdését. A kollektív emlékezet fogalma egy előadás esetében továbbá nem olyan szempont, ami az adott színházi előadás számára mindenkor önmagában vizsgálható, hanem nagyban függ annak esemény jellegétől, kontextusától, azaz a színházi előadás és a nézők találkozásának adottságaitól.

Irodalom

Balázs Géza 2021. *A művészet és a nyelv születése. Szemiotika, művészetelmélet, antropológiai nyelvészet*, MNYKNT–IKU, Budapest.

Barba, Eugenio–Savarese, Nicola 2020. *A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár*. Ford. Regős János és Rideg Zsófia. L'Harmattan, Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest.

Cortazar, Julio 2009. *Sántaiskola*. Ford. Benyhe János. L'Harmattan Kiadó, Budapest.

Czertok, Horacio 2013. *Színház száműzetésben*. Ford.: Pintér Géza. Kijárat Kiadó, Budapest.

Grotowski, Jerzy 2009. *Színház és rituálé*, Kalligram Kiadó, Pozsony (Co bylo. Kolumbia – lato 1970. Festiwal Ameryki Lacinskiej, Dialog 1972/10.p. 118. Magyarul, Ami volt, ford. Pályi András, Színház 1991/3. p. 12-15.)

Timár András 2021. *Eugenio Barba – Nicola Savarese: A színész titkos művészete Színházantropológiai szótár*, Uránia

Interdiszciplináris Folyóirat, I/1. 104—108.

Vekerdy Tamás 1988. *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*, Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

(W1) *Bevezetés a kathakali világába*, összeállította és fordította
Pintér Géza,

<https://nemzetiszhaz.hu/index.php/hirek/2023/05/bevezetes-a-kathakali-vilagaba> [2024. január 15.]

Nincs hozzászólás!

Your Email address will not be published.

Save my name, email, and website in this browser for the next time I comment.

Ez az oldal az Akismet szolgáltatást használja a spam csökkentésére.

Ismerje meg a hozzászólás adatainak feldolgozását .

© 2024 e-nyelvmagazin.hu. All rights reserved.