

A színházantropológia új szakirodalmáról

Áttörést jelent a színházantropológiában az a négy, magyarul nemrég, a 10. színházi olimpiához kapcsolódóan megjelent könyv, amely tárgyalja a színházelmélet alapkérdéseit, végigkalauzol öt kontinens világának színházi jelenségeiben, s bemutat két színházi iskolát, módszert, amelynek lényege, a gyökerekhez való visszatéréssel a teljesség, az „Egy” megtalálása. Hasonló törekvések, mint amelyeneket mi, itthon szerves vagy organikus kultúrafejlődésnek hívunk.

*

Eugenio Barba – Nicola Savarese:

A színész titkos művészete.

Színházantropológiai szótár.

Fordította Rideg Zsófia, Regős János, Budapest,

Károli Gáspár Református Egyetem,

L'Harmattan Kiadó, 2020, 344 oldal

2020-ban jelent meg magyarul (az első, 1989-es olaszországi, majd a 2005-ös angol nyelvű és a 2008-as második, francia nyelvű kiadás után) Eugenio Barba rendező és Nicola Savarese színháztörténész színházantropológiai szótára (*A színész titkos művészete*). A könyv a dániai Helsebróban, 1979-ben alapított és Eugenio Barba vezetésével működő International School of Theatre Anthropologyban (ISTA, Nemzetközi Színházantropológiai Iskola) folyó munka elméleti eredménye. Eugenio Barba saját meghatározása szerint a színházantropológia empirikus alapállással „egy új kutatási területre összpontosul, amely az emberi viselkedést tudatosan létrehozott előadói szituációkban vizsgálja. [...] A színházantropológia az ember viselkedésének vizsgálata, amikor a testi és szellemi jelenlétét tudatosan megtervezett előadói szituációkban használja olyan elvek szerint, amelyek eltérnek a hétköznapi életben alkalmazottaktól.” (11.) A viselkedésnek ez a felosztása emlékeztet egy ázsiai (indiai) felfogásra (általában sokat idézik az ázsiai kultúrát), amely szerint a mindennapi viselkedés a lókadharmí; a hétköznapon túli, például a tánc közbeni viszont a nátjadharmí. A hét-

köznapi mozdulatok a kommunikációt, a hétköznapin túliak a test átalakításával az ámulatba ejtést szolgálják. Nem véletlen, hogy Siva Natarádzsa a tánc istene a hindu mitológiában.

A színházantropológia tehát a testnek a hétköznapin túli (extra-daily) használatát vizsgálja, amelynek egyedi vonása a színész személyisége; közösségi vonása a közös hagyományokon, szociokulturális viszonyokon alapul és a kialakítandó (fejlesztendő) testtudatban nyilvánul meg. Ennek során jutunk el a preexpresszivitásból az expresszivitásba (ábrázolásba), viszont ezek a szervezetségi szintek csak az elemző-kutató tevékenység számára választhatók szét, a néző számára egységként jelennek meg. Külön terjedelmes fejezet foglalkozik a preexpresszivitás és a viselkedés restaurációjának bemutatásával. Egy másik, inkább az emberi viselkedést megmutatni akaró kulturális antropológiai és szemiotikai megközelítésben¹ is a test együttes egészként való működésének megértéséhez az analitikus, testrészekre bontással („embertérkép”) él: például haj, homlok, szem, orr, fül, arc, száj, szakáll, nyak, váll, kar, kéz, mellkas, hát, has, csípő, fenék, nemi szervek, láb, lábfej; ezeknek a mindennapi és a művészi kifejezéshez szolgáló kulturális antropológiai vonatkozásait tárgyalja.

A hétköznapi életben olykor érezzük a különbséget: amikor fényképeznek, filmeznek bennünket, vagy amikor nyilvánosan szerepelünk (diák, tanár, tévés vitaműsor résztvevői, műsorvezetők és persze politikusok), és nem tudjuk, hogyan álljunk-üljünk, hogy tartsuk a lábunkat, hová tegyük a kezünket.

Ennek technikáit kutatja a színházantropológia. Minden egyes eleme (gesztus, részgesztus) szemiotikai jellemző is egyben. Kezdve az anatómiai ismeretekkel és lehetőségekkel; folytatva olyanokkal, amikor az anatómia törvényei érvényüket veszítik. Vizsgálat és elemzés tárgyát képezi: az arc és a szem (nézés, a látás „cselekvése”), a természetes és a megváltozott (festett) arc, a díszlet és a jelmez, az előadói és a rendezői montázs és nézőpont, a nosztalgia, az organikusság, a ritmus.

A színházantropológia központi vizsgálati területe maga a dramaturgia, és olyan elvont jelenségek, mint az

¹ MORRIS, Desmond: *Body Watching. A Field Guide to the Human Species*. London, Crown Pub, 1985; Uő: *Testközelben. Az emberi faj útikalauza*. Ford. DEMETER Mária et al, Bp., Gondolat, 1990

egyensúly (stabil-instabil), az (imitáció ellentéte) az ekvivalencia (természeti és művészi kapcsolat, illetve mozdulatáthelyezés), az elhagyás (például a hiány eljatsása), az ellentét (oppozíciók létrehozása), maga az energia (valójában a színészi jelenlét), a szöveg, a tágítás, a színjátszó módszerek, technikák. A gyakorlati leírásokban sorra veszik a szerzők az egyes testrészeknek a hétköznapiól eltérő (művészi) kommunikációs lehetőségeit: kéz, lábfej, valamint maga a tréning. A testrész-kommunikáció leírásakor nyelvi fogalmakat is használnak, például „a láb nyelv-tana”, „energiateli nyelv”, ahogy például a szemiotika is beszél ilyesmiről: testnyelv (body language), mozdulatnyelv, táncnyelv.

A könyv folyamatosan reflektál az európaiótól eltérő ázsiai színházi hagyományra, a különbséget elméleti szinten is megragadja az *Eurázsiai színház* című fejezetben, és egyfajta modern inter-, még inkább multikulturális szintézisre törekszik: „a klasszikus ázsiai színház hagyományai – *nó, kabuki*, indiai és bali táncok, pekingi opera – együtt élnek az európai és nyugati színház hagyományaival: a klasszikus balettel és a modern tánccal, a pantomimmal,

az operával, a politikai színházzal és a laboratórium színházakkal. A színházi gyakorlat és gondolkodás területe – ahol Euripidész, Kalidásza, Shakespeare, Zeami, Arisztotelész poétikája és a *Nátjasásztra* mint a közös ismeretek kulturális örökségének részei olvadtak egybe – a 20. században vált explicitté, nemcsak az ázsiai és az európai művészek számára, de mindenkinek, aki konkrétan szembesül a színházi mesterséggel és azzal a kihívással, hogy találjon neki egy személyes jelentést abban a társadalomban, ahol él. De a kulturális cserék, találkozások, félreértések, felfedezések és fúziók immár több évszázada megkezdődtek, a Selyemúton.” (139.)

Bár *A színész titkos művészete* című könyv alcíme és megjelölt műfaja: *színházantropológiai szótár*, utóbbit nem valósítja meg, hiszen nem felel meg a lexikográfia szabályainak, nincsenek azonos elven felépülő és betűrendben sorakozó szócikkei; viszont ha színházantropológiai enciklopédiának (egy vagy több tudományág egészét rendszerezetten, hosszabb cikkekben tárgyaló mű) tekintjük, nem csalódunk.

Euripidész,
Bakkhánszóné,
a Nemzeti
Színház
bemutatója
2022. május
14-én
Rendező:
Theodórosz
Terzopolosz
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt
© Nemzeti
Színház



A következő három kötet a Színház- és Filmművészeti Egyetem 2023-ban indított Színházművészeti műhely sorozatában jelent meg, 2023-ban (sorozatszerkesztő: Antal Zsolt), mindhárom kötet a 10. színházi olimpiára időzítve.

*

Eugenio Barba – Nicola Savarese:

A színház öt kontinense.

Tények és legendák a színész materiális kultúrájáról.

**Fordította Pintér-Németh Nikolett, Regős János,
Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023,
416 oldal**

A színész–néző viszonyt a színész „szellemtest-technikái” (body-mind) alapozzák meg. Viszont fontosak a színész járulékos technikái is: a színészi előadást létrehozó körülmény (alkalom), gazdasági-szervezési szempontok, a közönségnek szóló információk (plakát), a színházi tér és egyéb technikák (világítás, hang, díszlet, smink, jelmez, kellék), amelyeket összefoglalóan a színész materiális kultúrájának nevezhetünk: „Ez a színész materiális kultúrája, mely a szellemtest és a járulékos technikák dupla spirálján belül alakul ki.” (14.)

A *színész titkos művészete* című elméleti színházantropológiai munka után a különböző színházi kultúrák történetét bemutató színháztörténeti munkával (tanulmánygyűjteménnyel) jelentkezett a „Barba–Savarese-cég”, azaz alkotói-kutatói közösség. A húszéves munka során sok szerzőtől sok írás gyűlt össze, de nem akart egységgé válni. Végül Eugenio Barba ötlete volt, hogy az ókori retorikából (Cicero, Quintilianus) származó, de az angolszász újságírásban is alapvetőnek tekintett SW + 1H (who, what, when, where, why + how; azaz ki, mit, mikor, hol, miért + hogyan?) kérdések alapján (egészen pontosan az 1H-t, azaz a hogyant itt most leszámítva) rendezzék logikus rendbe az írásokat. Ahogy egy idézett Kipling-gyermekmondókában is szerepel:

„Hat becsületes szolgám van
(Mindenre, amit tudok, ők tanítottak meg);
A nevük: Mi és Miért és Mikor
És Hogyan és Hol és Ki.”

Eugenio Barba egészen pontosan ezt az üzenetet szánja a kötetnek: „Honnan jövök? Ki vagyok? Hová tartok? Hogy ezekre a kérdésekre választ adjunk, egy másfajta perspektívából kell újra megvizsgáljunk azt a számtalan formát, tapasztalatot, leletet, rejtélyt, melyet szakmánk ránk hagyományozott. Csakis így készíthetjük el a saját iránytűnket, mely kalauzol majd mesterségünk öt kontinensén: mikor, hol, hogyan, kinek és miért csinálunk színházat?”

Az SW + 1H képletet máig a hír jellemzőjeként oktatják az újságíró-iskolákban; de kevesen tudják, hogy ez az alapja a nyelvtani elemzésnek is. A kijelentés (a mondat) fő részeit (a predikatív viszonyt) így határozzuk meg: mit állítunk? (így kérdezzük az állítmányra), ki/mi, miről/kiről állítjuk (így kérdezzük az alanyra). A bővítményekre pedig ezekkel a kérdő névmásokkal kérdezzük: kit/mit, hol/honnan/hová, mikor, miért/hogyan? Valójában ezek a kérdések jelentik a kommunikációelmélet alapjait is, hogy csak a legáltalánosabb, legismertebb jakobsoni alapképletet hozzam példaként: ki – kinek, mit, mikor, hogyan?

A következőkben az öt nagy fejezet érdekes és hangsúlyos témáiból ragadok ki néhányat. A *Mikor?* című fejezetben kitüntetett helyen szerepel az ünnepi idő. Jó lett volna itt Kronoszról (Szaturnuszról) is olvasni. A barlanglakók tánca után azonban hamar felbukkan Dionüszosz; nem marad ki az indiai színház születése sem („színház, az élet vigasza”), akárcsak a japán, a kínai vagy a balinéz „fesztiválok”. Itt kerül szóba a látványosságokba való hatalmi befektetés („kenyeret és cirkuszt”), mecénatúra, impresszáriók, eljutva a piacgazdaságig („megnyílnak a jegypénztárak”). A szórakoztatás antropológiája és szociológiája egyébként részletesebben is foglalkozik ezzel a nem is inkább mikor?, sokkal inkább hogyan? kérdéssel.

Már a *Mikor?* fejezetben megjelenik a Hol? kérdés: a szabadtérről a fészerbe, udvarba, zárt színpadra; folytatásban olyan témákkal foglalkoznak, mint a színészek három tere (belső, személyes tér – helyiség, ahol létrejön a kapcsolat a nézővel – nyilvános tér, szabad tér). Szemiotikai kérdésnek is tekinthető a kör mint alapforma (amfiteátrum, stadion, körszínház). A színházépület fejlődésében olyan állomások vannak, mint a misztériumjátékok kicsiny házikói (mai maradványa ennek a ferencesek által divatba hozott élő, majd pedig templomi, újabban szabadtéri betlehemezés), a mutatványosbódé, a shakespeare-i színház, majd sorra veszi a könyv a francia, spanyol, olasz, indiai, japán, kínai, latin- és észak-amerikai színházépítkezést; beleértve olyan részleteket is, mint a páholy, zsöllye, függöny, öltöző, és olyan „gyakorlatokat”, mint a virág, a taps, a füttyszó. Beszélhetnénk még az ülő-álló helyekről, és az utcára, természetbe stb. kivonuló színházi gyakorlatról is.

A *Hogyan?* fejezetben arra keresik a választ, hogy miképpen válik valaki színésszé, a nagy reformok hogyan változtatták meg a színházat; Richard Wagner 1876-os bayreuthi operaházától kiindulva Sztanyiszlavszkij moszkvai, Max Reinhardt berlini, Bertolt Brecht kelet-berlini színházán át évenkénti bontásban végig minden földrészen, minden jelentős állomást bemutatva. A könyvnek ez a fejezete valójában egy kronologikus világsszínház-történet; és majdnem szótárnak is tekinthető (de még mindig

nem felel meg tökéletesen a lexikográfia szabályainak). Szóba kerülnek a technológiák: a film, a rádió; illetve olyan speciális színházi technikák, mint a világítás (a tűztől a rivaldafényig), jellemző személyek (hírnök, aki tudvalevőleg a meg nem jeleníthető, meg nem mutatható eseményeket mondja el, sokszor „lihegve”), jellemző tárgyak (zsebkendő, szék; itt hiányoltam a csehovi pisztolyt); jellemző cselekvések (mozgás, eltúlzások).

A *Kinek?* című fejezetben értelemszerűen a néző áll a középpontban. A nézői szokások sokat változtak. Athénban például a legszegényebb nézőknek még fizettek is az egész napos színházért; mára eljutottunk odáig, hogy „áru-e a kultúra”, és eldőlni látszik, hogy a „magas művészet” csak állami mecenatúrával, a tömegszórakoztatás pedig vegyesen, támogatásokkal és piaci alapon működik, de persze vannak kivételek. A nézők viselkedési szokásai sem maradnak ki: fiatal és idős néző, bekapcsolódó (játsszó) néző, nézői elvárás, hivatásos, figyelő, unott, dulakodó, mérnylő néző; katonanéző a frontszínházban; hadifogoly-néző a hadifogolytáborban. Beugrik ezzel kapcsolatban két remek hadifogolyregényünk, Kuncz Aladár *Fekete kolostora*, Markovits Rodion *Szibériai garnizonja*, de a II. világháború kapcsán említhető Kurt Vonnegut *Az ötös számú vágóhíd* című regénye is, amelyekben mind felbukkan a táborszínház mint időtöltés, menedék. Végül az utolsó fejezet: *A néző mindig sokféle*. Ez is retorikai és ennek nyomán kommunikációelméleti alapkérdés: a közönség soha nem teljesen homogén, a skála a rajongótól az ellenző-tiltakozóig terjed, a néző mindig tartogat meglepetést, s ez okozhat feszültséget a színész–néző kapcsolatban (például a színész által megállított előadás, aminek mindig nagy visszhangja van).

Hogy miért csinálják/ csináljuk a színházat, ez a *Miért?* fejezet alapkérdése. *Elsősorban nomád tradíciókról, gazdaságról és antropológiai mutáció* alcímmel korunk színházi forradalmáról értekeznek. Illetve szóba kerül egy „földalatti színháztörténet” (hatás, ellentmondás, árnyékszóna, művészetten túli „éhség”, a „véletlen”), de nincs tudományosan kifejtve). Ehelyett színész–színésznő típusok és portrék bemutatásával igyekeznek a színészi magatartásformákat illusztrálni. (Az illusztrál szóban benne van a latin világítás jelentés.) Nagyon hiányolom – itt is – az ember biológiai, antropológiai és pszichológiai beállítódásának említését. A színház mint jelenség legalapvetőbb kiváltó oka ugyanis az emberi viselkedéskomplexum, valamint az alapérzelmeink erre predesztináló jellegéből fakad. Csányi Vilmos is felhívja a figyelmet arra, hogy „a társadalomtudományokban még ma is eleven az az



irányzat, amely a figyelmét kizárólag a tanulás, nevelés folyamataira irányítja, nem látja a korlátait és lehetőségeit a genetikailag adott biológiai mechanizmusoknak, és ezért képtelen korrekt magyarázatokat adni a mai társadalom számos jelenségére”.² Jelen esetre nem vonatkozik az utolsó tagmondat szigorú megállapítása, pusztán jelezni szeretném, hogy a kulturális jelenségek mélyén biológiai-ig determinált kiváltó okok vannak, és ezzel a jelen könyv nem foglalkozik. De legalább nyitva áll a lehetőség másoknak, akik színházantropológiával kívánnak a jövőben foglalkozni. Hogy nem szigorú a fejezetek logikája, mutatja, hogy a *Kinek?* fejezetben már felbukkanó hadifogolyszínházak témája a *Miért?* fejezetben is visszatér, igaz itt már a legszélsőségesebb helyszíneken: „színház a pokolban” (a szovjet Gulagokban, náci táborokban). Végül szó esik a világ- és országjáró színészekről (vándorszínészek), legvégül pedig a színészek legutolsó útjáról és emlékeztéről. A *Miért?* fejezetben előkerül a színház társadalmi küldetésének kérdése: A színház felelőssége, valamint vélemények, gondolatok (esszék, szentenciák) a színház értékéről. Csak néhány fontos megállapítás: A színház az emberek művészete... A színház összefügg egy nemzet egészségével és életével, ezért társadalmi felelősséggel jár. (Oscar Ferrigno); „Érdekelnek-e más emberek?” Ha igen, ha kíváncsi vagy rájuk, az már valami... Ha művész akarsz lenni, először is jó embernek kell lenned. (Antunes Filho); A „Színház minden eszközt megragad az olyan munkakapcsolatok kialakítására, amelyek elősegítik a világgal, az emberekkel ápolt összhangot” (Vicente Revuelta);

Euripidész,
Bakkhánsnők,
a Nemzeti
Színház
bemutatója
2022. május
14-én
Rendező:
Theodórosz
Terzopolosz
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt
© Nemzeti
Színház

² CSÁNYI Vilmos: *Íme, az ember. A humánológus szemével*. Bp., Open Books, 2022, 357.

„A színésznek egyedül a művészet szeretetét – amely kristálytisza, mint a víz – kell a színházba vinnie, és azt, ami minden ember szívében fenséges és szép. Millió vödörnyi tiszta vízre lenne szükség ahhoz, hogy megtisztítsuk az emberek indulataival és intrikáival beszennyezett színházat.” (Konsztantyin Sztanyiszlavszkij).

A színház öt kontinense egy kalandos, fényképekkel gazdagon illusztrált művelődéstörténeti (azon belül színház-történeti) utazás, amelynek során nemcsak különböző kultúrákat, színházakat, színházi törekvéseket ismerhetünk meg, de egy kicsit jobban magát az embert is. Ettől színházantropológia.

*

A testben élő kultúra. Tadashi Suzuki színházi írásai.
Fordította Jámbor József, Fazekas Sándor, Budapest,
Színház- és Filmművészeti Egyetem,
Színházi Olimpia Nonprofit Kft., 2023, 208 oldal

Tadashi Suzuki japán rendező írásainak első gyűjteménye *The Way of Acting (A színészet útjai)* címmel jelent meg 1985-ben. A most nálunk kiadott kötet írásai a 2015-ben angol nyelven kiadott gyűjteménynek (*Culture is the Body*) Jámbor József által való fordítása (*A testben élő kultúra*). Suzuki világszerte ismert, nagy hatású művész, az úgynevezett Suzuki-módszer kidolgozója. A kötetben közölt írások mögött egy határozott világlátás, a művészet társadalmi hasznossága, értéke mellett elkötelezett, a hagyományból szervesen építkező színházi teoretikus képe bontakozik ki. Az egyes írásokban legfőbb gondolati témái körkörösén visszatérnek. Ezek a következők: a változó, technicizálódó (tömegesedő) világ szemben a fogyatkozó faluval, a színész és a rendező technikája, étosza, valamint a természeti világtól elszakadt kultúra újratanulása a „testben élő kultúra” föllevenítésével (ez lenne a Suzuki-módszer). Ezek az írások a kötetben nem ebben a sorrendben jelennek meg, nem így épülnek egymásra, viszont ismeretében mégis ezt követem.

Az elmúlt több mint fél évszázadban a japán társadalom is végérvényesen megváltozott; „fogyatkozik a falu”, folyamatos a tömegesedés, „kulturális vízfejűség” alakult ki; felgyorsult a homogenizáló hatású globalizáció; az emberiség egyre jobban elszakad a természettől; a civilizáció összekapcsolódik a testi funkciók változásával (Marshall McLuhan erre mondja: a média az emberi érzékelés kiterjesztése); túlsúlyba kerül a vizualitás; az állati energia helyét fölváltja a nem-állati energia (kőolaj, villamos- és atomenergia), egyre több a „defizikalizált” (például digitális) jelenség. Ebben a közegben „a művészet és a kultúra egyre inkább olyan tereppé válik, ahol az emberek nemzeti identitásukat szeretnék fölfedezni, a politikusok pedig

igyekeznek ebből az igényből tőkét kovácsolni”. (119.) Mindezek személyiségbeli, társadalmi és testi változásokhoz vezetnek. Ilyen jelenség például a barátság, amely korábban közvetlen kapcsolaton alapult ember és ember között (154.), ma meg már nem feltétlenül, s minden bizonnyal ezzel sokat veszítettünk.

Az építkezés megváltozásával is módosul a társadalom. Az európai, illetve magyarországi helyzetre tökéletesen rimel a japán: „Az építészetnek ez a változása drasztikusan befolyásolta a japán családok méretét és szerkezetét. A korábbi nagy méretű, háromgenerációs háztartásokat befoglaló családi egységekből, amelyek addig a japán családstruktúra alapját képezték, elősegítette és felgyorsította az atomizált modern családstruktúra létrejöttét.” (156.) Suzuki módszerének a kiindulópontja a japánok fizikai érzékenységének a megfigyelése: a hagyományos japán otthonokban fapadlós közlekedők (róka) és központi, egy viszonyítási pontként szolgáló spirituális célt szolgáló fülke (tokonoma) volt. Ezek eltűnése megváltoztatta a fizikai, társadalmi és lelki viszonyokat. Megszűnt a fapadló által közvetített természetes talajérzékelés, visszaszorult a középpont iránti érzék. A hagyományos, „guggolós” japán véccék más testtartást követeltek meg: le kellett eresztetni a csípőt, erősen kellett tartani az altestet, ez még a légzéstechnikára is hatással volt. Suzuki nagy jelentőséget tulajdonít ezeknek az elsősre jelentéktelennek tűnő civilizatorikus változásoknak: „Láthatjuk, hogy a tokonoma, a róka és a japán stílusú véccék eltűnése milyen hatással voltak a japán előadóművészetet folytatni kívánó színészek alapvető fizikai érzékenységére.” (161.) Másol: „A japán előadóművészetet támogató fizikai érzékenység alapja az otthoni épületstruktúra által kialakított életmódban rejlett.” (160.)

Suzuki felhívja a figyelmet arra, hogy a fizikai érzékenység mennyire beivódott a japán nyelvbe: például az idegesség az emelkedéssel van kapcsolatban, az emberi érettség a földhöz való kapcsolattal (nem áll két lábbal a földön); ezek a jelenségek univerzálisnak tűnnek, a magyar nyelvben is megvannak, a kognitív nyelvészet a „teszteltség” szakkifejezéssel illeti őket.

Ezek a változások indították el Suzukit egyéni útján. 1976-ban társulatával elköltözött Tokióból egy Toga nevű, ezerkétszáz fős, „fogyatkozó” faluba, ahol nem pusztán a zajgó világtól visszavonulva kívánta megtalálni és kiteljesíteni művészetét, hanem társadalmi érzékenységét ébren tartva a falu megmaradásáért is igyekezett cselekedni. És itt alakult ki a módszere is, amelynek kiindulópontja a természetes érzékeléshez való visszatérés, a természetes érzékelés újratanulása. Mintaként szolgáltak számára a nó- és kabukiszínészek, akik számára a színészi játék nem az emberi psziché (benső) kifejezése, hanem „bizonyos fizikai érzékenység” kifejlesztése. „A nó és a ka-

buki inkább egyedi fizikai felfedezésekből fejlődött ki – olyasfajta testéretetektől, amelyek nem vezethetők vissza a mindennapi életre. Ebben a fajta színházban a spirituális érzékletek és aspirációk fizikailag fogalmazódtak meg, akárcsak a táncban.” (119.) A nő egyedisége: állati (emberi) energiára épít, nem naturalista ábrázolásmód, kötött, rögzített tér, élet-halál feletti jelleg (az előadás még a színész esetleges halála esetén is folytatódik). Mivel a modern élet ellenőrzése alatt tartja testérzékelésünket, a színészképzésben a felnőtt emberekre jellemző napi rutintól való megszabadulást kell alapul venni. A Suzuki-módszer célja, hogy „a színészen újból tudatosítsa a mindennapi élet-rutin során elsorvadt testérzékenységét, és ráébredjen arra, hogy a legyengült állapot miként akadályozza abban, hogy magas szinten kápráztassa el a közönséget. Miközben a tréning újjáéleszti a test eltompult szenzibilitását, egy vokális gyakorlatot is bevezetem, mely összekapcsolja a hangot a testtel” – írja Suzuki (73.), alapul véve az energiát, a légzést és az egyensúlyt, valamint a három alapvető mozgásformát, a járást, az állást és az ülést, majd így folytatja: „A világ különböző térségeiben működő, egymástól eltérő színészképzési módszereket tanulmányozva több olyan módszert is felfedeztem, amelyek az alsótest mozgása révén létrehozható kifejezőerőre összpontosítanak”, s kidolgozta a járás művészetét, a „lábak grammatikáját”. A fizikális mellett a színész vokális kifejezőképességéről is elmondja a véleményét, mivel a japán nyelvben a szándékot kifejező szavak a mondat legvégén szerepelnek, valamint Suzuki törekvése, hogy „a néző hallja, amit mondanak”. Talán ezzel is összefügg, hogy megköveteli, hogy „csak a legfontosabb pillanatokban nézzenek a színészek egymással egyenesen szembe”, más-kor a közönség felé kell nézniük. (186.)

Színházi étosza a társadalomért érzett felelősség, „a társadalmi cselekvés színháza”; „ez olyan színház, mely társadalmi problémák kollektív oknyomozására ösztönöz” (129.); a néző pedig a szemiotikai jelfejtéshez illően olyan, mint egy nyomozó vagy ügyész, aki megpróbálja összerakni a történéseket, elképzelni a cselekmény elkövetőjének egyéni karakterét. A korábbiakból következik, hogy jelmondata: „Kórház az egész világ, és ápolt benne minden férfi és nő” (131.); ám szerencsére vannak orvosok, és ez reményt jelent a gyógyulásra. A *Hagyomány és alkotóerő* című fejezetben hitet tesz a szerves (organikus) hagyományátadás mellett: vissza kell tanulni a spirituális irányultságot, birtokában kell lenni saját hagyományainknak, ez fontos a nemzeti identitás szempontjából is. A hagyomány „élő, lélegző részévé válik valami új, eredeti

dolog létrejöttének”. A hagyomány az, „ami ugródeszkaként szolgálhat újabb alkotások létrehozásához”. Mit is mondott Erdélyi Zsuzsanna folklorista egy alkalommal? Ha valaki sirat, „abban a percben, hogy sirat, hogy neki siratnia kell valakijét, még ha arról nincs is jó emléke, ezzel a transzcendens trambulinnal föllökte magát egy másik létszférába, és olyan módon siratott, hogy az ember el sem tudja képzelni, hogy erre képes valaki...”³ A hagyomány tehát ugródeszka vagy transzcendens trambulin... Ehhez kell a dráma, a színház is, amely tehát „a társadalmi cselekvés egyik formája”; „a dráma elsősorban azáltal fejti ki hatását, hogy kinyilvánítja: változást szeretne előidézni a társadalomban, az emberek tudatában”. (173.)

*

Theodórosz Terzopulosz:

Dionüszosz visszatérése.

Fordította Kozma András, Budapest, Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2023, 160 oldal

Hol is születetne újjá a színház, ha nem Görögországban? Honnan is indulhatna a színházi olimpia, ha nem Görögországból? És persze egy görög rendező, Theodórosz Terzopulosz, aki mindezt megcselekedte. A *Bakkhánsnők* rendezése kapcsán színészeivel az Észak-Görögországban fennmaradt dionüszoszi rítusokat tanulmányozta, és kutatta a fizikális energia rejtett forrásait. Terzopulosz módszerét, amit görög vagy dionüszoszi módszernek is hívnak, mutatja be egy 2014-es orosz és egy 2020-as angol nyelvű kiadás alapján a most magyarra fordított könyv. A fordítás Kozma András munkája. Terzopulosz – Suzukihoz hasonlóan – kivonult a városból. 1985-ben Delphoiban hozta létre ATTIS elnevezésű társulatát. (Eredetileg Attisz vagy Adónisz, vagy Ozirisz ókori görög, egyiptomi, római isten.)

Terzopulosz törekvése a XXI. században az értékek újragondolása: „Hiányzik Dionüszosz, mert száműzetésben van, a konfliktusos ember eszménye elveszett, a mérték, a harmónia, az Ithaka felé vezető út eltűnt. Vajon sikerül-e rátalálni? A színház utolsó szava sohasem fog elhangzani. Visszatér-e Dionüszosz?” (17.) A rendező tizenkét, tömör fejezetben fejti ki színházi ars poeticáját. Valamennyi fejezetet egy-egy Hérakleitosz-mottóval vezet be. Összeségében azt mondhatjuk, hogy ez a tizenkét fejezet tizenkét olyan jellemző, ami a színészi munka (módszer) alapja; a rendező pedig a fogalmak felszíni jelentése alá néz, a rejtett, transzcendens jelenségek világába.

Euripidész,
Bakkhánsnők,
a Nemzeti
Színház
bemutatója
2022. május
14-én
Rendező:
Theodórosz
Terzopulosz
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt
© Nemzeti
Színház

³ Lejegyezte és közölte HARANGOZÓ Imre: *Transzcendens trambulin. Korunk felfogása és a moldvai csángók hagyományai az utolsó átmenet*

rítusrendjével kapcsolatban. Újkígyós, Ipolyi Arnold Népiskola, 2010, 75.



Az első: a test. A test, amely állati és isteni, férfi és női, lehet dühös és szelíd, valamint a logika és örület és a kaosz és a rend határán létezik. Számomra mégis a legérdeke-
sebb, amit a színész küldetésének kiterjesztéséről vall: „A színész nemcsak a színházművészettel, de tágabb érte-
lemben véve az emberi természettel és a világgal kapcsola-
tos anyagokat is kutatja.” (20.) Emlékezzünk csak, hogy
korábban már szóba került az emberi viselkedéskomple-
xum... A *Lélegzés* címszó alatt – akárcsak Suzuki – kiemeli
a rekeszizomlégzést. (Nálunk is szinte minden színiisko-
lában, beszédtanfolyamon tanítják.) Azután fölvezet
a test energiazónáit a gerincoszloptól a fejbűbig. Akárcsak
Suzukinak, Terzopulosznak is alap a talp: „A talp talajjal
való érintkezése nagy jelentőséggel bír, hiszen a talp az
egész emberi szervezet tökéletes, kicsinyített mása.” (35.)
A következő jellemző, a ritmus kapcsán kijelenti: „A rit-
mus szüli a formát... Akár két mondat elegendő, hogy
rátaláljunk az alapritmusra, s akkor feltárul az adott sza-
kaszra, majd az egész szövegre jellemző ritmus.” (40.)
A művészet és a nyelv születéséről írott munkámban ma-
gam is – nyilván mások nyomán – hangsúlyozom a ritmus
szerepét: „A legősibb formákban ösztönös megnyilvánu-
lásként együttesen jelentek meg, összekapcsolódtak [...]
ritmikus mozdulatok, mozgás, dallam, artikuláció. [...] De
valamennyiben volt egyetlen közös elem: a ritmus. Úgy
tűnik, hogy az emberi tevékenységek legalapvetőbb moz-
zanata, motivációja: a ritmus. A ritmus szoros kapcsola-
ban van természeti formákkal (napok, hónapok váltako-
zása), alapvető alakzatokkal (szimmetria); illetve, ahogy
mi ismerjük: mindez azonos az ismétlés alakzatával. [...] A
ritmus és másként az ismétlés lehet a legősibb elemi,
ösztönös tevékenység, ami minden emberi tevékenység
alapja...”⁴ A következő fejezet: *Végtelen improvizáció*.
„Amennyire a test pontról pontra felszabadul, annyira
születnek váratlan, poliritmikus hangok. [...] A színész fo-
kozatosan a tempó-ritmus hordozójává válik, a fizikai és
vokális cselekvések gazdag spektrumát hordozva, amelyek
mély tradícióban gyökereznek.” (44–46.) A *Beszéd* című
fejezetben is a beszéd (logosz) mélyére, keletkezésének
idejére ás: „A beszéd elveszíti normális, hétköznapi funk-
cióját; a beszéd belső ritmusát, a testet átható rezgéseit
keressük, ami megnyit számos értelmezési lehetőséget.”
(50.) Szinte ugyanezt tesszük, amikor a művészi szöveg-
ben rejtett áthallásokat, zeneileg komponált stilisztikai
megoldásokat vizsgálunk. Létezik egy érdekes jelenség,
amit szemiotikai vonásnak hívunk, amikor a szövegben
– nyilván ösztönösen – sajátos belső együtthangzások je-

lennek meg. Példaként most csak Arany János *Szondi két
aprodja* című verséből hozok (dőlt betűkkel jelzett) rész-
leteket: Mint *hulla a hulla!* veszett a pogány, / Kő módra
befolyván a hegy menedékét: / *Ő állá halála* vérmosta fo-
kán, / Diadallal várta be végét.⁵ Az *Érzékelés* című fejezet-
ben a folyamatosságot hangsúlyozza. Az *Idő* című feje-
zetben a színházi idő: a test, a szavak, a gondolatok, az idő
pedig megnyitja a teret (de ez fordítva is igaz). A kognitív
nyelvészet sok példával bizonyítja, hogy a térérzékelés az
alap, és ebből nyílik meg az idő. Sebestyén Árpád írja:
„A tér és idő jelenségeinek nyelvi leképzésében mutatko-
zó hasonlóságok nemcsak a helyviszonyításnak az időre
való átvitelével magyarázhatók, hanem e jelenségek és vi-
szonyok egyidejű, szinkron, párhuzamos érzékelésével,
felfogásával és tudati modellálásával is.”⁶

A következő fejezet az ember örök fájdalma, a Gyász,
az ontológiai szomorúság (másként antropológiai pesszi-
mizmus). Ebből fakadóan nem is csodálkozom, hogy
a *Színész* című fejezetben föltűnik Terzopulosznak, hogy
a mai világban minden fáj, és senki semminek nem örül.
„Ha az embereket megnézzük az utcán, csak mozdulatlan,
szomorú arckifejezéseket, néma zokogást, könnyek nél-
küli sírást látunk.” (66.) Talán ebből is következik a színész
feladata: nemesíteni az ember lelkét, újradefiniálni az
ember értékét, tágítani a horizontot, konstruktív módon
kritizálni a fennálló rendet. Összegezve: „A modern város
testtelenné tett bennünket. [...] A testnek mint a szituá-
ciók, ösztönök és érzékek templomának művelése fájdal-
masan aktuális korunkban, amelyet állandóan a barbárság
veszélye fenyeget.” (66., 67.) Ahogy itt-ott emlegetni
szoktam: az evolúció sok tekintetben visszafordult; talán
éppen a színház lehet az a hely, ahol erre rádöbbenünk,
és változtatunk az életünkön.

Végül ott van a *Bűvölet*. Lehet, hogy nem jól magyará-
zom, nekem ez a katarzist jelenti. Az elvarázsolódást,
a téren-időn felülemelkedést, egyfajta lebegést. Jelenthet
eksztázist, gyászt, siratást, örületet, heroizmust, büntu-
datot is. Talán leginkább: önreflexiót. Terzopulosz itt
a többértelműséget is említi: „A színház művészetében
szükség van a többértelműségre, amikor mondunk vala-
mit, de mást értünk alatta...” (63.) Az emberi kultúra és
nyelv alapja az absztrakció, a többértelműség kialakulása.

A könyvhöz tartozik még negyvenlépéses színészi tré-
ning és képmellékletek Terzopulosz rendezéseiből, töb-
bek között a Nemzeti Színházban 2022-ben bemutatott
*Bakkhánsnő*kből is, amelyben kaposvári színinövendékek-
nek tanította meg levegővételi, olykor egészen akrobatikus

⁴ BALÁZS Géza: *A művészet és a nyelv születése. Szemiotika, művészet-
elmélet, antropológiai nyelvészet*. Bp., Magyar Nyelv és Kultúra Nem-
zetközi Társasága, Interkulturális Kutatások, 2021, 89.

⁵ Lásd uo., 85.

⁶ SEBESTYÉN Árpád: *A magyar időhatározók jelentésánához*
<https://docplayer.hu/42781849-Sebestyen-arpad-a-magyar-idohatarozosok-jelentestanahoz.html>



Euripidész,
Bakkhánsnök,
a Nemzeti
Színház
bemutatója
2022. május
14-én
Rendező:
Theodórosz
Terzopulosz
Fotó: Eöri
Szabó Zsolt
© Nemzeti
Színház

mozgásokat produkáló módszerét. Terzopulosz törekvései nagyon rokonszerűek Suzukiéval. Terzopulosz egy Hérakleitosz-idézetet hoz: „a logosztól hallván, bölcs dolog elismerni, hogy minden egy”. Hogy hogy nem, ugyanez hangzik el a keleti filozófiában is, Hamvas Béla tolmácsolásában: „Arra a kérdésre, hogy melyik az a metafizika, amelyben az analógiás látás, illetve az őskori képnyelv nyugszik, a válasz igen egyszerű és rövid: a metafizika henkaipan, egy és minden, vagyis hogy minden egy.

A minden egy metafizikája nemcsak Hérakleitosz, Parmenidész, Püthagorasz titka, nemcsak az egyiptomiak, a Kabala, a Véda, a Jiking titka; a minden Egy metafizikája az egész őskor hallgatólagosan elfogadott, magától értetődő metafizikája, amelyből minden gondolat kiindul, s amely felé minden gondolat visszamutat... Az, ami fent van, ugyanaz, ami lent van. Az út fel és le ugyanaz. Miért? Mert henpantaeinai – minden Egy.”⁷

⁷ HAMVAS Béla: *Scientia sacra*. 1. rész, 2. kötet. *Az őskori emberiség szellemi hagyománya*. Szentendre, Medio, 1995, 172–173.