

ÚJVIDÉKI EGYETEM  
MŰVÉSZETI AKADÉMIA

Drámai és audiovizuális művészetek

**Éjidő – A színházi előadás mint  
összművészeti esemény**

Doktori DLA értekezés

Témavezető:

Hernyák György, egyetemi tanár

Készítette:

Mezei Kinga

Újvidék, 2019.

UNIVERZITET U NOVOM SADU

AKADEMIJA UMETNOSTI

Dramske i audiovizuelne umetnosti

**Vreme tmine – totalni teatar kao prostor  
susreta  
različitih umetničkih poetika**

Doktorski umetnički projekat

Mentor:

Đerđ Hernjak, red.profesor

Student:

Kinga Mezei

Novi Sad, 2019

UNIVERSITY OF NOVI SAD

ACADEMY OF ARTS

Dramatic and audiovisual arts

**Nighttime – Theatre Performance as Total  
Artwork Event**

Doctoral Art Project

Mentor:

Professor György Hernyák

Student:

Kinga Mezei

Novi Sad, 2019



ÚJVIDÉKI EGYETEM



MŰVÉSZETI AKADÉMIA

### A DOKUMENTÁCIÓ ADATAI

Sorszám:	
Azonosító szám:	
A dokumentáció jellege:	Monográfia
Az írat típusa:	Szöveges nyomtatvány
A dolgozat típusa (dipl.,mag.,dokt.):	Doktori DLA értekezés
A szerző neve:	Mezei Kinga
Témavezető:	Hernyák György, rendező, egyetemi tanár
A dolgozat címe:	Éjvidő – A színházi előadás mint összművészeti esemény
A publikáció nyelve:	Magyar
A kivonat nyelve:	magyar/szerb/angol
A közzététel helye (ország):	Szerbia
Szűkebb földrajzi terület:	Vajdaság, Újvidék
Év:	2019.
Kiadó:	szerzői reprint
Helység, cím:	Újvidéki Művészeti Akadémia, Đura Jakšića 7.
A dolgozat formai felépítése:	7 fejezet / 34 alfejezet / 176 oldal / 22 fotó / 7 grafika / 89 forrásanyag
Művészeti terület:	Drámai és audiovizuális művészetek

Művészeti szakirány:	Színházművészet
Témakör, kulcsszavak:	Színház, totális színház, rítus, mítosz, sámán, dráma, összművészet, költészet, látvány, scenográfia, zene, mozdulat, gesztus, tárgy, tér, jelrendszer, Robert Wilson, Pilinszky János, Nagy József, Tadeusz Kantor
UDK	
Megtalálható:	Újvidéki Művészeti Akadémia, könyvtár
Megjegyzés:	
Kivonat:	<p>A doktori (DLA) értekezés a különböző művészeti ágak szerepét, tulajdonságait, megjelenési lehetőségeit és kapcsolódási pontjait vizsgálja a színházon belül. Ennek előzményeként felfeji a színház – mint alapvetően összművészeti esemény – kezdeteit, rituális jellegét, valamint azokat a színházi formákat, melyekben még megtalálható az összművészeti és a szakrális jelleg. Ennek mentén megvizsgálja a keleti teátrális formákat, valamint a 19. században kialakult irányzat, a totális színház fogalmát. Úgy tűnik, fontossá vált hangsúlyozni annak jelentőségét, hogy a színpadon megjelenő minden egyes elemnek – zenének, látványnak, gesztusnak, tárgynak, szónak – kulcsfontosságú szerepe és szimbolikus, jelentéshordozó ereje van. Korunk színházi irányvonalait szemlélve érzékelhetjük, hogy a költészet is – minden formájában és minőségében – egyre inkább kihalóban van színpadainkon. Nemcsak a poézis, a költői nyelv szorul háttérbe, de a zene, a látvány a mozdulat költészete is haldoklik. Ahhoz az organikus együtthatáshoz, mely valaha természetesen létezett, ma igen komoly erőfeszítések árán is alig tudunk visszatalálni, vagyis a művészeteket a színházon belül újra szerves egységgé kovácsolni.</p> <p>A doktori munka gyakorlati részét a Pilinszky János műveiből készült <i>Éjjel</i> c. előadás képezi. Az előadás – formáját tekintve – afelé törekszik, hogy a benne alkalmazott különböző művészeti eszközök jelentéshordozó szerepét kiegyenlítse. Különös figyelmet fordít a zene, a szöveg, a látványelemek, és a mozdulat organikus kapcsolatára, egymásra hatására, és az ezen művészeti ágak találkozásából</p>

	<p>megfogalmazható színpadi költészet megteremtésére. Az előadás – témáját tekintve – a véges emberi létezés és a végtelen, teremtetlen Létező közötti kapcsolatot fejtegeti emberi nézőpontból, a bűn és a szeretet kötöttségében és tragikumában.</p>
A téma elfogadásának ideje a Szenátus részéről:	2018.06.21.
A védés ideje:	
A komisszió tagjai:	<p>Dr. Káich Katalin, prof. emeritus, Újvidéki Egyetem, elnök</p> <p>Hernyák György, egyetemi tanár, Újvidéki Művészeti Akadémia, témavezető</p> <p>László Sándor, egyetemi tanár, Újvidéki Művészeti Akadémia, tag</p> <p>Jónás Gabriella, egyetemi tanár, Újvidéki Művészeti Akadémia, tag</p> <p>Dr. Vitkay-Kucsera Ágota, egyetemi tanár, Újvidéki Művészeti Akadémia, tag</p>



UNIVERZITET U NOVOM SADU



AKADEMIJA UMETNOSTI

### KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorski umetnički projekat
Ime i prezime autora: AU	Kinga Mezei
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Đerđ Hernjak, reditelj, redovni profesor
Naslov rada: NR	Vreme tmine – totalni teatar kao prostor susreta različitih umetničkih poetika
Jezik publikacije: JP	Mađarski
Jezik izvoda: JI	srp./engl./mađ.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina, Novi Sad
Godina: GO	2019.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Akademija umetnosti Novi Sad, Đura Jakšića 7.
Fizički opis rada: FO	broj poglavlja 7 / broj potpoglavlja 34 / stranica 176 / slika 22 / grafike 7 / literatura 89
Umetnička oblast: UO	Dramske i audiovizuelne umetnosti

Umetnička disciplina: UD	Pozorište
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	pozorište, totalno pozorište, ritual, mit, šaman, drama, „gesamtkunstwerk”, poezija, scenski prizor, scenografija, muzika, pokret, gest, rekvizit, prostor, semiologia, Robert Vilson, Janoš Pilinski, Jozef Nađ, Tadeus Kantor
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka, Akademija umenosti Novi Sad
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Doktorski umetnički projekat sadrži opis uloga različitih umetničkih oblasti posmatrajući njihove osobine, način pojavljivanja i analizirajući mogućnost njihovog povezivanja u pozorišnoj umetnosti. Prvenstveno ukazuje na pozorište – kao mesto susreta svih umetničkih oblasti – na njegove početke, ritualni karakter, kao i na teatarske forme u kojima se i danas može pronaći sveumetnički i sakralni pristup. Na taj način ona analizira istočne teatarske forme, kao i pojam "totalnog pozorišta" nastalog u 19.veku.</p> <p>Čini se da je veoma bitno naglasiti značaj toga da svaki element koji se pojavljuje na sceni – muzika, prizor, gesta, predmet, reč – ima ključnu ulogu, simbolično značenje i smisao. Posmatrajući savremene pozorišne tokove primećujemo da poezija – u svakom od njenih oblika i kvaliteta – sve više nedostaje sa naših scena, može se reći da izumire. Ne ostaje po strani samo poezija, pesnički jezik, nego izumire poezija muzike, prizora i pokreta.</p> <p>Danas veoma teško uspevamo da se vratimo toj organskoj sinergiji koja je nekad bila sasvim prirodna, to jest retko uspevamo da stvorimo jedinstvo svih umetničkih elemenata unutar pozorišta.</p> <p>Praktični deo ovog doktorskog rada čini predstava “<i>Vreme tmine</i>” (“<i>Éjidő</i>”) nastala po poeziji Janoša Pilinskog.</p> <p>Što se njene forme tiče, predstava se trudi da izbalansira značajnu ulogu svih umetničkih pravaca koji se u njoj koriste. Posvećuje posebnu pažnju organskoj povezanosti muzike, teksta, vizuelnosti i pokreta, na njihovo delovanje jedno na drugo i na stvaranje pozorišne poezije iz susreta različitih</p>



	<p>umetničkih elemenata. Pored poezije ona dodaje umetničke elemente koje su poput analogije pesničkom svetu Pilinskog.</p> <p>Tema predstave razmatra vezu konačnog (određenog) ljudskog postojanja sa beskrajnim, neodređenim Postojanjem – iz ljudskog ugla, kao i povezanost i tragičnost greha i ljubavi.</p>
<p>Datum prihvatanja teme od strane Senata: DP</p>	21.06. 2018.
<p>Datum odbrane: DO</p>	
<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO</p>	<p>Dr Katalin Kaič, profesor emeritus Univerziteta u Novom Sadu, predsednik</p> <p>Đerđ Hernjak, red. prof. Akademije umetnosti Novi Sad, mentor</p> <p>Šandor Laslo, red. prof. Akademije umetnosti Novi Sad, član</p> <p>Gabrijela Jonaš, red. prof. Akademije umetnosti Novi Sad, član</p> <p>Dr um. Agota Vitkai-Kučera, red.prof. Akademije umetnosti Novi Sad, član</p>



UNIVERSITY OF NOVI SAD



ACADEMY OF ARTS

### Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral Art Project
Author: AU	Kinga Mezei
Mentor: MN	Professor György Hernyák
Title: TI	Nighttime – Theatre Performance as Total Artwork Event
Language of text: LT	hungarian
Language of abstract: LA	eng. / srp./ hun.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2019
Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
Physical description: PD	Chapters 7 / subheadings 34 / pages 176 / images 22 / artistic graphics 7 / bibliography 89

Artistic field AF	Dramatic and Audiovisual Arts
Artistic discipline AD	Theater
Subject, Key words SKW	theater, total theater, ritual, myth, shaman, drama, „gesamtkunstwerk”, poetry, scenery, scenography, music, movement, gesture, space, semiology, Robert Wilson, János Pilinszky, Josef Nadj, Tadeusz Kantor
UC	
Holding data: HD	The Library of the Academy of Arts, Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	<p>This doctoral thesis studies the role, characteristics, chance of appearance and interconnections of different art forms within the theatre. It starts with the description of the beginnings of the theatre, a basically universal artwork event, its ritual nature and also those theatre forms in which universal artwork and sacral nature can be found. It also studies the oriental theatre forms and the phenomenon of “total theatre” which was born in the 19th century. It seems that it is important to emphasise the significance of the fact that every and each element that appears on the stage, such as music, scenery, gesture, object and word, has a key role and a symbolic power. The chance for the theatre to find its way back to the forms in which it can reach the human spirit is in poetry. What enables the different art forms to lift us out of our everyday reality and place us into the world of imagination is the poetry within us. So we can say that the cradle of the all-time portrayal is nothing else than poetry. At the same time, observing the trend of the theatre, it is obvious that poetry on the stage, in all its forms and qualities, is dying out. Not only is poetry, the poetic language declining, but music, scenery and the art of movement is also dying. The organic interference, which used to be natural, is difficult to find today no matter how hard you try. We need to merge arts into an organic unity within the theatre. Thus this thesis takes a glimpse into the works of such theatre artists who succeeded in creating a dialogue between arts (in their works) in an organic way. They are the ones we can get guidelines, directions from,</p>

	<p>the ones we can learn from about value, standard and art.</p> <p>The performance entitled “<i>Nighttime</i>” (“<i>Éjido</i>”), which was based on the works of Pilinszky János, forms the practical part of the thesis. Concerning its form this performance aims to equalise the roles of the different poetic modes used in it. It pays a special attention to the organic relationship of music, text, visuals and movement, to their interaction and to the creation of stage poetry which is born from the meeting of these art forms. It links such elements of art to the poems which are similar in their sense to Pilinszky’s poetry. Concerning its theme the performance is about the spiritual and intellectual homelessness of the modern day man, about the struggle of beauty and destruction of the created world, about human indignity. Its aim is to talk about the frightening hopelessness of the modern era using the essential language, the language of poetry.</p>
Accepted on Senate on: AS	21. 06. 2018.
Defended: DE	
Doctoral Art Project Defend Board: DB	<p>Dr. Katalin Káich, Professor Emeritus, University of Novi Sad, president</p> <p>Professor György Hernyák, Academy of Arts Novi Sad, mentor</p> <p>Professor Sándor László, Academy of Arts Novi Sad, member</p> <p>Professor Gabriella Jónás, Academy of Arts Novi Sad, member</p> <p>Professor Dr. Ágota Vitkay-Kucsera, Academy of Arts Novi Sad, member</p>

## Összefoglaló

A doktori (DLA) értekezés a különböző művészeti ágak szerepét, tulajdonságait, és kapcsolódási pontjait vizsgálja a színházon belül. Ennek előzményeként felfeji a színház – mint alapvetően összművészeti esemény – kezdeteit, rituális jellegét, valamint azokat a színházi formákat, melyekben még megtalálható az összművészeti és a szakrális jelleg. Ennek mentén megvizsgálja a keleti teátrális formákat, valamint a 19. században kialakult irányzat, a totális színház fogalmát. Úgy tűnik, fontossá vált hangsúlyozni annak jelentőségét, hogy a színpadon megjelenő minden egyes elemnek – zenének, látványnak, gesztusnak, tárgynak, szónak – kulcsfontosságú szerepe és szimbolikus, jelentéshordozó ereje van. Annak lehetősége, hogy a színház visszataláljon ahhoz a formájához, melyben még – szó, zene és képzőművészet együttesében – az emberi szellemet tudja megszólítani, leginkább talán a költészet közegében rejlik. Az, ami a különböző művészeteket képessé teszi arra, hogy kiemeljenek bennünket a mindennapi valóságunkból, és az alkotói képzelet világába vigyenek, az a bennük rejlő poétikusságnak köszönhető. Azt lehet tehát mondani, hogy a mindenkori ábrázolásnak a bölcsője nem más, mint a költészet. Ugyanakkor, korunk színházi irányvonalait szemlélve érezhetjük, hogy a költészet is – minden formájában és minőségében – egyre inkább kihálóban van színpadainkon. Nemcsak a poézis, a költői nyelv szorul háttérbe, de a zene, a látvány a mozdulat költészete is haldoklik. Ahhoz az organikus együtthatáshoz, mely valaha természetesen létezett, ma igen komoly erőfeszítések árán is alig tudunk visszatalálni, vagyis a művészeteket a színházon belül újra szerves egységgé kovácsolni. Ennek okán a dolgozat betekintést nyújt olyan színházi mesterek munkásságába is, akiknek sikerült alkotásaikban egyfajta művészetek közötti párbeszédet organikus módon kialakítani. Akiktől támpontokat, útmutatást kaphatunk, akiktől tanulhatunk értékről, mértékről és művészetről.

A doktori munka gyakorlati részét a Pilinszky János műveiből készült *Éjjel* c. előadás képezi. Az előadás – formáját tekintve – afelé törekszik, hogy a benne alkalmazott különböző művészeti eszközök jelentéshordozó szerepét kiegyenlítse. Különös figyelmet fordít a zene, a szöveg, a látványelemek, és a mozdulat organikus kapcsolatára, egymásra hatására, és az ezen művészeti ágak találkozásából megfogalmazható színpadi költészet megteremtésére. A versek mellé olyan művészeti elemeket társít, melyek analógiát mutatnak Pilinszky költészetének világával. Az előadás témáját tekintve a véges emberi létezés és a végtelen, teremtetlen Létező közötti kapcsolatot fejtegeti emberi nézőpontból, a bűn és a szeretet kötöttségében és tragikumában.

## Sažetak

Doktorski umetnički projekat sadrži opis uloga različitih umetničkih oblasti posmatrajući njihove osobine, način pojavljivanja i analizirajući mogućnost njihovog povezivanja u pozorišnoj umetnosti. Prvenstveno ukazuje na pozorište – kao mesto susreta svih umetničkih oblasti – na njegove početke, ritualni karakter, kao i na teatarske forme u kojima se i danas može pronaći sveumetnički i sakralni pristup. Na taj način ona analizira istočne teatarske forme, kao i pojam "totalnog pozorišta" nastalog u 19. veku.

Čini se da je veoma bitno naglasiti značaj toga da svaki element koji se pojavljuje na sceni – muzika, prizor, gesta, predmet, reč – ima ključnu ulogu, simbolično značenje i smisao. Mogućnost da se pozorište vrati formi u kojoj zajedništvo reči, muzike i likovne umetnosti dotiče ljudsku dušu se verovatno može pronaći u oblasti poezije. To, što razne umetnosti čini sposobnim da nas pomere iz svakodnevnice i uzdignu u svet stvaralaštva i mašte možemo zahvaliti poetičnosti koja se krije u njima. Na taj način možemo zaključiti da je kolevka svakog stvaranja upravo poezija. Na žalost, posmatrajući savremene pozorišne tokove primećujemo da poezija – u svakom od njenih oblika i kvaliteta – sve više nedostaje sa naših scena, može se reći da izumire. Ne ostaje po strani samo poezija, pesnički jezik, nego izumire poezija muzike, prizora i pokreta. Danas veoma teško uspevamo da se vratimo toj organskoj sinergiji koja je nekad bila sasvim prirodna, to jest retko uspevamo da stvorimo jedinstvo svih umetničkih elemenata unutar pozorišta. Iz tog razloga ovaj rad pruža uvid u delatnost pozorišnih stvaraoca koji su u svojim ostvarenjima uspeli da stvore organski dijalog između raznih umetničkih oblasti. Od kojih možemo dobiti podršku, uputstva i od kojih možemo učiti o vrednostima, meri i umetnosti.

Praktični deo ovog doktorskog rada čini predstava "Vreme *tmine*" („*Éjidō*“) nastala po poeziji Janoša Pilinskog. Predstava – što se njene forme tiče – se trudi da izbalansira značajnu ulogu svih umetničkih pravaca koji se u njoj koriste. Posvećuje posebnu pažnju organskoj povezanosti muzike, teksta, vizuelnosti i pokreta, na njihovo delovanje jedno na drugo i na stvaranje pozorišne poezije iz susreta različitih umetničkih elemenata. Pored poezije ona dodaje umetničke elemente koje su poput analogije pesničkom svetu Pilinskog. Tema predstave razmatra vezu konačnog (određenog) ljudskog postojanja sa beskrajnim, neodređenim Postojanjem – iz ljudskog ugla, kao i povezanost i tragičnost greha i ljubavi.

## Abstract

This doctoral thesis studies the role, characteristics, chance of appearance and interconnections of different art forms within the theatre. It starts with the description of the beginnings of the theatre, a basically universal artwork event, its ritual nature and also those theatre forms in which universal artwork and sacral nature can be found. It also studies the oriental theatre forms and the phenomenon of “total theatre” which was born in the 19th century. It seems that it is important to emphasise the significance of the fact that every and each element that appears on the stage, such as music, scenery, gesture, object and word, has a key role and a symbolic power. The chance for the theatre to find its way back to the forms in which it can reach the human spirit is in poetry. What enables the different art forms to lift us out of our everyday reality and place us into the world of imagination is the poetry within us. So we can say that the cradle of the all-time portrayal is nothing else than poetry. At the same time, observing the trend of the theatre, it is obvious that poetry on the stage, in all its forms and qualities, is dying out. Not only is poetry, the poetic language declining, but music, scenery and the art of movement is also dying. The organic interference, which used to be natural, is difficult to find today no matter how hard you try. We need to merge arts into an organic unity within the theatre. Thus this thesis takes a glimpse into the works of such theatre artists who succeeded in creating a dialogue between arts (in their works) in an organic way. They are the ones we can get guidelines, directions from, the ones we can learn from about value, standard and art.

The performance entitled “*Nighttime*” (“*Éjido*”), which was based on the works of Pilinszky János, forms the practical part of the thesis. Concerning its form this performance aims to equalise the roles of the different poetic modes used in it. It pays a special attention to the organic relationship of music, text, visuals and movement, to their interaction and to the creation of stage poetry which is born from the meeting of these art forms. It links such elements of art to the poems which are similar in their sense to Pilinszky’s poetry. Concerning its theme the performance is about the spiritual and intellectual homelessness of the modern day man, about the struggle of beauty and destruction of the created world, about human indignity. Its aim is to talk about the frightening hopelessness of the modern era using the essential language, the language of poetry.

## Izvod

Ovaj rad istražuje ulogu različitih umetničkih oblasti unutar pozorišta obrajućajući pri tom pažnju na njihove karakteristike, mehanizme delovanja i mogućnost stvaranja pozorišne poezije koja nastaje spajanjem istih, kao i na sve veći nedostatak kreativnog poetskog stvaranja u svetu pozorišta. On pruža uvid u početke pozorišta, u sam koren sinergije raznih umetničkih pravaca, na prisustvo sveopšte umetnosti u ritualima i početnim teatarskim formama, ukazuje na istočnjačke pozorišne oblike kao i u oblast "totalnog pozorišta", pravca nastalog u 19. veku. Opšte je poznato da pozorište – uzimajući u obzir njegovo poreklo – u osnovi ima karakter ritualne (i sakralne) umetnosti, ali je ta karakterističnost, oblik i osobina do danas skoro potpuno isčezla. Rituali – baš kao i prvi pozorišni događaji su svoj efekat postizali zahvaljujući spoju raznih umetničkih pravaca. Naši preci su još umeli da misle u celini; umetnosti u to vreme nisu bile razdvojene, nego su činile jedinstvo i sve zajedno su nosile određeni smisao i značenje. Na žalost ovaj organski pristup je danas sve manje karakterističan za naše scene, cepanjem na razne oblasti se sve više gubi jedinstvo u umetnosti (izuzetak su možda istočnjačke pozorišne discipline). Naši preci su znali o čemu i zbog čega govore o datoj temi. Konačni rezultat stvaralačkog procesa se nije svodio na samoostvarivanje, a isto svakako nije bio prvobitan cilj umetnika. Bela Hamvaš u jednom od svojih radova razmatra sledeće: "Kod nas, modernih evropljanina umetnost ima potpuno drugu ulogu nego što je imala kod naših predaka [...] Nekad je umetnik znao kako da savlada sve sile sveta. On ih je uređivao, dovodio u sklad i na kraju pomirio." (up.:Hamvaš 1987,41) Savremena umetnost na žalost ne teži ka pomirenju, štaviše, ona radije ostaje na nivou eventualnog pokazivanja ili, što je još tragičnije: postaje sve bezličnija i kaska za aktuelnim modernim pozorišnim trendovima. Na današnjim scenama dominiraju predstave bez stila, stava, značenja ili one političke, provokativne, previše didaktične i preaktualizovane produkcije koje se na žalost ni ne trude da budu više od toga no što jesu. One ne teže da unutar konteksta stvore jedan svojstveni svet kroz koji bi komunicirali ili postizali efekat. Može se reći da se danas kultura "pravi" umesto da ona jednostavno "postoji". Postepeno svaki organski, ljudski pristup koji se drži starih iskonskih korenja biva okarakterisan kao zastareo, besmislen i naziva se "nazadnim". Iako je proglašavanje starog pristupa nevažecim, i potpuno isključivanje tradicije veoma opasno ne samo u kulturološkom smislu nego i u pitanjima ljudskog (samim tim i stvaralačkog) identiteta. Pozorišna forma i misija koja bi spajanjem



raznih umetničkih pravaca mogla da dotakne ljudsku svest i dušu bi se mogla utemeljiti putem poezije. „Samo je poezija sposobna da u nekom retkom trenutku integriše svet koji je u večitom stanju raspadanja, i prikazati našu razorenost u jednom vrelom i bratskom zajedništvu" – kaže Janoš Pilinski (Pilinski 1971). Po Šlegelu je upravo poezija najsveobuhvatljivija od svih umetnosti, jer predstavlja univerzalni duh koji je u njima. Razne umetnost postaju sposobne da nas istrgnu i uzdignu iz svakodnevnica upravo zbog poetičnosti koja se krije u njima (up.: Šlegel 1994).

Na žalost, posmatranjem tokova savremenog teatra primećujemo da poezija – u svim njenim oblicima i kvalitetima – sve više izostaje sa naših scena. Ne ostaje po strani samo poezija, pesnički jezik – nego sa njima izumire i poezija muzike, prizora i pokreta. Današnji stvaraoci ne poklanjaju dovoljno pažnje estetici stvaranja, pa ni kvalitetnoj upotrebi umetničkih elemenata, poetici muzike i prizora (scenografija, kostim, osvetljenje). U pozorištu se ostale umetnosti veoma često koriste kao ispomoć radi postizanja efekta. Zbog toga je pozorište izgubilo svoj sveumetnički karakter koji je od samog početka bio imanentan deo teatarskih događaja. Jasno je da postojanje pozorišta određuje to, koliko ume da se koristi ljudskim iskustvima, doživljajima ili interpretacionim sredstvima (literatura, muzika, likovna umetnost, itd.) Magija i jedinstvenost pozorišta se krije upravo u tome da je svestranija od svih drugih umetnosti i samim tim može raznovrsnije i potpunije da izrazi umetničku zamisao, jer joj je na raspolaganju sveopšta umetnost i mogućnost njene sinteze u prostoru i vremenu. Tačnije, poseduje najmoćnija sredstva kojima može da deluje na publiku. Upravo zbog te osobenosti ona postaje ranjiva ukoliko su umetnička sredstva korišćena samo zarad izazivanja snažnijeg dejstva na publiku, tačnije u pozorišnom činu se ne vidi namera da se misli, tema ili neki sistem simbola organski sklope u jednu celinu. Naravno postoje stvaraoci koji razmišljaju u celosti, ali – posebno na ovim prostorima – taj stav nije karakterističan. Poređani elementi se često ne uklapaju u jednu umetničku celinu, ili koristeći novi izraz: u "totalno pozorište". Njihovo prisustvo je samo formalno i u nedostatku ozbiljnijih povezujućih tačaka one ne daju smisao i značenje.

Tokom istraživanja oslonila sam se na moj rad od samog početka mog stvaralačkog puta tokom kojeg sam istraživala delovanje raznih umetničkih oblasti jedno na drugo, njihovu povezanost, sintezu – tačnije – u svojim predstavama sam eksperimentisala sa ravnopravnošću likovne umetnosti (prizor), poezije (tekstualnost), pokreta i muzike. Cilj ovog rada je da usmeri pažnju mladih generacija da se svaki trenutak jedne predstave mora tretirati odgovorno i pažljivo, i da je najveći deo te odgovornosti upravo na stvaraocu.

Smatram da je postalo važno napomenuti značaj svih mogućih elemenata koji se pojavljuju na sceni – muzika, prizor, gesta, rekvizita, reči – jer svaki od njih ima ključnu ulogu, simbolični značaj i smisao. Današnjim generacijama je put veoma otežan, oni nemaju mogućnost za sticanje iskustva, a pozorišne ustanove ne organizuju eksperimentalne umetničke radionice koje bi mlade umetnike inicirale u svet pozorišta. Zbog pozorišne strukture koja je bazirana na produkciju i ispunjavanje normi je mladima neomogućeno da se isprobaju, a tu su i veće finansijske poteškoće koje sprečavaju sticanje iskustva u inostranstvu, pa i prisustvovanje na raznim pozorišnim sadržajima. Imajući u vidu sve ovo smatram da je pomaganje mladih generacija zadatak iskusnijih umetnika, ako ne drugačije, podelom iskustva, otkrića i savetima – nudeći im na taj način lična iskustva kao pomoć i usmeravanje.

Kao što znamo, istorija pozorišta je prešla velik put kad se radi o istraživanju prisustva raznih oblika umetnosti u teatru, nastale su neke veoma značajne teorije i došlo se do bitnih otkrića u ovoj oblasti. Pojavile su se razne interesantne pozorišne strukture, forme, rediteljske ideje kako u teoriji tako i u praksi. U pitanjima spajanja raznih umetničkih formi se srećemo sa različitim ideologijama i idejama koje su često u sukobu. Sledbenici vagnerovskog "gesamtkunstwerka" se kunu u sintezu umetnosti dok drugi tvrde da se umetnosti ne mogu spojiti u jednu celinu, nego se od njih eventualno može stvoriti skup raznih elemenata. Ova ideja ne veruje u fuziju elemenata, umesto toga smatra da se od njih može stvoriti nestrukturisani spoj raznih umetnosti. Znači, ona umesto da spaja, sukobljava razne vrste umetnosti. Ovu pojavu je Pavis nazvao "anti-gesamtkunstwerk". Tu se elementi namerno razdvajaju – muzika ne podržava tekst, geste su u sukobu sa radnjom. Razni sistemi pozorišnih znakova održavaju svoju autonomiju i otuđuju druge (up.: Pavis 2006, 164). Isto možemo primetiti kod Brehta koji ne koristi sve umetničke oblasti kako bi došao do sveumetničkog dela u kojem – po Brehtovoj teoriji – se sve rastvore i nestaju, umesto da bi sa pozorišnom umetnošću, zajedno, na svojstven način doprineli zajedničkom zadatku. Njihova zajednička tačka je u tome da se međusobno ne podržavaju (efekat otuđivanja). Međutim, i među sledbenicima "gesamtkunstwerka" možemo primetiti velike razlike, kada pogledamo na koji način i šta koriste kao "sredstvo spajanja" u pozorišnom činu. Kod Vagnera tu ulogu igra muzika, kod Maksa Rejnharta poetičnost teksta, dok u Bauhausu (pogledajmo samo nacrt Valtera Gropiusa) glavni motiv jeste arhitektura koja se kod E. G. Krejga i Adolfa Apije upotpunjuje igrom svetla. Patris Pavis smatra da je jedna od težnji "totalnog pozorišta" pronalaženje jedinstva za koje se smatralo da je davno nestalo – a to jedinstvo se može pronaći u povratku praznicima, ritualima, obredima. Ta

težnja može da se isprati u eksperimentima velikih evropskih pozorišnih stvaraoca: Antonina Artoa, Jeržija Grotovskog, Žana Luisa Baroa, Pitera Bruka, Ariane Mnouškine ili u radovima Eugenija Barbe. Mora se napomenuti da su svi od navedenih umetnika prepoznali pravu vrednost dalekoistočnih pozorišnih formi, uzimajući elemente koje mogu da se iskoriste u svojim delima – jer su shvatili da jezik istočnjačkih pozorišta predstavlja jednu veoma složenu i potpunu formu koja nije slična ni jednom evropskom teatru – osim možda složenom žanru komedije del arte. Nije slučajno ni to, da su mnogi od njih oštro osuđivali zapadna pozorišta koja su bila orijentisana na govor, koji deluje isključivo samo na ljudsku svest. Svi oni ipak kao da nisu uspeli da donesu značajnije promene u toj težnji pozorišnih institucija da se u njima prave predstave koje su verbalne. Tekst je – u inat svim naporima da se to promeni – i dalje sveprisutan i dominantan element na našim scenama. Opšte je prihvaćena pojava da se elementi organizuju u neki hierarhijski sistem u kojem je na čelu tekst. U tome nema ničeg za osuđivanje, sve dok je element teksta prisutan kao deo scenske poezije, a ne kao jedini vodeći motiv zbog kojeg svi ostali sadržaji i simboli ostaju u pozadini. Zbog dominancije teksta, značajan broj predstava deluje isključivo na intelekt. Mora se reći i to, da današnje pozorište čak i taj jedan element koji se izdvojio, nipodaštava i bagatelizuje. Značajan broj tekstova koji se danas izgovaraju na sceni – sklanjajući se od svih oblika poezije – se srozao na svakodnevne, opšte sadržaje, ulični sleng i vulgarnost.

Drugi dominantan element savremenog teatra jeste vizuelnost (prizor) što nas iznenađuje, jer vreme u kojem živimo utiče na čoveka raznim vizuelnim impulsima, dan za danom primamo pregršt vizuelnih impulsa i taj priliv slika, to more vizuelnih informacija ima svoj uticaj na pozorište, na žalost veoma često samo zbog toga, da se izazove neki trenutni efekat, a veoma retko biva prisutno u likovnom smislu – nudeći stvarnu smisao. Vidi se potreba da se ozbiljnije shvati prisustvo i značaj scenske muzike. Ona se veoma često koristi nepromišljeno – i tako postaje najranjivija od svih elemenata. Umetnost tela (pokret, geste) se – osim u predstavama koje se baziraju isključivo na pokret i ples – svela na uobičajene svakodnevne geste, znači pokret kao umetnički pravac jedva da je prisutan na scenama evropskih pozorišta. Razni umetnički elementi su znači ili prisutni u dominantnoj meri (govor, prizor), ili veoma nezadovoljavajućoj meri (pokret, muzika). Ne radi se o tome, da uopšte ne postoji prisustvo drugih umetničkih oblasti – radi se o tome, da se retko stvori jedinstvo, sklad elemenata, zajednički jezik – iliti poezije koja može da nastane od njih. Tom organskom skupu dejstva koji je nekad bio opšte prisutan – danas možemo pristupiti samo uz velike napore spajajući ih u jedinstven skup unutar pozorišne

umetnosti. Tačno je, da danas sve češće nailazimo (što je upravo suprotno) na težnju da se umetničke forme nekako spoje, uklope u stvaranju neke vrste pozorišne poezije, ali zapravo i u tim težnjama, koje smo nazvali totalnim pozorištem, elementi ne postaju zajednička vrednost, nego dolazi do neke vrste hierarhijske podeljenosti među umetnostima, koja se završava dominancijom jedne umetničke oblasti nad ostalim. Između ostalog, zato smatram važnim da napomenem dela umetnika, koji su po mom mišljenju uspeali da u svojoj delatnosti ostvare organsko jedinstvo elemenata i dijalog među raznim vrstama umetnosti. Među njima su predstave Jožefa Nađa, svetski poznatog reditelja i koreografa poreklom iz Kanjiže, ili Tadeuš Kantor poljski likovni umetnik i režiser, amerikanac Robert Vilson, Pina Bauš – koreograf i plesač, kao i režije Silviua Purkarete – kroz njihovu umetnost možemo da učimo o meri, umetničkim vrednostima i scenskoj poeziji.

Kao finalni rezultat mog doktorskog rada odredila sam stvaranje pozorišne predstave u čijem realizovanju smo se zajedno sa mojim saradnicima trudili da iskoristimo sve umetničke elemente u okviru jednog pozorišnog čina, poklanjajući posebnu pažnju organskoj povezanosti muzike, teksta, prizora i pokreta, na njihovo delovanje jedno na drugo i na stvaranje scenske poezije koja nastaje iz susreta ovih umetničkih pravaca. Predstava "*Vreme tmine*" („Éjidő”) se hrani abstraktnom i objektivnom poezijom Janoša Pilinskog, govori (esencijalno i na jeziku pozorišne poezije) o duhovnoj i intelektualnoj izgubljenosti čoveka današnjice, o večnom sukobu unutar svetova i njegovog razaranja, nedostojnosti ljudskog postojanja, o zastrašujućem beznađu koje nas okružuje. "Nekad je ovde bio Raj" – piše Pilinski, danas naše živote skoro pa u apokaliptičnoj meri opterećuju krize, ratovi, sukobi. Na to stanje razorenosti ukazuje i naslov predstave koji sam izdvojila iz jednog stiha pesme "Apokrif". Osnovni elementi poezije Pilinskog – kao što su usamljenost i obračunavanje, otuđenost čoveka današnjice, prolaznost i opraštanje, samoanaliza i samopotraga, ali prvenstveno religijski koreni i doživljaj gubljenja i pronalaženje doma – prate dramaturšku liniju cele predstave. Pilinski nas suočava sa osnovnim pitanjima postojanja. Sugestivnost njegovih rečenica i stihova se krije u čistoći forme, jednostavnom jeziku sa kojim je stvorio poseban pravac u mađarskoj poeziji. Prikazuje nesigurnosti čoveka koji je izopšten iz svetskih tokova – iliti o čoveka koji je izopštio sebe samog. Predstava *Vreme tmine* želi da prigrli taj životni stav ili stanje svesti na jednostavnom i osnovnom nivou kako ga izvođači u datom trenutku i na mestu doživljavaju. Ona se ne koncentriše na prepričavanje priče, nego na obradu i doživljaj tih emocija i tema oko kojih se organizuju epizode koje čovek današnjice hteo - ne hteo nosi u

svojoj duši. Predstava *Vreme tmine* pesnički svet Pilinskog na pojedinim mestima prevodi na sopstveni jezik, postavljajući na scenu svoje čitanje i razumevanje teksta i sopstvene slike, dok ponegde koristi slike iz pesama. Kreature, bića i duše koje se pojavljuju u epizodama, kao i odlomci ili ostaci individualne i zajedničke drame se spajaju u obliku jenog lika – Dečaka. Nalazimo se znači u Dečakovom svetu satkanog od stvarnih događaja ili snova, nalazimo se među njegovim doživljajima, željama i strahovima, a bića koja se pojavljuju u njegovim doživljajima se mogu posmatrati kao njegove inkarnacije ili alter ega.

U predstavi se pored poezije pridružuju i umetničke oblasti koje pružaju analogiju poetskom svetu Pilinskog. Tako oni postaju nerazdvojni elementi celine, kao što je muzika vojvođanskog kompozitora Silarda Mezeia (Mezei Szilárd) koja se u predstavi izvodi uživo. Silard Mezei poseduje jedinstven muzički pristup i stil čije korene možemo naći u džezu, savremenoj improvizativnoj kao i u izvornoj mađarskoj muzici. Kao kompozitor se najviše bavi povezanošću improvizacije i kompozicije. Muzika mu je strukturisana i često atonalna – a u isto vreme unutar tog teškog zvuka daje prostor beskrajnoj slobodi i poletnosti. Mezei ima delikatan muzički pristup poeziji, on je jedan od pozorišnih kompozitora koji suštinski poznaje scenu i njena očekivanja, tako da njegova pozorišna muzika u svakom smislu postaje organski deo scenskog događaja.

Kod komponovanja vizuelnog identiteta predstave moji saradnici: scenograf Peter Ondrašek (Ondraschek Péter) i kostimograf Erika Janovič (Janovics Erika) i ja smo se trudili da pozorišni elementi koji se pojavljuju unutar predstave (prostor i materijali koji se u njemu pojavljuju (napr. pesak), rekvizite, kostimi, kao i lutke, maske) ne budu samo elementi koji "dobro funkcionišu" na sceni, nego da u odnosu jedno na drugo, i u poređenju jedno sa drugim nose smisao, ali da i individualno budu sposobni na stalne promene. Na taj način njihovo značenje na ponekim mestima biva uvećano, a nekad se promeni i krene u drugom pravcu. Polazna tačka i najbitniji aspekt u stvaranju prostora nam je bio da stvorimo prizor dostojan univerzuma Pilinskijeve poezije i filozofije, zamislili smo "metafizičko borbena polje" u kojem se simbolički povezuju nebo i zemlja, gde se sve rađa iz zemlje i teži ka nebu. Igra se odvija između zemlje i neba, na jednom večitom, nestabilnom tlu koje poput živog peska daje osećaj konstantne opasnosti. Nalazimo se u šumi niti, životnih "struna", spiritualnih žica, traka misli koje kako fizički tako i psihički kriju "tajne" koje se moraju razotkriti. U određenom momentu predstave prostor se pomoću poput vela providnih tkanina deli na odvojene staze, ostrva. U nastalim lavirintima čovek postaje još napušteniji i usamljeniji. Na ove poput vela tanke zavese se

vrši projekcija crno-belih hladnih i oštih grafika likovne umetnice Eržebet Mezei (Mezei Erzsébet) pojačavajući na taj način životni osećaj koji nam pružaju pesme.

Oslanjajući se na liriku Janoša Pilinskog predstava *Vreme tmine* razmatra vezu konačnog (određenog) ljudskog postojanja sa beskrajnim, neodređenim Postojanjem – iz ljudskog ugla, kao i povezanost i tragičnost greha i ljubavi.

# Tartalom

Összefoglaló.....	10
Szözetak .....	11
Abstract .....	12
Izvod.....	13
Előszó.....	22
Bevezető.....	23
1. Az összművészet gyökerei a rítusokban.....	27
1. 1. Művészeti „szentélyek”.....	27
1. 2. Őseink művészete.....	28
1. 3. Az őskor „színésze” – a sámán .....	31
1. 4. A rítus és dráma kapcsolata.....	33
1. 5. Valós aktusok .....	36
2. Összművészet keleten .....	41
2. 1. India színházi formái.....	42
2. 2. Transztánc és árnyjáték Balin és Jáva szigetén.....	45
2. 3. A hagyományos kínai színház, Körtevirágkert és Császári Zenei Hivatal.....	49
2. 4. A kagurától a nó-ig – színházi formák Japánban .....	53
2. 5. Keleti tanok nyugati szemmel.....	62
3. A totális színház .....	68
3. 1. A totális színház definíciókísérlete .....	68
3. 2. Az összművészet fogalmának kialakulása – Richard Wagner elmélete.....	71
3. 3. A komplex jelleg .....	72
3. 3. 1. A színész komplexitása .....	75
3. 4. A színházművészet „sajátosságának” problematikája.....	76
3. 5. A színpadi elemek hierarchiája .....	77
3. 6. Konceptiók, elképzelések a totális színházról .....	81
3. 7. A más művészeti területről érkező színházi alkotókról.....	91
4. A színpad vizuális jelei – a színpadi látvány költészete.....	93
4. 1. A szöveg és a látvány kapcsolatáról.....	93
4. 2. A képek színházáról .....	95
4. 3. Wilson lelassított hang-képei .....	96
4. 4. A tárgyak jelentése a színpadon .....	100

4. 5. Kantor képköltészete – a kollázstól az ambalázsig .....	102
4. 6. Purčárete kétarcú kórusai mint látványelemek.....	107
4. 7. Pina Bausch tánca írt költészete .....	109
5. A színpad auditív jelei.....	112
5. 1. A zene jelentősége és viszonya a színpadi egységhez.....	112
5. 2. A zene szerepe, alkalmazása a színházban.....	115
5. 3. Zene a színpadon vagy színházi zene? .....	121
5. 4. A színházi zene definíciókísérlete .....	122
5. 5. A zenei improvizációról mint színpadi zenéről.....	124
5. 6. A színházi zene komponálásának módjai.....	127
5. 7. A színházi zene alkalmazásának technikai problémái.....	129
6. <i>Woyzeck</i> től a <i>Szédület karcolatáig</i> – Az irodalmi szöveg újraalkotása a színpadon.....	132
7. <i>Éjvidő</i> .....	143
7. 1. Az európai színház válsága .....	143
7. 2. „és szólok én, mint éjvidőn a fa”.....	151
Képmelléklet .....	160
Képek az <i>Éjvidő</i> c. előadásból .....	160
Válogatás Mezei Erzsébet az előadásban felhasznált grafikáiból .....	167
Literatúra .....	170



## Előszó

A dolgozat a különböző művészeti ágak szerepét, tulajdonságait, megjelenési lehetőségeit és kapcsolódási pontjait vizsgálja a színházon belül. Ennek előzményeként felfeji a színház – mint alapvetően összművészeti esemény – kezdeteit, rituális jellegét, valamint azokat a színházi formákat, melyekben még megtalálható az összművészeti és a szakrális jelleg. Ennek mentén megvizsgálja a keleti teátrális formákat, valamint a 19. században kialakult irányzat, a *totális színház* fogalmát.

Jelenlegi kutatásomat megelőzte az a fiatal korom óta tartó munka, melyben a színházat alkotó művészetek egymásra hatását és ezek kapcsolatait, szintézisét tanulmányoztam – vagyis a zene, a képzőművészet (látvány), a költészet (textualitás) és a mozdulat egyenértékűségével kísérleteztem előadásaimban. Dolgozatom célkitűzései közé tartozik, hogy felhívja a fiatal alkotó generáció figyelmét arra, hogy egy előadás minden pillanatát, mozzanatát felelősséggel kell kezelni, és ez a felelősség minden esetben elsősorban az alkotóra hárul. Úgy gondolom, fontossá vált hangsúlyozni annak jelentőségét, hogy a színpadon megjelenő minden egyes elemnek – zenének, látványnak, gesztusnak, tárgynak, szónak – kulcsfontosságú szerepe és szimbolikus, jelentéshordozó ereje van.

A jelen generációja (különösképpen a számomra leginkább fontos vajdasági magyar fiatal generáció) számára sajnos sokkal nehezebb az út, és kevesebb a lehetőség a tapasztalatszerzésre. Színházainknak nincs lehetőségük az igazi műhelyszerű, fiatalokat beavató munkamódszerekre. A produkcióorientált és teljesítménycentrikus színházi struktúra okán nem adhatnak teret a szárnypróbálgatásokra. Ugyanakkor a művészeti oktatás intézményei sem adnak lehetőséget igazi mester-tanítvány viszonyok kialakítására. A külföldi tapasztalatszerzés, színházlátogatás pedig anyagi és életviteli nehézségekbe ütközik. Mindezek tudatában tehát a pályakezdő generációk megsegítése az idősebb nemzedék feladatává válik, ha máshogy nem, hát oly módon, hogy tapasztalatainkat, felfedezéseinket megosztjuk, hasznosnak vélt tanácsainkat a rendelkezésükre bocsájítjuk.

## Bevezető

Köztudott, hogy a színház – eredetét tekintve – alapvetően rituális (és nem melleleg szakrális) jelleggel bíró művészet, amely azonban mára többnyire elveszítette ezen jellegét, formáját, tulajdonságát. A rituálék a művészetek együttesében érték el hatásukat, mint ahogyan a kezdetleges teátrális események is. A régiek még tudtak egységben gondolkodni; a régi időkben a művészetek még nem különültek el egymástól, hanem egymással összefüggésben képeztek jelentéstartalmakat. Ma már ez az organikus szemlélet nem jellemzi színpadjainkat, a művészetek ágazatokra való szakadásával a művészetek egységében való gondolkodásmód is egyre inkább kiveszik (leszámítva talán a keleti színházakat). Nem melleleg a régmúlt embere még tudta, miről és miért kell megszólalnia. Az alkotói munka alapvető lényege nem az önmegvalósításban volt, nem abban ért véget. Ahogy azt Hamvas Béla is jelzi egyik írásában: „nálunk, újkori európaiaknál a művészetnek egészen más szerepe van, mint a régieknél volt [...] Régebben a művész a világ erőit megfékezte. Rendezte és harmonizálta és megbékítette.” (Hamvas 1987; 41) A mai művészet sajnos már nemigen törekszik erre. Sokkal inkább megmarad a dolgok esetleges megidézésének szintjén, vagy ami ettől sokkal nyomasztóbb: egyre szellemtelenebb, egyre inkább csupán a divatot követi. Fénykorukat ma a stílustalan, jellegtelen, vonatkozások nélküli, avagy politikai, provokatív, túlon túl didaktikus, agyonaktualizált produkciók élik, amik sajnos nem törekednek többek lenni attól, amik. Nem törekednek a kontextuson belül, egy sajátos világot megteremteni, s azzal hatni, vagy kommunikálni. Mondhatnánk úgy is: ma a kultúrát „csinálják” és nem „van”. Lassan képtelenségnek és értelmetlenségnek tűnik minden organikus szemlélet, elavultnak bélyegeznek minden emberközeli fogalmazásmódot, minden olyan megszólalást, mely még a gyökerekben keres kapaszkodást. Holott a réginek az érvénytelennel való kiegyenlítése, avagy a régitől, a hagyományoktól való teljes elzárkózás nagyon veszélyes talaj, nemcsak kulturális szempontból, hanem az emberi (s ezáltal az alkotói) identitás(tudat) kérdésében is.

Annak módját, hogy a színház visszataláljon ahhoz a formájához, melyben még – szó, zene és képzőművészet együttesében – az emberi szellemet tudja megszólítani, jelen pillanatban a költészet közegeiben látom. „Csak a költészet képes ugyanis ritka pillanatban integrálni az örökös széthullásban lévő világot, egyetlen forró és testvéri egységben fölmutatni meghasonlottságunkat” – mondja Pilinszky János (Pilinszky 1971). Schlegel

szerint a poézis a legátfogóbb az összes művészet közül, képviseli ugyanis a bennük rejlő egyetemes szellemet. Az, ami a különböző művészeteket képessé teszi arra, hogy kiemeljenek bennünket a mindennapi valóságunkból, és az alkotói képzelet világába vigyenek, az a bennük rejlő poétikusságnak köszönhető. Azt lehet tehát mondani, hogy a mindenkori ábrázolásnak a bölcsője nem más, mint a költészet (lásd Schlegel 1994).

Ugyanakkor, korunk színházi irányvonalait szemlélve érzékelhetjük, hogy a költészet is – minden formájában és minőségében – egyre inkább kihalóban van színpadainkon. Nemcsak a poézis, a költői nyelv szorul háttérbe, de a zene, a látvány a mozdulat költészete is haldoklik. A mai alkotók kevés figyelmet fordítanak az alkotás esztétikájára, a művészeti elemek minőséges alkalmazására, a zene, a látvány (díszlet, jelmez, világítás) poétikájára. A társművészetek a színházon belül, igen sok esetben, csupán kiszolgálói szerepkörben tudnak megmutatkozni. A színház, ezáltal veszített összművészeti jellegéből, ami pedig a kezdetektől immanens sajátossága a teátrális eseményeknek. Holott tudható, hogy a színház életét alapjaiban meghatározza, hogy mennyiben képes táplálkozni az emberi tapasztalatok, élmények halmazából, illetve az ezeket kifejező interpretációs eszközökből (irodalomból, zenéből, képzőművészetből stb.) A színház varázsa és sajátja éppen az, hogy minden más művészetnél sokoldalúbban, teljesebben fejezheti ki magát a művészi elgondolást. Hiszen adott számára a művészetek összessége és ezek időben és térben való szintézisének lehetősége. Vagyis a nézőre való ráhatás legerőteljesebb eszközeivel rendelkezik. Mindazonáltal, ugyanezen sajátosság miatt válik rendkívül sebezhetővé is, amennyiben az alkalmazott művészeti eszközök, csupán a minél erőteljesebb hatás elérése okán vannak jelen, vagyis a színpadi alkotásban nem mutatkozik szándék, azok gondolati, tematikai vagy valamilyen szimbólumrendszer mentén történő organikus összekapcsolására. Természetesen léteznek olyan alkotók, akik még szerves egységben gondolkodnak, de – főként szűkebb térségünkben – sajnos nem ez a szemlélet a jellemző. A felsorakoztatott elemek legtöbbször nem szervesülnek összművészeti alkotássá – avagy az újonnan kialakult kifejezésével élve: totális színházzá – sokkal inkább csupán formális szinten vannak jelen, és különösebb kapcsolódási pontok hiányában nem mélyülnek mondanivalóvá.

Mint tudjuk, a színháztörténet a különböző művészetek színpadi jelenlétének tanulmányozásában is igen nagy és szélsőséges utat járt be, sok-sok elmélettel, kutatással, felfedezéssel. Izgalmasabbnál izgalmasabb színházi struktúrák, formák, rendezői képzetek ütötték fel fejüket mind elméletben, mind a gyakorlatban. Mindezek azonban, mintha mégsem tudtak volna igazán lényegi, maradandó változásokat hozni a színháznak abban az

irányultságában, amely pl. a túlnyomórészt verbális közegű előadások gyártása mellett tette le voksát. A szöveg – minden ettől való elmozdulási kísérlet ellenére – még mindig uralja a színpadainkat. Általánosan elfogadott jelenség, hogy az elemek egyfajta hierarchikus rendszer szerint szerveződnek, melyben főként a textualitás dominál. Ebben mindaddig nincs is különösebb kivétlivaló, amíg a szöveg-elem a színpadi költészet egyik szervezőjeként van jelen, és nem pedig olyan egyedüli vezérmotívumként, melynek okán minden más fogalmazásmód és jelzés háttérbe szorul vele szemben. Ám a szöveg eluralkodásának okán a legtöbb színházi esemény csupán az értelmet célozza meg. Nem mellesleg, korunk színháza még az általa előtérbe helyezett elemet is egyre inkább leminősíti, elbogatellizálja. A mai színpadokon elhangzó szövegek jelentős hányada – eltávolodva a költészet minden formájától – teljesen a hétköznapi tartalmakig és köznyelvi (sokszor vulgáris) szóhasználatig silányult.

Korunk színházának másik uralkodó eleme a látvány, ami nem meglepő, hiszen a kor, amiben élünk vizuális információhalmazon keresztül hat az emberre. Nap, mint nap, tengernyi vizuális impulzus ér bennünket, és ez a képi dömping a színházakra is rátelepszik, sajnos sokszor öncélúan, egyeduralkodón és csupán a hatás fokozásaként – s csak elvéve a képzőművészet jegyében. A zene alkalmazásában is szükségszerűség mutatkozik, hogy színpadi szerepét és jelentését komolyabban vegyük. Meglehetősen gyakorinak mondható helytelen és átgondolatlan alkalmazása folytán ugyanis a leginkább sérülékeny elemmé lett. A test művészetéről (mozdulatról, gesztusokról) pedig elmondhatjuk, hogy – a kifejezetten a testre, a táncrea épülő előadásokat leszámítva – gyakorlatilag a hétköznapi gesztikuláció szintjére süllyedt. Vagyis a mozgás, mint művészet, nagy általánosságban az (európai) színházakban valójában szinte alig létezik. A különböző művészeti elemek tehát vagy túlzott, uralkodó mértékben (beszéd, látvány), vagy pedig nem megfelelő minőségben (mozdulat, zene) vannak jelen.

Nem arról van szó, hogy a társművészetek jelenléte teljesen kiveszett volna, sokkal inkább arról, hogy az egység, az elemek egyensúlya, a közös nyelv, avagy az általuk kialakítható költészet születik meg ritkán. Ahhoz az organikus együttatháshoz, mely valaha természetesen létezett, ma igen komoly erőfeszítések árán is alig tudunk visszatalálni, vagyis a művészeteket a színházon belül újra szerves egységgé kovácsolni. Ez úgy is igaznak tűnik, hogy ma – ennek ellentmondón – egyre többet találkozni olyan törekvésekkel, melyek a művészetek valamilyen módú összefogására, összekapcsolására, (hovatovább valamiféle színpadi költészet megteremtésére) törekszenek. Ám valójában még ezekben a színházi törekvésben is – melyeket ma totális színházként aposztrofálunk –

az elemek csak nagyon ritka esetben válnak egyenértékűvé, a művészetek közt hierarchikus rendszer alakul ki, mely leginkább valamelyik elem győzelmével ér véget.

Többek között emiatt tartom fontosnak írásomban megemlíteni olyan mesterek alkotásait, akiknek véleményem szerint sikerült megvalósítaniuk művészetükben az elemek egységét, fogalmazásaikban egyfajta művészetek közötti párbeszédet organikus módon kialakítani, és mondanivalójukat ezáltal elemelni a vertikális, a szakralitás felé. Akiktől támpontokat, útmutatást kaphatunk, akiktől tanulhatunk értékről, mértékről és művészetről.

Dolgozatom megírásában nagy segítségemre voltak Oláh Tamás teatrológus barátommal folytatott beszélgetéseim, valamint dr. Káich Katalin professor emerita, művelődéstörténész útmutatásai, akiknek ezúton is köszönetemet fejezem ki. Köszönöm továbbá Mezei Szilárd, Márkos Albert és Verebes Ernő zeneszerzőknek, hogy megosztották velem a színpadi zenével kapcsolatos észrevételeiket, tapasztalataikat.

# 1. Az összművészet gyökerei a rítusokban

## 1. 1. Művészeti „szentélyek”

A néprajzi kutatásokból és kultúrtörténeti feljegyzésekből – melyek a természeti népek szokásaival, erkölcsével, költészetével, életével foglalkoznak – megtudhatjuk, hogy a színház eredetét a mágikus, népi rítusokban, az ősi vallási szertartásokban, a különböző etnikumok világértelmezéseit ránk örökítő mítoszok rítikus ábrázolásaiban kell keresnünk.

A jelenség, nevezzük bár „drámának”, „színháznak” vagy „előadásnak”, a világ összes népénél fellelhető, és igen régi múltra tekint vissza – mondja Richard Schechner. A tánc, az ének, a maszkok és jelmezek viselése, állatok, emberek, természetfölötti lények megszemélyesítése, történetek megjelenítése, a tér kiválasztása és előkészítése, az egyéni és csoportos előkészületek az emberi létforma velejárói (Schechner 1984; 54). Az ősember esetében mindenféle alkotói folyamat valójában ösztönből fakadó, szükségszerű cselekedetnek tekinthető. Nélkülöz mindennemű manipulatív magatartást, vagyis az ősember alkotásainak nem kiszámított „hatása” van, hanem a létével kapcsolatos funkciója.

Az őskőkorszak maradványai közül az egyik legizgalmasabb jelenséggel a Le Tuc d'Audoubert barlangban találkozhatunk. Weston La Barre amerikai antropológus feljegyzései szerint a barlangot egy elsüllyedt folyó őrzi, mely kb. 60 méter hosszan kanyarog a föld alatt. Ezen átkelve válik elérhetővé az első száraz földdarab. Innen, a barlang falának támasztott kb. 10 méter magas meredek létrát kell megmászni, majd ezt követően egy szűk folyosón végigkúszni, s elénk tárul a mezítlásas őstáncosok lábnyomainak látványa, mögöttük pedig az agyagból megformált párzó ősbivalyoké (idézi Schechner 1984; 54).

A legkorábbi színházak (Schechner szentélynek is nevezi őket) a föld mélyén rejtőznek, előadástérüket igen nehéz megközelíteni. A barlangok falán található festményekből, karcolatokból következtetve feltehető, hogy ezek adhattak otthont a fáklyák fényénél bemutatott vadászati, termékenység szertartásoknak. Itt fohászodhattak őseink isteneikhez az állatállomány szaporodásáért, és itt ünnepelehték az emberi termékenységet is – mint ahogyan ezt a nemi jellegzetességeket, túlméretezett női nemi szerveket, fallikus szimbólumokat ábrázoló barlangrajzok sejtetik (pl. az El Castillo barlang óriási harang alakú vulva-szimbólumai) (Schechner 1984; 44–45).

A magdaléni korszakból származó festményeken és véseteken látható állatábrázolások – bölények, vadlovak, őstulkok, rénszarvasok, kőszáli kecskék ábrái (mint amilyenek pl. a Lascauxi barlangban is láthatók) feltehetően vadászrítusok segédeszközei voltak. A Les Trois Frères-barlang legbelső „szentély” kamrájában az állatábrák között egy félig állat, félig ember (avagy állatbőrbe öltözött ember) táncoló alakja is látható, zenei íjjal a kezében<sup>1</sup>. Emellett egy félig karcolt, félig festett sámán, avagy varázsló figura. Ezek a rajzok egyértelműen tükrözik a mágikus szertartások gyakorlatát a barlangokban. Ugyanakkor azt is felidézik, miként társult egymáshoz évezredekken keresztül a termékenység, a zene és a tánc.

A paleolitikum korából ránk maradó alkotások – barlangi festmények, kisplasztikák – nyomot hagytak a különböző korok művészein, sőt még napjaink művészeire is hatással vannak. Az Oriszában található 13. századi Konáraki naptemplom épületegyüttesének falait erotikus domborművek, szobrok sokasága borítja. A figurák tiszta termékenységet sugároznak, és meglepő nyíltsággal és változatossággal jelenítik meg a testi érintkezés különböző formáit. Az ölelkezési, párzási helyzetek között nemegy táncra emlékeztető pozíció is felfedezhető. A komplexum egyik temploma a nevét is a táncról kapta. A nátamandir, azaz tánctemplom épületében a vallási rituálé részeként, Isten szolgálólányai, a maharik táncoltak (Halmos 2010; 216).

## 1. 2. Őseink művészete

Hogy közelebb kerüljünk őseink életéhez, viselkedéséhez, kultúrájához, mindenekelőtt betekintést kell nyernünk fogalmaikba, értékeikbe, gondolkodási szokásaikba, tehát abba, ahogyan a valóságot értékelték, ahogyan a világot látták. A rítusoknak elemi rendeltetésük volt az ősi közösségek létének tekintetében. A rossz szellemeket elűző, természeti jelenségeket megidéző (évszaki) szertartásokkal, az emberélet fordulópontjaihoz (születés, serdülés, házasság, halál) kapcsolható átmeneti rítusokkal, vagy a megszentelt tárgyakat, élőlényeket az istenségeknek felajánló áldozati rítusaikkal a világ kozmikus, egyetemes rendjének kívántak részesei lenni, vagyis az univerzum harmonikus egyensúlyát fenntartani.

Az ősember műtárgyainak (szobrainak, rajzainak, festményeinek, sziklavéseteinek, csontkarcainak) mágikus erőt tulajdonított (gondoljunk csak a termékenységi Vénusz-szobrocskákra és a vadászatot oltalmazó varázserejűkre). Ezen tárgyak, és nem melleleg a

---

<sup>1</sup> Feltehetőleg, ez az első ismert ábrázolása a húros hangszerek elődjének, a zenei íjnak.

zene és a tánc segítségével a természet erőit igyekezett a maga javára fordítani. Az őskori művészet teljesen más indíttatásból született tehát, mint a ma emberének művészete. Kapcsolata a léttel valós kapcsolat. De nemcsak erre irigykedhetünk, hanem arra a műgondra is, mellyel alkotásait – a rendelkezésére álló eszközök és tapasztalatok segítségével – széppé, tartóssá formálja. Az őskori ember „művészete” rendkívüli leleményességről tanúskodik. Kompozícióban ugyan nem gondolkodik, de pl. a sötét és világos színek használatával elkülöníti a közelebbi és távolabbi részleteket, jó megfigyelőképesség és arányérzék jellemzi az állatok pozícióit és méreteit tekintve (arról nem is szólva, hogy olyan festékeket gyárt, melyek vízállóak, ellenállnak a környezeti hatásoknak, és hogy olyan helyen alkot, ahová a fény még nappal is alig szűrődik, tehát lámpást gyárt, melynek pislákoló fénye megsegíti a munkáját).

Mint azt említettük, a képek, tárgyak – szerepüket tekintve – egyrészt kultikus szertartások segédeszközei voltak. Másrészt meg is örökítették ezeket a szertartásokat. A kézlenyomatokat, csonkolt végtagokat ábrázoló rajzok rituális csonkításra utalhatnak. Némely festményen (mint pl. az előzőekben említett Les Trois Frères-barlangbéli sámánábrázolás) pedig magát a rítust vezető varázsló, sámán alakját fedezhetjük fel, szarvasagancssal a fején, vagy sámándobbal a kezében. Ugyanakkor az emberfejű, állattestű, mitikus lények ábráiból arra is következtethetünk, milyen szoros az összefüggés az ősi rituálék és a mitológiai rendszerek között.

Feltehetőleg, a művek szerzői, a legtöbb esetben, a rítusokat vezető varázslók, papok, sámánok lehettek, akik révületükben ezeket az alkotásokat használhatták kommunikációs eszközként az érzékeken túli világgal. A különböző szimbólumok, ábrázolási formák, és kifejezésmódok tükrözik az adott közösség spirituális életét, vallási világképét, és a szóban forgó kulturális rendszer szerves részét képezik.

A valóság érzékelésének egyetemes fogalmai és formái (úgy mint idő, tér, változás, ok, sors, szám, érzéki és érzékfölötti, illetve rész és egész viszonya), minden kultúrában összefüggnek egymással, sajátos világfelfogást (világmodellt) alkotnak. Az adott társadalomban kialakuló világkép irányítja az ember egész magatartását, ezen keresztül szűri át a külvilág impulzusait, benyomásait, és alakítja át belső tapasztalatainak halmazává. A világképek a mítoszokból, rítusokból, a nyelvi formák szemantikai elemzéseiből rajzolódhatnak ki (Gurevics 1974; 15-16). A mítoszok és rítusok szétválaszthatatlanok, egyazon mitológiai rendszer részét alkotják. A rítusokhoz gyakran mitikus történetek társulnak. Egyrészt a mítoszok értelmezik a rítusokat, másfelől a rítusok



a mítoszok megjelenítései. A kultikus mítoszokban, melyek a vallásos cselekvéseket magyarázzák, a mítosz beágyazódik magába a rítusba.

Tágabb értelemben a rítus magába foglal minden szokáscselekményt, előírt viselkedési formát – tehát minden népszokást. A ritualizált viselkedés a közösség tagjainak egymáshoz való viszonyát határozza meg és fejezi ki. Szűkebb értelemben viszont, olyan vallásos, mágikus szokáscselekedet, melynek alapja a hit. Ezek a rítusok a világmindenséget hivatottak befolyásolni, a jelent, a jövőt, a transzcendens szférát. A kultikus szertartások tehát arra a hiedelemre épülnek, miszerint egy szabályszerűen végrehatott rituáléra a kozmosz is hasonló szabályszerűséggel válaszol.

C. G. Jung azt mondja, hogy „a mítoszok elsősorban pszichés megnyilvánulások, amelyek a lélek lényegét jelenítik meg” (Jung 2011; 13). A primitív embert a kezdetekben nem a dolgok tárgyyszerű magyarázata érdekli, sokkal inkább arra van szüksége, hogy külső érzéki tapasztalatait lelke történéseihez igazítsa. Vagyis nem elég neki, hogy felkelni és lemenni látja a napot, ezt a folyamatot belülről is meg kell élnie. A nap ezen metamorfózisában valójában az ember lelkében lakozó isten, vagy hős sorsának kell megmutatkoznia. A természet mitizált eseményei – mint az évszakok, vagy a hold változásai – tehát nem személytől független, objektív tapasztalatok jelképei, inkább „a lélek belső és tudattalan drámájának szimbolikus kifejeződései” (Jung 2011; 14), amelyek a természeti jelenségekben való kivetülés, avagy visszatükröződés által válnak az emberi tudat számára felfoghatóvá. Ez a projektálás pedig olyan elemi módon működik, hogy a kultúra évezredek elteltével sem tudta maradéktalanul leválasztani a külső jelenségektől. Jung szerint „a pszichében jelen vannak mindazok a képek, amelyekből a mítoszok keletkeztek, [...] a tudattalanunk cselekvő és szenvedő szubjektum, amelynek drámáját a primitív ember minden nagy és kicsi természeti jelenségben analógiásan újra felleli” (Jung, 2011; 15).

„A teljességre törekvés, a haladás és organikus növekedés, a konkrétság, valamint a vallásos, transzcendentális élmény alapvető jelentőségű a primitív kultúrákban.” – írja Schechner (Schechner 1984; 17). Ezek a fogalmak ugyan kultúránként különböző jelentésűek, viszont mind élesen elkülönülnek a mai értelmezésektől. Azonban mégiscsak léteznek bizonyos kapcsolódási pontok a régmúlt embere és a ma embere között. Egyik legérzékenyebb kapcsolat talán éppen azok a jelenségek között mutatkozik, amit mi művészetnek, s főként színházi eseménynek hívunk, őseink pedig úgy neveznek: játék, tánc, cselekvés – mondja Schechner. A primitív népeknél a kreatív állapot megegyezik a

transz állapotával, a tánccal, az ekstázissal, egyszerűen a sámánizmusnak azon technikájával, melynek folytán a lélek elhagyja a testet (Schechner 1984; 17–18).

### 1. 3. Az őskor „színésze” – a sámán

A sámánizmus<sup>2</sup> Szibéria és Belső-Ázsia lakóinak ősi hiedelemrendszere. Kialakulását több tízezer évvel ezelőttre teszik a kutatók, a korai sziklarajzokban felfedezhető összefüggések alapján. Központi alakja a sámán,<sup>3</sup> akinek legfontosabb jellemzője, hogy képes magát tudatosan transz állapotba, azaz extázisba hozni, és ebben a megváltozott tudatállapotban, mágikus képességei révén, kapcsolatot tud teremteni a túlvilággal. Vagyis közvetít az emberek világa és a szellemek vagy lelkek elképzelt világa között.

A lélekutazás minden esetben egy meghatározott cél érdekében történik (tehát soha nem öncélú!), többnyire a közösség valamelyik tagján igyekszik segíteni (Hoppál 1994; 12–13). Amit a sámán utazása során kap, azt tovább kell adnia, meg kell tanítania népével. Munkája tehát társadalmi munka. Az ősi közösségekben afféle intellektuális vezér szerepkörét tölti be. Egy személyben gyógyító, látó, varázsló, füves ember (ismernie kellett a gyógyfüveket, és különböző hallucinogén növények, gombák hatását), ugyanakkor „áldozópap”, „lélekvezető”, valamint a hagyományok őrzője, az „etnikus tudat őre”, költő, énekmondó (regös). Varázsló-ráolvasó imáival nemzetsége tagjait védi. Részt vesz a születés és a halál aktusainál (Hoppál 1994; 16). Szertartásaihoz rituális eszközöket használ, sámándobot, íjat stb. A sámánizmusban szinte minden tárgynak és mozdulatnak szimbolikus jelentése van. Ruházata egészében és részleteiben is jelképes jelentések hordozója.

A sámánizmus kozmológiájában a világegyetem hármas tagolódású, felső, középső és alsó világra oszlik. Ez a hármas szerkezetű világmodell jelenik meg a sámándobok ábrázolásain, ugyanakkor a sámán öltözékét is jelképesen meghatározza<sup>4</sup>. A felső és alsó világ a szellemek világa, mely tovább rétegződik.<sup>5</sup> A hiedelemhagyománytól függően

---

<sup>2</sup> Hoppál Mihály szerint helyesen: samanizmus (Hoppál 1994; 11)

<sup>3</sup> A sámán szó a szibériai tunguz népcsoport nyelvében bukkant fel először, magyar nyelvterületen táltos

<sup>4</sup> Mivel az emberi testet a világmindenség kicsinyített másának értelmezték, így a sámán rituális jelmeze is az univerzumot jelképezi. A gerincoszlop - mint világtengely - mentén vertikális osztottságban megtaláljuk a három világot, ahol a fejdísz a felső világ (ég), a törzset fedő ruházat a középső (föld), a lábbeli, azaz a sámáncsizma pedig az alsó világ megfelelője (Hoppál 2010; 118).

<sup>5</sup> A beavatott sámánnak ismernie kell a világrétegeket benépesítő isteneket és szellemeket. A szellemeknek igen lényeges szerepük van a sámán beavatásakor, valamint a szertartások, a sámán- víziók során. A beavatási szertartások alkalmával - melyek igen sokféle megmérettetéssel és szenvedéssel járnak - a szellem vezet és segíti a sámánt. Amennyiben megjelenik, az azt jelenti, hogy a sámán valóban kiválasztott (Hoppál

három, hét vagy kilenc osztatú. A középső világban lakik az ember, ennek közepén helyezkedik el az égigérő fa, oszlop, világhegy. Ez – mint egy függőleges tengely – összeköti a világokat. A csillagos ég, azaz a felső világ egy hatalmas sátor, ennek tartórúdja a kozmikus oszlop, melyet a Tejútal azonosítottak. A sámán mitológiában az égigérő fa sámánfává, mágikus létrává minősül át, mely a sámánszertartások fontos kelléke. Ezen közlekedik a sámán jelképes utazásai során (Hoppál 1994; 15). A későbbiekben látni fogjuk: a világhegy motívuma az indonéz árny-bábjáték, a *vajang kulit* (*wayang*) jellegzetes elemévé lesz.

A sámánok egyik leggyakoribb tevékenysége a különböző áldozatok bemutatása volt, legfőképpen az állatáldozatok felmutatása az isteneknek. Ez a tevékenység az ősi vadász kultúrák animista szemléletéből fakad, mely szerint a természetnek, benne minden élőnek és élettelennek lelke van. Az állatszertartások alkalmával az elpusztított állatoknak vissza kellett szolgáltatni a lelkét, s ezáltal kiengesztelni a természet erőit (Hoppál 1994; 13). Az ősi korok embere organikus kapcsolatban élt a természettel, a földdel, vízzel, levegővel, állatokkal, növényekkel, kövekkel, és a léte fenntartásához szüksége volt arra, hogy ez a kapcsolat jó legyen. A sámán feladata volt az, hogy az összhangot, a rendet fenntartsa.

A szertartások alkalmával a sámán valójában valamiféle „egyszemélyes összínházat” teremt – mondja Hoppál. Ének- s tánc tudás, szövegimprovizáció, humor és koncentrációképesség kell a több órán, néha egy teljes napon át tartó szertartáshoz. Kifejezőeszközökben igen gazdag, képi, zenei és mozgáskódok együttesében fejezi ki magát, eljuttatva a túlvilági utazásainak részleteit, ugyanakkor hatalmas tudásanyaggal rendelkezik az imák, ráolvasások, szellemhívó énekek, mondák tekintetében, melyeket mindig az adott alkalomhoz igazít. Előadásait tehát a helyszínen rögtönözi. S ha még azt is hozzátesszük, hogy a rituálék alkalmával a sámánnak gyakran szerepet, hangot kellett váltania, sőt alkalmasint ruhát cserélnie, akkor a sámánt a legősibb előadóművésznek tekinthetjük (Hoppál 1994; 22). Mégpedig, a legjobb fajta színész, akit nem a szemlélők tömeges érdeklődése hajt, ugyanakkor hiteles és elhivatott. A sámánnak sokkal többet kell kibírnia, mint egy átlagszínésznek. A szertartások hosszú órákig is eltarthatnak, és komoly koncentrációt igényelnek.

Figyelembe véve a sámánokról összefoglaltakat, a sámán cselekedet alapszabályaiként a következő fogalmak jutnak eszünkbe: tiszta szándék, világos cél,

---

1994; 15–16). A sámánizmus egyetemes jellemzője, hogy a sámánt először az idősebbek, majd a szellemek oktatják.

bizalom és tisztelet – a segítő szellemek és a kapott tudás felé, szeretetteljes lelkület, hit. Vajon nem ugyanezeket a fogalmakat említjük fel egy igazán hiteles színészi alkotás ismérveiként?

#### 1. 4. A rítus és dráma kapcsolata

Ha az európai színháztudás bölcsőjeként emlegetett görög színháték kezdeteit vizsgáljuk, még ha hiányosak is ismereteink, tudható, hogy az sem az írott drámai művekből ered, hanem a rituális cselekvésből indul.

A rítus és a dráma kapcsolatának felfejtéséhez Bécsy Tamás *Rítus és dráma* c. könyvét veszem alapul. A legelterjedtebb nézet szerint a tragédia a Dionüszosz mítoszokból, s a hozzá kapcsolódó rítusokból eredeztethető, mely elgondolás abból fakad, hogy a tragédiaversenyeket a Dionüszosznak szentelt ünnepeken tartották. Arisztotelész *Poétikájában* a tragédia eredetét a mítoszhoz kapcsolható dithürambosz<sup>6</sup> kardalokhoz vezeti vissza (vö. Arisztotelész 1997; 5). Az eredetileg folklorisztikus szövegeket tartalmazó kardal i.e. a 7. században alakult műfajjává. Funkcióját és törekvéseit feltehetőleg a régi törzsi rend fenntartásában kell keresni. A szabad polgárokból alkalmilag szerveződött kar az egész közösséget képviselte, így hangsúlyossá válik a művészetek közösségformáló jellege is. I.e. a 7. század második felében eltávolodott népies jellegétől, a szövegeket költő-személyiségek írták, az általuk irányított kar a szövegeket énekelve adta elő, tartalmukat táncban is kifejezték.

Arisztotelész levezetését követve a tragédia kialakulása a következő fejlődés-szakaszokon ment át: a kezdetekben csak énekkel és tánccal előadott műhöz a következő fázisban kapcsolódott a dialógus, majd a dialógus kezdte átvenni az uralmat az ének felett és megjelentek a drámai akciók (ez utóbbi már Aiszkhüloszhoz köthető) (a folyamatban a mimetikus egyéniség fokozatosan felülkerekedik a „nem utánzó” háttérkóruson) (vö. Bécsy 1992; 75). További elméletek szerint azonban a tragédia műnemének kialakulásához a dithürambosz énekeken kívül egyéb források is hozzájárultak, vagyis a dráma nem a dithürambosz karból bontakozott ki. A kardal csupán előzményként fogható fel, abban a tekintetben, hogy olyan műforma, amely történetet mesél el (vö. Bécsy 1992; 83).

A görög rítusoknak valószínűsíthetően része volt az ünnepélyes felvonulás, valamilyen jelleggel és tartalommal bíró processzió, melynek résztvevői szobrokat,

---

<sup>6</sup> Dithürambosz: eredetileg Dionüszoszt dicsőítő ének, később általában a kötetlen szárnyalású himnikus költemények elnevezése. (lásd: Arisztotelész: Poétika)

tárgyakat hordoztak, különböző rögzített, vagy szabadabban kezelt szövegek kíséretében. A dráma műnemének előzményeként a rítusoknak azon alkotóelemei működhetnek, melyeket kiválasztott személyeknek mutattak be; melyek isteneket és a történeteiket jelenítették meg. Az eleusisi rítus zárt, beavató szertartás volt, a titok részesei csak kiválasztottak lehettek. Részeit a *logomena* (beszéd), a *deiknymena* (szent tárgyak felmutatása), és a *drómena* (cselekvés) hármasa alkotta. Tehát voltak, akik elbeszéltek, voltak, akik dialógusokat váltottak, valamint akik fizikai cselekvéseket végeztek, hang nélkül. A rítusok ezen megjelenésformája szintén kapcsolható a dráma kialakulásához. Továbbá, jelenlétükre – mint előzményekre – találni utalásokat a korai drámákban is. Ilyenek pl. Perszephoné nevének konkrét említése (az eleusisi rítusra való utalás, Aiszkhülosz *Áldozatvivők* c. drámájában), vagy a szent tárgyak felmutatásának gesztusa, az erre való utalások, a fizikai cselekvéseket végző alakok jelenléte (Aiszkhülosz: *Eumeniszek*), a többértelmű szövegek megjelenése, melyek mélyebb értelmezésben a titkokra utalnak, melyeket csak a beavatottak érthettek meg (pl. az *Agamemnon* örmonológjának sorai). Egyes állítások szerint a lamentáció gesztusa is a rítusokból került a drámákba (vö. Bécsy 1992; 95–107).

Bécsy jelzi, hogy nem a görög drámák az első drámai művek. A műnem gyökereiben az ókori egyiptomi és közel keleti rítusokig visszanyúl. Theodor Gaster *Thespis* c. könyvére hivatkozva levezeti, hogy az óegyiptomi, hettita, kánaánita, sumér, és a többi Vegetáció istenségek (Ozirisz, Telepinusz, Baál, Dumuzi stb.) rítusai igen hasonlatosak a görög Dionüszosz rítushoz (Bécsy, 1992; 121–124). Az említett népek rítusaikat lejegyezték, melyekben a mítosz történetét élő alakok megjelenítésével valósították meg. S amennyiben nem egy alak által elbeszélte vagy elénekelt megvalósításról beszélünk, hanem több alak által „eljátszott” előadásmódról, ez már a dialógusok szükségességét is feltételezi (Bécsy 1992; 132).

Joseph Campbell szerint a világ mítoszainak hasonlóságai bizonyítják az „emberiség szellemi közösségét és egységét” (idézi Bécsy 1992; 129). A rítusok alakjainak a természet, az istenvilág, a kozmosz erőit kellett magukban hordozniuk. A rítusban való részvétel a boldogságnak azt az élményét váltotta ki, miszerint az ember része a világegyetemnek, abban otthon van, ezeknek az erőknek aktív alkotóeleme, a világ aktív résztvevője. „[A] mítoszok és gyakorlati megvalósulásuk, a rítusok funkciójuk szerint a két világszint közötti strukturális közvetítők, s az emberi rendet hozzák összhangba az

égivel, ami a kétszintes drámában<sup>7</sup> is megmarad” – írja Campbellre hivatkozva Bécsy (Bécsy 1992; 129).

Az egyiptomi középbirodalom idején Ozirisz isten tiszteletére több napos ünnepi játékokat rendeztek, ebből alakult ki a római korra az Ozirisz történetét felelevenítő misztériumjáték, amely a nyilvánosan lebonyolított szertartás mellett tartalmazott zárt, áldozati-rítusokat is, melynek okán kapcsolatba hozható az eleusisi – titkokat őrző, zárt – beavató rítussal. Ez azért különös, mert egyébként az óegyiptomi rítusokról jellemzően elmondható, hogy közösségi, az egész népre kiterjesztett vallásos szertartások voltak (vö. Bécsy 1992; 149).

Mint az közismert, az ősi kultúrákban a szentség és királyság fogalmi elválaszthatatlanul összefonódtak, hiszen az uralkodókat többnyire istennek, félistennek, vagy istenségek leszármazottjainak tekintették. A koronázási szertartások az isteni kötelék, korreláció felmutatására is szolgáltak. A legkorábbi rítus-szöveg az Ozirisz legendakör részleteit feldolgozó óegyiptomi *Koronázási Dráma*, amely kb. i.e. 2000-ből való, s melynek tartalmát a 12. dinasztia uralkodásának idején rögzítették egy kőszítlére.

A fáraók koronázási ünnepségein előadott drámában az aktuális történelmi eseményt vegyítették és állították párhuzamba a mitikus jelenettel, melyben Hórusz megörökli Ozirisz trónját. Műfaját az elbeszélés és a dialógusos dráma közötti átmenetben lehetne meghatározni, inkább a dráma felé billenő tendenciával. A szertartás olyan jeleneteket tartalmazott, mint pl. körmenet, az összecsapások fel- és megelevenítése – fizikai jellegű, beszéd nélküli „harc” jelenetek, holttest szállítása, halotti rituálék, siratás, gyászénekek recitálása, koronázási ceremónia. A szöveg több részre tagolódik: rögzíti a rituális, mimetikus fizikai cselekvéseket; a mítosz előadásmódját és értelmezését az elbeszélő, avagy narrátor által; az alakok közti dialógusokat; és „színpadi utasításokat” is tartalmaz (vö. Bécsy 1992; 134–139).

Az eddigiekből megállapíthatjuk tehát, hogy a leendő drámára jellemző formai jegyek előzményeit nem elsősorban a dithürambosz kardalok előadásmódjában, sokkal inkább a – Demeter-Perszephoné történetét megelevenítő – eleusisi rítusokban (melynek formai jellege visszanyúlik az óegyiptomi rítusokig), illetve a Dionüszosz-mítosz ábrázolt

---

<sup>7</sup>A kétszintes dráma cselekménye két, egymással alá- és fölérendeltségi viszonyban lévő világszinten (a két világ határán) játszódik. A világok közül az egyik a tapasztalható, valószerű, evilági, vagy földi, a másik a tapasztalaton túli, égi, transzcendens világ. Ez utóbbi adja azokat a törvényszerűségeket, amelyeket a valószerű, földi világban követni kell. (Bővebben lásd: Bécsy Tamás: *Drámamodellek és a mai dráma* c. könyvében)

momentumaiban kell keresnünk, és pedig kevésbé tartalmi lényegüket tekintve, mint inkább megjelenésformájukban tekinthetők előképnek.

Azáltal pedig, – avagy attól a ponttól kezdve – hogy a mítoszok eseményé, játékká lesznek, a ceremóniák pontosan kiválasztott helyszínen zajlanak, valamint – a közösségi jelleg háttérbeszorulásával – a „játékos” (elbeszélő) és a külső szemlélő különválnak, azaz színésszé és nézővé lesz, a rítus fokozatosan színházi eseményé intézményesül – mondja Pavis (Pavis 2006; 366).

## 1. 5. Valós aktusok

Örök kérdések színházalkotói, kutatói körökben, hogy mit lehetne még megtanulnia a színháznak a rítusokból? Mik a rítusoknak azon jellemzői, melyeket, ha okosan át tudnánk ültetni színházainkba, igazi pillanatok születhetnének? Hogyan idézhetné vissza a színház a szertartások jellegét, anélkül, hogy ezáltal banálissá válna? Milyen gyökerei vannak még a színháznak a rítusokban a zenén, éneken, táncon, cselekvésen kívül? Mért vonzódnak vissza időről időre ehhez az ősi cselekedethez (vagy némely összetevőjéhez)? Talán, mert tanítanak, titkokat őriznek és továbbítanak, beavatnak, hatnak, kultikusak, mágikusak, varázslatosak, extatikusak, közösségiek – egyszóval olyanok, mint amilyenné a művészet maga is válni szeretne. S ami ezektől is lényegesebbnek tűnik, hogy valóságok, aktuálisak.

A primitív népek szertartásainak tere szent hely, melyben megszűnik a rendes idő, csak Álomidő van. Az Álomidő fogalmával az ausztrál őslakosok animista gondolkodásában találkozhatunk. Valójában egy téren és időn túl létező hely, amelyben múlt jelen és jövő egységgé formálódik. Megváltozott tudatállapotban az emberek beléphettek ebbe a világba és újraélhették a régmúlt eseményeit. Itt találkozhattak őseik szellemeivel, egyesülhettek isteneikkel. Táncaikkal, énekeikkel felidézhatték legfelsőbb lények cselekedeteit. A térnek és időnek ilyen típusú összekapcsolása, az egész primitív világra és gondolkodásmódra jellemző. A természeti népek kultikus rítusaik ismétlésével képesek újraalkotni azt az időt, amelyben a rítus született. Azért hatásos és eredményes a rítus, mert, ahogy Schechner mondja: „része a szent, őseredeti Idő teljességének.” A rítus tehát jelenvalóvá teszi a mítoszt, vagyis mindazt, amit a mítosz az Idő kezdetéről elmesél, a rítus képes újraéleszteni, azaz *itt és most* lezajló történésként mutatni be (vö. Schechner 1984; 23).

Schechner a valós aktusok alapvető jellemzőit öt pontban nevezi meg, melyek megtalálhatók mind a primitív népek, mind a jelenkor emberének valós aktusaiban (performanszokban, happeningekben).

Az 1. pont a *folymat, melyben valami itt és most történik* – az eseményben meglepő, váratlan fordulatok, zavaró körülmények fordulhatnak elő. 2. a *következetes, jóvátehetetlen és visszavonhatatlan cselekedetek, (cserék vagy helyzetek)* – ezek a mi színházunkból majdhogynem teljes mértékig hiányoznak (legalábbis abban az értelemben, ahogy egy beavatandó körülmételése pl. visszavonhatatlan cselekedet), 3. a *küzdelem, valami kockán forog az előadók és gyakorta a nézők számára* – ugyancsak nehéz beépíteni az előadásba, ugyanis ezt a feszültséget úgy kell elképzelni, mint amit a sportmérkőzés okoz. A sportot kísérő feszültségek nem abból származnak, hogy a közönség nem tudja, milyen kimenetelre számíthat, hanem abból, hogy maguk a játékosok sem tudják, és ezek küzdelmet keltenek. Minden előadásban van olyan kétség-elem, ami ehhez némiképp hasonlítható, hiszen a színészek sohasem lehetnek teljesen biztosak abban, hogy partnerük nem fogja meglepni őket valami váratlan dologgal, de alapjáraton a színész igyekszik benne maradni abban a szűk tartományban, melyet a rendezés kerete megenged, és igyekszik nem állítani váratlan helyzetek elé partnerét. A fegyelem és spontaneitás feszül itt össze, ebben az ellentétben születik meg az a totális cselekvés, mely a színész művészetének meghatározó pontja. A spontaneitás és fegyelem – ahogy Schechner írja – egyaránt kockázatot jelent az előadó számára. Minden idegszálával arra törekszik, hogy hangját, testét, értelmét, szellemét egyetlen egésszé formálja. Ezt az egészet teszi kockára itt és most, mások előtt (Schechner 1984; 39–40).

A valós aktusok 4. jellemzője az előzőekből egyenesen következik. Ez pedig a *beavatás, státusváltás a résztvevők számára*. Ha az aktus *itt és most* megtörténik, *következetes és visszavonhatatlan* akciókat tartalmaz, tehát eleve benne van a *kockázatvállalás*, akkor minden bizonnyal változások fognak történni a résztvevőkben. A színház rendeltetésének alapvető lényege a hatásosság. A rítus dinamikáját Lévi-Strauss ekképpen magyarázza: „Létezik egy eleve feltételezett aszimmetria a profán és a szent, a hívők és a misézők, a holt és az élő, a beavatott és a beavatatlan stb. között, a »játék« pedig abban áll, hogy az események segítségével az összes résztvevőt átjuttassa a győztes oldalra” (idézi Schechner 1984; 42). Az esemény maga a rítus, melynek végére a beavatandók beavatottakká válnak – mindannyian egyek lesznek. Amennyiben a színház hordozni tudná a játéknak ezen – a beavatáson és részvételen alapuló – aspektusait, egyszerre lehetne szórakoztató és egyben sorsmeghatározó. Ez lehetett Artaud vágya,



elképzelése, amikor olyan színházat vizionált, „amelyben a néző felsőbbrendű erők örvényébe kerül” (Artaud 1985; 141), amelyben titkos igazságok tárgyiasulnak, amely képes előhívni olyan erőket, melyek az ősi mítoszokban is duzzadnak (Artaud 1985; 144). Az a törekvés, hogy a színház visszataláljon rituális jellegéhez, valójában annak a váagnak a lecsapódása, hogy a színpadi játék hatékony legyen, hogy a benne zajló események hatására a nézőben változás történjen.

A valós aktusok 5. jellemzője, hogy a *teret konkrétan és szervesen használják*. Bárhová fordulunk a természeti népek világában, mindenütt színházra bukkanunk. Tér, idő, előadók, cselekvés és közönség kölcsönhatására. A teret a primitív népek konkrét módon használják – amit meg kell formálni, foglalkozni kell vele. Bármilyen térről is legyen szó, az mindig a szertartáshoz igazodik. Lehet ez nyílt tér, melynek középpontja az előadás helyszíne, lehet speciálisan kialakított, körülhatárolt helyszín, avagy olyan, amit valamilyen kellék, elem határoz meg (pl. tűz, farönk, stb.). A tér elrendezése a szertartás, rítus, esemény sajátos jellegéhez igazodik. Nem találni olyan ceremóniahelyet, ami semleges, mindenre alkalmas lenne. Ugyanakkor – mivel közösségi eseményekről van szó – nincs semmiféle követelmény a nézők pozíciója, reakciói, vagy viselkedése tekintetében.<sup>8</sup> Az elkülönítés, és a nézőtől megkövetelt egyöntetű viselkedésforma, szinte egyedülállóan, csak a mi színházainkat jellemzi – jelzi Schechner – mint ahogy az is, hogy a színházhoz, külön erre a célra előre elkészített tereket használunk (Schechner 1984; 31–41). Ennek igyekezett ellentmondani színházi útkereséseivel (leginkább, a térről alkotott felfogásával) Grotowsky, amikor – Jerzy Gurawski építésszel együtt – úgy döntött, leszámol a színpad és nézőtér egymástól való elkülönítéséről, annak okán, hogy a színészi játék cselekvésre készítse a nézőt. A teret minden előadásához más módon rendezte be. A *Kordianban* pl. pszichiátriai kórteremmé alakította a színháztermet, melyben a nézőket úgy kezelték, mintha betegek lennének (vö. Grotowsky 1999; 57). Később rájött, hogy a szertartások ezen jellegét képtelenség ilyen módon átültetni a színházba, hiszen a nézői reakciók semmiképpen sem lesznek hitelesek, és eredetiek; a néző mindenképp „viselkedni” fog így vagy úgy, vagyis a néző „társszereplői” pozíciója egyfajta sztereotipikus, banális spontaneitást idézett elő. Arra ébredt rá, hogy amennyiben meg akarja teremteni a nézők emotív részvételét, a nézőket mégis el kell távolítani a színészekről, és meghagyni nekik azt a lehetőséget, hogy megfigyelőként legyenek jelen,

---

<sup>8</sup> Erre igen meggyőző példát találunk Mead és Bateson *Tánc és transz Baliban* c. dokumentumfilmjében, ahol a Barong – Rangda mítoszhoz fűződő krisz-transztánc rituáléja közben, szabadon jár-kel a közönség, az egyébként meglehetősen megrázó esemény alatt.

pontosabban tanúként. A tanúnak nincs saját szerepe, de részt vesz az eseményekben – akárcsak az ősi közösségi szertartások „tanúi” esetében. Ehhez viszont az kell, hogy a megfigyelők maguk dönthessék el, milyen módon kívánnak részt venni az eseményekben, meg kell hagyni nekik a helyváltoztatás lehetőségét, ami egy rögzített színpad – rögzített nézőtér esetében képtelenség. Ezért jutott el a szűz tér gondolatáig, melyben a nézőket elvegyíti a szereplők között, meghagyva nekik a távolságtartás lehetőségét. Ezt teszi az *Akropoliszban*, ahol a nézők és szereplők egy térben, de két külön világban léteznek (vö. Grotowsky 1999; 60–62). Ennek a jegyében alkotja meg *Az állhatatos herceg* és az *Apocalypsis cum figuris* c. előadásainak térdinamikáit is, ahol a színészek mozgásának és a közönség elhelyezésének pontosan meghatározott jelentése van, ezáltal metaforikus kapcsolat lép fel a dráma és a tér dinamikája között.

Hogy hogyan is szervezhetnek egy teátrális eseményt, a valós aktusoknak – Schechner által felsorolt – jellemzői, arra egy performatív jellegű színházi előadás példájával élnék, melynek részese voltam. 2005-ben a budapesti Bárka Színházban Tim Carroll (a londoni Globe Színház akkori művészeti vezetője) *Hamletet* rendezett. Az előadás szándékoltan a spontaneitás és improvizáció elemeire épült, szinte minden tekintetben. A Hamlet-darab egésze – mind az öt felvonása – az *itt és most* körülményeire hagyatkozott, mind a tér, mind a jelmezek, kellékek, zenekíséret, szereposztás kérdéseiben. Egyedül az írott dráma szövege volt szent és sérthetetlen. Az előadás egy behatárolt, szűz térben zajlott, melyet a közönség lakott be – díszletünk tehát, klasszikus értelemben nem volt. A nézők között szabadon maradt utakon és tereken zajlott az előadás (mondhatnám azt is, hogy magán a közönségen, a közönséggel). Kellékeket, zenei anyagokat a nézők hoztak magukkal (erre előzetes felhívás történt). Jelmezeinket az aznapi, véletlenszerűen magunkra öltött toalettünk, esetenként a próbaruhánk alkotta. A szereposztást a nézők, az előadás első perceiben, kő-papír-olló játékkal sorsolták ki, az előre meghatározott szereposztási lehetőségek mentén (Carroll annyival megsegítette a dolgunkat, hogy kettős, négyes szerepvariációs lehetőséget állított össze).

Isméltésre semmilyen téren, az előadás semelyik összetevőjében nem volt lehetőség. Carroll éppen a sport példáin keresztül igyekezett rávezetni társulatunkat az általa kitalált koncepció lényegére és feszültségforrásaira. Megtiltott minden előre kitalált, vagy már kipróbált megoldást, mind kellékválasztásban, mind a szerepformálás kérdéseiben. Ennek ellenére, természetesen voltak erre irányuló próbálkozások. Szinte mindannyian tettünk kísérletet arra, hogy megismételjünk valamit, ami már egy előző előadás (vagy próba) alkalmával sikeres megoldásnak tűnt, bevált. Ám ezeket a

próbálkozásokat azonnal megghiúsította az a tény, hogy a jelen előadásban más partnerrel, más kellékkal, más helyzettel álltunk szemben. Az egész próbafolyamat nem volt más, mint a lehetőségek tárházának megtapasztalása. A gátlások leküzdésére, alkotói energiánk és fantáziánk felszabadítására való tréningezés, a „mély vízből való kievickelés” gyakorlása. Azaz, saját magunkkal és kétségeinkkel való folytonos küzdelem. Egyetlen mankónk a dráma kötött szövege volt, s emellett még egy változatlan tényező: a Hamletet játszó színész személye. Mi, többiek nem tudtuk, melyik szerepünket fogjuk játszani aznap este, és azt sem, hogy melyik partnerrel.

Ez az esetlegesség (*spontaneitás és szabadság*), amibe Carroll jóvoltából kerültünk, a rettegéssel tud egyenlővé válni, ha nincs meg a kellő fegyelem. (Ez az a kettősség, amiről Schechner ír, a valós aktusok kapcsán, és nem véletlenül jelzi, hogy nehéz beépíteni az előadásba, sok problémába ütközik). Valljuk be, színházaink nem erre gyakoroltatnak bennünket, színészeket. Bízunk kellett egymásban, egymás ítélőképességében és egymás ízlésében, ahogyan a közönségünkben is. Bizony, történtek olyan esetek, amikor egy-egy rossz döntés, figyelmetlenség, a fegyelem megcsappanása következtében (esetenként a színészi ego előretolakodása okán) veszélyes, ízléstelen, kellemetlen, vagy unalmas pillanatok, helyzetek álltak elő. Történtek testi sérüléseket, lelki traumákat okozó jóvátehetetlen, visszafordíthatatlan cselekedetek is. Nem tudhattuk előre, mi fog történni, milyen szituációkba sodor bennünket a játék. Kétség kívül, megannyi vitatható és átgondolandó kérdés felmerülhet (és fel is merült) a Carroll-féle improvizatív Hamlet-koncepció kapcsán. Ám el kell mondani, hogy ami esetenként nem működött, az nem Carroll hibájából fakadt. A rendező nagyon pontos, áthághatatlan szabályokat állított fel, szinte szertartásos keretet határozott meg. A hibát az okozta, amennyiben a színészen a fesztelen játéklehetőség nem párosult a fegyelemmel, vagyis a szabadságtól és önmaga tehetségétől elbódulva felrúgta a játékszabályokat.

Mindezek függvényében, és mindezekon túl viszont vitathatatlan, hogy az előadás minden este „megtörtént”, mert megtörtént benne valami, amire rávetül az a schechneri gondolat, miszerint: Az előadás kölcsönhatás-együttes az előadó és az akció között, valamint maguk az előadók között, illetve az előadók és a közönség között (vö. Schechner 1984; 40). „A színházi realitás a pillanaté, nem az élet illusztrációja, hanem olyan valami, ami csak *analógiás úton* kapcsolódik az élethez.” (idézi Schechner 1984; 41) Tim Carroll *Hamletje* márpedig minden este élő volt és jelenvaló, minden pillanata kockázatokkal és feszültségekkel teli küzdelem volt, vagyis „előre nem tudott” – nemcsak a nézők, hanem az alkotók számára is.

## 2. Összművészet keleten

Azt a harmonikus ősállapotot, melyben a művészetek még nem különültek el egymástól, hanem egymás összefüggéseiben képeztek jelentéstartalmakat, leginkább a keleti színházak őrzik. A térség legjellegzetesebb színházi hagyományai India, Kína, Japán, Indonézia térségeiből maradtak ránk. Formájukat tekintve, a keleti tradicionális színházi jelenségeknél számos közös jellemzőt találunk. Általánosságban elmondható, hogy a színpadi produkciók európai szemmel nézve a táncdrámákhoz hasonlatosak, elválaszthatatlan elemük az ének, a prózai szövegek előadásmódja énekbeszéd-szerű, a mozdulatok, gesztusok a pantomimhez közelíthetők. A zene pedig egyenértékű, szerves része az előadásnak. A díszlet, mint látványelem lehetőségével kevés területen éltek, az erőteljes és hatásos látványképet a rendkívüli gondossággal elkészített maszkok, kellékek és jelmezek képezik leginkább.

Igen fontos tényező továbbá, hogy a nézők és szereplők viszonyát még eleven közvetlenség jellemzi, melyet az egymásba vetett hit és bizalom táplál, így a színház küldetésének lényegi funkciója valósulhat meg. Mint, ahogy más földrészeken is, ahol a színház gyökerei érdemben felkutathatók, a keleti teátrális megnyilvánulásokban is felfedezhető a rituális és szakrális jelleg. Ezeken a vidékeken leginkább rendkívül pontosan meghatározott rendszerekből, stilizált jelekből építkező táncok formájában, és nem utolsósorban az árny-és bábjátékokban, melyek szintén fontos létesítményei a keleti kultúrkör hagyományainak. A többségében vallással kapcsolatos tartalmak általában nem idegenek, többnyire ismeretesek a nézők számára, így befogadásukat ilyen módon nem korlátozza kor, származás, vagy műveltségi szint. A témák leginkább a jó és a gonosz harcának, a sötét és világos ősi küzdelmének, az emberi és isteni világ kapcsolatának fogalmazványai, melynek hősei démonok, istenek, félistenek, szörnyetegek, földöntúli lények.

Ami viszont a témánk szempontjából a legfontosabb jellemzővé válik, hogy a keleti színházi formák legtöbb esetben azt az összművészeti rendszert képesek megalkotni és őrizni a színházon belül, melynek köszönhetően az emberben kialakul egyfajta egység-érzet. Képesek a művészeteket oly módon magukba integrálni és arányaikban összehangolni, hogy bizonyos elemek mennyiségi és minőségi szerepe, alkalmazási módja és ottlétének szükségessége nem von kérdéseket maga után. Míg az európai színjátszásban ennek ellenkezőjét tapasztalhatjuk leginkább, hiszen ez utóbbi – még komoly erőfeszítései

arán is – csak igen ritka esetekben tudja ezt a teljességet prezentálni. „Igen lényeges különbség, hogy az európai színház bizonyos műfaji keveredéseivel szemben az ázsiai drámai egység nem különélő formák megtervezett, szándékos kombinációja, hanem eredendően komplex művészet, s mint ilyen, az ázsiai népek művészetének történetében spontán egységben bontakozott ki a mítoszok hasonlóképpen összetett világából.” (Kárpáti 1981; 210.)

## 2. 1. India színházi formái

Az előzőekben összefoglalt jellemzők ékes példáival találkozhatunk pl. az indiai tradicionális formákban. Az indiai kultúra meglehetősen sokszínűnek, változatosnak és gazdagnak mondható. Ennek valószínűsíthető oka, hogy története során az Indiát érő hódítások, gyarmatosítások okán beszüremelő idegen hatások mind befolyással voltak az indiai kultúra arculatának alakulására (vö. Mills 2009; 340). Az indiai előadó-művészet a védikus rituális hagyományra épül. A drámai műfaj eredetét a legősibb irodalmi emlékekig, a *Védákig* vezethetjük vissza, különösképp a *Rigvéda* párbeszédés himnuszaihoz, az áldozati szertartásokhoz, a rítusok bemutatásához.

Hamvas Béla a száz legfontosabb irodalmi alkotás felsorolását a Rigvédával kezdi, *Száz könyv* c. művében: „A Rigvéda himnuszai nem közönséges dalok, hanem a világegyetem harmóniájának kultikus énekei. Az őskorban minden nép ismerte a zene, a költői mérték rejtélyes összhangjait, amelyeknek mágikus hatásuk volt: az emberi lélekben, a közösségben, az államban, a világegyetemben harmóniát teremtettek. A megbontott rendet a himnuszok állították helyre [...] Az őskori himnuszok közül a Rigvéda énekei a legszebbek.” (Hamvas, 2000; 7)

A *Száma-védában* például az énekek szövegei mellett a dallamok leírásai is megtalálhatók, valamint az előadásmódra vonatkozó útmutatókat is találni. Ám az indiai táncművészet legősibb forrásának a szintén szanszkrit nyelven íródott *Nátjasásztrát* kell tekintenünk, mely a zenéről szóló értekezések mellett India tradicionális táncait, a dráma alapjait is rögzíti, írásos formában (lásd: Kárpáti 1981; 210). Keletkezése feltehetően későbbre tehető a nagy indiai eposzokénál, de korábbra a buddhizmus megjelenésénél, tehát kb. i.e. 500 körülre tájolható be. Szerzője állítólag Bharata volt.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> A szerzőjének valós kiléte azért kérdéses – jelzi Kárpáti – mert a *bharata* szó már a *Rigvédában* megjelenik, Agni, a tűzisten jelzőjeként, de a védikus irodalomban megjelenik annak a nemzetségnek a jelölőjeként is, aki meghódította az Indus-völgyi ősi kultúrák földjét, illetve jelenthet énekmondókat, bárdokat is – akik apáról fiúra örökítették a tánc és zene szent tudományát, és végül az sem kizárt hogy a mű

A könyv címében szereplő *nátja* szó táncot jelöl elsősorban, de jelentése magába foglalja a zenét és a mimet is, azaz egyfajta totális művészet jelölője. A mű évszázadokat felölelő elméleti, gyakorlati és technikai összegzés a táncról, zenéről és dráma művészetéről, és első fejezetében az összművészet eredetmondája is olvasható, melyből kiderül, hogy a címben szereplő *nátja* szó nemcsak a zene - tánc - dráma elválaszthatatlan egységét jelenti, azaz nem egyszerűen csak „Gesamtkunstwerk”<sup>10</sup>, hanem egyben istenkultusz (azaz rituális cselekedet), ugyanakkor az egész világegyetemet is jelképezi – tehát filozófiai aktus. A *nátja*-tudás birtokában isten és ember kapcsolata valósulhat meg. Ebben az egy szóban tehát megtestesül az az eszme, miszerint a művészet az istenek ajándéka.

A hindu vallásban Siva isten kozmikus táncával teremtette meg a világot, a művészet, mint „égi ajándék” tehát tőle származik, ugyanakkor Brahman a művészet tudományának megalkotását, tevékeny művelését az emberekre bízta.<sup>11</sup> „Így válik közös tulajdonná, istenek és emberek kapcsolatának eszközévé, melyben a gyakorlás az ember feladata, a védelem viszont az istené.” (Kárpáti 1981; 210–214.)

A gazdagnak mondható indiai táncagyomány egyik, még ma is élő, legsajátságosabb formája a *bharata nátjam*, mely a hindu templomok szertartásaiból alakult ki. A *Nátjasásztrából* kiderül, hogy a *nátja* rituális cselekmény volt elsősorban. A *bharata nátjam* igen összetett műfaj, a világ tánc-pantomim formáinak egyedülálló jelensége. Kifejezetten női szólótánc forma, melynek előadásmódjában nagy szerepet kapnak a meghatározott jelentéssel bíró kézjelek (*mudrák*), melyek az idők során jelbeszéddé alakultak (a *mudráknak* a buddhista rítusokban is szerepük volt), és igen kifejező szem- és arcjáték jellemzi. Kis zene-együttes kíséri, a műfaj kifejezetten kamara-jellegű, legtöbbször egy dobos, egy énekes és a szólótáncos triója. Az énekes a dallam mellett lírai vagy drámai szövegeket is interpretálhat, illetve a tánc bizonyos szakasziban, egyes variánsaiban csupán jellegzetes szótagokat, szótag-képleteket „pattogat”, mintha ütős-szólamot énekelne, ami a műfaj egyik jellemzője (vö. Kárpáti 1981; 218). Előfordul, hogy a vokalista az indiai zene szolmizációs hangjait (*sza – ri – ga – ma – pa – dha – ni*)

---

szerezőjének neve valóban Bharata.(vö. Kárpáti 1981; 210) A Bharata név szótagjai ötvözik a művészet három fontos elemét: az érzelmet (*bháva*), a melódiát (*rága*) és a ritmust (*tála*). Olyan elképzelésekkel is találkozni, mely szerint Bharata egyszerű halandóként, egy mennyei színélőadást láthatott, s ennek tapasztalatait foglalta írásba, hogy örömet, vigaszt szerezzen a földi embereknek.

<sup>10</sup> Elsősorban Richard Wagner nevéhez fűződő fogalom; olyan összművészeti alkotás, mely a különböző művészeti ágak egyenrangú jelenlétére törekszik a színházban.

<sup>11</sup> Bharatára és fiaira.

használja fel énekéhez. Ez az éneklési mód egyébként megjelenik a tisztán vokális, azaz tánc nélküli zenében is, neve *szargam* (vö. Lakatos 2010; 13).

Az előadás tételekre osztott, melynek száma változó. Vannak kötöttebb szerkezetű és témájú alaptípusú tételek, ezek sorrendiségében ugyan vannak alapszabályok, de alapjárton a bharata nájam szabadabban szerkeszthető forma. A komplex kompozícióban egyenlő mértékben helyet kap az abszolút tiszta tánc, mely az adott mozdulatrendszer alapegységeit improvizatív módon variálja, ugyanakkor a szabályokat betartó ábrázoló, kifejező mimika is. A szerkezet kötöttségeit kombinálja tehát a művészi rögtönzés szabadságával. Időtartama általában két és fél óra. A tiszta absztrakt tánc mellett, a tételek között vannak mimikus táncok (*abhinaják*), melyek történeteket mesélnek el. A táncos meglehetősen precíz mozdulatnyelv segítségével akár teljes drámai jeleneteket is eljátszik, néha több szereplőt is megelevenít. Ezekben a tételekben az énekesé a főszerep, aki szöveges dalban meséli el a cselekményt, azaz az ind mitológia egyes történeteit, főként a Krisna-legenda alakjainak szerepeltetésével.

A tánc és a zene ritmusa csaknem azonos, az ütőhangszer ritmusképleteinek össze kell csengenie a táncos mozdulataival. Sőt a táncos – lépéseivel – maga is a zenekar tagjává válik, miután az általa eldobogott, eltáncolt ritmusképletek sokszor megerősítik, vagy ellenpontozzák az ütős hangszer szólamát (Kárpáti 1981; 218–221).

Ennek a táncformának szöges ellentéte a Kerala államból származó mimikus dráma, a *kathákali*, melynek szereplői kizárólag férfiak lehetnek. A *kathákali* kevésbé nevezhető táncnak, inkább a virtuóz akrobatika és a realiztikusabb pantomim játék egyvelege, és csak többszereplős formája ismeretes. Az előadók színes, díszes ruhákat és fejfedőket hordanak, és arcukat vastag maszk-szerű smink fedi. A jelmezek és arcfestések színvilága szimbolikus jelentésű. A hagyományosan vallási ünnepeken, szabadtéren előadott táncdrámák sokszor egész éjszakát betöltő események voltak.

Irodalmi forrásanyagként a nagy hindu eposzok szolgálnak, a *kathákali* a *Mahábhárata* és *Rámájana* epizódjait dolgozza fel. Szerkezetileg jóval lineárisabb a baratha nájamnál, többnyire összefüggő, fordulatokkal teli, drámai jelenetsor jellemzi, melyben a párbeszéd szövegét a szereplők mudrákkal közvetítik, illetve az igen kifejező arcjáték itt is megjelenik – ebben tehát hű marad a tradíciókhoz. A cselekmény és a karakterek bemutatása az énekes által történik, ezzel párhuzamosan egy – a színpad szélén álló – személy jelekkel az egész előadást narrálja. Jelrendszere fejlettebb a barátha nájaménál. Állítólag egy átlagos *kathákali* táncos kb. 500 kézjelet ismer. A *kathákali* táncosok már gyerekkoruktól komoly kiképzésben részesülnek. A fizikai felkészülés a

tornagyakorlatok mellett, akrobatikus elemek elsajátítását is tartalmazza. Kivételes hajlékonyságukhoz a különféle masszázások is hozzásegítenek.

Zenei kísérete különféle ütős hangszerek – különböző méretű dobok, cintányérok, gongok – által történik, mely azonban kevésbé szervesül a színpadi cselekménnyel, mint a barátha nájam esetében (vö. Kárpáti 1981; 225).

Egy, a kathákalihoz meglehetősen hasonlatos műfajt találni hátsó Indiában is, ami szintén a *Rámájana* témakört dolgozza fel. A *khon* Thaiföld legősibb drámai hagyományai közé tartozik, és megközelítőleg ugyanazok a szabályok szerint építkeznek, mint a keralai táncdráma. A táncosok itt is némák, a drámai dialógusokat kézjelekkel helyettesítik, és a khon karakterek megjelenítéséhez és megkülönböztetéséhez is hozzátartoznak a jellegzetes maszkok.

Thaiföldön is létezik női táncforma is, amelyben a női báj, kecsesség meghatározó jelleggel bír. A *lakon nai* (udvarhölgyek színháza) ebben mindenképp nagyon emlékeztet a bharata nájamra, mindazonáltal a lakon nai nem szólóműfaj, hanem többszereplős forma. Ami az egymásra emlékeztető formákban mégis éles különbségnek számít, hogy a thaiföldi irányzatoknál rendkívül különleges, csak erre a vidékre jellemző zenei kíséretet találni. A khon-t és a lakon nai-t leginkább az úgynevezett *pi-phet* együttesek kísérik, melyeknek hangzásalapját az eltérő méretű gongok, gongsorok, xilophonok alkotják, ehhez alkalmasint társulnak egyéb hangszerek is, fúvósok, vonósok, dobok (vö. Kárpáti 1981; 233).

Ez a hangzásvilág teljesen eredeti, semmihez sem hasonlítható hagyomány. A pi-phet együttesek (és változatai) olyan fajta többszólamúságot hoznak létre, amelyre – ahogy Kárpáti írja – nem alkalmazható „sem a melódia + kíséret, sem a melódia + ritmus, sem a párhuzamos melódiák, sem pedig a kontrapunktikus melódiák kategóriája”. (Kárpáti 1981; 242) Előadásmódjában nagy szerep jut a ritmikus ügyességnek, találékonyságnak, virtuozitásnak. Ez a hangzásvilág párosul tehát a két említett thaiföldi táncműfajhoz, és – mint a keleti színházi irányzatok egészében – itt is elválaszthatatlan egységet alkot a zene, a dráma és a tánc. Meg kell jegyezni azonban, hogy ezekben a formákban a zene másodlagos helyre szorul, a cselekményhez képest.

## **2. 2. Transztánc és árnyjáték Balin és Jáva szigetén**

Indonézia kulturális szempontból egészen különösnek tekinthető, mivel művészetét az évszázadok során számos kulturális ráhatás befolyásolta. Habár tudható, hogy a



mohamedán hódítások következtében ma az országot vallási tekintetben az iszlám uralja, kultúráját tekintve – különös tekintettel Balira és Jávára – Hátsó India hatáskörébe tartozik. Olyannyira, hogy a szigetek ősi mítoszrendszere magába integrálta az óind mitológia jellegzetes motívumait, hagyományait, többek között a *Mahábháratát* is, mely – kiegészítve az indonéz legendákat (pl. *Panji*) – saját nemzeti mítosszá lett. Az iszlám hatása pedig alapjaiban nem tudta megrengetni a buddhizmusban, hinduizmusban gyökerező kulturális tradíciókat, így pl. Jáva és Bali szigetei a mai napig őrzik ezeréves múltra visszatekintő magas kultúrájukat (vö. Kárpáti 1981; 246).

Az indiai hatás nemcsak a drámai művészet tevékenységei kapcsán rajzolódik ki, de a zenei jellemzők terén is megmutatkozik. Az előzőekben emlegetett Délkelet-ázsiai autochton hangzásvilág, az idiofon ütős hangszerek egyedi használata, az Indonéz szigetek művészetének is legautentikusabb elemei közé tartozik. A thaiföldi pi-phet együttesek indonéz variánsa a *gamelán* a mai napig, az egyik legjellegzetesebb tartozéka a kollektív népi hagyományoknak, legyen szó akár vallási ceremóniákról, családi összejövetelekről, avagy közösségi ünnepekről.

A pi-phet és a gamelán együttesek hangszerösszetétele, és hangzásvilága szinte megegyezik, mégis akadnak eltérések, melyek kapcsán megkülönböztethetőkké válnak – jelzi Kárpáti. A pi-phet gongsorai kör alakú kereteken fekszenek, és jóval kisebb méretűek. Fürgeségük dallamok kijátszására is alkalmassá teszi őket. Míg a gamelán lényegesen nagyobb gongsorait négyzet alakú keretek fogják össze, a legméretesebb gongokat pedig felfüggesztik. A nagyobb méretű hangszerek lomhábbak, lassúbb szólamokra alkalmasak, és mélyebb zengésűek. Továbbá, Hátsó India zenéjében inkább a xilofonok alkalmazását, míg Indonéziában a metalofonokét részesítik előnyben, így a pi-phet-zene érzetben kopogósabbnak, szárazabbnak hat, ezzel szemben a gamelán metalofonjai csilingelőbb hangzást biztosítanak. A gongok méretbeli különbsége mellett, ez adja tehát a két hangzásvilág lényegi eltéréseit.

Kárpáti, könyvében felhívja a figyelmünket arra is, hogy a gamelán Indonéziában nem egy zenei műfaj jelölője, hanem maga a zene, a zenei tevékenység alapvető formája. Így, azontúl, hogy tisztán hangszeres formájában, mint „abszolút” zene, a vallási és egyéb ünnepek állandó kísérője – elválaszthatatlan tartozéka a szigetvilág teátrális formáinak is (Kárpáti 1981; 258). A gamelán mindent átfogó jelenlétéből és használatából az is levonható, hogy ezeken a területeken nincs éles határvonal a népi hagyományok, és a magas kultúra között, eredendően egyívásúak – a közös mitológiai kincs ápolására hivatottak. Nincs különbség tehát szegények és gazdagok, műveltek és kevésbé műveltek

szórakozása és művészi igénye között, a lényeg a közösségi létben rejlik, a rendkívül kifinomult és magas színvonalú zene és drámai művészet pedig mindenki számára létfontosságú közügynek számít. Így válik a gamelán tehát szerves alkotójává a drámai műfajoknak, az indonéz táncformáknak, vagy a méltán híres árny-bábjátékoknak is, melyek a térség egyik legközkedveltebb műfajának tekinthetők.

A Jávából származó *vajang kulit*,<sup>12</sup> avagy *vajang purva* árny-bábjáték mítoszokat, legendákat dolgoz fel, több mint valószínű tehát, hogy e műfaj kialakulása háttérében is rituális hagyományok rejlenek. Alapkarakterei között ott találni a *Rámájana* és a *Mahábhárata* figuráit, a Krisna-legenda alakjait, különböző mitikus állatokat, démonokat. Ugyanakkor megjelennek – az európai vásári komédiákra emlékeztető – bohóc-karakterek is (pl. Szemár, Gareng, Petruk), melyek feltehetően az isteni természetű világ ellensúlyozására szolgálnak.

Népszerűségének oka egyrészt az lehet, hogy a műfaj sajátosságai rendkívül változatos és gazdag művészi megnyilvánulásra adnak lehetőséget, másrészt a századok óta uralkodó mohamedán vallás sokkal inkább tolerálta az indiai mítoszok elvont, árny-bábjátékok által stilizált előadásformáját, mintsem az élő szereplők által tolmácsolt változatokat – jelzi Kárpáti. (Kárpáti 1981; 259)

A vajang forma kettős elemeltséggel dolgozik. Bábokkal és azok árnyékaival. Az előadás azonban a vászon minkét oldaláról élvezetes. Ugyanakkora élményt nyújt ugyanis a bábok árnyékának látványa, mint maguknak az aprólékosan kidolgozott, remekbeszabott bábofiguráknak, illetve azok mozgatóinak (*dalang*) és a zenészeknek együttes hatása. Ez a variánsa újabb kori találmány, régi hagyományait tekintve a vajang kulit műfajban csak árnyékokat láthatott a közönség, feltehetően nem véletlenül. Az árnyjáték filozófiai aspektusát Mangasi Sihombing (Tari Eszter: *Jávai árnyak* c. könyvének bevezetőjében) ekképpen magyarázza: „...életünk, az emberi élet az árnyékhoz hasonlatosan múlandó.” (Tari 2009; 8) Az árnyék tehát, az emberi lét múlandóságának szimbólumaként is értelmezhető. Ugyanakkor – mint ahogy azt Tari is jelzi könyvében – őseink hite szerint az árnyék a lélek, az ember „titokzatos énje, lelki képmása” (Tari 2009; 17). Továbbá azt sem kell elfelejtenünk, hogy megannyi világszemlélet szerint a túlvilágra távozott halottak árnyakként élnek tovább. A *dalang* - mágus tehát, az árnyakkal, a két világ közötti kapcsolatot idézi meg. Mivel a hősök szellemei éjszaka közlekednek inkább, a vajang - előadásokat éjjel játsszák, és több óráig tartanak.

---

<sup>12</sup> A *kulit* jelentése: bőr; ebből készülnek az árnyjáték bábjai

A bábok síkban ábrázolt alakok (a törzset szemből, a fejet és a végtagokat oldalnézetből látjuk), ám megmunkálásuk igen precíz, a bivalybőrből készített figurákba aprólékos díszítéseket metszenek, csipkére emlékeztető textúrájukkal szinte képzőművészeti alkotásoknak tekinthetők.

A vajang kulit díszlet- és kellék-árnyakat nem használ. Egyetlen állandó díszleteleme a *gunungan*, avagy *kajon*, melynek fő motívuma a *Kalpatura* – „az örökké élő mitológiai fa szimbóluma” (Tari 2009; 45), azaz magyarul életfa. A *gunungan* a bábmozgató az előadás kezdetekor a vászon közepére helyezi – mintegy megnyitva az eget a nézők előtt. Ugyanezt teszi a végén, és a jelenetek között is. Az előadás alatt szinte végig a színen van, különböző pozíciókban, az aktuális jeleneteknek megfelelő jelképesítéssel. A *gunungan* „szent kellék”, a kozmosz három szintjét, „a három világot összekötő Világhegyet és az azon gyökerező Világfát ábrázolja.” (vö. Tari 2009; 45)

A *dalang*, vagyis a bábjátékos szerepe a mindent mozgató istenség, *Batara Guru*. A bábok mozgatásán túl az egész előadást (szertartást) ő celebrálja, mind tartalmilag, mind technikailag. Énekel, szöveget mond, irányítja a zenekart. Az előadást imával indítja, ezt megelőzően pedig különböző szertartásokkal készül a rituális cselekedetre. A *dalang* kultikus személy (Tari 2009; 32). A *dalang* „összművész”. Szerepe valójában az egykori sámánokéhoz hasonlítható.

Már az eddigiekből is kitetszik, hogy a keleti ember, művészetét egészen más minőségben éli meg és használja, mint a nyugati. Kiváltképp érvényes ez Balira. Indonézia ezen aprócska szigetén a vallás alapvetés, a tánc és a zene pedig magától értetődő része a hindu szertartásoknak. A balinéz emberek a művészetet egyértelműen arra használják, hogy kapcsolatot teremtsenek az isteneikkel, tiszteletüket fejezzék ki őseik szellemei felé, illetve, hogy az ellentétes erők között egyensúlyt, harmóniát teremtsenek. Számptalan tánc típus, megannyi zenei együttes őrzi és ápolja az ősi tradíciókat. Még világi táncaik is – még ha nem is szertartásjellegűek – magukon viselik az ősi hagyományos formák karakterjegyeit. Az indiai befolyás itt is megmutatkozik, mind tematikában, mind formai elemek terén. Hangsúlyt kap szintén a kézfejek játéka, habár – Indiától eltérően – ezen a térségen a mudrák inkább a táncok díszítőjeként vannak jelen, vagyis nincs konkrét jelentésük. Tánc-drámáik között fellelhetők a nőiséget, kecsességet kidomborító formák, mint pl. a *legong*, ami egyben minden női tánc alapjául is szolgál, de vannak kifejezetten a férfi-erőre építő, harc-jellegű tánc típusok is, ilyen a *baris gede*.

A balinéz táncok legtöbbször misztikus, mágikus története van. A térség különlegességei között fellelhetők az úgynevezett transz-táncok, melyek a jó és gonosz

örök harcát testesítik meg. Ide tartozik a *kecak*, vagy a balinéz legendát feldolgozó *tjalonarang*, és variánsa a *krisz-tánc*. A *tjalonarang* a két mitikus teremtmény: Rangda (a sötét oldalt képviselő boszorkány-özvegy) és Barong (a jóindulatú oroszlán-szerű, sárkány-szerű lény) küzdelmét tárja elénk. Jane Belo fejtegetéseiből, mely kulcsot igyekszik adni e mitikus alakok kilétére és a balinézek életében elfoglalt szerepére, többek között az is kiderül, miszerint Rangdát a keleti valláskutatók Durgával<sup>13</sup> azonosítják, a kortárs etnológusok anyafigurát (a gyermeknevelés problémaköreinek sajátosságok kivetülését) látják benne, míg egyes pszichológusok szerint Rangda maga a Félelem. Valójában egyik elgondolás nem zárja ki a másikat – véli Jane Belo. (Belo 1966; 35–38)

Talán felesleges is az arra való igyekezet, hogy a számunkra idegen kultúrkör ezen mélységeit és összefüggéseit értelmezni szándékozzuk. Sokkal fontosabb talán az a tény, miszerint a balinéz emberek számára ez a teremtmény – az összes szélsőségességével és értelmezési lehetőségeivel együtt – ma is valóságos, ismerős, jelenlévő, és az életük része. Ugyanilyen megdöbbentően valós és félelmetes az a transzállapot, amit megélnék a szertartás során. Vagyis, az a holdkórosságra emlékeztető tudatminőség, melybe Rangda üldözi őket a vele való küzdelem során, s melynek manifesztációjaként a kezükben lévő szűrős tárgyakat (*kriszket*) önnön mellkasukba döfködi. A természetfeletti hatalmakat megidéző játék igen veszélyes, azonban a transz-állapotnak ezen a fokán (amennyiben igazából létrejön) senki sem sérül meg. Az előadást szintén szertartással zárják, melynek lényege, hogy a megfelelő eszközök (füstölők, szentelt víz, stb.) segítségével visszahozzák a szereplőket normál tudatállapotukba. S talán ugyanilyen félelmetes lenne számunkra – ha élőben láthatnánk – a *kecak*-játék félmeztelenre vetkőzött férfisokaságának monoton skandálása, ütemes együttmozgása, ritmikus tapsolással, lábdobogással előidézett ősi zenéje – az az archaikus rituális atmoszféra, melynek koreográfiáját valódi, ősi, mágikus aktus ihlette.

### **2. 3. A hagyományos kínai színház, Körtevirágkert és Császári Zenei Hivatal**

Az ázsiai színházművészetre jellemzően elmondható, hogy jellegzetes drámai – zenei struktúrára épülnek, ugyanakkor a különböző kultúrák eltéréseit mutatnak a művészeti ágak alkalmazásának és összehangolásának módozataiban. Indiára és azokra a Délkelet-ázsiai területekre, melyekre átszivárgott az indiai hagyomány, elmondhatjuk, hogy a

---

<sup>13</sup> Siva Isten feleségének elvadult formája

drámai komponens alapját egy viszonylag összefüggő mítoszrendszer képezi. Kínának – ezzel ellentétben – nincs ilyen koherens hős epikája. A mitikus hagyományokat csupán legendatöredékek, mítosz-elemek őrzik, amelyek azonban nem szerveződtek egységes rendszerré (vö. Kárpáti 1981; 265). Megvoltak ugyan a maguk mitikus hősei, sőt az i.e. 2. évezredből fennmaradó jós-csontokból – mint az első írásos emlékekből – kiderül, hogy számos istenségnek áldoztak. Ezekről az Istenekről azonban alig tudható valami, s a mítoszok is többnyire elfelejtődtek (vö. Mills 2009; 350).

Találni továbbá mitológiai utalásokat a *Dalok könyvében* (*Si-king*), mely gyűjtemény az ókori kínai kultúra, költészet és irodalom alapjaként tekinthető, és egyaránt tartalmazott lírai költeményeket, népdalokat, és szakrális tartalmú dalokat is. Valójában a kínai nép hétköznapijainak szinte minden mozzanata megjelenítődik a költemények által, így a gyűjtemény szertartások könyvének is tekinthető.<sup>14</sup>

Nem melleleg, a szinkretizmusra hajló kínai népi vallás esetében nehézkesnek is tűnik a mitológikus elemek származásának felfejtése, hiszen a Kínába beszivárgó buddhizmus erőteljes hatást gyakorolt mind az irodalomra, mind a vallásgyakorlatra, és magára a taoizmusra is. A kínai vallási rendszer, már a két kortárs bölcsele, Lao-Ce<sup>15</sup> és Kung-fu-ce (Konfuciusz)<sup>16</sup> tevékenykedése előtt is magába foglalt olyan tanokat, melyek az ember és a természet eredendően harmonikus kapcsolatát, a világegyetem teleológikus szerkezetét hirdették – jelzi Kárpáti. (Kárpáti 1981; 94)

Az egységes mítoszrendszer kialakulását – a sajátos kulturális adottságokon túl – nagymértékben akadályozták a konfuciánus szemléletek. A hagyományok őrzőinek tartott konfuciánus gondolkodók érdeklődésének középpontjában a társadalmi kérdések álltak, így a legrégebbi irodalmi művek, a konfuciánus *Klasszikusok* tudatosan kerültek a mitológiai tartalmakat, istenek helyett császárokról, katonákról, nemesekről, parasztokról mesélnek, a teremtéstörténetek helyét a hétköznapi ember tetteinek történetei váltják fel (vö. Mills 2009; 350). Nem meglepő tehát, hogy a művészetben sem tudott kibontakozni olyan hamisítatlan, mitikus drámai hangvétel, mint pl. Indiában, hiszen a színházi aktusok is a konfuciánus kultuszban, a császár-kultuszban gyökereznek. Témáikat a történelmi eseményekből, a városi, udvari életből merítik, leginkább szórakoztató jelleggel, mintsem kultikus hagyományokat felelevenítve. Ennek okán a kínai színház ábrázolásmódjában realiztikusabbnak tetszhet, mint pl. az indiai táncdráma (természetesen az európai realista

---

<sup>14</sup> A *Dalok könyve* 245. verse, nagy valószínűséggel, egy olyan szakrális ének, melyet a Csou-dinasztia (i.e. 1122–256) királyainak áldozati szertartásain adtak elő. (Mills 2009; 351)

<sup>15</sup> i.e. 604–517

<sup>16</sup> i.e. 551–479

ábrázolástól mérföldekre van stilizáltságát tekintve!). Formailag a kínai színházban a mimikus elemek dominálnak a tánccal szemben, melyek az életből vett mozdulatokat helyettesítik, míg Indiában az arányok fordítottja a jellemző, és a tánc az uralkodóbb (vö. Kárpáti 1981; 266).

A Tang-dinasztia idejére tehető az első színházi törekvések Kínában, melyek Hszüan-Cung császár nevéhez fűződnek. Az általa alapított *Körtevirágkert* iskola fiútanoncai – főként az udvarhoz tartozó tehetséges fiatalok – a költészet és zene mellett színjátszást is tanulhattak. (A színjátszás Kínában is a férfiak kiváltsága volt, míg a nők inkább az énekek és hangszeres zene terén jeleskedhettek.) (Kárpáti 1981; 267). A költőként, zeneszerzőként is fellépő császár ugyanis nagy pártfogója volt a színházművészetnek.

A zenei gyűjtés és zenei képzés fontosságára ezt megelőzően is nagy hangsúlyt helyeztek a császári udvarok. A konfuciánus *Klasszikusok* írásainak szinte mindegyike foglalkozik a zenével, mind elméleti és kultikus, mind etikai vonatkozásban. Olyannyira volt a zene társadalmilag is fontos jelenség, hogy a Csou-dinasztia korában zeneügyi hivatalt létesítettek, melynek sokrétű feladatai közé tartozott többek között az is, hogy az egyszerű nép dalait, balladáit, népies költeményeit összegyűjtse és feljegyezze, és ez által értesüljön problémáiról, gondolkodásáról, érzéseiről és ellenérzéseiről, avagy a fennálló rendszer ellen irányuló társadalomkritikai bírálatairól. Ebből a tevékenységből született a *Dalok könyve* c. gyűjtemény is, amely a korabeli társadalmi élet, a nép véleményének pontos képét tükrözte, és ennek okán a rend fenntartásához is lényegesen hozzásegített.

A Han-dinasztia idején (i.e. a 2. században) Wu-császár – a hivatal munkáját továbbfejlesztve – *Császári Zenei Hivatalt (Jüe-fu)* létesített, melyben a hivatalnokok mellé muzsikások is csatlakoztak, udvari zenekarok is létesültek, melyek az udvar különböző ceremóniáihoz szolgáltattak muzsikát. Ennek folyományaként – azaz a hivatal tevékenységének bővítményeként – szerveződött később, a Tang-dinasztia idején, a már említett *Körtevirágkert* iskola, a férfiak zenei és drámai oktatása céljából, valamint *Az örök tavasz kertje* iskola, amely a nők zenei neveléséért volt felelős. Ebben a korban kaptak szárnyra Kínában a hivatásos költők is. A később világhírűvé vált Li Taj-po is a *Körtevirágkert* tanítványaként indult el költői pályáján – mint azt Kárpátitól megtudhatjuk (Kárpáti 1981; 100).

A Tang-dinasztiát követő időkben – és az ott kialakuló ágazatoknak köszönhetően – a színházművészet egyre inkább az udvari kulturális élet előterébe került, az első színházi központ viszont csak a Ming-dinasztia idején alakult ki a 16. század elején,

Szucsouban. Később, annak okán, hogy a drámai irányzatok nagy érdeklődésnek örvendtek, a színház központja a Csing-dinasztia uralma alatt átkerült Pekingbe, s a 19. század közepére pedig az új színházi kultúrának helyet adó teaházak a közélet centrumai lettek. Ezzel nagyjából egy időben már színiiskolákat is létesítettek (ezt megelőzően a mesterség apáról fiúra szállt), amelyekbe idővel beoptáltak magukat a nyugati színészképzés módszerei is, elvegyülve a kínai tradicionális színház alapelveivel (vö. Kárpáti 1981; 268–269).

A hagyományos kínai színház legismertebb irányzata a *tying tyü*, a 19. században virágzott fel, és világszinten *Pekingi opera* néven lett ismert<sup>17</sup>. Kárpáti szerint a név onnan eredhet, hogy az európaiak így tudták leginkább beazonosítani a drámai formának ezt a zenével párosuló típusát, melyben a cselekményt a zene vezeti, s ebben valóban emlékeztet némiképp az európai operára. Hiszen a dráma interpretálása – az európaihoz hasonlóan – elénekelt monológokból és dialógusokból áll, és a hangszeres-zene kísérelő, bevezető, összekötő, aláfestő szerepe is hasonlóságot mutat az európai operával. Ebben a gesztusában el is tér a többi ázsiai műfajoktól – ahol a zene, tánc, dráma egyenértékű. Mindazonáltal, az opera megjelölés a kínai színház művészetére valójában tévesnek mondható, elsősorban azért, mert az opera jellegzetesen európai műfaj, és mint műfaj sokkal szűkebb keretek között mozog, mint a *tying tyü*. Másrészt pedig azért is, mert az európai operában a zenén van a hangsúly, míg a pekingiben csak egyik összetevője a színpadi egésznek, és semmiképp nem vezérmotívum. Ez a műfaj ugyanis nem más, mint a kínaiak „gesamtkunstwerkje”, azaz szinte minden művészeti ágat magába integrál és komplex műfajjá ötvöz. A tradicionális kínai zene, az ének, a recitáció, költészet, táncművészet, pantomim, akrobatika, harcművészet mind-mind megtalálhatók a palettáján.

Félreértésre adhat okot továbbá az is, – jelzi Kárpáti – hogy amennyiben a műfajt egy ennyire tipikusan zenés műfajjelölővel illetünk, ezzel annak a feltételezésnek adunk okot, hogy Kínában léteznek másfajta – azaz nem zenés – műfajok is, miközben tudható, hogy a *tying tyü* csak egyik válfaja a kínai színházművészetnek, melynek minden ágazatára jellemző a zenei kötöttség és a zenei deklamálás. Kárpáti szerint pontosabbak lennének, ha kínai színháznak, vagy pekingi színháznak hívnánk, hiszen a kínai kultúrában a színház olyan gyűjtőfogalom, mint Indiában a tánc (Kárpáti 1981; 270).

---

<sup>17</sup> Kárpáti könyvében *dzsing hszü*-ként (fővárosi játék), vagy *dzsing zsu*-ként (fővárosi színház) szerepel

## 2. 4. A kagurától a nó-ig – színházi formák Japánban

Már az eddigiekből is látható, hogy a keleti színház számos formája a teatralitásnak egy rejtettebb, bölcsességgel megalapozott, szofisztikált válfaját őrzi. Különösképp érvényes pedig ez Japánra, a japán színházi formákra, a *bunrakura*, *kabukira* és a *nó* színházra. A többi keleti színházhoz képest Japán sokkal inkább él a technika vívmányaival, illetve a teret is jóval strukturáltabban kezeli, így pl. a nó színpada nagyon pontos szabályok mentén alakult változatlan szerkezetű, szellemi-szakrális játékterré. A kabuki pedig – továbbfejlesztve a kínai bábjátékok forgatható korongszínpadát – megalkotja a forgószínpadot, mely később innen, a kabuki-színpadokról indult világhódító útjára.

Japán igen ismert bábművészeti irányzata a bunraku. A szó magát a báb fajtáját is jelöli. A tradicionális bunraku-bábok igen méretesek, némelyik a másfél métert is elérheti. Tartószerkezetük fából készül, a vázat pedig pompás öltözék borítja. Mozgatásuk három bábos által történik, melyek közül a főmozgatóé (*omo-zukai*) a báb feje és jobb keze, míg bal kezét és lábait a segédmozgatók irányítják. A báb élethű mozgatása, elképesztő összehangoltságot, és rengeteg gyakorlást követel a játékosoktól. A mozgatók fekete kimonót viselnek, beleolvadnak a háttérbe<sup>18</sup>, így maximálisan a bábok látványa érvényesül. A rendkívül kifinomult bábkészítési technikának köszönhetően, a bunraku-báboknak mozgatható a szeme (szemgolyója), szemöldöke, szája, és ujjai is, így igen kifejező arcjátékra is alkalmasak, illetve egészen apró műveleteket is képesek végrehajtani. A bábokat a mozgatók élő emberként kezelik, külön személyiséggel ruházzák fel. A nyugati bábjátékoktól eltérően a bunraku-bábok mozgatói nem beszélnek, a dialógusokat és a történetet az énekes, azaz *gidajú* közvetíti, és *samiszen*<sup>19</sup> játékos kíséri. Színpada hasonlít a nyugati típusú dobozszínpadhoz, azonban ennek jobb oldalán egy nézőtérre benyúló, forgatható dobogó található, a *joko-juka*. Ezen helyezkedik el a *samiszen* játékos, és a *gidajú*. A bunraku színpad egyéb térszervezési megoldásai dramaturgiai jelentőséggel bírnak (Kokubu 1984; 41–42). A műfaj az Edo korszak idején (16-18. század) alakult ki, akárcsak a japánok másik klasszikus műfaja, a népszínház-jellegű kabuki.

Bizonyos elgondolások szerint a kabuki szó a három kínai írásjelből tevődik össze: *ka* éneket, a *bu* táncot és a *ki* ügyességet jelent. Nakamura Mataszó könyvéből megtudhatjuk, hogy a műfaj neve valójában a *kabuku* szóból eredeztethető, ami annyit jelent: „elhajolni”, vagyis a szó eredeti értelmében a „szokatlan előadás”, a fő iránytól való

<sup>18</sup> A főmozgatónak leginkább látszik az arca – feltehetőleg azért, hogy felismerhető legyen (mint színész).

<sup>19</sup> Három húros pengetős hangszer



eltérés jelölője (Nakamura 1992; 32). A műfaj altípusai között találni dialógusokra és gesztusokra épülő drámatípusokat és táncdrámákat is. Eleinte a nó színpadát használta, népszerűségének köszönhetően azonban ezt csakhamar kinőtte, így a kabuki is dobozszínpadra helyezte át előadásait. A játéktér legmeghatározóbb része egy megemelt, süllyesztővel ellátott folyosó, a „virágos út”, azaz *hanamitsi*, mely a színpad bal oldaláról indul és a nézőtér hátsó faláig kiér. A süllyesztőn, azaz *szupponon* keresztül tűnnek elő a szellemek, démonok. A színpadteret különböző rendeltetésű és stílusú függönyökkel határolják be és szerkesztik az adott darabnak megfelelően. Mint a japán színházak egésze, a kabuki is a dolgok mélységére, lényegére koncentrálnak, ám a műfaj képviselői nagyra tartják a külső szépséget is, így a színpadképnek mindenképpen szemet gyönyörködtetőnek kell lennie. A megfelelő látvány és színpadi varázslat eléréséhez komoly technikai gépezeteket hívnak segítségül. Így kerülnek alkalmazásra a süllyesztők, és a gyors díszletváltást megsegítő forgószínpadok. Ugyanakkor, ez a pompázatosság a jelmezek harsány színvilágában, a széles mozdulatokban, a felnagyított, torz mimikában, erősen kifestett arcokban – azaz *kumadoriban* is megmutatkozik. A kumadori a kabuki feltűnő jegyeinek egyike, melyekben a vonalaknak és színeknek jelentésük van. A vonalak a hatalmas erő szimbólumai, míg pl. a kék szín a figura gonoszságára, a vörös pedig erényes voltára utal.

A kabuki-darabok szereplőit csak a *nadai* rangot elért színészek játszhatják, melyhez vizsgát kell tenniük. A szereposztás tehát egyfajta kasztrendszer alapján történik. A főszerepeket az *ónadai*, a mellékszerepeket a *csúnadai* színészek, a mellékszálakat pedig a ranglétra alján álló játékosok, a *nadai-site* színészek alakítják. A kabuki-hierarchiában a szerepkörök nem felcserélhetők. A műfajt kizárólag férfiak művelhetik, a női karaktereket az *onnagaták* játsszák, akik kifejezetten a női szerepkörre specializálódnak. Az *onnagaták* kifinomult, nőies mozdulattechnikája a kabuki eszköztárának lényeges részét képezi.

Egyfajta céhrendszer – az *iemotorendszer* alapján működik valójában az egész műfaj felépülése, dinasztialis hagyományozódása, kiszolgálása is, melyben mind a művészek, mind a mesteremberek és háttérmunkások pontosan tudják hol a helyük. Döntésjoga mindenben a rendszer fejének, az *iemotónak* van, és vezető színészek is többnyire csak *iemotók* leszármazottai lehetnek (vö. Nakamura 1992; 50–91).

A kabuki gyakran nyúlt mind a nó, mind a bunraku drámai alapanyagaihoz. A történelmi témájú kabuki-darabok mellett közkedvelt tematikája a szerelmi öngyilkosság tárgyköre is, a kisemberek mindennapi szenvedéseinek megjelenítése. A harcosok

történeteit az *aragato* stílus kifejezési eszközeivel jelenítették meg, míg a mindennapi élet történéseiről szóló darabok a realiztikusabb *szeva mono* stílusban zajlottak (vö. Nakamura 1992; 42). A mai kabuki színház hangszeres szintén a háromhúrú *samiszen*, melynek hangja éles, a bendzsóéra emlékeztet.

A kabuki és a nó mozgásformája eltérőek egymástól. A nó színházé a *mai*, a kabukié az *odori*. Mindkettő azt jelenti: táncolni. A mai olyan tánc, melyben az ember csúsztatott lépésekkel jár, a mai-táncos súlyosan és simán mozog, sosem ugrik fel, teste mindig kapcsolatban marad a földdel. Ezzel szemben, az odori-t erélyes mozdulatok, eltúlzott gesztusok, dobbantások jellemzik. Az odori-táncos lába folyamatosan emelkedik a földtől, ritmust ver a lábával (Nakamura 1992; 37–38).

A kabuki a 17-19. század között élte virágkorát, és – a nó színházzal ellentétben – folyamatosan változott és fejlődött. A mai napig élő kabukit a rendkívül tudatos, pontos, végletekig kifeszített hatásmechanizmussal élő, emelkedett játék teszi ellenállhatatlan műfajjává, melyet nem mellesleg a művészi utánzás felett érzett felhőtlen derű tesz még magasztosabbá (Nakamura 1992; 14).

A *kjogen*<sup>20</sup> hagyományos komikus színházi forma, mely a 14. században a *szarugaku-no nó* szórakoztató elemeiből született. Témáit főként a folklórból meríti. Szellemesen megalkotott, sajátosan előadott dialógusok és erőteljesen stilizált gesztusrendszer jellemzi. A *kjogen* a nó előadások meghatározó eleme, két nó-darab elválasztásaként adják elő, vidám közjátékként. Mivel egy hagyományos nó előadásban öt darab követi egymást, így a teljes műsorban négy *kjogen* szerepel, a nó-darabok filozófikus, drámai hangvételének ellenpontjaként.

Ahhoz, hogy a nót – főként európai szemléletből – valamennyire is megközelítsük, utána kell járnunk egyrészt fejlődéstörténetének, másrészt annak a szinkretista vallási világképnek, amelyben fogant. Ugyanakkor igyekeznünk kell – legalább érintőlegesen – némi képet kapni azokról az alapfogalmakról, amikből a nó filozófiája építkezik.

Előljáróban jellemzőként elmondhatjuk, hogy a nó valójában szabályos misztériumdrámának tekinthető. Ég és föld határán játszódik, természetfeletti, vagy szellemi lény és halandó kapcsolatát tárja elénk, melyben az ember a túlvilág lényének megnyilatkozásából útmutatót nyerhet, hogyan éljen Istennek tetsző életet. (Duró 1994; 16)

---

<sup>20</sup> *Kjogen* jelentése: bolond szavak.

A nó színház évszázadokon át tartotta azt a kötött formát és szabályrendszert, amit a 14. században Zeami mester – a nó filozófiájának és technikai szabályainak írásba foglalásával – az utókorra hagyományozott. Ezt tekintjük tehát végleges formájának. Tudni kell azonban, hogy a nó színház gyökereiben igen szerteágazó múltra tekint vissza. A japán színjátszás ősi formája a sintó vallás szertartásos táncaiból, a természetisteneknek, *kamiknak* bemutatott áldozatok hagyományaiból kialakuló *kagura* (Istenzene).

A *kagura* keletkezésére a 712-ből származó japán Kodzsiki-krónika eredetmondájából következtethetünk. A mitológia szerint Amateraszuban, a Nap, a Fény istennőjében harag gyúlt testvére iránt, minek okán egy barlangba zárkózott. Ennek következtében sötétség borult a világra. Az istenek összegyűltek a barlang szájánál és igyekeztek kicsalogatni Amateraszt búvóhelyéről, ám a próbálkozások hasztalannak bizonyultak. Ekkor Ameno Uzume istennő cselhez folyamodik. Egy tükröt állít a barlang szájához, mezítelen testét virágokkal borítja, majd táncolni kezd, amit az istenek kitörő örömmel fogadnak. Ameno Uzume ravaszkodása eléri célját. A zenét, vidámságot meghallva Amateraszú előbújik barlangjából, és meglátva a tükörben önnön fényességét, ragyogását, megenyhül és visszatér. A világra így újra fény borul.<sup>21</sup>

Kárpáti szerint a *kagura* születéséhez kapcsolt legenda világosan tárja elénk a kultusz eredeti funkcióját. Az istenek hangulatát kedvező irányba terelni, előhívni őket rejtekhelyükről a zene és a tánc segítségével (Kárpáti 1981; 127). A leginkább fuvolával, dobokkal, és olykor énekkel kísért táncos-pantomimjáték japán eredetű. A nó legtávolabbi elődjének tekinthető, színpadformája hatással volt ugyanis a későbbi nó-színpad kialakulására (Duró 1994; 194).

Szintén távoli őse a nőnek az Indiából származó, buddhista eszméket hordozó *gigaku* (ügyességzene), mely a 7. században – Koreán és Kínán keresztül – érkezett Japánba. A *gigaku* irányzathól örökölte fából faragott, jellegzetes maszkjait a nó. A 7. században Kínából még egy irányzat érkezik Japánba, mégpedig a *bugaku* (tánczene), kultikus-szórakoztató táncjáték, mely hozadékaival szintén hozzájárul a nó esztétikájának kialakulásához. A *bugaku*-táncokban ugyanis már felfedezhető a *dzso-ha-kjú* (kezdettörés-gyors) szerkesztési koncepció, mely a későbbi nó színházban is jellemző kompozíciós elvként köszön vissza. A *dzso-ha-kjú* a színpadi alkotások szerkesztési arányait, az elemek tér- és időbeli elrendezését jelöli. E hármas tagolás értelmezhető úgy

---

<sup>21</sup> Barátoshi Balog fordította le először magyar nyelvre az Amateraszuról szóló mítoszt.

is, mint „kezdet-közép-vég”, avagy „lassú-közepes-gyors”, melynek elve a nó előadás egészét: ritmikáját, és minden elemét kötelezően meghatározza (vö. Duró 1994; 188).

A nó elődjei közé sorolható a szintén Kínából (7. század) érkező *szangaku* (vegyes zene)<sup>22</sup>, mely eleinte vásári mutatványaival (kötéltáncosaival, tűznyelőivel, bábosaival, bűvészeivel) a szórakoztatás népszerű formája volt. Ebből alakult ki a későbbiekben a nó közvetlen elődjeként ismert *szarugaku*, és annak letisztult formája, a *szarugaku-no-nó*, mely már tartalmaz táncos, pantomimes, akrobatikus elemeket is. Hasonló módon fejlődött a *dengaku* (mezei zene), mely alatt eredetileg a rizsültetés, aratás alkalmával előadott táncokat, közös imákat, termékenység rítusokat értjük. Későbbiekben, a *szarugaku*-ból átvett elemekkel: vásári mutatványokkal, komikus közjátékokkal bővült. A régi falusi ünnepi hagyományokra épülő *dengaku* a 13. századra szintén nemes művészetté nőtte ki magát, és *dengaku-no-nó* néven igen közkedvelt műfaj lett (vö. Duró 1994; 19).

A nó forrásai közé tartozik továbbá a 11. században keletkezett *ennen* (a 13. században már *ennen-nó*), a buddhista templomok és sintoista szentélyek szertartásai alkalmával előadott hagyományos énekes, táncos rituálé, melynek kifinomult formai jellege, irodalmi értékű szövegei és mélyen vallásos tematikája szintén példaként járt elő a nó esztétikai és tartalmi fejlődéséhez. (Vekerdy 1999; 497) Mivel az *ennen-nó* az idők során magába integrálta a *furjút* – azaz a nemesek látványos felvonulását tarkító zenés-táncos-jelmezes-párbeszédés jeleneteket, melynek része volt a 10. században megjelenő *nenbucu-odori* eksztatikus táncforma is, így vélhetően a *furjú* és a *nenbucu-tánc* is az elődök közé sorolható.

Az ősi hegyimádatra épülő *sugendó* vallás kíméletlen, aszketikus szertartásaiból alakult ki a *sugen-no* színjáték-forma a 13. században, mely tragikus hangvételével, harcias szellemiségű szilaj táncaival és komikus párbeszédeivel szintén helyet foglal a nó előfutárainak sorában.

Láthatjuk tehát, hogy a nó gyökereiben ugyanúgy jelen van a népünnepély, akárcsak az áldozati szertartások jellege. Ez képessé teszi arra, hogy „az ünnepi – a teljes – embert visszavezesse a teljes világhoz, amelyből kiszakadt” – mondja Vekerdy – vagyis, hogy elvezesse az embert „a természethez és önmaga igaz természetéhez” (Vekerdy 1999; 16).

Végző, ma is ismert formáját végül a 14. században érte el, a *szarugaku* és *dengaku* hagyományainak egyesítésével. Ekkor már az említett irányzatok hivatásos képviselői

---

<sup>22</sup> Vekerdy Tamástól megtudhatjuk, hogy a szónak jelentése: örömhír.

szerzetesi rangban éltek, szigorú szabályok között, és a vallási előírásoknak megfelelően voltak hivatottak őrizni mesterségüket. (A papok maguk is táncoltak, előadtak.) Mindazonáltal, gyakran játszottak nemesi közönség előtt, sőt a császár színe előtt is megmutatkoztak. Később az uralkodó elit, vagyis a samurájok osztályának közkedvelt művészetévé vált.

Mint ahogyan a legtöbb keleti színházi hagyomány, a japán színház tudománya is családon belül öröklődött, leginkább apáról fiúra. (A nők – legalábbis egészen a 18. század második feléig – nem vehették ki részüket a nő tudományából.) Így történt, hogy a dengaku-no nő és a sarugaku-no nő tradicionális elemeit egyesítő Kanami Saruga (táncos, énekes, akrobata és mimus) munkásságát végül fia, Zeami Motokijó<sup>23</sup> teljesített ki a 14. században. Kettejük nevéhez kötődik tehát a klasszikus japán színház megalapítása (sőt a mai nő repertoár drámai anyagának nagyrésze is tőlük származik). Eredetileg mindketten sarugaku táncosok voltak, idővel azonban Kanami (folytatva ezzel előde, Iccsu újításait) a népi eredetű formába beleillesztette az ősi, kultikus elemeket, összefogva ezzel a vásári és templomi hagyományokat. Így alakította ki tehát azt a jellegzetes, kifinomult komplex műfajt, amit ma nő színháznak nevezünk. Minderről feltehetőleg sejtelmünk sem lenne, ha Zeami mester nem lép apja nyomdokaiba, és nem összegzi és örökíti ránk mindazt a tudást, ami a japán színház alapjait képezi.<sup>24</sup>

Zeami rendszerezte és rögzítette a zenei anyagokat, a koreográfia alapjait, a maszkokat, a jelmezeket, kellékeket és díszletelemeket, a színpad szerkezetét, az előadás feltételeit, tehát mindennemű technikai körülményre kitért, ezenkívül elméleti műveiben meghatározta a színészi gyakorlat és színészképzés alapelveit és módszertanát, valamint a nő esztétikájára vonatkozó alapszabályokat, a nő filozófiáját. Írásait, melyeket a zen tanítások szellemiségében írt meg – titkos hagyatékként – a családjára hagyományozta. Ezek az írások – talán egyikét részlet kivételével – nem is jelentek meg nyomtatásban egészen 1909-ig. Vagyis kb. 500 éven keresztül őrizték a mesterség titkait, ezzel meg is védtek a kontárok és riválisok esetlegesen oda nem illő ténykedéseitől. A régiek szemléletében, ha a mesterség titka avatatlan, méltatlan kezekbe került, a tudás rontó erejűvé, öncélúvá vált, mert kiszakítva a kozmikus világrendből a káosz erőit növelte – jelzi Vekerdy (Vekerdy 1999; 19–20). Említettük, a nő mestersége apáról fiúra szállt. Ám csakis abban az esetben, ha a fiú méltó arra, hogy a hagyományt tovább vigye. „Saját

---

<sup>23</sup> Színész-táncos, író, maszkkészítő, szerzetes (1363–1443)

<sup>24</sup> Zeami munkájához komoly anyagi és erkölcsi támogatást kapott az akkori katonai kormányzó, Asikaga Josimicu sóguntól, Japán urától.

gyermekeinkkel se közöljük a titkos hagyatékot, ha tehetségtelenek!” – mondja Zeami (idézi Vekerdy 1999; 52). Ha ez a helyzet állt fönn, általában egy tehetséges rokon, esetenként idegen részesülhetett a képzésben – akit a családfő rendszerint adoptált.

A nő elsősorban tudást, képességet jelent, de emellett a kivitelezés, készség, művészet jelölője is. Ebben a tudásban – vagyis a nő-ban – a színjátszás legarchaikusabb állapota rögzül, mégpedig igen szigorú – azaz nagyon pontosan kötött, fenséges és feszes – formában. A nő ismerete egyben a színésznek az a képességét is felöleli, mellyel hatást gyakorol a néző szívére és minden érzékére. Vekerdy szavaival: „egy egész emberi organizmus közül valamit a másik emberrel” (Vekerdy 1999; 21). Ezen közlés formája a szó – azaz ének, és a mozgás – azaz tánc. Mindenek háttérében pedig ott áll – alapszövevként – a zene.

Tematikáját átszövi a japán történelem, a buddhista és sintoista legendák. E két vallási irányzat egymás párhuzamosságában, sőt, sajátos összefonódásban vannak jelen Japánban. A Kínából érkező buddhizmusba beépül az ősi sintó animista természetkultusz. Ugyanakkor a buddhizmus megjelenésével a sintó vallás isteni lényei (természetfeletti erői, szellemei) – a *kamik* a buddhista istenek megtestesüléseivé, védelmezőivé minősülnek át. A hívők mindkét vallást tisztelik, s úgymond gyakorolják is, a művészet pedig mindkét vallást egyaránt szolgálja. Ugyanazon színészfamíliák a sintoista templomok előtt a *kamikat* (természet szellemeit) jelenítik meg, míg a buddhista templomok előtt a szent életű hősök elevenednek meg általuk. E két vallás elemeiből épül fel a nő-művész világszemlélete, Zeami mester világképe is, melyben a tanokat a zen szellemisége, filozófiája tartja össze.

A sintóban (istenek útja) az ember útja istenhez a természet tiszteletén, a teremtett világ (fák, kövek, állatok, víz, tűz, stb.) megbecsülésén keresztül vezet. Az ember középen áll ég és föld között (vö. Vekerdy 1999; 27). A természet misztériumait, szent erőit mélyen megéli, s a benne lakó istenséggel – a *kamival* szellemi kapcsolatot teremt, felé igyekszik, azt szolgálja. Hite szerint áldozataival részesülhet annak kegyelmében – jelzi Duró. (Duró 1994; 33)

A sintó mitológiában jelentős szerepe van a Napnak és a démonoknak – akik maguk is isten teremtményei, avagy részei. A legelemibb látható teremtő a Nap. A nő-játék főszereplője is a Nap, folyton változó (hol növekvő, hol csökkenő) fényével. Minden nő-hős – öltön bár emberi, isteni avagy szellemi alakot – eredetét tekintve valójában naphős (vö. Vekerdy 1999; 16). Az ember része az egésznek, a világegyetemnek, testének anyaga megegyezik a Nap testének anyagaival. Önmaga megismerése a világmindenség

ismeretéhez vezet, és fordítva. A természet, a világ megismerésével önmagát fedezi fel. A játék az *egészből* ered és a *szív* által teljeseedik ki.

A zen a befelé fordulás, belső szemlélődés. A nó-játék cselekvéseiben és érzéseiben befelé fordult, és befelé fordulásra ösztökél. A nó-színésznek önmagát meg kell ismernie, és „szívét az igazság fokára kell emelnie”. Ez kell ahhoz, hogy hatni tudjon, s hogy ettől a hatástól a néző magára eszméljen, a „szívével nézzen”. A nó szívtől szívig hat és visszahat. (Vekerdy 1999; 248)

A nó-játék hatása, üzenete Zeami esztétikájában a *hana* – azaz virág, mely, ha az előadás során kinyílik, akkor a művészet feladata is beteljesül. A *nó* szó (tudás) jelentése valójában a *hana* (virág) átadásának képességére vonatkozik. A színész tehát felmutatja a virágot, a nézőnek pedig meg kell látnia ahhoz, hogy megérthesse a nó üzenetét. Ezt a tudást az a színész birtokolhatja, aki eléri a színészi tudás kilencedik, azaz utolsó szintjét. Zeami ugyanis a nó tanait kilenc lépcsőfokban határozta meg, melyeket ha a színész szorgalommal és megfelelő alázattal végigjár, akkor „művészete túllép a szemmel és füllel érzékelhető tartományokon” (Duró 1994; 27).

A virág a színész belső sugárzásából születik, a *monomane* és a *júgen* együttes jelenlétéből. A *monomane* (Arisztotelész *miméziszéhez* hasonlító fogalom) a dolgok utánzását jelenti, azonban ez a fogalom csak a megjelenített alak természetére, belső lényegére koncentrálódik – pl. az öregember megjelenítésekor nem az öregség, aggság közhelyes jegyeit, hanem az öregember szubsztanciáját ragadja meg. Az öreget, aki minduntalan igyekszik önmaga koráról megfélekedni, fiatalos hevülettel próbál közlekedni, cselekedni, de agg teste folyton megakadályozza ebben. Így tehát „minden mozdulatával mintegy lekésik önmagáról” (Duró 1994; 26).

A *júgen* a misztikus, átható szépség szinonimája, de fordítják „fölfoghatatlan káprázatnak” is. Érzetét az előkelőség, a kifinomult játékmód, a nyelvezet, avagy a zene választékossága egyaránt felkelheti – jelzi Duró. (Duró 1994; 26) A *júgen* azonban nemcsak kellem és finomság, hanem a *durvaságot nélkülöző erő* is – mondja Vekerdy (Vekerdy 1999; 254). Kellem és erő tehát, mely azonban csak akkor tud átragyogni a színész játékán, „ha szívét az igazság fokára emeli”.

Ezen rejtett, teljes igazság megjelenítése valójában a *hóben*. Ez a sintoista fogalom, a nó esztétikájára lefordítva valójában a színésznek azt a képességét jelöli, mellyel úgy tárja fel az igazságot, hogy az avatatlan néző is a „dolgok mögé” tudjon látni. A nó-színész játéka ezért szándékolatlan lassú, vagyis időt hagy a rejtett tartalmak felfejtésére. A lelassított ábrázolási technikában a színész játékának intenzitását, feszültségét, szellemi

energiáját mindvégig fenntartja, Duró szavaival élve: „csordultig telíti passzív pillanatait is” (Duró 1994; 27). A feszültség ugyanis épp a „nem cselekvésből” fakad, azaz cselekvői szándékának visszatartásából. Ez a szellemi erő pedig a zenbuddhista fogalompár: a *sabi* (a lassan felderengő belső fény, érettség, tisztaság) és *wabi* (külső egyszerűség, természetesség, mértéktartás) kettősségében teljesebben ki (vö. Vekerdy 1999; 15–37).

Mint az az előzőekből kitetszik, a nó-színész szerepalkotói módszere teljes mértékben eltér az európai hagyományoktól, kiváltképp a Sztanyiszlavszkij rendszer által sugalmazott részletező, elemző, leginkább a drámai szöveg oldaláról indított szerep-felépítési metódustól. Mint azt már említettük, a nó-játékos elemi módon igyekszik megragadni a megjelenítendő karakter lényegét (esszenciáját), annak első sorban belső tulajdonságaira, lelki tartalmaira koncentrálna. A belső figyelem és belülről történő építkezés pedig törvényszerűen magával vonja az ábrázolandó alak külső jegyeit: testtartását, mozdulatait, gesztusait, vérmérsékletét, cselekvéseit – jelzi Duró. (Duró 1994; 24)

A nó figurái ősi képzetek, archetípusok variációi. Az archetípusok a kollektív tudattalan tartalmai – mondja Jung – örök idők óta létező általános képek, ősi típusok. A primitív törzsek ismeretanyagában speciálisan módosult archetípusokkal találkozni, melyek esetükben már tudatos formákká alakultak és titkos tanítások formájában hagyományozódtak át. Hasonló formában jelennek meg a mítoszokban és mesékben is, ott is egy hosszú időn keresztül történő áthagyományozódásról beszélhetünk.

„Minden titkos tanítás a lélek láthatatlan történéseit igyekszik megragadni” – mondja Jung. (Jung 2011; 15) A titkos tanítások magasabb fokozatain olyan felfogásban vannak jelen ezek az őstípusok, hogy többnyire összetéveszthetetlenül magukon hordozzák a „tudatos feldolgozás ítéletalkotó és értékelő hatását” (Jung 2011; 13). A nó titkos tanítás. A nó-játékban megjelenő figurák – mint az égi szűz, a bölcs öregember, az asszony, a harcos, démonok és istenek mind – mind ősképek precízen körvonalazott variánsai, ábrázolásuk pedig egy évszázadokon át kialakult és megérlelt jelrendszer mentén történik.

A nó-színész gyerekkorától kezdve, több mint 20-25 éven keresztül igyekszik elsajátítani mind a nó színpadi formanyelvét, mind megérteni és felfedni az alaptípusok belső lényegét és igazságait. A nó-színész aktuális próbafolyamata így tulajdonképpen abból áll, hogy rögzíti a készülő darab szövegét, dallamait, mozgássémáit – azaz a *katákat*, miközben előhívja magából az ábrázolandó karakter lényegét – amit már előzőleg elsajátított, s azt szerzett tapasztalatai segítségével esetleg tovább árnyalja. Évekig képzett, felkészült teste pedig azonnal lefordítja a tanult dolgokat a jelen helyzetre. Átlényegülése



már a jelmez és maszk felvételével valójában megtörténik, s az így kialakult belső kép, látomás irányítja mozdulatait, megszólalásait.

Ezen a ponton azonban meg kell említenünk a nő-játékos színpadi létezésének egy igen lényeges jellemzőjét, – amit Duró a nő félelmetes paradoxonaként említ fel – éspedig, hogy a játékot önnön lelkéből, testéből, lényéből és energiájából előhozó *site* (főszereplő-színész) az átlényegülés folyamán teljes mértékig az ábrázolt alak háttérébe vonul. Lelkét úgymond átadja a figura lelkének, testi jegyeit pedig eltakarják a nő konvenciózus jelentéssel bíró elemei: a jelmez, a katók, valamint a maszk (ami a legtöményebb információhordozó, hiszen a maszk magát a típust jeleníti meg). Ezek mögé rejtőzve a *site* a színpadon valójában megszűnik, láthatatlanná lesz. Önkifejezésre nincsen tehát alkalma és nem is igényli. Nem kíván kitűnni, sokkal inkább törekszik eggyé válni szerepével, hisz művészete ettől válik igazán nagygyá. Egyéniségét, sajátos elgondolásait egyrészt abban tudja érzékeltetni, hogy az előirt konvenciók tárházából az általa formált karakterhez milyen jellemzőket választ (jelmezt, maszkot, mozgássémát), másrészt, hogy belső ragyogását – a már említett monomane és júgen együtteséből – milyen minőségben tudja megvalósítani (vö. Duró 1994; 24–26).

Abban a világszemléletben, amelybe a nő-színész működési „rendszere” is behelyezhető, a legapróbb anyagi részletecske is végtelen jelentőséggel bír, mivelhogy „a világon minden a végtelenbe ér [...] a végtelent érinti eredetében és rendeltetésében” (Vekerdy 1999; 35).

## **2. 5. Keleti tanok nyugati szemmel**

A nyugati ember a keleti tanokat leginkább eltartással kezeli. A racionális szemlélet a számára talán túl homályosnak, sejtelmesnek, misztikusnak érzett tanításokkal nehezen azonosul. Ez a művészeteken belül kiváltképp a színházra (s talán a zenére) jellemző. Míg az irodalom, képzőművészet helyenként felismeri a keletben rejlő erőket, a nyugati színház – kevés kivétellel – szinte teljesen elhatárolódik a keleti formáktól, esztétikától, legfeljebb tanulmányoznivaló egzotikumnak tekinti. Valóban nagy a szakadék köztünk számos tekintetben, melyet anélkül, hogy a dolgok mögé tekintenénk, nehéz is lenne áthágni. Ugyanakkor pl. a keleti technikák egy jó nagy hányada számunkra is elérhető és hasznosítható.

Az európai színháztörténet nagy kísérletezői: Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba időben felismerték

a távol-keleti színjátéktípusok – szemet kápráztató külsőségein túli – valós értékeit. A komplex színházi formákból igyekeztek levonni a hasznosítható tapasztalatokat, ráéreztek ugyanis, hogy a keleti színház nyelve a színpadi ábrázolásnak egy olyan rendkívül összetett, megalapozott és teljes formáját képviseli, amelyre Európában – talán a *commedia dell'arte* műfaját leszámítva – nem volt még példa. E színpadi nyelv elsősorban a színészek sokoldalúságán, technikai, lelki és intellektuális felkészültségén alapul; a színész hanggal, testtel, gesztusokkal, mimikával történő közlésmódját pedig megtámogatják a keleti színházak stiláris elemei: a díszlet, jelmez, színpadforma, álarc, kellékek, zene, szöveg és koreográfia, melyek úgy erősítik fel a színész működését, „mint egy hangszer rezonátorszekrénye a húr rezgését” – írja Duró (Duró 1992; 13).

Nem mellesleg a keletiek alkotásmódja, etikai hozzáállása, türelme, alázata – a tökéletességre való törekvés – példaként állhatna a nyugati színészek, alkotók előtt, mint ahogy az is, hogy nem adnak a művészetnek – általuk képviselt – értékeiből a közönség kedvéért; nem engednek az önmaguk elé terjesztett művészi mércéből.

Nem lenne szabad elfelejtenünk, hogy a nő-színész, a kathákali-játékos, vagy jávai táncos teste ugyanolyan test, mint a miénk, csak máshogyan tanulta meg használni. Amire teste képessé lesz, az nem elsősorban egy sajátos fizikum adottságainak, sokkal inkább hozzáállásának és felkészültségének kérdése. Nem lehetetlenség tehát számunkra sem tanulmányozni ezeket a technikákat és alkalmasint – magunkon átszűrve – hasznosítani belőlük valamit. Nem arról van szó tehát, hogy egy az egyben átemeljünk bármit is, hiszen – mint ahogy azt már említettük – a feldolgozhatatlan kulturális és társadalmi különbségek okán hiába is igyekeznénk utánozni, soha nem tudnánk velük azonosulni. Nem is kell erre törekedni, hiszen összefüggéseiben csupán egy kis hányadát érthetnénk meg ennek a merőben más kulturális és vallási hagyományokra épülő létérzésnek, ami a keleti embert jellemzi.

Nincs könnyű dolgunk, hiszen a mi kultúránk folyamatos átalakulásban van (és ebbe az is beletartozik, hogy nem számol, sokkal inkább leszámol a gyökereivel). A nyugati ember ebből kifolyólag sokkal szétszórtabb és talajvesztettebb. A keleti ember viszont (pl. India és kelet ősi kultúráinak más országaiban) még azokból a hagyományokból és szellemi ismeretekből táplálkozik, amik valamikor régen (évezredekkel ezelőtt) jöttek létre. Ez az ősi tudás pedig még egészen másféle jellemzőkkel bírt, másféle gondolkodásmódban és befogadói készségben született meg, mint a nyugati világ mai emberének ismeretei. A régi bölcsék befelé tekintettek, önmagukban keresgéltek,

és az emberi lélek mélyén lelték meg a dolgok döntő és egyetemes okát, mely mindennek értelmet ad.

Az ősi indiai bölcsek (*risik*) ebből a belső középpontból szemlélve értékelték és hozták rendszerbe a körülöttük és bennük lévő világot. Ebben az egységes világszemléletben a gondolatok nem szóródnak szét, egy irányba összpontosulnak, nem alakul ki bizonytalanság, szellemi zűrzavar. Az egységes szemlélet sokkal inkább olyan fajta biztonságérzetet eredményez, mely felszabadítja az emberben lakozó erőket (Brunton 1991; 5).

A nyugati gondolkodás már régóta egészen más irányt vett. Leszokott arról, hogy befelé tekintsen, hogy a jelenségek közös gyökere után keresgéljen – állítja Baktay Ervin Paul Brunton *India titkai* c. könyvének előszavában (Brunton 1991; 6). Inkább „kifejlesztette a kifelé irányuló gondolkodás eszközét, a kapcsolatokat kutató racionális észet”, mellyel a világ jelenségeinek hosszú sorát tárta fel; kikutatta az anyag különféle alkalmazhatóságát, „s önmagát szoros kapcsolatba hozta azzal az új, szándékosan teremtett világgal, amelyet elméje és találékonysága alakított ki.” Hozzászokott tehát ahhoz, hogy gondolkodását az észszerű, tapasztalható és logikusan ellenőrizhető tényekre alapozza, s ennek egyenes következményeként teljesen eltávolodott attól, hogy befelé forduljon, hiszen a dolgok összefüggéseit a kívülről érkező jelenségek világában kereste. Ebben a világban azonban nem találta meg a lelkét, hovatovább oda jutott, hogy a „lélek csak mese” (Brunton 1991; 6–7).

Ahogy ezt Baktay is jelzi: nyilvánvalóan szükség volt arra, hogy az ember megtanuljon észszerűen és kapcsolati rendszerekben gondolkodni. Ám ez a gondolkodás akkor válhatott volna teljessé, ha közben nem távolodott volna el az emberi szellem azon képességétől, mely egykor még fel tudta fedezni a léte mélyén rejlő titkokat, „s ezeken át a mindenség benső, szellemi értelmét”, és a külső kapcsolatok törvényszerűségeit, az anyagi világot pedig ebből a szemléletből értelmezni. Nem lehetetlen, hogy az emberi elme egyszer eljusson odáig, hogy ezt a két irányú szemléletet párosítani tudja, vagyis egyaránt tudjon kifelé, a jelenségek beláthatatlan szövevényére figyelni, és ugyanakkor befelé, a lét mélyére, önmaga lelkébe tekinteni. Egyelőre azonban ez a gondolat szinte hihetetlennek tűnik, legfőképpen azoknak, akik csupán a jellegzetesen nyugati és újszerű módon tudnak bánni agyukkal és elméjükkel – fejti ki Baktay (lásd Brunton 1991; 7).

Paul Brunton azt mondja, hogy mindazok, akik a keleti tudás tanulmányozását ostobaságnak vélik, csak a maguk szűklátókörűségéről tesznek tanubizonyságot. Azok, akik elzárják elméjüket a keleti eszmék elől, a legkifinomultabb gondolatok, a mély

igazságok megismerése elől is elzárkóznak. „Így hát talán nem elvetendő dolog, ha valaki felszólítja nyugati embertársait, hogy nézzenek Kelet felé, nem valami új hitet keresve, hanem csak azért, hogy a tudásnak néhány újabb kövecskéjét többletként hajlíthassuk a mi tudományunk jelen halmazára” – írja Brunton (Brunton 1991; 24–25).

Az, hogy a keleti színházat nemcsak filozófiájában, de formailag is ennyire távolinak érezzük, illetve távolságtartóan kezeljük már annak okán is különösnek tetszik, hogy visszatekintve a színjátszás fejlődésének történetére tudható, hogy a mai színjátszás eredete nyugaton sem az írott dráma előadásában rejlik. A mai színészet gyökereit az antik görög világban is a pantomimesek, a bohócok, a mimikusok művészetében lelhetjük fel, vagyis abban a drámai szöveget nélkülöző játékmódban, mely elképesztő virtuozitással fejezte ki magát pusztán a mozdulat, a gesztusok, a mimika nyelvén.

A színház, a drámai cselekvés tehát – gyökereit tekintve – Európától Ázsiáig rituális jellegű cselekedet, forrásanyagában megkérdőjelezhetetlenül és szükségszerűen jelen van a tánc, a kórus, vagyis a tánckar, valamint az ének. A kultikus kötött mozdulat pedig a mai napig az egyházi szertartások jellemző tartozéka. A japán papok úgy vélik, hogy az igazságot a szónál méltóbban és teljesebben közvetíthetik a szent, kötött mozdulatok, mivel a mozgás sokkal inkább képes a néző figyelmét helyes irányba összpontosítani, mint a kimondott szó. Tisztábban hat és erősebben – írja Glaser (Glaser 1930; 63).

Ugyanakkor egyes európai kutatók véleménye szerint a nó színházból – miután ma is némiképp tartja eredeti formáját – némiképp arra is következtethetünk, milyen is lehetett az ógörög színház legősibb formájában. Amit ez utóbbiról ismeretanyagaink alapján tudni vélünk, valóban mutathat hasonlóságot a nó színház elemeivel: maszkjaival, táncaival, a kórus szerepével, komikus közjátékaival (vagyis, a nó-darabokat elválasztó kjógenekkel) – jelzi Vekerdy (Vekerdy 1999; 22).

Megállapíthatjuk tehát, hogy eredetüket tekintve a nyugati és a keleti színjátszás egyazon gyökerekből származik. Mára azonban már mérhetetlen szakadék tátong a két hozzáállás és felfogás között. Élesen különböznek ugyanis például a tanulás, a színjátszásra való felkészülés időszakának hosszában és minőségében. Míg a nyugati (európai) iskola elsősorban a színpadi létezés kifelé irányuló szabályszerűségeire korlátozódik, a keleti színész mellett, hogy fizikumát teljes egészben felkészíti a feladatra, elsősorban belső figyelmének, képzeletének, lelkének fejlesztésére koncentrál. Nyugaton, a színi iskolákban, a képzés ideje néhány évet tesz ki csupán (nálunk – mint tudjuk – 4-5 évet), míg keleten akár 20-25 évet is felölel a hagyományos színészképzés, és

nem intézményekben, hanem öröklődés útján történik – a tudás apáról fiúra, mesterről tanítványra való áthagyományozásával.

Az európai színház (és drámairodalom) egyedi szerepekből, karakterekből építkezik. A mi színházi struktúránk azt várja el a színésztől (és a színész is ezt várja el színházától!), hogy minden nap más bőrébe bújva igyekezzon valóságot létrehozni a színpadon. Vagyis minden szerep kapcsán előről kell kezdenie a szerepformálást. „Minden szerepben mindent újra kell megtanulni: járni, állni, ülni” – mondja Sztanyiszlavszkij (idézi Vekerdy 1999; 53). A keleti színész – mint azt már az előzőekben jeleztük – archetípusokból építkezik, melyeket hosszú évek során tanulmányoz. Semmit sem kell előről kezdenie, csupán meglévő tudását és eszközeit kell az adott feladathoz igazítani, vagy tovább színeznie. A keleti színház még azt tartja szem előtt, „ami az embert a világgal és a többi emberrel” összekapcsolja, „a személyiség feloldódik, eltűnik, elveszti határait.” Az *én* feloldása a keleti vallási és művészi élmény lényeges mozzanata (Vekerdy 1999; 54). Európa ezzel szemben individuumokat állít a színpadra, melyek önmagukat, a maguk törvényeit, a maguk szabadságát keresik. Ezek az individuumok a világtól és a többi embertől elválasztják önmagukat, s mint mindentől külön álló kicsi szigetek állnak előttünk a színpadon.

A keleti színész a szerepét belülről építi fel, annak mozgatórugóit a lelkében és szívében keresi. Kifelé már annak csak egy letisztult, színpadra adaptált formáját közvetíti. Alakításának ereje abban a feszültségben van, ami belülről mozgatja, de ami kifelé legnagyobb részben rejtve marad. Ehhez képest, az európai színész mindent feltár és megmutat a figuráról, ezáltal igyekszik játékát a legszélsőségesebben színessé tenni. Ez pedig elsődlegesen a külsőségekben mutatkozik meg. Szerepe megformálásának kulcsát leginkább a külső átváltozásban keresi, ennek mentén kezd el mélyebben foglalkozni a figura lelkével. (Ez feltehetőleg a Sztanyiszlavszkij-rendszer által javasolt lélektani realista ábrázolótechnika hibás értelmezéséből fakad.)

Természetesen mindkét megközelítés érvényes lehet. Az alakítás minősége elsősorban a színész képességeinek és hozzáállásának a kérdése. Számomra mindenképp igazabbnak és nemesebbnek tetszik az az ábrázolásmód, mely ugyan teljes mélységében kielemezi az eljátszandó karakter jellemét, de kifelé csak annak egy lecsupaszított, lényegre törő – azaz a felesleges ragadványoktól, semmitmondó gesztusoktól megtisztított – esszenciális ábrázolását adja. (Hiszen a valós életünkben sem tárunk fel magunkból minden pillanatban mindent.)

Keleten egyfajta kasztrendszer határozza meg, melyik színész milyen szerepkört tölthet be képességeinek, tudásának, állhatatosságának megfelelően. A nő színházban például a főszerepeket (isteneket, hősöket stb.) mindig a *site* szerepkörű színész játssza (esetleg a *cure*, *tomo* színészek helyettesíthetik). A *vaki* mindig másodszerelő és ennek megfelelő képzésben is részesül. Ez a rendszer elfogadott és feltehetőleg semmiféle feszültséget nem szül a színészek között. Európában a színészek általános egyenképzést kapnak, látszólag egyenlő esélyekkel indulnak. Így joggal érezheti mindenki, hogy ő is ugyanazt tudja, mint a másik. Ám az egyenképzés ellenére, mint tudjuk, akadnak minőségbeli és adottságbeli különbségek a színészek között, és ez feszültségeket eredményez. Az európai színész – tegyük a kezünket a szívünkre – nehezen dolgozza fel, ha rendre alacsonyabb szerepkörökben kell megmutatkoznia. (Tisztelet annak a színészeknek, akik reálisan felméri saját képességeit, és adottságaihoz mérten, minden feladatban igyekszik a legmagasabb teljesítményt nyújtani!) Az pedig úgyszintén megterhelő, hogy napról napra egyik szerepből a másikba ugrál, s ezt csak tetézi, hogy a szerepek fajsúlyukat tekintve is különböznek egymástól. Az a színész, aki lelkileg nem elég stabil, könnyen meghasonul annak terhe alatt, hogy egyik nap rajta áll vagy bukik az előadás sikere, míg másnap csupán asszisztál partnerei mellett.

Ez a rendszer is megtanulható, sőt elfogadható lenne, azonban van itt még egy tényező, amely miatt minden egyre követhetlenebbé és aránytalanabbá válik. A színház elüzletiesedésével a színészek megítélését és foglalkoztatottságát egyre kevésbé határozza meg tudásuk, rátermettségük. Ennek okán a valós színészi értékek sok esetben háttérbe szorulnak, az elvárások pedig ezzel egyenes arányban csökkennek. A „sztárság” ma nem minden esetben feltételez színészi nagyságot. (Sőt, a magukat valamire tartó színészek inkább arra kényszerülnek, hogy távol tartsák magukat a sztárság intézményétől, épp a szónak az imént említett konnotációi okán.) A mai értelemben vett sztárkultusz ebből következően kétirányú zavart kelt: egyrészt a néző, másrészt a színész – önmaga felé irányuló – értékítéletében.

### 3. A totális színház

#### 3. 1. A totális színház definíciókísérlete

A totális színház a különböző művészeti elemek minél gazdagabb, jelentőségteljesebb alkalmazását feltételező színházi irányzat, mely a 19. században kezdett teret hódítani magának. A kifejezést olyan – az összművészetet megcélzó – alkotásokra alkalmazzuk, amelyben a különböző testvérművészetek – úgymint költészet, zene, tánc, színművészet, építészet, festészet és később a film (média) egyenrangú elemekként vannak jelen. Rendelkezésre áll az adott kor valamennyi technikai eszköze, gépezetek, találmányok, audiovizuális technológiák. A totális színház kifejezést elsősre tehát a komplex művészeti alkotás szinonimájaként értelmezhetjük, mely arra hivatott, hogy gazdagságával a nézőket rabul ejtse, és egyfajta totalitás érzetet idézzon bennük. Azonban a színházi totalitás fogalomköre ettől jóval szerteágazóbb, és számos kérdést von maga után.

Patris Pavis azt mondja: „A totális színház inkább esztétikai ideál és futurista elképzelés, mintsem a színháztörténet konkrétan megvalósult vívmánya” (Pavis 2006; 452). Valóban nehéz behatárolni, milyen stílust, formát takar voltaképpen a totális színház elnevezés. Inkább ideológiai célkitűzései mentén kísérrelhetjük meg körvonalazni, ám ezelőtt magával a kifejezéssel (és annak paradoxonával) kell foglalkoznunk.

A totális vagy teljes jelző látszólag valami olyasmire utal, mintha egy önálló esztétikai irányzatról lenne szó a színházművészetben belül. Tudjuk azonban, hogy a színházról alapvetően nem választható le az összművészet fogalma. A színjátszás legprimitívebb formáiban eredendően ott találjuk a zenét, a táncot, a maszkot, valamint a szövegmondást, a költészet bizonyos formáit, de ha csupán az európai színjátszás történetét vizsgáljuk, akkor is a színházzal mint komplex jelenséggel találkozunk. Még ha hiányosak is az ismereteink, annyit mindenképp tudunk, hogy az ógörög tragédiákban lényeges szerep jutott a zenének, a táncnak. Erre bizonyosságot szerezhetünk Arisztotelésznél is, aki a tragédiát komplex műfajnak jelöli meg *Poétikájában*. Mint írja: „...szükségszerűen része a tragédiának a színpadi díszlet, azután az ének és a nyelvezet, mert ezek által megy végbe az utánzás. [...] Az egész tragédiának tehát hat alkotó eleme kell hogy legyen, [...] mégpedig: a történet, jellemek, nyelv, gondolkodásmód, díszletezés és zene. Két elem eszköze, egy módja, három tárgya az utánzásnak” (Arisztotelész 1997; 6).

A történelemből ismeretes teátrális jelenségek komplex jellege igen változatos kapcsolódási formákban fedezhető fel. Esetenként a mimika csak a táncsal találkozik, a szöveg a zenével, vagy a pantomim elemeivel, de minden esetben a különböző művészetek egyidejű jelenlétéről és szerves kapcsolatáról beszélhetünk (Staud 1968; 1). Staud Géza szerint: „A színháztörténet és határterületeinek tanúsága nyomán tehát nem vonhatunk le más következtetést, mint hogy a komplex jelleg nem esetleges és járulékos, hanem szükségszerű és lényeges sajátossága minden, a legtágabb értelemben vett teátrális jelenségnek is” (Staud 1968; 1).

Ezért hat különösen tehát a színház szó mellé odarendelt totális jelző, ami olyan érzetet kelt, mintha az összművészet valami új találmány lenne, mintha a társművészetek valamilyen fejlődési ív vagy újonnan alakuló koncepció folytán ragadtak volna a színház műfajához. Ezt a témakört fejtegeti Pavis is, amikor arra kérdez rá, hogy „vajon a színházművészet egy önálló, saját törvényekkel, esztétikai sajátosságokkal rendelkező művészet-e, vagy csupán különböző művészetek szintézise, egyvelege, egymás mellé rendelése?” Ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy az esztétika történetében mindkét nézettel találkozhatunk (Pavis 2006; 408).

Azt sem felejtethetjük el persze, hogy amikor a totális színház fogalma irányjelölőként megjelenik Európában, már abban a korban vagyunk, amikor a színház jó ideje elvesztette eredeti funkcióját és ismérveit, de legalábbis eltávolodott tőlük, és így a komplexitásra való törekvés különböző formái valójában egy visszakanyarodási szándékot tükröznek a színház eredeti állapota felé. Az irányzat megjelenése Pavis szerint: „Arról a vágyról tanúskodik, hogy a színházat *önmagában* kezeljük, és nem mint irodalmi mellékterméket” (Pavis 2006; 452).

Úgy tűnik, az történt tehát, hogy a totalitás, teljesség, komplexitás, összművészet fogalmait egy adott ponton jelzőként kezdtük használni arra, ami gyökereit tekintve jellemzője volt a formának. Amíg a régi időkben a színház fogalma eleve (önmagában) megjelölte, hogy egy olyan művészetről van szó, ami eszközökben gazdag és teljességre törekszik. Megegyezik tehát azzal, amit ma totális színháznak nevezünk. Ezzel pedig felmerül egy további kérdés, mégpedig az, hogy melyek is a jellemzői ennek az irányzatnak, melyik is az a stílus vagy forma, amit ma totális jelzővel illethetünk. Határozott válaszlehetőségeink pedig éppen annyira korlátozottak, mint amennyire tág maga a fogalom. Ahogyan Staud is megjegyzi némi iróniával: „ahányan csak használják ezt az új színházi szakkifejezést, annyiféle értetnek rajta” (Staud 1968; 1).



Totális jelzővel illetünk ugyanis szinte minden olyan színházi alkotást, melyben a társművészetek (vagy közülük valamelyik) kifejezőbben vagy nagyobb mértékben vannak jelen, mint ahogy azt a „szó színházában”<sup>25</sup> megszoktuk. Így nevezünk minden olyan teátrális eseményt, melyben összművészeti törekvéseket vélünk felfedezni, stílustól, kortól és műfajtól függetlenül. A totális színház fogalmán keresztül olyan programokig és formákig jutunk el, mint a klasszikus görög színház, a keleti színházak (pl. a kabuki, a nó, a pekingi opera), illetve a wagneri Gesamtkunstwerk; olyan alkotókig, mint Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Erwin Piscator, Jean-Louis Barrault, Max Reinhardt vagy akár Antonin Artaud. Ez a művészi törekvés jellemezte Németh Antal több rendezését, továbbá ide sorolódna Felsenstein operarendezései, némely európai zenés színházak, a New York-i *Living Theatre* vagy a prágai *Laterna Magica* produkciói. Hasonlóképp totális jelzővel illehetjük Maurice Béjart valamint Pina Bausch táncszínházát, Robert Wilson látványszínházát, és – jobb híján – sokszor így karakterizáljuk Tadeusz Kantor alkotásait is, aki elsősorban, mint művész volt „totális”, és így értelemszerűen alkotásai is teljes, komplex művek. Ám Kantor színháza – szubjektív véleményem szerint – mind az összművészet palettáján, mind az egész színháztörténetben kivételes, mondhatni egyedülálló helyet foglal el, és ennek okán óvakodnék kategóriákba sorolni, még akkor is, ha művei – minden kétséget kizáróan – magas szintű összművészeti alkotásoknak nevezhetők.

A felsorolást természetesen nem lehet lezárni, mint ahogy a kritikusok, teoretikusok „besorolási szándéka” is folytatódik a mai napig, hiszen totális színházként emlegetünk számtalan kortárs munkát, köztük például Dimitrisz Papajoannu, Silviu Purcărete vagy Nagy József színházát is, holott mindhárman meghaladták már azt a kategóriát, mely mindössze a művészetek intenzív jelenlétét feltételezné, hiszen alkotásaik egy sokkal mélyebb, filozofikusabb és összetettebb gondolkodásról tanúskodnak. A kategorizálás – mint tudjuk – sokszor hamis képzeteket kelthet bennünk. Ezért hadakozik ellene Várszegi Tibor is, amikor Nagy színházával kapcsolatban azt mondja: „A teljesség színháza nem azonos az avantgardizmus totális színházával, hiszen az utóbbi egy effektesyüttes csupán ahhoz képest, amit Nagy József színpadi világában megtapasztalhatunk” (Várszegi 2002; 39).

---

<sup>25</sup> A szöveg és színpad közötti viszony olyan elgondolása, mely szerint a színpad a szöveg átadására, illusztratív módon történő újbóli elmondására törekszik. Ez az elmélet úgy tartja, hogy „a szöveg eleve magában hordozza a megfelelő színrevitelt, amelyet elegendő csupán feltárni, és hogy az előadás és a színpadi alkotómunka nem áll összeütközésben a szövegben hordozott jelentéssel, hanem kiszolgálja azt.” (Pavis 2006; 423)

Az előzőkből láthatjuk tehát, milyen végtelenül szerteágazó fogalommal van dolgunk. Azonban, ha azt vizsgáljuk, mégis mi az a közös találkozási pont, ami az ennyire különböző stílusokat, egymástól távol álló elméleteket és formákat egy halmazba kapcsolja, akkor ez nem lehet más, mint az az egységes hozzáállás, mely a lehető legteljesebb, legösszetettebb művészi élmény megteremtését célozza meg. Ennek az élménynek pedig része a dráma, a színészi játék, a rendezői alkotói munka és értelmezés, a vizualitás, a mozgáselemek (tánc, pantomim, gesztus), a zene, ének stb. Közös eszménnyé válik tehát az, amit Edward Gordon Craig így öntött szavakba: „A színház művészete nem a színjátszás, hisz az csak egy része annak, s nem is a darab, hisz az irodalmi mű csupán. Nem is a tánc és a díszlet, hanem ezen elemek ötvözete: a cselekvés, mely a színjátszás lelke, a szavaké, mert az a darab teste, a vonalé és színé, mely a színpadkép szíve, a ritmusé, mert az a tánc igazi lényege” (Craig 1963; 6).

### **3. 2. Az összművészet fogalmának kialakulása – Richard Wagner elmélete**

„A tánc, a zene és a költészet a világgal egy időben született három nővér. Amint megláthattuk alakuló körtáncukat, a művészet megjelenésének feltételei adottak voltak. Ők hárman természetüknél fogva elválaszthatatlanok.”

(Richard Wagner)

Mint az ismeretes, az összművészet (Gesamtkunstwerk) fogalmának kialakulása Wagner korához és nevéhez fűződik, aki *Das Kunstwerk der Zukunft* című értekezésében kifejti azon elméletét, mely a színpadon megjelenő különböző művészeti ágak egyenrangúságának szükségességét hangsúlyozza. A szó maga átfogó (vagyis totális) művészeti alkotást jelent.

Wagner esztétikája a „legmagasabb szinten közösségi” műalkotást célozta meg (Pavis 2006; 163). Nem új művészetet akart teremteni, hanem vissza akarta állítani „a drámai ősművészet eredeti és csorbíthatatlan egységét” a zene, irodalom, a festészet, szobrászat, építészet, színházi plasztika stb. szintézisével (Pukánszky 1935; 8). Művészetfelfogása egyfajta „regenerációs eszme”<sup>26</sup> köré fonódik, mely eszme a vallási és népi közösséghez, a közösség öneszmélésének ősfarmáihoz, a mítoszhoz nyúl vissza – írja

---

<sup>26</sup> Pukánszky használja a kifejezést (1935; 9.)

Pukánszky Béla – „e közösségből fakadó vágyak és életnyilvánulások művészi megrögzítését követeli a divat szeszélyeivel szemben”. (Pukánszky 1935; 10)

A wagneri törekvés a három „tiszán emberi” művészet – a költészet, a zene és a tánc – egyenrangú jelenlétéről szól, melyeket a hagyományos operát megreformáló zenedrámáiban kívánt önmaguk teljességében alkalmazni. Wagner számára a beszéd termékenyíti meg a zenét; a látást és a hallást színesztéziák egyesítik (Pavis 2006; 163). Staud azt írja, a wagneri tétel a képzőművészetet nem sorolja zenedrámáinak egyenrangúan fontos elemi közé, mivel a szobrászat, festészet, építészet önnön teljében nem tud kibontakozni a színházon belül, hiszen plasztikává, architektúrává kell „alacsonyodnia”, ahhoz, hogy a színpadot kiszolgálja (Staud, 1968; 1).

Wagner teóriáját mégsem tudta maradéktalanul átültetni a színpadi gyakorlatba. Ennek oka valószínűleg abban rejlik, hogy az a fajta mellérendeltségi viszony, melyben az általa felsorolt művészetek teljes értékűben és optimális formájukban léteznek egymás mellett, valójában azt is feltételezi, hogy önálló, kész művek. Ilyen formájukban pedig nehezen szervesülnek, s még nehezebben állnak egy – őket összekapcsolni hivatott – „negyedik művészet”<sup>27</sup>, a színház szolgálatába. Ez főként a wagneri librettók kapcsán merül fel, ahol az irodalmi szöveg feleslegesen nagy terjedelme inkább a mű egésze ellen dolgozik, és nem partnere az ettől sokkal erősebb zenei hatásnak.

### **3. 3. A komplex jelleg**

A színház életét alapjaiban meghatározza, hogy mennyiben képes táplálkozni az emberi tapasztalatok, élmények halmazából, illetve az ezeket kifejező interpretációs eszközökből (irodalomból, zenéből, képzőművészetből stb.) A színház varázsa és sajátja éppen az, hogy minden más művészetnél sokoldalúbban, teljesebben fejezheti ki magát a művészi elgondolást. Adott számára a művészetek összessége és ezek időben és térben való szintézisének lehetősége. Vagyis a nézőre való ráhatás legerőteljesebb eszközeivel rendelkezik.

Azonban ugyanezen sajátosság okán válik rendkívül sebezhetővé. Ha nem helyesen él ezzel a lehetőséggel, és nem jól kezeli ezeket az eszközöket, akkor ezek zavarni kezdik egymás hatását. Nyikolaj Akimov például azt mondja, a rossz előadás egyik oka az alkotóelemek szegényességében rejlik (pl. silány irodalmi anyag, színészi játék stb.), a másik pedig a rosszul társított, átgondolatlanul használt eszközökben, még akkor is, ha

---

<sup>27</sup> Staud Géza használja írásában ezt a megnevezést (Staud, 1968; 1).

ezek az elemek külön-külön jók (Akimov 1970; 423). Ha a heterogén elemek nem egymást erősítik és segítik, hanem párhuzamosan, különálló szférákként, vagyis csupán önmagukért vannak jelen, ez rendezetlenséghez vezet, és semmiképp nem feltételez semmiféle egységet.

Természetesen, a komplexitásra, vagyis teljes színházra törekvő előadások esetében sem lehet arról szó, hogy minden pillanatban minden elem egyenrangú, és egyforma fajsúllyal van jelen. Ez olyan káoszhoz vezetne, amit képtelenség lenne értelmezni. Tehát egy produkció egyes pillanataiban meg kell határozni, hogy melyik jelentést képező elem (elemek) köré összpontosul a cselekmény. Az elemek szimultán jelenléte ugyanis nem egyenlő az elemek folyamatos egyidejű jelenlétével. A komponálás során tehát nem arra kell törekednünk, hogy egymásra halmozzuk a művészeteket, hanem, hogy egy „ennél szorosabb, s ennél fogva magasabb rendű viszonyulást” létesítsünk közöttük, melyet az elemek mellérendeltségi vagy alárendeltségi viszonyával érhetünk el (Staud 1968; 2). Ezen belül viszont tudnunk kell, hogy a mellérendeltségi viszonyoknak is vannak veszélyei, amennyiben már önmagukban is teljesnek mondató művekből próbálunk kohéziót alkotni, melyek már nem képesek egymásban változásokat előidézni, egymásra hatni, vagy egymás művészetét fokozni (mint pl. a wagneri operák esetében). Hiszen a kulcs épp az elemek közti átjárhatóság megkeresésében rejlik, vagyis annak az – elemek által felkínált – kapcsolati lehetőségnek a felfejtésében, melynek során vizsgálat alá kerülnek úgy a tulajdonságaik, mint jelentést hordozó képességeik. Ezen vizsgálat segít abban, hogy az elemek egy gondolati, tematikai vagy szimbolikus rendszer (allegóriák, metaforák, metonímiák) mentén újra egységgé kovácsolódjanak, és az üzenet, a tartalom, az eszmei mondanivaló szolgálatába álljanak. Az alkotás vagy színdarab viszonyából minden elem alárendeltnek tekinthető, ugyanakkor az előadáson belül az elemek jelentéshordozói, dramaturgiai szerepe folyamatosan változhat, például a szövegről átbillenhet a zenére, a látványra, mozdulatra, és fordítva. Ebben az esetben, a végeredményt tekintve, egyforma hangsúllyal, egyenrangú felekként, vagyis – egymáshoz viszonyítva – mellérendeltségben vannak jelen.

Akár mellérendelt, akár alárendelt az a viszony, ami az elemeket egységbe szervezi, mindkét esetben figyelniük kell arra, hogy a teljesség elérésére való törekvés okán mennyit veszítenek önnön minőségükből az egyes művészetek. Nyilvánvalóvá kezd válni, hogy nem állhatnak ott önálló művészi minőségükben, hiszen ahogy Staud is írja: saját jel-, forma-, és értékrendszerüket alá kell vetniük az őket egybefogó művészet, vagyis a színház jel-, forma-, és értékrendszerének. Azt pedig, hogy milyen mértékben kell

feladniuk, alárendelniük magukat, az egység érdekében, valamint, hogy milyen vezérfonal mentén alakul ki az elemek hierarchiája, erre nem létezik szabály, ezt az adott helyzet szabja meg. A művészetek autonómiájának lecsökkentése a színház struktúrájában azonban nem jelent feltétlenül érték-csökkenést (Staud 1968; 4). Főként, ha megfelelő mértékben és megfelelő funkcióban használjuk őket. Így például a látvány (díszlet, jelmez) – a színpad kötöttségeihez alkalmazkodva – önmagában is válhat művészeti alkotássá, még úgy is, hogy valójában az egységet szolgálja. Ahhoz, hogy értéket képviseljen, nem kell felülkerekednie, mert nagysága épp az alázatban rejlik, mint ahogy a díszlettervező-képzőművész tudása és nagysága abban, hogy számol a kötöttségekkel. A ma színházának terei – elrugaszkodva a dobozszínpad és kulisszarendszer gátló tényezőitől – elképesztő szabadságot, variációs lehetőséget és virtuozitást engedélyeznek a jelenkori díszletalkotók számára nem csupán az operában, de a prózai színházban is.

A színházban jelenlevő művészetek funkciója és egymáshoz való viszonya a színház történeti alakulásával (valamint a technika fejlődésével) együtt folyamatosan változik. Az előadások hol több, hol kevesebb – a társművészetekből származó – hatáselemmel élnek, más és más művészeti ágakat emelnek ki és juttatnak érvényre. Így történt például, hogy a 17. és 18. században a képzőművészet, a látvány kerekedett felül – sokszor öncélúan – elnyomva a többi művészeti komponenst, többnyire a színészi játékot is. A 20. század elejétől kezdve pedig az egyre erősödő rendezői jelenlét, valamint az irodalom túlburjánzása veszélyezteti a teljesség művészi harmóniáját.

Térjünk vissza arra a kérdésre, hogy amennyiben az összművészeti jelleg kezdetektől immanens sajátága a színjátéknak, mért jelenik meg a 20. században egy új művészi törekvésként fémjelzett program, melyet totális színháznak nevezünk? Staud abban látja a magyarázatot, hogy az irodalom túlontúl öncélúan kezdte uralni a színpadokat, s ebben legfőképp az abszurd szerzőket okolja, akiknél gyakorlatilag megszűnik a színház mindennemű hagyományos jellege, eltűnik a jelmez, a cselekmény, a konfliktus, a jellemalkotás, nincs helyszínábrázolás, nincs szerkezet és megoldás, és valójában színészi feladat sincs. Az abszurd helyzet szerinte nem színpadi szituáció, hanem irodalmi absztrakció. „Valahol, valamikor, valakik beszélgetnek, néha inkább csak beszélnek a spektákulum minden igénye nélkül.” Mindemellett érthető, az általa „antitheatrumként” megjelölt irányzat megjelenése, ha figyelembe vesszük, hogy az abszurdok feltehetően a naturalizmus mesterkéltnek érzett teatralitása ellen léptek fel (Staud 1968; 6). Azonban a tisztán szöveges színház – álljon bár az naturalista, abszurd vagy bármilyen besorolásban – mindenképp veszít azáltal, hogy csupán a szöveg

költészetével él, és a többi művészetre csupán kiszolgálóként tekint, avagy egyáltalán nem használja azokat.

August Wilhelm Schlegel azt mondja *Poézis* c. írásában: „A poézis közege [...] megegyezik azzal a közeggel, amelyen keresztül az emberi szellem eljut a ráélméléshez, és képessé válik arra, hogy képzeletét önkényesen összekapcsolja és kifejezésre juttassa. [...] A poézis a legátfogóbb az összes művészet közül, és ugyanakkor ő képviseli az ezekben rejlő univerzális szellemet. Azt, ami a többi művészetek ábrázolásmódjában túllendít minket a megszokott valóságon, és a fantázia világába emel fel minket, azt a bennünk rejlő poétikusságnak nevezhetjük. [...] Ebből következőleg azt lehet mondani, hogy az ábrázolás mindenkor a költészet öléből származik” (Schlegel, 1994).

Az elemek színpadi egységgé formálásának pedig nem csupán az a lényege, hogy bebizonyosodjon, általuk a színpadon is lehet költészetet csinálni, hanem hogy észrevegyük, hogy az így megszülető költészetben óriási energia van, mégpedig „tisztán színpadi és színházi energia” (Grossmann 1970; 465).

### **3. 3. 1. A színész komplexitása**

A színésznek azáltal, hogy a színpadi cselekményben minden rajta keresztül kap értelmet, alapvetően hordoznia kell a komplex jelleg minden elemét és kívánalmát. Jelenléte a színpadon nem más, mint a történetnek, a szövegnek, a mozdulatnak, az ábrázolt alak jellemének, és hozzá kapcsolódó érzelmeknek jelenvalóvá tétele. Még az élettelen elemek is a színész viszonyában kapják meg igazi értelmüket. Így a színpadon zajló események hitele jószerevével rajta múlik, ami nem kis felelősséget tesz a vállára. A színésznek tehát minden művészetben jártasnak kell lennie, sőt magas fokon kell őket művelnie, de legalábbis arra kell törekednie, hogy művészetét minél kisebb mértékben korlátozzák önnön hiányosságai.

A színjátszás lényege abban a transzfigurációban rejlik, miszerint egy ember egy másik ember bőrébe bújjik. A színész azonban a különböző alakokat saját fizikumából és egyéniségéből mintázza meg, vagyis azokból a sajátosságokból, melyek minden más embertől megkülönböztetik. Ez innen nézve paradoxonnak tűnhet. Rousseau ennek okán ítélte el és tartotta becstelennek a színészeket – jelzi Hevesi Sándor – akiknek nincs és nem is lehet egyéniségük, ha képesek arra, hogy mindig más alakot öltsenek. Tudjuk azonban, hogy éppen ez a színjátszás művészetének sajátossága, a „színészi képesség éppen abban áll, hogy valaki a saját fizikai személyével egy más embert tud megérezkíteni” (Hevesi

1908; 11). Ebben áll a színész lelkének szépsége, a színjátszás ősi gyökere és „minden más művészettel való közös eredete”. Hiszen minden művészet bizonyos mértékben „belehelyeződés egy tárgyba, átélése egy témának”, emlékeink feldolgozása és megelevenítése, vagyis ahogy Hevesi mondja: „...minden művészen van valami a színészből. Az ausztráliai néptörzsek, az aleutok, a tűzföldiek, az eszkimók és a busmanok kezdetleges mulatságaiban és mimikai előadásaiban ez a kezdetleges színészi ösztön nyilatkozik meg. A táncoló, a daloló, a játszó ember tudatosan kiszakítja magát a mindennapi élet láncolatából, úgyszólván fölfüggeszti rendes énjét, miközben átengedi magát egy gondolatnak, egy érzésnek, vagy talán csak egy káprázatnak, úgy, hogy ha csak pillanatokra is, de más emberré változik” (Hevesi 1908; 14). Ez az ember legősibb ösztöneinek egyike, s mint olyan, a művészet legeredetibb formája. Erre nem kevés bizonyíték az is, hogy a gyermek játékanak egyik alapvető jellemzője, hogy más ember lelkiállapotába, helyzetébe képzelettel magát, vagyis a gyermek játéka nem más, mint a színjátszás legősztönszerűbb formája.

A színésznek ahhoz, hogy az írott szerepet megelevenítse, el kell képzelnie az ábrázolandó személy állapotát, vérmérsékletét, jellemét, s ehhez – saját eszköztárából – megfelelő hangot, testtartást, külsőt, mozgásformát kell illesztenie. A színész és a szerep viszonya tehát szinte megegyezik a dráma és azt színpadra állító rendező viszonyával. Azzal a különbséggel, hogy a színésznek – ahhoz, hogy játéka teljessé váljon – saját magából kell megalkotnia azt a komplexitást, amit egy előadás esetében a rendező a különböző művészetek beemelésével alkot meg. Minél szélesebb eszköztárral rendelkezik tehát, annál precízebb, átütőbb és teljesebb alakításra lesz képes.

### **3. 4. A színházművészet „sajátosságának” problematikája**

A művészetek egyesítésére való törekvés a szimbolizmus jellegzetes eleme. A szimbolista eszmény számára a színház nemcsak egy összművészeti alkotási forma, hanem saját – más művészetekre nem jellemző – specifikummal rendelkezik. Olyan koherens, sűrített rendszer, melyben a heterogénnek tűnő elemek, szimbólumok által egyesülnek.

Pavis szerint a Gesamtkunstwerk-elmélettel felvetődik a színházművészet „sajátosságának” problematikája, mégpedig, hogy egy különböző elemekből összetákoltt művészetről van-e szó, vagy ezek az elemek alkalmasak a wagneri, teljes harmonikus totalitás megteremtésére (vö. Pavis 2006; 163). Amikor a színház *sajátosságáról* beszélünk, valójában egy olyan nyelvi eszköztárat próbálunk megnevezni, ami elkülöníti a

színházat a többi művészettől (az irodalomtól, zenétől, festészettől, építészettől, tánctól stb.). A kifejezés magával vonja a kérdést, hogy létezik-e *színházi jel*, léteznek-e sajátosan színházi *kódok*, vagy pedig a színház az általa használt kódokat más művészeti rendszerekből veszi át.

„A színház sajátossága azt feltételezné – mondja Pavis – hogy a színpad ikonikussága (a vizuális elem) és a szöveg szimbolikussága (a textuális elem) megbonthatatlan és sajátosan drámai együttesben olvadnak össze.” Azonban a nyelvi és a vizuális jelek mindig megőrzik autonómiájukat, még akkor is, ha sikeresen szövetségre lépnek. A színházi jel ebből kiindulva nem „különböző kódok keveréke”, inkább a „különböző színpadi kifejezőeszközök egyazon helyen és időben történő használata és csoportosítása” (Pavis 2006; 406).

Máshonnan megközelítve pedig az válik kérdéssé, hogy a színházi ábrázolás valóban megőrzi-e a művészi kifejezés eszközeinek önállóságát, vagy pedig képes olyan szintézist alkotni azokból, mely kifejezetten a színpadi írás (nyelv) jeleként értelmezhető, vagyis a színház *sajátosságának* nevezhető. Ez a dilemma, rendezői szempontból, esztétikai és ideológiai állásfoglalás kérdésévé válik, s valójában mindkettő megközelítésre létezik példa. Vannak alkotók, akik a művészi kifejezés eszközeinek harmóniáját, kapcsolatait kutatják, tehát abban hisznek, hogy az eszközök egymás függvényében és egymás hatására képesek olyan módon összekapcsolódni, hogy egy – kifejezetten a színházra jellemző és főként a színházban működő – jelentést, szimbólumrendszert eredményezzenek. Ezt a törekvést érzékelné pl. a wagneri operában is. Mivel a drámai művészet alapja a cselekmény (főként Arisztotelész óta), ebben a cselekményben egységgé válhat a szó, a színész, a jelmez, a díszlet, a zene – amennyiben sajátos kódrendszerükkel ugyanazon cél felé haladnak (vö. Pavis 2006; 406).

Ugyanakkor a másik hozzáállás elkülöníti az eszközöket egymástól, megőrizve önállóságukat, sőt akár szembe is állítja őket egymással annak érdekében, hogy elkerülje az „illúzió” és a „megbonthatatlan totalitás” érzetének kialakulását (mint például Brecht esetében).

### **3. 5. A színpadi elemek hierarchiája**

Azt már megállapítottuk, hogy mindenképp szükségeltetik egyfajta hierarchia, mely az elemeket egységbe rendezi ahhoz, hogy színpadunkat ne a káosz uralja. Ha figyelmesek és érzékenyek vagyunk, ennek a hierarchiának a kialakításában maguk az elemek is a



segítségünkre lesznek – azzal, hogy megmutatják önnön természetüket. A művészi elemek tulajdonságaiknál fogva képesek arra, hogy egymással kölcsönhatásba lépjenek, egymás hatására átalakuljanak, vagy akár szerepet cseréljenek, és arra is, hogy magasabb rendű szerephez jutva önállóan (vagy valamelyik társukkal szintézisbe lépve) a jelentéstartalmak közvetítői szerepét átvegyék.

Lessing *Laokoonja* óta tudjuk, hogy a művészeti ágak természetükben különböznek egymástól, és pedig abban a tekintetben, hogy anyagukat az időbeliség vagy a térbeliség határozza meg inkább. A költészet és a zene (a szó és a hang) az *időben* léteznek, míg a festészet, szobrászat, építészet *térbeli* művészeti kategóriák. Lessing szerint a kettő közötti különbséget a műalkotás anyaga és az ábrázolás tárgya közti analógia igazolja (Lessing 1877; 22).

Az időbeli művészeteknek a tárgya is időbeli (klasszikus példa erre a történet), míg a térbelieké térbeli (ilyen például a test) (Lessing 1877; 23). A két kategória azonban nem feltétlenül zárja ki egymást. Például egy képzőművészeti (tehát térbeli) művészeti alkotás is ábrázolhat történetet – vagyis a tárgya lehet időbeli – amennyiben a történetből kiválasztja a megfelelő pillanatot, amelyet ábrázol. A legmegfelelőbb, a legtermékenyebb pillanatnak pedig azt nevezhetjük, ami a befogadó képzelőerejét leginkább mozgásba hozza, vagyis amely pillanattól a történet előzményeit és következményeit a képzeletben leginkább össze tudja illeszteni (Lessing 1877; 165–166).

A szöveg tartalma tehát vizuális jelképpé alakítható; egy gesztus megjelenhet a jellem sűrítvényeként. Néhány mozdulattal vagy az arcok játékával felváltható egy egész párbeszéd, mint ahogyan a zene – absztrakt közegével – tereket rajzolhat, időket jeleníthet meg, a szöveggel való elemi és érzékeny kapcsolatáról nem is beszélve, ami maga a költészet. Teljes mértékig alkalmas tehát arra, hogy a cselekmény dramaturgiai vonalát helyenként kiegészítse, avagy például a szó dramaturgiai szerepét helyenként átvegye. Hasonlóképp elmondható ez a mozdulatról, gesztusról, táncról is, melyek bármelyik elemmel kerülhetnek hasonló kölcsönhatásba.

Vigyázni kell azonban, hogy ezek a kapcsolódások organikusan, az elemek természetéből fakadóan, kényszer nélkül történjenek meg, és ne csupán az alkotói logika és ízlés mentén szerveződjenek. Az előadáson belüli végső hierarchia a cselekmény függvényében alakul ki, és nagyban befolyásolja, hogy a színjáték milyen stílusban, milyen formarendszereket követve szólal meg. Ugyanakkor – főként a rendezői színház óta – sokban függ a rendező ízlésétől és felkészültségétől is. Szükségszerű tehát, hogy a mindenkori alkotó jártas legyen a különböző művészetekben.

Az elemek természetének hiányos ismerete gyakran értelmezhetetlenül sűrített jelentéseket szülhet, illetve igen gyakori jelenség az is, hogy a rendező az elemeket nem rangsorolja, nem egymás viszonyában alkalmazza, csupán egymásra halmozza, melynek következtében olvashatatlan, követhetetlen kódrendszerek alakulhatnak ki. (Gondoljunk csak a túl intenzív zenei aláfestés és a szöveg párhuzamos jelenlétére, amelyben az egyik mindenképp kioltja a másikat, de legalábbis mindkettő lényegesen sérül). Nem túl szerencsés továbbá az sem, ha ugyanazt a tartalmat minden létező eszközzel – szinte sulykolva – alátámasztjuk. Ez esetben az egyes elemek nem tesznek hozzá semmit sem a látottakhoz, nem kiegészítik egymást, csupán ugyanazt fogalmazzák meg, egymástól függetlenül (jusson eszünkbe, milyen fullasztó tud lenni egy lírai jelenet negédes zenei aláfestéssel, háttérbe vetített romantikus képekkel, holdas éjt idéző világítással – hacsak nem az a szándékunk, hogy a helyzetet kifigurázzuk.)

Lényeges, hogy ne csak esztétikai szempontokat vegyünk figyelembe, s az elemeket a tartalom alá rendeljük, ne csupán a rendezői ízlés alá. Ami azt is jelenti, hogy gyakran nem lehet előre eldönteni, hogy egy adott helyzetben melyik elem lesz a legmegfelelőbb az adott jelentés közvetítésére. Tehát készen kell állnunk arra, hogy adott esetben eltérjünk eredeti terveinktől, amennyiben az elemek nem azt kezdik jelenteni, amit előre elterveztünk.

Appia például rangsorolta a számára fontos művészeteket, ám, ahogy Pavis is jelzi, az általa javasolt hierarchia – színész, tér, fény, festészet – sem több mint egy, a számtalan *esztétikai* lehetőség közül (Pavis 2006; 409). Teóriája inkább elméleti síkon vált fontossá az utókor számára, mintsem a gyakorlatban. Szemben Reinhardtal, aki mindig az adott helyzetből, az elkészítendő darabból indult ki, ahhoz keresett adekvát formát és jelrendszert, megfelelő művészeti eszközöket és elképzeléseit – legalábbis legjobb tudomásunk szerint – a gyakorlatban is meg tudta valósítani. Azt mindenesetre tudjuk, hogy számtalan előadást rendezett, többnyire hatalmas sikerrel.

A legkevésbé megbocsájtható jelenség talán mégis az, ha a rendező – főleg ha jártas a művészetekben és tisztában is van a hatásmechanizmusukkal – nem is törekszik az elemeket minőségesen alkalmazni. Jelenlétükkel tehát nem él, hanem visszaél, ami abban az esetben egyenesen tragikus, ha ez a döntés a mélyebb tartalom hiányának elrejtése érdekében történik. (Színházi körökben köztudott: bármilyen tartalmatlan jelenetet, silány színészi játékot „el lehet adni” egy jól irányzott zenével, néhány meghökkentő, hatásvadász kellékkel; egy sikertelen rendezői koncepciót fel lehet javítani például egy látványos díszlettel, és persze fordítva is igaz: a silány látványt, minőségtelen jelmezeket

el tudja feledtetni a kiváló színészi munka. Ám sajnos ettől még a probléma adott.) Ezekben az esetekben, a művészeti eszközök nem egy átgondolt koncepció vagy egy kipróbált folyamat végeredményeképpen jutnak főszerephez az előadás bizonyos pillanataiban, hanem éppen azért, hogy valamely jelentést közvetítő elem hiányosságát elrejtsek vagy feljavítsák. Ezáltal nem ruháztuk fel őket semmilyen minőségi szereppel, csupán kihasználtuk a jelenlétüket.

Amikor a művészetek hierarchiáját tárgyaljuk egy színházi alkotói folyamaton belül, meg kell küzdenünk néhány nehezítő körülménnyel. Ennek egyike az előzőekben említett ízlés kérdése, a másik viszont a személyes indíttatás, mely alapvetően beleszövődik egy alkotói folyamatba, és igen nehéz kiszűrni. Ahogy Richard Schechner is jelzi: „Az etika, az értékítéletek, az ízlésformák mindig hierarchiát eredményeznek, ezek pedig esetlegesek és nem mérvadóak.” Az író számára a szöveg az első, az előadók számára a saját színpadi jelenlétük a legfontosabb, a rendező úgy gondolja, a színház nélküle nem valósulhat meg, a műszaki részleg pedig állítja, hogy a világításon, jelmezen, díszleten áll vagy bukik az esemény (Schechner 1984; 47). Alapjáraton tehát minden résztvevő az alkotás középpontjának éli meg magát és önnön munkáját. (Persze ez felfogható természetes folyamatnak is, és lehet reménykedni abban, hogy egy intelligens közegben az „ego-harcok” idővel alábbhagynak a végső cél érdekében. Nem a legnagyobb baj tehát, ugyanakkor nem is túlzottan eredményes.)

Az előadás Schechner szerint „valójában egyenrangú és független elemek rendszere”, vagyis a szöveg/cselekmény, az előadók, a rendező, idő, tér, közönség minden irányú kapcsolatából születik meg (Schechner 1984; 47). Ezt a legegyszerűbben úgy tudjuk megközelíteni, ha szem előtt tartjuk, „hogyan a színház minden eleme egyazon síkon helyezkedik el, nincs *a priori* hierarchia”. Tehát – mint ahogy erről már az előzőekben is szó esett – nem tudjuk eldönteni a próba előtt, hogy melyik elem legyen az uralkodó. Minden elemet próbálni kell, minden elem képes teljes mértékig, gyökeresen megváltozni, „minden mindenné változhat” (Schechner 1984; 48). A rendezőt személyesen befolyásolja a színészek életproblémája, a színpadi akciók formálni kezdik a teret, a tér alakul a cselekvéshez, a szövegben olyan részek válnak hangsúlyossá, amik addig nem voltak fontosak, a közönség reakciói hatnak az előadás hangvételére, folyására stb. – jelzi (feltehetőleg személyes tapasztalataiból) Schechner is.

Ugyanígy lehet elképzelni a különböző művészetek kapcsolatát is, melyeket egy előadásban belül felsorakoztatunk (egy komplex színházi élmény megalkotásának reményében). Minden irányú kölcsönhatásban, ahol az elemek között nincsen előre

eldöntött hierarchia, csupán a rendszeren belüli, az aktuális jelentésre vonatkozó elsőbbségi jogok léteznek, melyek úgy az alkotómunka során, mint az előadáson belül folyamatosan változhatnak.

Végül, meg kell említenünk még egy tényezőt, ami befolyással bír az elemek közötti hierarchia alakulására. Köztudott, hogy a színházművészet mindig is élt az adott korban ismert művészi és technikai eszköztárral. A technikai lehetőségek a gyakorlat során rohamosan bővülnek, a színpad horizontja folyamatosan tágul. A mozgókép, a média elemeinek beemelésével, a különböző vetítési lehetőségek megjelenésével, már gyakorlatilag nincs, ami gátat szabjon az alkotói képzeletnek. Ezzel kapcsolatban azonban, két dolgot észben kell tartanunk. Egyrészt, semmilyen alkotói művészet, így a színház sem redukálható technikák összességére. Ha mindig az újonnan megjelenő technikai lehetőségekben keressük a megoldást, azzal csak alávettük magunkat az éppen aktuális divatnak. Másrészt, ha ezt tesszük, azzal csak még távolabb kerülünk mind a színház eredeti rendeltetésétől, mind attól, hogy az ember számára igazán lényeges dolgokról az eszközök teljességében tudjunk fogalmazni. A technikának addig kell örülni, ameddig arra hivatott, hogy mindazt, ami eddig a művészi képzeletben megjelent – de nem volt rá eszközünk, hogy megvalósítsuk – az megvalósíthatóvá váljék. Azonban, ha hagyjuk magunkon eluralkodni ezt az örömet, olyan csapdát állítunk magunknak, ahonnan nehéz visszafordulni. Az a hozzáállás, miszerint minden elavult, ami „rég”, és csak az „új” lehet a mai világban izgalmasan fogalmazni, nagyon nagy tévedés. Az új csak a régi viszonylatában kap értelmet, táplálkozni csak a gyökereinkből tudunk, és ez nemcsak a színházra, a művészetre, hanem az életünkre is igaz.

### **3. 6. Konceptiók, elképzelések a totális színházról**

A különféle művészetek egyesítésének kérdéskörében eltérő véleményekkel, ideológiákkal találkozhatunk. A wagneri Gesamtkunstwerk követői a művészetek szintézisére esküsznek, mások ezzel szemben azt állítják, hogy a különféle művészetek nem egyesíthetők, legfeljebb a különböző elemek strukturálatlan halmazába létesíthető belőlük. Azonban még a Gesamtkunstwerk követői között is szélsőséges eltérések mutatkoznak annak tekintetében, hogy mi válik „kötőanyagául” a színpadi eseményeknek. Wagnernél ezt a szerepet a zene tölti be, Reinhardtnál a költői szöveg, míg a Bauhausban (gondoljunk csak Walter Gropius terveire) az építészet válik vezérmotívummá, Craig és Appia esetében ez kiegészül a fény játékaival is.

A wagneri Gesamtkunstwerk-elméletet – s ezzel a totális színház fogalmát – Edward Gordon Craig fejlesztette tovább a 20. század elején. Az 1911-ben megjelent *A színház művészete* c. főművében Wagner és Appia nézeteit követve szintén a színház összművészeti jellegének szükségességét hangsúlyozza. Művével nagy hatást gyakorolt a század színházművészetére, s annak további alakulására.

Craig a rendezői színház híve volt, az alkotói körre vonatkozó hierarchikus rendszerében a rendezőt teszi meg főszereplővé, szinte teljhatalommal ruházza fel. A rendező a színház összetartó ereje, *alkimistája*, és mindenért felelős embere. Ha a rendező mestere tud(na) lenni az interpretáció eszközeinek, vagyis helyesen bánik a színésszel, díszlettel, világítással, tánccal, akkor ezzel megszerzi az uralmat a cselekvés, a vonal, a szín, a ritmus és a szavak fölött is. Így műve önálló alkotóművészet lesz, nem pedig interpretáció – mondja Craig (Craig 1970; 108-109).

Ugyanakkor a színésztől teljesen elveszi alkotói státuszát. Szerinte a „színésznek el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit – míg jobb nevet nem vív ki magának – übermarionettnek hívhatunk” (vö. Pavis 2006; 467). A színész minden megmozdulását a rendezőnek kell irányítania, s mint mondja, minél kiválóbb a színész, és annak ízlése, annál könnyebben irányítható. Elítéli azt a színészt, aki sértve érzi magát alkotói szabadságának –rendező általi – korlátozásában (vö. Craig 1970; 104). Színházi eszményének megvalósíthatóságát a jól képzett színész és felkészült rendező párosában látja (akinek a színház valamennyi mesterségében jártasságot kell szereznie, mind az elméletben, mind a gyakorlatban.) A színházi alkotómunka elengedhetetlen kellékei a fegyelem, és a bizalmon alapuló „önként vállalt engedelmesség” – vallja Craig (Craig 1970; 105).

A színjátszásról, színésről alkotott felfogása ugyan meglehetősen vitatható, ezzel szemben a térről való gondolkodása, díszlettervei igen inspirálóan hatottak a 20. század színpadi művészetére. Appia mellett az ő nevéhez köthető a scenográfia szinte teljes körű megújítása. Talán még Appiánál is élesebben lépett fel a naturalista elgondolások ellen. Mindketten a művészien stilizált interpretáció hívei voltak, és mindketten elítélték azokat a színpadi megoldásokat, melyek a „színházi miliőt a valóság passzív és mimetikus másolatává” tették. Appiával és Craiggel a látványról való gondolkodás mindenképp egy más minőségbe lépett át. A scenográfiát a színházi előadás lelkének tekintik, önmagában álló jelentésuniverzumnak, ahol a tér „lélegzik”, ritmikai értékkel bír, és az idő, a zenei tempók és a fényeffektusok hatására ölt testet (Pavis 2006; 379–380).

A térről való gondolkodás megújításában Appia volt az előfutár, aki szerint a rendezés művészete az a művészet, amelyik a térben is képes kivetíteni azt, ami a drámaírónak csak az időben adatik meg. A színészt többé nem foghatják vissza a merev díszletben való létezés bénító korlátai, hanem a tér szívében helyezkedik el, melyet a fény játéka kelt életre. Térmegoldásaival azt az ellentétet igyekezett feloldani, ami a háromdimenziós színész és az addig használatos kétdimenziós, festett díszletek között feszült. Olyan teret gondolt el, amiben a színész lényével és mozgásával térképző elemként is működik (vö. Nánay 1999; 15).

Appiánál a síkszerű, halott díszleteket könnyen kezelhető és mozgatható térbeli tárgyak váltják fel: lépcsők, emelvények, oszlopok és kapuk. Idejében már a vetítési technika is ismeretes és használatos. A tárgyak nem telepednek a színészre, inkább „építészeti és zenei rendbe illesztik az emberi testet.” Ebben az architektúrában „a zene formává válik, a gondolat anyaggá, a szöveg a tér és idő ritmikái univerzumában új életre kel” – írja Pavis (Pavis 2006; 380). Appia is a zene, szöveg és pantomim szerves egységében hitt, tehát maximális követője volt a wagneri elméletnek.

Az Appia féle gondolatokat osztotta Craig is, amiből már kikövetkeztethető, hogy az elemek hierarchiájában a látványt tette meg az előadás legfőbb mozgatójává, miközben továbbra is hitt az előadás elemeinek dinamikus szintézisében. Azonban Appiától eltérően – aki a színészt a tér és idő ritmikájának központjába helyezte – Craig az emóciókkal megáldott színész semlegesítésére törekedett inkább, mely elképzelés – mint azt említettük is – meglehetősen támadható vált. Ezzel ellentétben a szöveghez való hozzáállásával számos követőre talált. Craig sem tartozott az írott szöveget a középpontba állító rendezők közé. Egy előadás kiindulópontja nem feltétlen a költő vagy drámaíró által megírt darab, hanem maga az eszme, amelynek bemutatására az alkotó szabadon választhat formát. A jövő színházi mesterműveinek anyaga szerinte a cselekvésből, színpadképből és hangból áll, ahol a cselekvés alatt a gesztust és táncot érti, vagyis a cselekvés prózáját és költészetét. Színpadképen értett mindent, ami a látványt alkotja, ami a szemnek szól, hangon pedig az elmondott, elénekelt szavakat, az írott szavakkal ellentétben.

Az Étienne Decroux és főként Charles Dullin tanítványaként is ismert Jean-Louis Barrault, a kivételes szellemiségű francia színész és pantomimművész is a különböző művészetek kapcsolatát állította törekvéseinek fő áramába. A francia hagyományokon alapuló világszínházi kísérleteiben rendületlenül a pantomim, a zene, a képzőművészet

elemeit igyekezett egységbe fogni. Nemcsak alkotóként, de – az *Odeon* vezetésével – színházigazgatóként is komoly figyelmet fordított a színház és költészet kapcsolatára.<sup>28</sup>

A totális színházról alkotott gondolataival többek között a *Kolumbusz Kristóf* c. előadásáról szóló írásában találkozhatunk, mely szerint a színpadi mű rendezésének kulcskérdése: megtalálni annak a módját, hogy az előadás – minden elemével (díszlettel, kellékekkel, világítással, zajokkal, zenével) együtt – olyan színvonalra emelkedjék, melyben az elemek nem a „keret” másodlagos szerepét töltik be, avagy nem a művészetek keverékeként vannak jelen, hanem képesnek kell lenniük arra, hogy egy ponton emberivé váljanak, s ugyanolyan mértékig részt vegyenek a cselekményben, akár csak a színész. „A totális színház – mondja Barrault – attól a pillanattól kezdve megtalálja egységét, mihelyt a maga teljességében szolgálja a színházat” (Barrault 1970; 444).

Tudható, hogy a színház – nem melleleg – látványosság, így az emberközpontú színház – mely „mozog, él, cselekszik, ég és meghal, s mely önmagában véve a teljes színházat jelenti” – nemegyszer segítségül hívja a többi művészetet, egyfajta keretet biztosítva ezzel az alkotásnak. Pont akképpen, mint ahogy „egy képet be szoktak keretezni, tiszteletből, és hogy jobban mutasson” – mondja Barrault (Barrault 1970; 443). Mint ahogy egy jó keret sem tesz rosszat egy jó képnek, úgy a szép látvány sem ronthatja el a jó színpadi cselekményt. Azonban ez nem elég. A színház a művészetek találkozási helye, ám ügyelni kell, hogy ennek a találkozásnak a színvonala ne szorítkozzon a „művészetek cinkosságára”, megteremtve ezzel a rossz színház hagyományát (Barrault 1970; 444). Jacques Copeau rendező szerint: „Azok, akik a »totális művészet« ürügyével a könnyű megoldásokat keresik (a világításban, a díszletben való ügyeskedést), a legkiábrándítóbb hamis vágányon vannak” (idézi Barrault 1970; 444).

Amennyiben az előadás nem elégszik meg a keret szerepével, s nem csupán a művészeti egyveleg pusztán hatáskeltő mechanizmusára hagyatkozik, akkor az előadás nemcsak bemutatja a művet, hanem a színészekkel egyenrangúan *közli* is azt.

A *Kolumbusz Kristófban* tett totális színházi kísérletei folytán Barrault arra a megállapításra jutott, hogy a jól alkalmazott tárgyak, kellékek „megelevenednek”, ahogyan a jelmezek is, a jól használt zenei témák pedig képesek úgy hatni, „mint az emberi természet mágikus kisugárzásai” (Barrault 1970; 444). A szereplők mozgása egyszerre csak képpé merevedik, hogy aztán ebből a mozdulatlanságból merítve új erőt, tovább gördüljön a cselekmény szála. Ez az embercsoport emberi eszközökkel dolgozik, hiszen

---

<sup>28</sup> Jean-Louis Barrault vezetésével az *Odéon* nemzetközi színházi központként működött; a Baudelaire-ünnepnek is otthont adott. (vö.: Ablonczy 2012; 43)

ezekkel rendelkezik, de a tárgyak, amiket használ, vele összhangban élni kezdenek, emberivé válnak. A jól kitalált jelmez egyik pillanatról a másikra jelértékkel átalakul. A világitással a tárgyak, terek, emberek erőteljesen körvonalazódnak, kirajzolódnak, kiemelődnek, avagy éppen árnyékokká változnak, elmosódnak, eltorzulnak, délibábokká lesznek. „Ami a zenét illeti – mondja Barrault – az olyan, mint maga a társulat: felváltva színész és kommentátor. Javasol, közbeavatkozik, örömet vagy bajt jelez, kéjesen elnyújtózik, türelmetlenül, nagy vitalitással toporzékol, inkább kalandor, mint emberi lélek” (Barrault 1970; 446).

Akármilyen irányban és akármennyit is kísérletezünk – hiszen ez a dolgunk és hivatásunk – mindig szem előtt kell tartanunk, hogy a lényeg, a dolgok hitele belőlünk fakad. Ahogy Barrault mondja: „a színház az ember”. Ha nincs semmi, tehát semmilyen hozzárendelt külsőség – vagy, ahogy Barrault hívja: „belső berendezés” –, akkor az ember játékaival és önnön kifejezési eszközeinek teljességével képes színházat teremteni, sőt nemcsak egyszerűen színházat, hanem, ha tetszik, *totális színházat* (Barrault 1970; 446). Barrault arra próbálja felhívni a figyelmet, hogy mindaz, amit „belső berendezőként” a színpadra teszünk (legyen az díszlet, gépezet, vagy egyéb olyan dolog, ami nem az alkotó művészetétől függ), végtelenül hasznos lehet, ameddig nem kerekedik a lényeg fölé. Ezek jelenléte a színpadon még nem nevezhető totális színháznak.

Míg Appia és Craig elsősorban írásaikkal, elméletben reformálták meg a rendező szerepét a 19–20. század fordulóján,<sup>29</sup> addig kortársuk, Max Reinhardt gyakorlati munkáival tette széles körben elfogadottá, hogy a színházi alkotás folyamatában első helyen a rendező személye áll. Írásban ugyan nem fektetett le elméleteket, mint svájci és angol társai, azonban többszáz előadást rendezett, amelyek viszonylag hasonló színházi felfogást tükröznek.

Reinhardt a színpadi szecesszió és impresszionizmus programadójának tekinthető. Előadásainak nagy része ugyan a polgári illúziószínház határmezsgyéjén lavírozott, ennek korlátait feszegette, azonban ezek a produkciók hatásmechanizmusukat tekintve szintén a különböző eszközök együttes jelenlétében igyekeztek színházi illúziót teremteni (vö. Kékesi Kun 2007; 117). Előadásaiban kiemelt szerep jutott a vizuális és akusztikai hatásoknak, a tömegek elhelyezésének és mozgatásának. Színpadképei jellegzetes szín- és formavilággal rendelkeztek. A szöveget a többivel egyenrangú elemnek tartotta, és viszonylag szabadon kezelte. Ennek ellenére Reinhardt előadásainak kötőanyaga a szöveg,

---

<sup>29</sup> Azzal, hogy némiképp meghatározták a *mise-en-scène* mibenlétét és a mindenkori rendezés (*stage manager*) feladatkörét.



melynek megvalósításához meglehetősen különböző formanyelvekből válogatott, ám ennek a látszólagos eklektikusságnak fő célja az egységes hatás volt, a darabokhoz leginkább hozzáillő játékmód megkeresése. Reinhardt azt vallotta, hogy „nincs olyan színházi forma, amely az egyedül igaz művészeti forma volna” (idézi Kékesi Kun 2007; 117).

Arra törekedett tehát, hogy minden drámához megtalálja az adekvát kifejezési formát, minden drámának megteremtse egyedi stílusát és atmoszféráját, mindezt a legnagyobb hatás elérésének érdekében. Rendkívül fontos volt számára, hogy a darabok előadásához megfelelő helyszínt találjon, valamint, hogy a nézők és színészek között közvetlen kapcsolat létesüljön. Megannyi színházat, színházi játszóhelyet hozott létre, és alakított át annak az érdekében, hogy a közönséget közelebb hozza a színészekhez, feloldva ezzel a két fél egymástól való elszigeteltségét, és megadva a nézők azonnali reagálásnak lehetőségét.

Reinhardt 1901-ben kifejtette elméletét, miszerint egy jó repertoárhoz két színpadra van szükség: a bensőséges kamaradarabokhoz egy kisebb térre, a klasszikusok bemutatásához pedig egy nagyobbra. Ez az álma viszonylag gyorsan meg is valósult. 1903-ban vette át a berlini *Neues Theater am Schiffbauerdamm* vezetését, (az épület ma a *Berliner Ensemble*-nek ad otthont), melynek színpadát technikailag korszerűsítette (forgószínpaddal, új világítótestekkel látta el), így a *Neues Theater* nagyobb lélegzetvételő, sokszereplős, több színváltást igénylő darabok színrevitelére is alkalmassá vált. Ebben az épületben kezdte meg klasszikussá vált rendezéseinek sorát. A színház repertoárja széles közönségréteget célzott meg, a zenés vígjátéktól kezdve a gyerekelőadásig. Ez utóbbi műfajjal itt találkozhatott a közönség először Németországban (Kékesi Kun 2007; 117–119).

Ez csupán egy példa azon színházak, helyszínek és játékterek sorából (pl. egy még nagyobb, a görög amfiteátrumokat idéző arénaszínpad is közéjük tartozott), melyeket Reinhardt megálmodott (és többnyire meg is valósított). Ám számunkra mindez csak abból az aspektusból válik érdekessé, hogy ez a törekvése nem csupán arra irányult, hogy ismert és kevésbé ismert helyszíneket a művészet világának alapjává tegyen, hanem megnyilvánul benne az autentikusságra való törekvéseinek vágya is: az előadásnak olyan helyszínt választani, „amelyeknek »eredeti« atmoszférája a lehető leginkább megfelel az előadott darab (vélt) szellemiségének” – jelzi Kékesi Kun Árpád (Kékesi Kun 2007; 122).

Reinhardt rendezései a drámák értelmezését a jelen felől közelítik meg. Az irodalmi színház hagyományain belül első ízben válik hangsúlyossá, hogy a dramatikus

örökség egyes darabjait az adott kor szelleméből újra kell fogalmazni. Így például 1906-ban az általa megrendezett *Kísértetek* c. előadás – melynek díszlettervét Edvard Munch készítette – az antinaturalista Ibsen-értelmezések példájává vált (Kékesi Kun 2007; 123). A Munch által tervezett térben elmosódnak a részletek, bizonyos tárgyak körvonalai, formái élesen kirajzolódnak, ám nem veszik el semmilyen apró részletezésben. Egyetlen konkrét eleme egy fekete karosszék, mely mindent elmond, amit a környezetről tudni kell. A falak sápadt színvilága atmoszférateremtő. Nem csupán egy festőien kitalált enteriőr, hanem a cselekményt is szimbolizálja (Staud 1977; 70).

Reinhardt rendezéseinek autentikusságra való törekvése nem a történelmi hitelességet célozza meg. A tökéletes helyszín megtalálásával inkább a lehető legnagyobb hatás elérésének szándékával történik, valamint a darab és az előadásmód közti teljes harmónia megteremtésére törekszik (Kékesi Kun 2007; 124).

Hogy még egy példával éljünk, 1910-ben a *Kammerspielében* bemutatott *Sumurun* c. előadása (az *Ezeregyéjszaka meséi* Friedrich Freksa átdolgozásában) elsősorban a látvány elemeivel operál. Nem mellőzi ugyan a beszédet, de a történetek elmesélésében a párbeszéd helyét sok helyen a tánc, a pantomim formanyelve veszi át. Az Ernst Stern által tervezett scenográfia pazar keleties világot idéz meg, a különböző egzotikus helyszínek gyors váltásait (pl. a bazar és a szultán palotája között) forgósínpad segítette meg. A térnek továbbá, egyik eleme volt a nézőtéren átvezető, virágokkal díszített rámpa (mely nyilvánvalóan a kabuki színház terének egyik fő eleme: a *hanamicsi*, azaz „virágút” mintájára készült). Ezen keresztül közlekedtek a színészek és a színes, lenge ruhákba öltözött, bokalános táncosnők, melyeknek alakját, méginkább kiemelték a fehér háttérfaalak. Reinhardt rendezése a „túlfűtött látvány kiemelését” célozta meg, az erőteljes, érzéki képi fogalmazás pedig, a percepció élvezetét volt hivatott megerősíteni (Kékesi Kun 2007; 133).

A különféle technikai és formai kísérleteivel szüntelenül az „ideális színház” felé törekedett, az illúzió érdekében egyaránt élt a régi és az új, a realista és avantgárd színházi nyelvek elemivel és eszközeivel, melyeket egyértelműen a hatékonyság szolgálatába állított. S ugyan Reinhardtot bírálókat tárgyává tette, hogy nem hagyott maga után sem konkrétan körvonalazható stílust, sem pedig folytatható tradíciót, ám hatásteremtő képességével, mégiscsak utakat mutatott a 20. század színházi gondolkodói számára. „A legjobb színészekkel, a legcsodálatosabb színpadon, a legtökéletesebb előadásban színre vitt legszebb darab is csak akkor nyer teljes életet, ha a nézőtéren olyanok ülnek, akik

képesek együtt élni, érezni, beszélni a színészekkel, s akik hisznek a csodában.” – vallotta Reinhardt (idézi Kékesi Kun 2007; 139).

A totális színház egyik törekvése tehát az „elveszettnek hitt egység megtalálása”, vagyis az ünnephez, szertartásokhoz, rítushoz való visszatérés szándéka – mondja Pavis. De a Piscator és Brecht-féle epikus színház is számít a közönség részvételére (Pavis 2006; 453). Nem mellesleg Erwin Piscator Walter Gropiussal együtt az elsők között volt, aki használta a *Totalthetar* kifejezést, amelyet ő a totalitás színházaként értelmez (és nem pedig totális színházként), s melyet az epikus színház szinonimájaként használ. Vagyis „egy szinte tudományosan elemző, kritikai objektivitással bíró” (idézi Pavis 2006; 453) színházra alkalmazza, amelyik nem azt várja el a közönségtől, hogy élvezze az előadást, hanem hogy állást foglaljon, sőt, hogy fölismerje szerepét, saját helyét a közösségben. Ebben az értelemben nagyon is az archaikus közösségi rítusok funkciójával rokon.

Ha a színpadi művészetek kapcsolatáról beszélünk, meg kell említenünk azt a jelenséget is, ami nem az elemek fúziójában, hanem a „rendszerek közötti kölcsönös elidegenítésben” nyilvánul meg. Ez az elmélet, a művészeteket nem összekapcsolja, hanem egymással szembe állítja őket. Ezért ezt a jelenséget Pavis „anti-gesamtkunstwerk”-ként jelöli meg. Itt az elemek szándékoltnak különválnak, a zene ellentmond a szövegnek, a cselekménnyel szembehelyezkedik a gesztualitás. A különböző jelrendszerek egyrészt megőrzik autonómiájukat, másrészt el is idegenítik a többit (Pavis 2006; 164).

Így történik ez Brecht esetében, aki nem azért emeli be az összes társművészetet, hogy azok összművészeti alkotást létesítsenek, amelyben – mint mondja – mindannyian feloldódnak és elvesznek, hanem hogy a színművészettel együtt, saját módjukon járuljanak hozzá a közös feladathoz. Kapcsolatuk abban áll, hogy kölcsönösen elidegenítik egymást (vö. Pavis 2007; 164).

Brecht elidegenítő effektusra épülő színházfelfogásában jelentőségteljes szerepet tulajdonít a gesztusnak. A brechti gesztus alatt a test „*jellemző módon* való használatát” értjük, ami már magába foglalja a „másik emberrel szembeni *attitűd*” társadalmi konnotációját is – mondja Pavis (Pavis 2007; 164).

Minden érzelmi elemnek meg kell nyilvánulnia külsőleg is, vagyis gesztusokká kell formálódnia. A figura érzelmeit olyan kézzelfogható, külső kifejezéssel, cselekvéssel kell ábrázolni, ami megmutatja a benne zajló belső folyamatokat. A gesztusoknak eleganciája, ereje, bája kell legyen, akárcsak a kínai színészek esetében, akik ennek nagy mesterei. A gesztusnak késznek kell lennie, lezártnak, kipróbáltak, ugyanakkor a könnyedség

benyomását kell keltenie – ami nem más, mint a „legyőzött nehézségek átélése” – mondja Brecht (Brecht 1970; 158).

Ez a gesztusértelmezés eltér a Mejerhold-féle sűrített gesztuselmélettől, mellyel biomechanikai gyakorlataiban kísérletezett, s ahol a *rakurz* (sűrített gesztus) a mozdulatlan, merevített alaptesthelyzetet jelenti, vagyis egy mozdulatsor egyetlen gesztusba tömörítését, mely információkat hordoz a hangnemről, a szituációról is. Így a *rakurz* az a testhelyzet, amelyből a színész a legpontosabban tud megszólalni (vö. Pavis 2007; 374).

A brechti gesztus *társadalmi gesztus*, a cselekmény és a jellem között helyezkedik el (Pavis 2007; 164). Ez az elidegenítés egyik technikája. A színész nem rejti el, hogy a folyamat betanult, amit megmutat, az az ő saját tanulsága, véleménye. Nem azonosítja magát a figurával, így határozott álláspontot foglalhat a figurával szemben, ezzel a nézőt is bírálatra szólítja fel. Azaz tőle sem várja el, hogy azonosuljon az ábrázolt alakkal. Az epikus színház ezen elidegenített játékmódját nem stilizációként kell értelmezni, lényege a természetességben rejlik. Ezzel a játékmóddal ugyanúgy lehet érzelmeket kelteni a nézőben, csak ezek az érzelmek másfélék lesznek, mint amit általában a színházban megszoktunk, hiszen a néző más álláspontból kódolja a látottakat (vö. Brecht 1970; 158).

A gesztus nemcsak a színész testében, de a beszédben is érzékelhető. A szövegnek vagy a zenének is lehet gesztikus hatása, ha olyan ritmusból építkezik, amely megfelel az adott jelentésnek. Ezt legegyszerűbben Brecht *song*jait vizsgálva érthetjük meg, ahol a szaggatott, szinkópás ritmusok egy zilált, kaotikus, diszharmonikus világról vallanak (vö. Pavis 2007; 165).

Artaud-t is a totális színház eszméje foglalkoztatta (írásaiból legalábbis erre lehet következtetni). Ő a komplexitást (hangot, fényt és látványelemeket) főként a nézői percepció irányába fordította. Azaz olyan színházi közeget igyekezett teremteni, mely a befogadó (néző) egész lényére, idegrendszerére, érzékeire sokkolóan hat.

„A művészetek korunkban egytől egyik hitelüket veszítik, és ez alól a színház sem kivétel” – mondta Artaud az *Alfred Jarry Színház* első kiáltványában 1926-ban. A probléma gyökerét az emberi értékek kuszaságában, eltűnésében, a különböző művészetek szükségességének megkérdőjelezésében, a szellemi tevékenységek értékeinek megkérdőjelezhetőségében látta, és e folyamatok következményeként a művészetek közül is a színház eszméjét érezte a legsebzettebbnek (vö. Artaud 1985; 47). Mint mondta, tömegével születnek színházi produkciók, ám ezekben korántsem fedezni fel olyan értékeket, amelyek a „tökéletesen tiszta színház fogalmával” azonosíthatók lennének.

Artaud is azt kereste a színházban – amit mindannyian keresünk a lelkünk mélyén –, hogy hűsbavágó legyen, egyedülálló teljes élményt nyújtson. Hogy olyan elemi erővel hasson, mint némely irodalmi alkotás vagy festmény. Úgy gondolta, hogy a színház nem tud ilyen jellegű káprázatot, tiszta, átütő művészetet produkálni, mert – ahogy mondta – „a hamis díszlet és jelmez, az üres ágálás sohasem lesz képes pótolni azt a valóságot, amelyre várunk”. Márpedig értelme annak van, hogy „egy sohasem látott világ törjön be a színpadra”, hogy a nézőt az előadás megrázza és felkavarja, és ez akkor jöhet létre, ha nem a nézők értelméhez vagy érzékeihez szólunk, hanem teljes létükhöz (Artaud 1985; 48–49). Ne az legyen tehát a cél, hogy darabokat adjunk elő, hanem hogy az emberi szellemhez szóljunk, ne akarjuk elhitetni azt, ami nincs, inkább próbáljuk meg feltárni azt, ami van, ami az emberben mélyen gyökerezik, és ezt vetítsük ki az anyagi valóságba.

Ezért gondolta Artaud azt is, hogy a színpadon megjelenő tárgyak, díszletek, eszközök a szó szoros értelmében, áttételek nélkül értendők. Ne azt keressük bennük, mit jelentenek, hanem hogy micsodák (Artaud 1985; 51). Hasonlóan gondolkodott minden egyes színpadi mozdulatról is, melynek az élet végzetszerűségét kell magában hordoznia. Minden nyelv, amit a színház felhasznál – a gesztusok, hangok, szavak – azon a ponton töltik be igazi rendeltetésüket, ahol a szellemnek nyelvre van szüksége, hogy megnyilatkozhasssék. Ha azonban „egyetlen nyelvre korlátozzuk” – a könnyebbik utat választva – „akkor az a nyelv maga is kiszárad.” (Artaud 1985; 71) Töretlenül hitt abban, hogy a színház „vérbeli mágikus művelet”, melynek „lélektani megrendülést” kell kiváltania, és a szívig hatolnia (Artaud 1985; 52).

„Ha megvalósítjuk [...] a színházat a formákban, mindenféle gesztusokban, zajokban, színekben, plaszticitásban rejlő kifejezési eszközök összességéeként, akkor sikerül feltámasztanunk eredeti rendeltetését, sikerül visszaállítanunk vallásos és metafizikai közegébe, vagyis összebékítenünk a világegyetemmel” – mondta Artaud (idézi Bicskei 2010; 12).

Artaud-ban pont ez a csodálatos és irigylésre méltó. Az a töretlen hit és kutatás, ami hajtotta, hogy megtalálja a számára eszményi színházat, miközben saját bevallása szerint is vakon tapogatózott ebben a folyamatban, s valójában sohasem jutott eredményre. Azonban még idegrendszeri problémái és folytonos szorongásai mellett sem adta fel az ezzel való munkát. Ezen elszántsága okán pedig mindenképp a legnagyobbak közé sorolható.

### 3. 7. A más művészeti területről érkező színházi alkotókról

Ha áttekintjük azoknak a színházi alkotóknak, rendezőknek a sorát, akiknek a művei organikus gondolkodásmódot tükröznek, akik el tudták emelni színházukat az összművészet, a teljesség irányába, arra a megállapításra juthatunk, hogy mindezen művészek eredetileg nem színházrendezők, hanem más művészeti területről érkeznek a nevesült színházalkotók sorába. Találni közöttük zeneszerzőket, táncosokat, csakúgy, mint képzőművészeket.

Tadeusz Kantor festő volt, így nem meglepő, hogy díszletterveit is maga készítette, Heiner Goebbels zeneszerző, az amerikai Robert Wilson elsősorban építész, emellett koreográfus, előadóművész, festő, szobrász, ugyanakkor hang-, video-, és világítástervező, Nagy József képzőművészként indult, majd táncosként, koreográfusként folytatta munkásságát, akárcsak Dimitrisz Papajoannu, aki vizuális művészként kezdte, és Aleksander Tairov is jártas volt a képzőművészetben és a zenében egyaránt. Appia építész, fény- és díszlettervező, Barrault pantomimművész volt.

Ez persze nem jelenti azt, hogy nem lehetne találni igazán remek és érvényes alkotókat azon színházrendezők között, akik nem folytattak tanulmányokat a művészetek egyéb területein, ám az összesítés mégis olyan képet mutat, mintha a színház „csupán” rendezői professzióval rendelkező szakemberei kevésbé tudnának a színház szerves egészében gondolkodni – s így a színházművészet számára igazán maradandót és örökérvényűt alkotni – mint más területről érkező társaik.

Nem kizárt, hogy ennek egyik oka a színházrendezés (és színművészet) főként elméletre korlátozódó oktatásában is rejlik, illetve abban a színházi struktúrában, mely elsősorban a szöveg értelmezésére és kezelésére, a drámai konfliktusok szabályszerűségeire, az instrukció adás és fogadás készségeinek fejlesztésére, az alapvető (európai) színpadi szabályokra koncentrál – úgy elméletben, mint a gyakorlatban. Így nemigen marad kapacitás arra, hogy a rendezők és rendezőtanoncok, színészek és színészhallgatók, a színházat összességében alkotó művészeti ágak területein mélyebb utazást tegyenek, és azok minőségbeli alkalmazásáról komolyabb útmutatókat kapjanak. (Főként, hogy az előzőekben elmondottak, az oktatók legtöbbször szintén vonatkoznak.) Jól tudjuk, hogy lényegbeli különbségek vannak a nyugati színházoktatás és a keleti színházra való nevelése között, egy napon sem említhetők. Azt is sejtjük, hogy milyen lényegbeli változásokat hozna színházainknak, ha csak némiképp megközelíthetnénk, megérthetnénk, elsajátíthatnánk valamit abból a hozzáállásból, ami a keleti színházakat

jellemzi. Ám egyelőre tudomásul kell vennünk, hogy a mi rendszerünk így működik, van benne jó is, rossz is, kár volna ezen siránkozni. Sokkal inkább lehet azon, hogy amit megtehetnénk, abban sem vagyunk a helyzet magaslatán. Azt kell sajnós leszűrnünk, hogy a saját kultúránkat sem oktatjuk és ápoljuk azon a módon és mélységekben, ahogy az megérdemelné. Mindazonáltal a szépérzék kialakítása (kialakulása) nem kultúrafüggő. A mélyebb, összefüggő gondolkodást, az érdeklődést, a magasabb rendű szellemi alkotások megteremtésére való törekvést, a művészetekre, a szépre való érzékenység kialakítását fiatal korban (pl. az erre hivatott iskolákban) kell elkezdni.

Craig azt nyilatkozta egy helyütt: „kemény dolgokat lehetne mondani a színházról, és arról, mennyire semmibe veszi a művészeket. De nem érdemes, ha csak nem abban a reményben, hogy az ostorcsapások újra talpára állíthatják. Mert a mi nyugati színházművészetünk nagyon lehanyatlott. A kelet még büszke lehet a színházára, a miénk alig áll a lábán. Én azonban reménykedem az újjászületésében” (Craig 1970; 107).

Craig a megoldást az olyan emberek színrelépésében látta, akik egyesítik magukban mindazokat a tulajdonságokat, melyek a színház mesterévé avatják őket. Akik a színházat, mint eszközt (minden elemében) képesek megújítani, megteremtve ezzel sajátos alkotó művészetüket. Ám nemcsak Craig gondolatai okán kell igazat adnunk mindazoknak, akik azt vallják, hogy a rendezés művészetének szükségszerű és elkerülhetetlen tartozéka, hogy a rendező jártas legyen a különböző művészeti ágak területein. Ha másként nem, hát legalább abban a mértékben, hogy (esetleges hiányosságainak tudatában) maga mellé olyan alkotótársakat válasszon, akik magas fokon művelik saját művészetüket. Erre is találni számos példát. Ilyen pl. a már említett Reinhardt – Munch párosa, de Vahtangov is a kortárs képzőművészek legjavával dolgozott együtt. Nagy József kiváló zeneszerzőket hív meg alkotói partnerekként, és sorolhatnánk.

Bizonyára egyikünk számára sem válik kérdésessé, milyen izgalmas színházi pillanatok születhetnek olyan helyzetekből, ahol az alkotói csapat minden tagja, a maga művészeti területén kivételes minőségben képviselheti magát.

Az egyik legizgalmasabb példa az a vállalkozás, amit 1917-ben a párizsi *Théâtre du Chatelet*-ben vittek színre. A *Parádé* c. balettelőadás librettóját Jean Cocteau írta, Eric Satie szerezte a zenéjét, a látványt Pablo Picasso tervezte, koreográfusa az orosz Léonide Massine (eredeti nevén Leonid Fyodorovich Myasin) volt, a zenekart Ernest Ansermet vezényelte. Az előadás ajánlóját a programfüzetbe Guillaume Apollinaire írta. Az előadás a festészet, a mimika, a tánc, a plasztikus művészet elemeit ötvözve, a totális színházi élmény megteremtésére törekedett.

## 4. A színpad vizuális jelei – a színpadi látvány költészete

### 4. 1. A szöveg és a látvány kapcsolatáról

A színpadi látvány felölel minden vizuálisan ható jelenséget, a színészi játékot, a színpad ikonikus természetét, a színpadképet, a színpadon megjelenített képek sorát. Minden elemet tehát, ami a szemnek szól: a jelmezt, a tárgyakat, a mozdulatokat, a táncot, mimikát, vetítéseket, világítást és persze a díszletet – pontosabban a scenográfiát. Mivelhogy ma már egyre gyakrabban alkalmazzuk a látvány helyett a scenográfia<sup>30</sup> kifejezést, amely már meghaladja a pusztá díszítés, a festett díszletek, vagy az *amballázs* (csomagolás) fogalmát, melyek nyilvánvalóan annak a felfogásnak a maradványai, amely a látványt csupán dekorációként alkalmazza. A scenográfia inkább a háromdimenziós térben való írásra törekszik, a festészettől eltávolodva, a szobrászat, építészet felé veszi az irányt (vö. Pavis 2006; 378).

A színpadi látvány egyre inkább kezdi visszakapni jogait, főként amióta igen neves alkotók, képzőművészeti minőségben gondolkoznak róla, és nem csupán a színpadi történet kiszolgálójaként. Ugyanakkor az is tudható, hogy a látvány, látványosság szavaknak létezik negatív konnotációja is, amikor valami olyasmire utalunk vele, ami múlandó, mellékes, valamire, ami csupán külsőségekre épít. A színházban főként akkor kap pejoratív felhangot, amennyiben szembekerül a szöveg mélységeivel, állandóságával.

Az utóbbi időkben gyakran találkozhatunk nagy klasszikusoknak modern köntösbe bújtatott feldolgozásaival. A szándék valójában érthető, sőt esetenként szükségesnek is mondható, hiszen a jelenkor emberét egyre nehezebb elvarázsolni az – egyébként remek – drámák (néhol ugyan porosnak, elavultnak mondható) veretes soraival. A hozzájuk illő korhű (korban illeszkedő) jelmezek és díszletek pedig a legtöbb esetben szintén nem mozdítják előre, sőt olykor korlátozzák a néző fantáziáját. Nem segítik abban, hogy behelyezkedjen abba a világba és problémába, amivel a szöveg foglalkozni kíván. Nem hozzák közelebb tehát a nézőt az előadáshoz, sokkal inkább egyfajta szakadék képződik a nézőtér és színpad között, melynek okán a néző kívül marad a játékon, s csupán szemlélődik, mint egy múzeumban. Nyilvánvaló tehát, hogy a klasszikusok valamilyen szintű újraértelmezés után kiáltanak, ami esetenként a ma emberéhez közelebb álló látványvilág megteremtését is szükségessé teszi. (Robert Wilson ebből a szempontból

---

<sup>30</sup> A görögöknél a *szkénográphia* a színpad, a színház díszítésének művészetét (az így létrejövő festmény-díszletet) jelentette. A reneszánszban a *scenográfián*, a perspektivikus háttérdíszlet megrajzolásának, festésének technikáját értjük. (vö. Pavis 2006; 378)



meglehetősen adekvát módon nyúl Shakespeare szonettjeihez, egy jellegzetes és félreismerhetetlenül wilsoni stílusú kortárs operát készítve belőlük.)

A látvány és szöveg összehangolatlansága – talán pont azért, mert a két legdominánsabb elemről van szó – a legszembetűnőbb. Amennyiben az aktualizálási szándék csupán a látványelemek terén valósul meg, és nem kezd el egy sajátos formanyelvet építeni, mint például Wilson esetében, nem szűnik meg az a bizonyos szakadék.

Nem kevés esettel találkozhatunk, amikor klasszikusokat (pl. egy Shakespeare-szöveget) úgy kísérelnek meg közelebb hozni a nézőkhöz, hogy modern jelmezekbe (bőrszerelésekbe, farmerekbe, motoros-ruhákba, napszemüvegbe stb.) öltöztetik a szereplőket, miközben a szöveg archaikusságán nem változtatnak. A látvány és szöveg ebben az esetben két teljesen különálló síkon kezd el élni, hiszen a karakterek szájából elhangzó szöveg semmiképpen nem egyeztethető össze a szereplők kinézetével. Az alkotók aktualizálási szándéka tehát kimerül abban, hogy – követve a mai tendenciákat – divatosak próbálnak lenni, ám ez a legtöbb esetben – egyszerűen mondva – megmarad a „fricska” szintjén. Azáltal, hogy például Shakespeare-t „eredetiben és aranyban” összepárosítjuk egy műanyag világgal még nem feltétlenül oldottuk meg abbéli törekvésünket, hogy az előadás valóban közelebb kerüljön a nézőkhöz, legfeljebb azt, hogy fogyaszthatóbb legyen.

Pavis azt írja: „...észrevehetjük, hogy a nézőre először a látható és az emberi, a színészi játék hat, aztán a »legterjedelmesebb« matériák, a díszlet és a jelmez, és azután az, ami egyáltalán lehetővé teszi magát az észlelést: a világítás. Leginkább önkényesnek mondanám a matéria kiválasztásának módját: nem nyilatkozik a reprezentáción belül megkülönböztetendő színpadi rendszerek helytállóságáról...” (Pavis 2003; 151)

A látványnak az auditív jelekkel – például a szöveggel – való sikeres, magával ragadó párosításában, a két jelrendszer nem válik el élesen egymástól, ezért érzékeljük az előadást a művészetek szintéziseként. Ennek ellenére a látvány és a szöveg kapcsolata mindig „feszült” – ahogyan ezt Pavis is jelzi, mivel „a szem és a fül reakciói más és más ritmus szerint működnek” (Pavis, 2006, 259.), vagy, ahogy Meyerhold írja: „A szavak a fülnek, a formák a szemnek szólnak” (idézi Pavis 2003; 151).

Pavis, szembeállítva egymással a két jelrendszert: a vizuális és auditív jeleket, vagyis a látványt és szöveget, számos különbséget állapít meg. Ezek közé tartozik többek között, hogy a látvány egyidejű, míg a szöveg az egymásutániség elve mentén szerveződik. A látványt a formák, színek térbelisége, térbeli összefüggései adják, a hangzást pedig a

hangok időbelisége, időbeli folytonossága. A látvány esetében a vizuális jelek, a hangzás (szöveg) esetében az auditív jelek válnak indexekké. A látvány közvetlen kommunikációra képes (a rámutatás eszközével), szöveg közvetetten kommunikál (pl. egy narrátor, színész által)<sup>31</sup> (vö Pavis 2006; 258).

A színpadon viszont ezek a jelrendszerek különös összefonódásban alakítják egymást. Esetenként egy kép a szöveget illusztrálja, illetve – ennek ellenkezőjeként – a képet a szövegben foglalt magyarázatokból értjük meg. Amennyiben a két összetevő tökéletes szinkronba kerül, meg is feledkezünk arról, hogy két különböző jelrendszerrel van dolgunk (Pavis 2006; 258). A hangzó- és látványelemek tudatos összehangolása, mely a valóságban magától értetődőnek nevezhető, a színházban művészi hatást idéz elő.

## 4. 2. A képek színházáról

Egy darab színrevitelekor minden esetben valamilyen szintű *képpé alakításról* beszélhetünk. Újabban a mimetikus ábrázolás vagy szimbolikus elvonatkoztatás helyét gyakran erőteljes, szép képek sorozata váltja fel a színpadon. Pavistól tudhatjuk, hogy a színpadi képek poetikája a 18. században alakult ki, amikor a drámai jeleneteket az akkori konvenciók szerint festményszerű beállításokban ábrázolták (Pavis 2006; 219). Ezen elképzelés szerint a színpad festővászonnak tekinthető, a kép – a szereplők festményszerű elrendezéséből kialakított – térben megvalósuló hangulati egység, mely leginkább a miliőt, a kort jellemzi, és kevésbé kapcsolódik a szereplők rendszeréhez.

A képi dramaturgiában a kép – mint epikus elem – „egyfajta folytonosság nélküli idő töredékeit nyújtja” (Pavis 2006; 219). Ez a típusú dramaturgia nem foglalkozik a cselekmény lassú, folyamatos kibontakoztatásával. A drámai mozgások helyét a jelenetek fényképszerűen rögzített ábrázolása váltja fel.

Idővel a kép egyre fontosabb szerepet kap a kortárs színházi gyakorlatban, a szöveggel, a történettel, az akciók sorával szinte ellentétes fogalomként válik. Ez a koncepció a nyelvi anyagot és a résztvevőket is képekként kezeli. A látvány általi fogalmazásnak ma már olyan fokozataival találkozhatunk, ahol a vizuális közeg (kép, média, világítás) gyakorlatilag az egész előadáson különálló entitásként uralkodik. Ez jellemzi pl. Robert Wilson, Richard Foreman és Klaus Michael Grüber előadásait is.

„A vizuális dramaturgiában a szekvenciákat és korrespondenciákat, az észlelés sűrűsödési és csomópontjait és az általuk közvetített, mégoly töredékes jelentésképzést

---

<sup>31</sup> Patris Pavis, könyvében, sokkal több különbséget sorol fel (lásd Pavis 2006; 258)

optikai adatok határozzák meg.” – írja Hans-Thies Lehmann (Lehmann 2009; 109). Így jön létre a scenográfia színháza.

A *kép színháza* a színpadi alkotásnak egy olyan típusa, mely leginkább a formailag tökéletesen kivitelezett színpadi képekre helyezi a hangsúlyt, és kevésbé a szöveg értelmezhetőségére, illetve a fizikai cselekvések komolyabb kiemelésére. „Az eltávolított, kétdimenziós kép a távolságnak és a komponálás technikájának köszönhetően belesimul a színpad terébe” (Pavis 2006; 220).

A kép színháza színpadi képek soraként értelmezi magát, ahol a színpad látványa egy tájhoz, egy mentális képhez közelít – írja Pavis – „mintha arról volna szó, hogy meghaladjuk egy dolog utánzását vagy jellel tételét” (Pavis 2006; 219). Ez a törekvés többek között arról a vágyról is tanúskodik, hogy a „díszlet elveszítse intellektuális jellegét” – állítja Pierron (idézi Pavis 2006; 218). Az absztrakt díszletek a túlzottan illusztratív vagy jelekre épülő scenográfiától kívánnak eltávolodni.

Tudjuk, hogy a képek a nyelvnél jóval erőteljesebben befolyásolják a tudatalatti folyamatokat, így talán nem véletlen, hogy többek között Wilson, Kantor, és Purcărete is olyan vizuális fogalmazásmódot választanak, amely – ahogy Pavis mondja – „segítségükre lehet a mű mélyén rejlő tudattalan dimenziók feltárásában” (Pavis 2006; 220).

### **4. 3. Wilson lelassított hang-képei**

Robert Wilson posztdramatikus látványszínházában olyan egyedi színpadi esztétikával találkozhatunk, melyben már szinte teljesen elmosódnak a képzőművészet és színházművészet közötti határvonalak. Ez egyáltalán nem meglepő, ha tudjuk, hogy Wilson eredetileg festészetet, építészetet tanult. Színháza talán az egyik legmeggyőzőbb példája annak, hogy a látvány, a képzőművészet elképesztő költői erővé tud változni a színpadon. Előadásai a térbeírás remekbeszabott aktusai. Hans-Thies Lehmann fogalmait kölcsön véve nevezhetnék őket *scenikus költeményeknek* vagy *scenikus esszéeknek* is. Mesterien bánik a világítással, az előadók testével, a színekkel, az árnyékokkal, a mozgással és mozdulatlansággal. Térbe festett, erőteljes képeit pedig különleges érzékkel párosítja a különböző hanghatásokkal vagy éppen a csendekkel. Előadásai hangos tájképek, térben és időben lezajló képzőművészeti alkotások, megelevenedő szobrok.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Robert Wilson zenéről, mozgásról való gondolkodására nagy hatást gyakorolt Merce Cunningham, koreográfus és John Cage, zeneszerző.

Stilizált karakterekkel dolgozik: az eltorzított, eltúlzott sziluettek, a maszkok mögött felfelsejlő érzelmek olykor az irónia, a satíra, olykor a tragédia elemeit hordozzák.

Wilson szerint mostanában kezdjük újra úgy érzékelni a vizuális jelentést, mint a kommunikáció elsődleges módját „abban a kontextusban, ahol egynél több forma vagy »szint« létezik. A vizuális összefüggések fedőrétegeinek értelmében beszélhetünk többdimenziós valóságokról” – mondja (Wilson 2000; 167). Wilsonnak valóban megvan az a képessége, hogy a dolgokat átdimenzionálja, mégpedig az általa megalkotott szemantikai összefüggések mentén.

Ez a képessége, többek között, sajátos időkezelésében is megmutatkozik, mely már a legkorábbi munkáiban is feltűnő. Így pl. *A süket pillantása* c. maratoni hosszúságú előadásában is, melyet egy fekete bőrű, hallássérült fiúval való találkozása ihletett.<sup>33</sup> A fiú rajzok segítségével mesélte el neki álmait, melyek Wilsont a többórás előadás elkészítésére inspirálták. A produkcióban nem hangzik el szó; képisége erőteljes, lassított cselekvésekből építkezik. Az előadás párizsi bemutatójának műsorfüzete így helyezi el a darabot a néző számára:

„*A süket pillantása* főszereplőjéről, egy tizenöt éves, süketnéma fekete fiúról kapta a címét, akinek belső látomásai alkotják a színpadon zajló cselekmény vázát. A kamaszfiú visszaemlékezik két gyermek megölésére, majd elképzeli a fehér emberek földi mennyországát és »úri életét«. Ezután az események megtelnek fantasztikummal. *A süket pillantása* állatok, emberek és tárgyak lassú, barokk kavalkádja, amely rejtélyes tájakon bomlik ki. A mindannyiunk közös, valamint Robert Wilson személyes mitológiájának motívumai keverednek egymással. Állandóak a darabban a Freudra való utalások. A színpad sávokra oszlik, amelyek az idő, a cselekvés és a tér különböző zónáit képviselik. Egy teljesen új – vagy éppen hogy nagyon ősi – műfajú vizuális előadás, csaknem hipnotikus lassúsággal. Robert Wilson, aki festő volt eredetileg, ezt mondja: »Azt hiszem, hogy amit a vásznon abbahagytam, azt a színpadon folytatom«” (idézi Sepsi 2015; 76).

Ezt az előadást látta Pilinszky János, akire óriási hatással volt Wilson színháza, és nem mellesleg az előadásban szereplő színésznő, Sheryl Sutton színpadi jelenléte is.<sup>34</sup> Wilson végtelenségig lelassított mozgásait Pilinszky az emberi esendőség, ügyetlenség őszinte beismerésének élte meg. „Egy ötszörösen lassú lépés szebb is, de fokozottan esetlenebb és

<sup>33</sup> A süketnéma fiút, Raymond Andrewst, Robert Wilson a későbbiekben a gyámsága alá vette.

<sup>34</sup> A költő és a színésznő későbbi találkozásának művészi eredménye Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* (1977) című írása, amely fiktív dialógusok sorát tartalmazza.

veszendőbb a megszokottnál. A lelassított mozgás mágiája mégsem ebben rejlett, hanem az idő – a megszokott idő – forradalmi átértékelésében.” (Pilinszky 1977; 16) Az előadás némaságáról, Wilson csendjeiről pedig úgy nyilatkozott, hogy ez az a beszédes csend, amely a költői szó lényege, „amihez mérten minden egyéb üres fecsegés. Vagyis: a költészet jelenléte akkora csönd a színpadon, amit semmiféle szóval nem lehet elnémítani” (Pilinszky 1977; 36). A költészet – ahogyan a teremtés maga is – néma beszéd, csönd, a kimondhatatlan kimondása a köznapi nyelv elnémítása, meghaladása árán. Pilinszky szerint ebben a néma beszédben az állatok és a tárgyak éppúgy „szóhoz jutnak”, akárcsak az emberek. Éspedig nem a szint lesüllyesztése, hanem éppen annak megemelése árán, egy új, váratlan művészi integráció gyümölcseként. Szerinte Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugalomát vette alapul. Vagyis az áhítat, az álom és a bűntudat közegét (Pilinszky 1971).

Hans-Thies Lehmann is szertartásjellegűnek tartja Wilson előadásait, melyek nézésekor az embert hasonló érzés fogja el, mint amikor idegenként egy ismeretlen nép kultikus tevékenységének válik részesévé (Lehmann 2009; 80). Ebben a metamorfózisokból építkező világban a néző az átmenetek, a kétértelműségek és az összefüggések álomvilágába találja magát. Arányok és nagyságok folytonosan változnak; a tárgyak, alakok jelentést váltanak, egy fából korinthoszi oszlop lesz, oszlopból gyárkémény, háromszögek vitorlákká, majd sátrakká, majd hegyé alakulnak (lásd Lehmann 2009; 90).

A színészek lassított felvételszerű mozgása Lehmann szerint azt a benyomást kelti, mintha a szereplők nem saját akaratukból cselekednének, hanem valamiféle titokzatos erők irányítanák őket. A figurák magányosan keringenek saját kozmoszukban a fényeffektusok által előre meghatározott útvonalakon egy olyan látomásszerű mágikus világban, „mely az ókori hősök rejtélyes jóslatokkal jelzett sorsútjait utánozza.” Olyan energetikai színház ez, melyben a dramatikusság *posztdramatikus energetikává* alakul át (Lehmann 2009; 91).

Wilson saját alkotásait (színpadi képeit) „strukturált architektúrális tájképeknek” nevezi (Arens 1991; 29), melynek középpontjában nem a textus vagy a színész áll, hanem a különböző összetevők sokféle alkalmazhatóságát hangsúlyozva kiegyenlíti azok jelentőségét. Ennek mentén egy tárgy vagy a fény átveheti a színész szerepét, aktív közreműködővé (színésszé) válhat. A látvány elemei és a hangzó anyag azonban „semmiképpen sem cserélhetők ki csak úgy egymással. Játékos egymásra vonatkoztatottságuk az anyag tiszta strukturáltságán alapul” (idézi Teschke 1998; 69).

Olyan *hangos tájkép* (audio landscape), *hangzó környezet* ez, melyet a „látott kép hatása és a párhuzamosan észlelt nyelv” ural. Nincs klasszikus értelemben vett cselekmény, csupán rejtelmes mozgásmintázatok, fénytörténetek, melyben a színházi eszközök *dehierarchizálódnak* – mondja Lehmann (Lehmann 2009; 91). Nincsenek lélektanilag felépített karakterek, egyénített figurák, melyek egy koherens színpadi összefüggésrendszer részét képeznék (hasonlóan Kantorhoz), sőt leginkább interakció sincs a színészek között. A színház tere nem folytonos, nem alakul ki homogén tér.

Wilson a színpadot, gyakran a rivaldával párhuzamos sávokra osztja; a különböző mélységekben zajló események szintetizálását pedig, a nézői fantáziára bízta. A néző tehát eldöntheti, hogy a különböző síkokban zajló eseményfoszlányokat szinkrontörténeteknek tekinti, avagy – összefüggéseket keresve közöttük – azokat a fejében összemontázsolja. „Az egymásra, illetve egymás mellé montírozott virtuális terek megőrzik függetlenségüket [...], nem alkotnak szintézist, és ez megnyitja a *konnotációk* költői szféráját” (Lehmann 2009; 92).

Válogatás nélkül olvaszt össze különböző idöket, tereket, kultúrákat. Sokszor egyetlen képsorba kapcsolódik össze történelem és östörténet, a „történeti-dialektikus megértés igénye nélkül” (mint például *Az erdő*, 1988) (Lehmann 2009; 92). Megannyi képe, rejtetten, avagy szándékosan, ősi mítoszokat elevenít fel, vegyítve azokat a későbbi korokból származó történelmi, vallási, irodalmi motívumokkal, és alakokkal, melyek mind Wilson képzeletbeli kozmoszának részeivé válnak. (Lehmann 2009; 92) Ez a sajtóságos vizuális esztétika káprázatos és mély értelmű – mondja Kékesi Kun Árpád – ugyanakkor „nélkülöz minden látványosságot és zsurnalisztikusságot”, nem reflektál, nem illusztratív, nem magyarázkodó, „csupán a percepció és kogníció rendhagyó módját stimulálja” (Kékesi Kun 2007; 381).

Wilson színháza Lehmann szavaival: *neomitikus* színház, melyben a mítoszok képekként jelennek meg. A cselekményt a virtuális fantázia kapcsolja hozzá. Ezzel valójában a mitikus képvilág racionalitás előtti logikáját igyekeznek visszaidézni – jelzi Lehmann (Kékesi Kun 2007; 93.). Kékesi Kun szerint, a színháznézés fenomenológiájának és hermeneutikájának egyedülálló provokációival állunk szemben, ahol a képek és hangok az általuk előidézett élmény (gyönyör) révén „túllépnek mind a nyugati, mind a keleti színház keretein, hogy annak határaihoz vezessenek, ami egyáltalán »felfogható«” (Kékesi Kun, 2007, 382).

Wilsonnál a jelenség elsőbbséget élvez a narrációval szemben, a vizuális hatás a színészi autonómiával szemben, a dolgokban való elmélyedés, szemlélődés az

értelmezéssel szemben (vagy, ahogy Lehmann mondja: „a kontempláció az interpretációval szemben”). Színháza nem hordoz nagy tragikus érzelmet, nélkülöz mindenféle részvétet, „helyette az idő tapasztalatáról beszél”. Akárcsak a mítoszokban, az élet a világmindenség része, az ember nem válik el a természettől: a kőtől, a tájtól, az állatoktól. Mindezek éppúgy cselekvői a történéseknek, akárcsak az emberek. A természeti folyamatok és emberi történések vizuális kapcsolódások mentén válnak egységgé. A cselekmény elve feloldódik a szüntelen metamorfózisok által alakuló történésekben. A fényhatások, alakok és tárgyak együttese, folytonosan alakuló tájképek sorozatát adja. Mindaz, amit a szereplők elmozognak, vagy elmondanak, elveszti szándékolt cselekvés jellegét, mintha csak álmokban zajló történéseket látnánk. Az emberek itt – Lehmann szavaival – „gesztikus szobrokká” válnak (Lehmann 2009; 93).

„Ha az emberi testek, a dolgok, az állatok és az energiavonalak egy közös valóság egyenrangú elemei (ahogy ez például a cirkuszban van, és ott a szórakozás mélységét adja), akkor a színházban elképzelhetővé válik egy olyan realitás, mely szakít a természetet uraló ember eszményével” – mondja Lehmann (Lehmann 2009; 95).

#### **4. 4. A tárgyak jelentése a színpadon**

Látszólag egyértelmű, hogy – mint minden színpadra vitt elemnek – a játékban a színész által manipulálható tárgynak (tehát pl. a kelléknek is) a többihez hasonlóan jelentéshordozó szerepe van, és kell, hogy legyen. Mégpedig nem csupán a látvány részeként, de az egész (komplex) műre vonatkozólag. Ahogy azt Pavisnál olvashatjuk: „a reprezentációnak és elemzésnek jelentése biztosan a részletekben van: egy látszólag jelentéktelen töredék az egész szempontjából karakterisztikusnak bizonyul” (Pavis 2003; 151).

Ma már a *kellék*, *díszlet* szavakat egyre inkább felváltják a *tárgy*, *térelem* terminusok, melyeknek tágabban értelmezett halmazába beletartozik úgy a figuratív díszlet, mint a modern szobrászat, az installáció, a különböző szerkezetek, egészen a szereplők „eleven (tér)plasztikájáig” (Pavis 2006; 431). Számos mai előadásban, a tárgyak szereplőkké lépnek elő.

Tárgynak nevezhetünk valójában mindent, ami a színészen kívül a színpadon megjelenik. Tehát nem csupán a kelléket, de a díszletet, a kárpitot, a jelmezt is, vagyis mindent, ami „természeténél fogva lágy, formázható.” A tárgy tehát, ahogy Pavis mondja: „nemcsak, hogy nem kellék, de a reprezentáció közepében, szívében helyezkedik el”

(Pavis 2003; 161–162). Ennek ellenére számtalan esetben találjuk szembe magunkat tárgyakkal (legfőképpen pedig kellékekkel), melyek – kilógva mindennemű kapcsolati rendszerből – árválkodnak a színpadokon. Nincs különösebb szimbólum-, vagy jelértékük, értelmük vagy funkciójuk is alig (legfeljebb, hogy a színésznek legyen mibe „kaszakodnia”). Megjelennek, majd eltűnnek, mintha ott sem lettek volna. Nem utalnak semmire, és leginkább esztétikai élményt sem okoznak – miután nem mondható jellemzőnek, hogy odafigyelnénk a színpadra felvitt tárgyak anyagának és kivitelezésének minőségére. Szemben a távol-keleti színházakkal, melyek szinte műalkotásszámba menő kellékekkel és jelmezekkel operálnak. Kevés számú tárgy jelenik meg például a nő színpadán, ám – a naturalizmustól a végletekig távol álló, stilizált tárgyi eszközök – makulátlanul illeszkednek mind jelentésileg, mind formában és anyagminőségben az előadás összességébe. Nemkülönb a finomam megmunkált, nemes anyagokból (brokátból, selyemből, arany- és ezüsthímzéssel díszített hófehér atlaszból) készített jelmezek, és a fából gondosan kifaragott maszkok. Ez a gondosság a mi színpadainkat többnyire elkerüli. Tudható pedig, hogy a tárgyknak erejük van, az anyagoknak tulajdonságaik, textúrájuk, szaguk.<sup>35</sup> Ahogy Pavis is jelzi: „nem szabad megfelekedezni a tárgy materialitásáraól sem”, hiszen „nem egyszerűen funkcionális gépezet a névtelen mechanikában” (Pavis 2003; 165). Szem előtt kell tartanunk tehát, hogy a fa nem ugyanolyan, mint a papírmasé, mint ahogyan az üveg hatása sem egyezik a műanyagéval. A led-lámpa fénye egészen más érzéseket kelt, mint a gázlámpa vagy a gyertyaláng, a paradicsomszós pedig sem állagánál, sem szagánál fogva nem emlékeztet a vérré.

Az előadásba ékelődő tárgyak a szerkezet egészében metonímiák, metaforák sorát tárhatják fel. Minden tárgy két vagy több jelentést is sűrítet. A tárgyak különböző jelentése, hatása identitásuk folyamatos mozgásából adódik, „az új tulajdonsággal folytatott metaforikus asszociációból” (Pavis 2003; 166). Továbbá pedig, mint ahogyan a tér, úgy a tárgy is gyakran „integráló rendszerként, fokális pontként, az előadás többi részének paramétereként viselkedik; a néző hivatkozási pontként, két pillanat vagy tér közötti határként értékeli” – írja Lehmann (Pavis 2003; 167). Így történik ez pl. Silviu Purcărete *Danaidák* c. előadásában, ahol a központi elemként megjelenő tárgyak (kofferek) szimmetriajátékai strukturálják a teret, illetve rajtuk keresztül bomlik ki a

---

<sup>35</sup> Pavis megkülönbözteti a nézők által megélt esztétikai tapasztalatot a tárgyak materialitása viszonylatában, mégpedig *vizuális* (pl. farost, szövet), *szaglóérzéki* (mint az erdő, föld, víz illata), és *hangzó* (ütéstől, gördítéstől rezonáló tárgy, pl. fémhordó) kategóriákra osztja (lásd: Pavis, 2003, 165).



történet. Purcärete kofferei egyik pillanatban még teljesen konvencionális, hétköznapi jelentésükben, a másik pillanatban viszont már, mint spirituális metaforák állnak előttünk.

#### 4. 5. Kantor képköltészete – a kollázstól az amballázsig

„...ahhoz, hogy a tárgy életre keljen, tennem kell vele valamit; valamit, aminek semmi köze létfunkcióihoz. Olyan rítusra van szükség, mely a való életben abszurd volna, mely a tárgyat be tudja vonni a művészet világába.”

(Tadeusz Kantor)

Kantor alkotásai, gondolkodásmódja, művészetéhez való hozzáállása a színházművészet palettáján talán a legegységibbnek nevezhető. A formákban és kifejezőeszközökben igen gazdag kantori életmű a színház, a happening, a performance, a festészet, a szobrászat és a terművészet elemeire építkezve szinte semmihez sem hasonlítható, teljesen egyedi színházi univerzumként áll előttünk. Beke László azt írja a *Halálszínház* című kötet bevezetőjében, hogy, ha Kantor munkásságát megismerhette volna a magyar közönség, bizonyára máshogy alakult volna a magyar művészet sorsa is (Beke 1994; 16).

Kantor a „színház teljes autonómiáját” keresi; ami a színpadon történik, olyan esemény kell, hogy legyen, ami mellőz minden „naiv tettetést, izléstelen tetszelgést, [...] felelőtlen ILLÚZIÓT”<sup>36</sup>, vagyis – ahogy ő mondja – a „nemjátszás” állapotát szeretné megtalálni (Kantor 1994; 150). Az átfogó cselekmény helyébe expresszionista sűrítettségű jelenetek lépnek, a felidézett múlt tömör szösszenetei, melyeket lengyel történelmi utalásokkal, vallásból átemelt elemekkel vegyít. Miközben munkáinak legalapvetőbb inspirációit saját gyermekkori emlékeiből meríti, Kantor egész életművét a halál – az elmúlással, vesztéssel való szembesülés – tematikája szövi át. Az elmúlás rituális jelenetei – mint halál, kivégzés, búcsú, temetés – alkotásainak állandóan visszatérő elemei. Groteszk alakjai maguk is visszatérő halottak.

Kantor jeleneteiből egyértelműen kiolvasható annak a tagadása, hogy színházának túlzottan is tragikus témáit (mint kínzás, börtön, háború, halál) dramatikus módon mutassa be – jelzi Lehmann. A dramatikus ábrázolás helyét a „színpad képköltészete” váltja fel. A szomorú képsorok dramatikusságát háttérbe szorítják a komikus, groteszk képek repetitív visszajátszásai, a figurák elemeltsége, vagy a tablószerű elrendezések (mint pl. a *Halott osztály* véndiákjai vagy a *Wielopole, Wielopole* szürke arcú ólomkatonái) (lásd Lehmann 2009; 83).

---

<sup>36</sup> A kiemelés Kantortól származik

A *Cricot 2* színház harmincöt éves fennállásának ideje alatt kilenc előadás született (látszólag kevés, ám vegyük figyelembe, hogy nem repertoárszínházról beszélünk). Minden előadás valójában Kantor egy-egy alkotói korszakának lenyomata, újabb felfedezéseinek summázása, melyben az előző fázisok egyszerre megkérdőjeleződnek, ugyanakkor szervesen épülnek egymásra. Azaz Kantor mindig egyfelé távolabbra helyezi a célt. Útjának, felfedezéseinek állomásai közül az utolsó fázisok hagyták a legmaradandóbb nyomot. Halálszínházként fémjelzett korszakának egyik legemblematikusabb darabja a *Halott osztály* (1975), melyet már méltán lehetne pályája csúcának nevezni. Ugyanakkor az ezután következő művek, mint a *Wielopole, Wielopole*, majd a *Vesszenek a művészek!* c. előadások még inkább kikerekítették pályáivét, sőt új megvilágításba helyezték előző munkáit is. A *Soha nem térek ide vissza* c. opuszában a művészlétet (elsősorban saját maga és színészei művészlétét, maradandóságát, mulandóságát) veszi bonckés alá – jelzi Király Nina (Király 1994; 114). Életművének e két utóbbi darabja azonban már egy másik korszakában születik, melyet Király az Öröklét és a Semmi Színházaként nevez meg, Beke László viszont az Emlékezés Színházaként jelöl. Kantor ugyanis, az idő előrehaladtával, egyre korábbra nyúlik vissza, így jut el a Halálszínház gondolatától addig a korszakáig, mely egyre inkább az emlékekből táplálkozik. Ebben a fázisában „az emlékezés a halállal azonosul, a halál pedig a kezdetekhez való visszatérést jelenti” – írja Beke (Beke 1994; 16). Miközben egyre eltökéltebben néz szembe az elmúlás gondolatával, egyre több és tisztább emléket idéz fel saját gyermekkorából. Hangvétele tehát a történelmi idézetekről egyre inkább személyes hangvételbe csap át. Ugyanakkor – ahogy ezt Beke is jelzi – minél inkább egyénibbé lesznek témái, annál általánosabb érvényűvé válik maga az üzenet, hiszen művészi ereje éppen ezekben az összefüggésekben teljesedik ki, és annál súlyosabban jelenik meg a történelemről alkotott véleménye is.

Kantor 1915-ben született egy Krakkóhoz közeli kisvárosban, Wielopolében, ahol békésen élt egymás mellett katolikus és ortodox zsidó lakosság. Miután apja nem tér vissza a háborúból, a család egy plébános rokonukhoz költözik. Kantor pedig kisfiúként, színháznak kezdi látni a templomot, „a színházat pedig vonatnak: jelenetekkel berendezett papírdobozokat húzgált maga után spárgán” (Beke 1994; 16). Viszonylag korán eljut oda, hogy festő akar lenni, nagy hatást tettek rá ugyanis a lengyel szimbolisták, Jacek Malczewski és Stanislaw Wispiansky. Utóbbit nemcsak festőként tisztelte, de színdarabját, az *Ulysses visszatérését* is színre vitte a német megszállás alatt (lásd Beke 1994; 16) Odüsszeusz alakja pedig későbbi munkáit is végigkísérte; a halottak birodalmából jelképesen visszatérő alak mintául szolgál későbbi figuráihoz is (vö. Lehmann 2009; 82).

Számára Odüsszeusz nemcsak mitikus vándor, de csavargó, bűnöző, katona, illetve az apa, aki a katonai szolgálatból nem tér vissza. Beke szerint Kantor színháza – melyet a világ egyik „legszínházabb” színházának nevez – feltehetőleg létre sem jött volna soha, ha megalkotója nem lett volna avantgardista képzőművész. Már a *Balladynában* is (melyet Juliusz Słowacki művéből készített 1944-ben), az élő színészek partnereiként megjelennek a Kantorra jellemző sajátosan absztrakt-mechanikus formák (lásd Beke 1994; 17). Természetesen rá is hatottak a nagy nemzetközi irányzatok; festészetének ilyen módon voltak konstruktivista, absztrakt, szürrealista, informel periódusai, ám ezeket az irányzatokat meglehetősen sajátos módon értelmezte. Absztrakt rajzaiban, festményiben már felismerni groteszk véglényeit, melyek később színpadi alakokként – a lét alsó határán tengődő figuráiban köszönnek vissza.

Kantor alkotásaiban – mondhatni – egyfajta tárgyfetisizmus érhető tetten. A tárgyakkal való különleges kapcsolatát odáig kell visszavezetni, amikor is egyik informel asszablázsába beilleszt egy esernyőt, s a tárgyban egyszerre látni véli az elveszettséget, hitványságot, magárahagyottságot, vagyis egyfajta művészettel szembeállítható realitást ismer fel. „Az esernyő kiválóan alkalmas dinamikus tér létrehozására. Nagy lehetőséget ad a feszültség kifejezésére” – mondja Kantor. Formája változó, összecsuksva szerény, kinyitva egy madárszárny feszülésére emlékeztet; sokféle érzelmet tükröz: szálnalmas, agresszív, szeszélyes, költői, nosztalgikus. Az esernyő egy sajátos metaforikus ambalázs, mely emberi tartalmakat „csomagol”: költészetet, haszontalanságot, tanácstalanságot, védtelenséget, reményt, nevetségességet rejt magában (Kantor 1994; 25). Kantor tehát, aki folyamatosan a teret kutatja – bármilyen különösen is hangzik ez – egy esernyőben találja meg saját tér-képzetének a kulcsát, s ezt a teret „esernyős térnek” nevezi meg. Sőt mi több, esernyőkből, esernyőformákból „tájképet” kreál, s mint mondja: „Ebben a hallucinációs tájképben az esernyővázak drótjai úgy sülnek ki, mint a tűzijáték ágyúí, s az emberi alakok belegabalyodnak ebbe az apokaliptikus topográfíába, feltámadnak, mint az Utolsó ítéletkor: csontszerkezetek hideg absztrakciója” (Kantor 1994; 26).

Nem csoda tehát, hogy csakhamar, egyre több hasonló érzetű tárgyat kezd „foglalkoztatni”. A jelentéktelen, önmagukban értelmetlen, szolgálalkú, lezüllött tárgyak, mint a zsák, a táska, bőrönd, hátizsák – melyek a vándor, a csavargó sorsot hordozó kellékei – kialakítják Kantorban a „legalacsonyabb rendű realitás” eszméjét. Ezt az eszmét testesíti meg a sok elnyűtt, viseltes, roskatag kellék: a deszka, forgács, rozoga kerék, ruhaakasztó, szekrény, csomagok, ruhák; valamint a lepusztult, méltatlan helyszínek: pincék, mosodák stb. „Olyan meghitt a viszonya ezekkel a szegényes protézisekkel, mint

Van Goghnak a bakancssal, Beuysnak a filckalappal vagy Pilinszkynek a bádögbogrével” – írja nagyon találóan Beke (Beke 1994; 17).

Mindamellett, hogy Kantor alkotásai egyfajta szertartásossággal élnek, ezeknek a tárgyaknak nála semmiféle szakralitása nincsen, sőt inkább a tárgyak bűnössége, eltévelyedettsége érdekli. Erre a végletesen lefokozott realitásra építi fel saját esztétikáját. A gyűrött táskák, spárgával átkötött csomagok a legalsó „bugyrot” képviselik a tárgyak hierarchiájában. Kantor azt mondja: „minél »alacsonyabbrendű« egy tárgy, annál nagyobb esélye van tárgyiasságának kinyilvánítására – a megalázottság és nevetségesség szférájából való kiemelésük pedig: a tiszta költészet aktusa a művészetben” (Kantor 1994; 60). A konkrét tárgyak nem rendelkeznek előre meghatározott szimbolikus jelentéssel, a mitikus funkciót csak a színész és a tárgy összjátékából olvashatjuk ki – jelzi Király Nina (Király 1994; 118).

Kantor színpadán a nyomorult tárgyak és a kóborló emberek együttese torz masszává alakul. Az üres egyenruhák, régi fehérneműk a maguk közönségességével, a test hiányára utalnak (hasonlóan ahhoz, ahogyan a 60-as évek avantgárd happeningjei az emberi testet a tárgyak szintjére degradálták). Az amerikai pop-art irányzatra jellemző „becsomagolás” (amballázs) műfaját azonban Kantor sajátos esztétikává fejlesztette, happeningjeiben szinte „tárgyas bábúvá” alacsonyítja a szereplőket. „A becsomagolás művelete a megőrzés, izolálás, túlélés, továbbadás nagyon is emberi szükségletét és szenvedélyét, az ismeretlen és a titok ízét rejti magában” – mondja Kantor (Kantor 1994; 60).

Az „öltözék-amballázs”, az emberek becsomagolása vagy, ahogy még Kantor nevezi: „az emberi test »hozzáfestett« részei” számára a csavargó élet metaforái. A vándorok – mondja – cél és otthon nélkül keringenek; testüket kabátokba, lópokrócokba, ponyvákba csomagolják; „elmerülnek az öltözék bonyolult anatómiájában”, a táskák, dobozok, madzagok titkaiban. Így védik magukat a naptól, esőtől, a hidegtől. „Az öltözék különböző rétegei úgy tárnak fel, mint a bőr rétegei” (Kantor 1994; 62).

Az üres ruhákban, lakatlan bódékban az ember hiánya érvényesül, csakúgy, mint az embert helyettesítő vagy kiegészítő mechanikai szerkezetekben, protézisekben. A biciklikerekekből, székekből, fegyverekből, művétagokból összetákoltt mechanikák segítségével Kantor a *semmibe* vezető utat keresi; a *lyukat* a valóságon. Az ember állapotát tehát az ember hiányával érzékelteti; ez rímel azzal a gondolatával, mely szerint: „a művészetben az életet kizárólag az *élet hiányával* lehet érzékeltetni, a HALÁL szólítása útján, a LÁTSZATOK, az ÜRESSÉG, az ÜZENET hiánya segítségével.” Az élő színész

mellé állított maneken-báb funkciója is hasonló. A maneken erős halál-érzetet keltő, a halottak szubsztanciáját közvetítő modellé válik. „Modellé az ÉLŐ SZÍNÉSZ számára”<sup>37</sup> (Kantor 1994; 118).

A *Halott osztályban* az életnagyságú manekenek szinte főszereplőkké válnak. A halott bábtestek előbbnek tetszenek, mint az őket alteregójukként magukkal cipelő kiöregedett diákok, akik szaggatott, mechanikus mozgásaikkal inkább torz véglényekre hasonlítanak. Ugyanennyire válnak az előadás központi elemeivé Kantor tökéletesre fejlesztett szerkezetei is, mint a koporsóra emlékeztető Mechanikus Bölcső, vagy a női lábakat széttáró erotikus gépezet, és nemkülönben válik felejthetlenné a *Wielopole*, *Wielopole* gépfegyverré változó fényképezőgépe, üres uniformisai vagy halálba menetelő ólomkatonái.

Közbevetésként hozzáfűzném: ez a kantori esztétika és gondolatiság követhető nyomon évtizedek múlva Nagy József *Woyzeck*-jében is. Egyrésztől Nagy szerkezeteiben, tárgyaiban, a karakterek tárgyakhoz fűződő viszonyában, másrésztől pedig abban a dramaturgiában, mely a büchneri történetet az események végéről, azaz a halál állapotából indítja. (Erről a későbbiekben bővebben is szó esik majd.)

Kantor – mint már említettük – azt várja el a színháztól, hogy illúziót nélküli esemény legyen. A happening-jelleget azzal is erősíti, hogy – mint afféle karmester, élő realitás – civilben irányítja előadásait. A színpadi és a valós élet realitásának határait azonban nemcsak saját jelenlétével feszegeti. Folytonosan foglalkoztatja az a gondolat, hogy a játékba tudatosan keveredjen bele a véletlen, a színpadon minden ok nélkül jelenjenek meg oda nem illő emberek (pl. a műszaki személyzet); a színészek essenek ki a szerepükből, kezdjenek el mással foglalkozni, „unják meg” szerepüket, kommunikáljanak a közönséggel stb. – jelzi Beke (Beke 1994; 18). Kantor kizárt a színházból minden hagyományosnak vehető teatralitást: a dobozszínpadot, az ábrázoló színészt, az illusztratív díszletet és rekvizitumokat, az irodalmi szövegen alapuló cselekményszerkezetet. Mint mondta: „Félredobtam a szemfényvesztést, a visszataszító mutatványosdit, a világítás, a füstfüggöny és a dekoráció egész hatásvadászó mágiját” (idézi Király 1994; 114).

Kantor és Wilson színháza a látvány szempontjából (is) a két véglet. Kantor világában a néző a kopottsággal, a szegénységgel kerül szembe, amely realitás (ez a hanyag elegancia) végtelenül közel hozza az embert a színpadon történetekhez, és – minden morbiditása ellenére – majdhogynem egyfajta melegség költözik színpadi képeibe. Wilson

---

<sup>37</sup> A kiemelések Kantortól származnak.

látványképei ezzel szemben olyannyira precízek, hogy – minden mitologikus, irodalmi mélységük ellenére – ridegebbnek, sterilebbnek hatnak, ami ugyan nem von le semmit művészi értékükből, ám mégis mintha távolabbra helyeznék a nézőt a történetektől.

#### 4. 6. Purcărete kétarcú kórusai mint látványelemek

Wilson és Kantor poétikája között helyezkedik el – valahol félúton – Silviu Purcărete előadásainak látványköltészete. Róla is elmondható, hogy leginkább vizuálisan közelít a színházhoz. Előadásainak képeit – legyen szó akár Shakespeare-ről, akár görög tragédiáról, vagy éppen Goethe *Faustj*áról – a bennünket körülvevő valóságból merített asszociációkra alapozza, egészen egyedinek mondható formanyelvi és scenográfiai megoldásokkal operál. Wilsontól melegebben, Kantortól hidegebben.

Számos előadásában dolgozik együtt Helmut Stürmer látványtervezővel, akinek színházi terei titkokkal és költészettel teli scenikai képződmények, a tereket különös érzékkel nyitja meg. Valószínűleg, nem véletlenül volt alkotótársa számos olyan rendezőnek, akik szintén érzékenységgel közelítenek a színházi térben lakozó energetikákhoz és jelentésekhez, mint pl. Liviu Ciulei, Vlad Mugur vagy Tompa Gábor – aki egy helyütt az „itáliai doboz poétájaként” emlegeti Stürmert (vö. Popa 2014; 36). Helmut Stürmer látványkonceptiói megannyi metamorfózis lehetőségét hordozzák magukban. Tereinek, jelmezeinek jelentésbéli képességei sohasem zártak, mindig készen állnak a változásra, a tényleges értelmezésektől egészen az absztraktig. Látványelemei képlékeny anyagok, a konkrét terek egyszer csak átalakulnak, életre kelnek és elvonatkoztatódnak. Ennek mentén alkotja meg Purcărete *Faustjának*<sup>38</sup> vizualitását is, de akár a szintén közös *Troilus és Cressida*<sup>39</sup> c. előadás látványán is ez érzékelhető. Ez utóbbinak például első látásra igen konkrétnek és statikusnak tűnő tere (laktanyára emlékeztető kórházi ágyak és mosdótálak sora) egy adott ponton – mintegy önmagát életre keltve – teljesen elemelődve addigi jelentésétől, szinte abszurd pokollá változik, az emberi nyomorúság, brutalitás, gög, kicsinyesség, gyarlóság asszociációjaképp.

Purcărete színháza nem illúzió, se nem hipotézis, nem ítékezés, se nem üres transzcendencia, nem szórakoztató és nem politikai. Minden előítéllettől és elvárástól megszabadulva a valóságot mutatja fel – kibékíthetetlen ellentmondásaival együtt. Színháza Sebastian-Vlad Popa szerint tiszta, nyers, könyörtelen, ünnepélyes és kíméletlen

---

<sup>38</sup> Radu Stanca Színház, Nagyszeben, 2007.

<sup>39</sup> Katona József Színház, Budapest, 2005.

(Popa 2014; 5). Előadásai egyfajta végzetességet hordoznak, a sors elkerülhetetlenségére helyezik a hangsúlyt.

Ám Purcărete látványvilágához – az általa választott csodálatos tervezőtársak mellett – maga Purcărete is igen komolyan hozzájárul, nagymestere ugyanis a tömegek mozgatásának. Látványképeibe szervesen illeszkednek kórusai, melyek több esetben is önálló szereplőként vannak jelen, hangsúlyosabb szerephez jutva, mint maguk a főhősök. Így például a craiovai *Phaedra*<sup>40</sup> fekete nadrágos, cilinderes, pásztorbotos, műhasas kórusa (aggastyán papok kara, akiket fiatal nők alakítanak), melynek Purcărete mondhatni főszerepet szán, a mindenütt jelenlévő kórus ugyanis, a cselekmény irányítójává válik (háttérbe szorítva ezzel a látszólagos főszereplők, Phaedra és Hippolytos jelentőségét).

A kórus tehát, mely hagyományosan morális közvetítőként funkcionál a színpad és a nézőtér között, Purcăretenél egész más szerephez jut, ő maga a fátum, a végzet, vagyis „maga idézi elő a tragikus robbanást” – mondja Popa. Az egyén mellékszereplővé válik, mely a végzettel, a fátummal való szembehelyezkedés mentén nyerheti vissza jogait és méltóságát – jelentsen az számára pusztulást vagy újjászületést. „A kozmikus újra visszaszerzi elsőbbségét az önkényessel szemben” – írja Popa (Popa 2014; 7).

„A tragédiában engem leginkább a Kórus érdekel – vallja Purcărete –, a legteátrálisabb és legelbűvölőbb elem a színpadon” (idézi Popa 2014; 8). Nem véletlen talán, hogy Aiszkülosz *Oreszteiájában*<sup>41</sup> is főszereplővé minősíti át, itt is a vizuális hatás részekét (tervező: Stéfania Cenean), ám ez a funkció nem válik hangsúlyosabbá, mint az, amit a kétarcú kórus drámai síkon képvisel. Ez a „kétarcúság” a tárgy kettős minőségeként érthető, vagyis, ahogy Purcărete mondja: „A kórus néha gyáva, néha hősies, néha becsületes, néha áruló, kész megvédeni a hősöket, ugyanakkor arra is, hogy lesújtson rájuk” (idézi Popa 2014; 8).

Aiszkülosz *Danaidákjában*<sup>42</sup> (tervező: Stéfania Cenean) két egyenlő nagyságú embertömeget helyez egymás mellé. Az egyik csoportot az Argosz szigetére menekült ötven danaida képezi, a másikat az ötven férjjelölt Aigüptosz-fió. A színpadi cselekmény tér-idő-kép szerkezete a mítoszból ismert nemzetségek erőviszonyainak folyamatos váltakozásából, azaz az őket ábrázoló tömegek mértanilag megszerkesztett mozgásaiból és metamorfózisaiból bomlik ki. Kékruhás, kékcárcú nőket látunk, fehéren világító hatalmas szemekkel, világos bőröndökkel a kezükben, szemben a piros nadrágos félmeztelen férfiak

<sup>40</sup> Marin Sorescu Nemzeti Színház, Craiova, 1993.

<sup>41</sup> C.D.N. Limoges, 1996.

<sup>42</sup> Nemzeti Színház, Craiova, 1995.

tömegével. A fából készült katonai kofferek elválaszthatatlanul hozzánőnek a danaidákat megjelenítő nők csoportjához. Egyetlen kellékük megannyi jelentéstartalommal ruházódik fel a játék során. Egyszer fal épül belőlük, majd barikád, karám, küzdőtér, labirintus, dominó, néha viszont védőpáncélra, asztalkára, mosdótálra asszociálnak.

Az egész előadás látványvilágáról elmondható, hogy viszonylag kevés elemmel él, ám ezeket az elemeket sűrített és sokrétű jelentéstartalommal ruházza fel, és elképesztően változatosan és átgondoltan alkalmazza. A legemblematikusabbá a már említett kofferek válnak, melyeknek jelentésbéli átváltozásai szorosan összefonódnak a szereplők életével és sorsával. Vagyis egyetlen „kellék” elegendővé válik, hogy kinyíljon előttünk Purcărete *Danaidák*-víziója. Mindehhez egy zeneileg nagyon pontosan megszerkesztett hangzásvilágot kapcsol. A kórusban énekbeszédszerűen elhangzó szövegek, megénekelte strófák által a tér zenélni kezd. A hangzó anyag hol suttogásokba, imákba, hol átkos sikolyokba, hörgésekbe, hol pedig többszólamú énekekbe torkollik. Purcărete szcenikai éleslátásának és muzikalitásának köszönhetően a *Danaidák* látvány- és hangzásvilága színtiszta költészetté, szimfonikus tragédiává válik a színpadon.

#### **4. 7. Pina Bausch táncba írt költészete**

Nemkülönben sajátos látvány-esztétikát tárnak elénk a Wuppertali Táncszínház vezetőjének, Pina Bauschnak előadásai is, aki a múlt század második felének kétségkívül egyik legkiválóbb táncszínházi alkotója. Színpadképei az előzőekben említett alkotókhoz képest, sokkal lágyabbak, érzékenyebbek és érzékibbek. Ahogyan előadásainak témaválasztásában, úgy jelmezeinek, díszleteinek világában is egyfajta női intuitív gondolkodásmód, női szenzibilitás tükröződik vissza. Színpadképei leginkább puritánok, ám végtelenül esztétikusak. A sokszor minimalista, egy gesztusú látványképeit puha, leomló kelmék, finom anyagok, nemes színek ellensúlyozzák. A táncosokat általában egyszerű szabású mégis látványos ruhákban láthatjuk, a nők sokszor hálószerű, lenge, pasztellszínű ruhákat, a férfiak öltönyt viselnek és leginkább mezítláb vannak.

Alkotásainak szelíd szépsége ellenére táncosai igen bátran karikírozzák az emberi magatartásformákat – mintegy tükröt tartva elénk – meglehetősen „szókimondó”, néhol ironikus jellemábrázolásokba bocsátkoznak. Pina Bausch egyszerű dialógusokra és mozgásra épített művészetében valamiféle kétségbevonhatatlanul tiszta, egyetemleges igazságok fogalmazódnak meg. Nádas Péter szavaival: „a testek filozófusa ő” (idézi Schmidt 2011; 11). „Ha ocsmányra lel, azt mondja, ez ocsmány, és azt mondja, ez én



vagyok, és ha szépre lel, azt mondja, ez szép, és azt mondja, ez én vagyok. Szépség és káosz nem ellentmondás. lét és értelmetlenség nem ellentmondás. Bausch gazdag, színes – de minden, ami történik vele és táncosaival, a fájdalom égboltja alatt történik, ott táncolnak” – írja róla Eszterházy Péter (idézi Schmidt 2011; 11).

Koreográfiáit legtöbbször természetes mozdulatokra, egyszerű, emberi gesztusokra építi (jusson eszünkbe a *Szegfűk* c. előadásának néhány jelenete: pl. amikor az évszakokra utaló gesztusokból alakít ki mozgássort,<sup>43</sup> vagy ahogyan a német táncművész, Hans Beenhacker jelnyelvre fordítja Gershwin ismert standardjének, a *The Man I Love* c. szerzeménynek a szövegét, mely az előadás leghíresebb jelenete lett). A táncosok gesztusainak megvan a maguk története, mozdulataikkal kérdésekre válaszolnak, néha egy-egy szót írnak le velük. Ez Bausch munkamódszere s egyben táncnyelvének alapja. Pina Bausch kérdez. Mindenre rákérdez, s a válaszokat a mozdulatokban keresi. Számára „táncolni annyi, mint gondolkodni” – mint azt Eszterházy állítja, aki nem melleleg kijelenti, hogy „Bausch óta mást jelent ez a szó: táncolni” (idézi Schmidt 2011; 10).

Előadásait sokszor szürreális, de legalábbis mindenképpen szokatlan táncalajokra helyezi, melyek az idők során Pina Bausch védjegyévé váltak. Éveken keresztül dolgozott együtt Rolf Borzik, holland származású díszlet- és jelmeztervezővel. Borzik 1980-ban bekövetkezett halála után Peter Pabst válik Bausch állandó díszlettervezőjévé, akivel tovább kutatja a táncra alkalmas színpadi padlókat. Számos esetben a látvány középpontjába őselemek, a természet anyagai dominálnak, mint pl. a kő, a föld vagy a víz – melyet először Macbeth-parafrázisában használ 1978-ban, majd az *Áriák* (1979) egész színpadát víz árasztja el. A *Vollmond* (2006) c. produkcióban esik az eső, mely síkosra mossa a színpadon álló hatalmas sziklakövet. Tőzeg borítja a *Tavaszi áldozat* (1975) talaját, moha és víz a *Zöld föld* (2000) c. előadásét, és a *Masurca Fogo* (1998) díszlete is egy sziklás vidéket idéz. Egyik legikonikusabb előadásának, a már említett *Szegfűk* c. produkciójának színpadképét rózsaszín árnyalatokban pompázó szegfű-tenger képezi.

Bausch témái az emberi érzések köré épülnek, ezen belül leginkább a férfi-nő kapcsolat foglalkoztatja, még pontosabban az e témához kapcsolódó sztereotípiák ledöntése. Színpadán gyakran találkozunk szerelmi drámákkal, féltékenységgel, csalódással, boldogsággal, melyeket az érzelmi szintek különböző fokozatainak tár elénk. Az érzelmek fokozódásának szemléltetésére sok esetben az ismétlésen alapuló szerkesztési

---

<sup>43</sup> A jelenet a későbbiekben Wim Wenders *Pina* c. filmjének köszönhetően elképesztő népszerűsége tett szert. A Pina Bausch Alapítvány pedig *Season March* néven világméretű mozgalmat indított, melyben a mozgássor eltáncolására szólítja fel az embereket.

technikát választja. Az egyre növekvő indulatokat egyre intenzívebb, gyorsabb mozgássorok érzékeltetik, a táncosok egyszerű, természetes mozdulatai, cselekedetei a végtelékig, a kifulladásig fokozódnak (pl. addig futnak, még a falhoz nem csapódnak). Bausch színpadán intenzív, konfliktusoktól sem mentes jelenetek és álomszerű, harmonikus mozdulatok lassú, lágy koreográfiák váltják egymást dinamikus ritmusváltásokban – tükrözve ezzel az ember érzelmeinek bonyolultságát, sokrétűségét, avagy a férfi és nő közötti kapcsolatoknak gyakori hangulatingadozásait. S holott Bausch színpadi nyelvébe sokszor belefoglalta a beszédet, az éneket is, témáit legfőképpen a tánc nyelvén fejtette ki, amiről ő maga így nyilatkozott: „Az ember valójában valami olyasmit szeretne elmondani, ami elmondhatatlan, ezért olyan költészetet művel, amelyből kiérezhető a jelentés. A szavak pedig jelentést hordoznak, végleges jelentést. Ezért nem a szavak visznek az igazi célhoz” (idézi Tóth 2013).

## 5. A színpad auditív jelei

A színpadi hangzás magába foglal minden akusztikus eseményt, jelet: az emberi beszédet, az éneket, a természetesen vagy mesterségesen előidézett zajokat, zörejeket, különböző hangeffektusokat, valamint a zenét – mely a következő fejezet elsődleges tárgyát képezi.

### 5. 1. A zene jelentősége és viszonya a színpadi egységhez

Amikor a zene színpadi alkalmazásáról és annak módozatairól szeretnénk szót ejteni, vagy ahogy Patrice Pavis mondja: a zenének a színházzal való „konfliktusoktól sem mentes” kapcsolatát vizsgálni, talán a legérzékenyebb témához érkezünk (Pavis 2006; 478).

Tudható, hogy a színháznak nemcsak jellegzetes optikája, de specifikus akusztikai követelményei is vannak, ám sajnos az esetek többségében azt tapasztalható, hogy ez a tény még mindig nem tudatosult kellőképpen színházalkotók körében. Pedig az általa felkínált, a benne foglaltatott lehetőségek tárháza korlátlan, melyeket a legkevésbé sem lenne szabad alábecsülni vagy félvállról kezelni. Noha ma már alig látni olyan színházi produkciót, amelyben nem szól zene, mégis ezen művészeti ág alkalmazása, illetve a többi elemmel való társítása meglehetősen sok kivetnivalót hagy maga után.<sup>44</sup>

Tény, hogy a zene – absztrakt jellege folytán – a legnehezebben behatárolható, racionálisan a legkevésbé megközelíthető művészet, így a legkevésbé engedi magát szabályok közé szorítani. Alapvetően másféle – sokkal elvontabb – minőséget képvisel, mint a térbeli vagy más időbeli művészetek, így nyilvánvaló, hogy megközelítésében is más szempontokat kell figyelembe tartanunk, mint a színpadot szervező többi elemnél általában. Ahogy ezt Pavis is jelzi, a színházi zenét nem magában és befogadásában kell vizsgálnunk, hanem „abban a módban, ahogy a színházi esemény szolgálatában a *mise en scène* használja” (Pavis 2003; 126). Wagner szerint „ahol a többi művészet azt mondja: *ez jelent valamit*, ott a zene azt mondja: *ez az*” (idézi Appia 1983; 13). Ahol a beszéd, a színész, a látvány jelei egy adott dologra utalnak, ott a zenének nincsen konkrét tárgya, sok mindenről mesélhet, de leginkább a benne keletkező effektekkel jelöl. Egyszerre képes befelé – az előadás helyzeteire – reflektálni, és idézeteivel ugyanakkor kifelé is

---

<sup>44</sup> Az úgynevezett zenés színházra (musical, opera, operett) jelen fejezetben nem térünk ki, mégpedig annak okán, hogy ennek a műfajnak megvannak a saját, többnyire követhető és elfogadott szabályai, követelményei, és ezen értékrendek mentén haladva szolgálja ki a műfajjal kapcsolatos elvárásokat. Mivel a zenés színháznak nem kitűzött célja, hogy a színházat alkotó többi művészet és a zeneművészet között elmélyültebb kapcsolatot létesítsen, hanem a zenét, mint determinatív elemet használja, így nem kötődik szorosan ahhoz a témához, melyben a zene más minőségű, organikusabb alkalmazását taglaljuk.

kommunikálni (pl. utalásokat adni a darab történéseinek korára, helyszínére, a szereplők jellemére, lelkiállapotára, felfedni rejtett gondolataikat, érzéseiket stb.). Barba azt írja, a jó zene láthatóvá teszi maga mögött a csend alkotta háttérét is, amiből kiemelkedik (Barba 2001; 72). Mindezen tulajdonságai okán pedig talán a legalkalmasabb művészet arra, hogy elmélyítse, sőt megsokszorozza a drámai hatásokat.

„A zene aszemantikus, de nem figuratív: a beszéddel ellentétben nem reprezentálja a világot” – írja Pavis. Az előadásba ágyazódva sugárzik, áthatja globális érzékelésünket, de nemigen tudjuk körülírni, valójában melyik érzékünkre hat. Olyan légkört képes teremteni, amelyben rendkívül befogadóvá válunk a színpadi alkotásra. „Olyan, mint a lélek sugara, amely életre kel bennünk” (vö. Pavis 2003; 126–127). A zene hat, mégpedig olyan mágikus erővel, amely alól az ember nem tudja kivonni magát. Jusson eszünkbe a szirének éneke, melynek csábításától csak úgy szabadulni, ha az ember viasszal dugja be a fülét. Tolsztoj azt írja, a zene hat, rettenetesen hat, mégpedig nem lelket felemelő vagy lealacsonyító módon, hanem lelket felzaklató módon hat. „A zene arra ösztönöz, hogy elfeledkezzem magamról, a valódi állapotomról, valami más állapotba visz át, nem a magaméba. A zene hatása alatt, úgy rémlik, azt érzem, amit voltaképp nem érzek, megértem, amit nem értek, meg bírom tenni, amit nem bírok”<sup>45</sup> (Tolsztoj 1961; 354).

A zene hipnotikus. A gyermek énekszóra abbahagyja a sírást, a katona énekszóval menetel a harcba, és az sem véletlen, hogy Kínában a zene államügy, hiszen, ahogyan azt Szabados György is jelzi: „a zene valószínűleg a legtitkosabb hatalom” (Szabados 2008; 171). Schopenhauer azt mondta: „A zenének ez a mély kapcsolata a dolgok igazi lényegével megmagyarázza azt is, hogy mihelyt egy jelenetet, egy cselekvést, egy tényt, egy díszletet megfelelő zene kísér, úgy tetszik, mintha felfedné előttünk annak legtitkosabb értelmét, mintha legigazabb és legpontosabb értelmezője lenne” (idézi Moussinac 1962; 20).

Mindezekből kiindulva, azt is kijelenthetnénk, miszerint ahhoz, hogy a mindenkori színházi alkotó a zenének ezen mélységeit érdemben megközelíthesse, s a dolgokkal való elemi kapcsolatát lényegükben megfejthesse és hasznosíthassa, elengedhetetlen, hogy a zenében járatos, sőt képzett ember legyen. Leon Moussinac erről meglehetősen rigorózan fogalmaz: „ahhoz, hogy valaki igazi rendező legyen, ismernie kell a nagy mesterek műveit (megj.: zeneművekre gondol), értenie és élveznie kell nemcsak kifejezésbeli, de építő, szerkezeti tulajdonságaikat is” (Moussinac 1962; 79). Moussinac

---

<sup>45</sup> Tolsztoj ezekkel a szavakkal Beethoven *Kreutzer szonátáját* jellemzi.

kijelentésének van ugyan igazságalapja, mindazonáltal meglehetősen kizárólagosnak tűnik. Ahogyan azt Szabados is jelzi egyik esszéjében,<sup>46</sup> az ember zenére való érzékenységnek nem szükségszerű előfeltétele, hogy valaki zeneértő is legyen. Mint írja: „vannak úgynevezett zeneértő emberek, akik a zenét bizonyos kitüntetett dolgokhoz kötik, és vannak emberek, akik nem zeneértők, hanem a zenében *égnék*, ebből következőleg teljesen másként közelítik meg, illetve másként fogadják a zenét. Másként közelítik, másként fogadják a zenét, vagyis másként közelítenek valamihez, valakihez: az *egészhez*, és másként fogadják az egésznek a hangját magukban” (Szabados 2008; 168). A szabadosi gondolatból kiindulva tehát a zene helyes megközelítésének a kulcsa nem abban rejlik, hogy valaki mennyire képzett vagy járatos a zene világában, sokkal inkább, hogy mennyire fogékony, érzékeny és nyitott annak befogadására.

Egy színházrendező esetében azonban mindkét „képesség” (tehát az alapvető zenei műveltség is) igen hasznos lehet. Megfigyelhető ugyanis, hogy általában azok a rendezők, akiknek van zenei affinitásuk, sokkal pontosabban komponálják meg a színpadi helyzeteket is (sőt mi több: elegánsabban és érzékletesebben fogalmazzák). Ez egyáltalán nem meglepő, hiszen a zene elemei (az ütemezés, ritmus, tempó, hangnem, hangszín, dinamika, de még az összhangzattan azon fogalmai is, mint harmónia, diszharmónia) valójában megegyeznek a rendezés elemeivel, fogalmaival, a jó rendezői kompozíció alapkövetelményeivel. Ahogyan ezt Barba is jelzi, az előadás partitúrája is az összhang, a kiegészítés és az ellentét elvei szerint felépülő kapcsolatok mentén szerveződik (vö. Barba 2001; 154). Tehát a zeneismeret még azokban az alkotásokban is nagy jelentőséggel bír, ahol konkrét zenei anyag ténylegesen nem jut szervező szerephez az előadáson belül. Ahogy Meyerhold is mondja: „Egy zeneileg komponált előadás nem olyan előadást jelent, amelyben a színpad mögül folyamatosan zene vagy ének szól, hanem olyan előadást, mely pontos ritmikai partitúrára épül, és amelynek időkezelése igen szigorú szabályoknak engedelmessékedik” (idézi Pavis 2006; 478).

A zene még a tisztán szöveges színházról sem választható le, hiszen verbális közléseink is szárazak és értelmezhetetlenek lennének bármilyen zenei, hangszíni árnyaltság hiányában. Értelmezhető zenei szólamként tehát az emberi beszéd is – annak tónusa, ritmusa, tempója, a szavak (zenei) hangsúlya, melyek segítségével verbális közléseink érzelmi és értelmi tartományát ösztönösen vagy tudatosan meghatározzuk, s ezáltal irányítjuk hatását, jelentését.

---

<sup>46</sup> Szabados György: *Hamvas Béla és a zene* c. esszéjéről van szó, melyben Hamvas Béla zenéhez való viszonyulását taglalja.

Amennyiben viszont a rendező alkalmaz zenét, meg kell tudnia határozni működésének módját, a játékban betöltött szerepét és jellegét. Tisztában kell lennie alapfogalmakkal, zenei irányzatokkal (pl. egy kor, stílus, helyszín, ország zenével, énekkel történő megidézéséhez). Nem szerencsés például, ha egy beékelt dallam, ének, zenei frázis kívül eső, idegen elemként hat a történetben (hacsak nem ez a szándék!). Nem árt, ha a rendező járatos abban is, milyen zenei forma, motívum, stílus illeszkedik legjobban a többi alkalmazott elem mellé, hogy általa egy szó, gesztus, mozdulat, kép vagy a verbalitásban beálló szünet értelmi és érzelmi hatását erősíteni tudja. Gyakran találkozni ugyanis pleonasztikus megoldásokkal is, amikor a zene a színész érzelmeivel, a jelenet tartalmával azonos hangulatú, jelentésű, (érzelmes, lírai jelenet – szentimentális zene; groteszk, brutális jelenet – kakofonikus hangzás) ahelyett, hogy például ellenpontozná vagy párbeszédbe lépne a színésszel, a cselekménnyel.

Amennyiben a rendező zeneszerzőt (zenei vezető, tanácsadót) alkalmaz, annak is irányt kell tudjon mutatni, munkáját a cél függvényében koordinálni és értékelni, még akkor is, ha ebben az esetben a felkért zeneértő munkatársra hárul a feladat oroszlánrésze. Azonban a zene viszonyát az „egészhez” végső soron a rendező dönti el, s ehhez szerencsés, ha felkészült ezen a téren.

Amennyiben, egy színházban járatos, hivatását magas fokon művelő zeneszerzővel van dolgunk, őt mindenképp célszerűbb úgy instruálni, akár csak egy színészt. Azaz inkább a jelenet szándékát, lélektani szerkezetét, feladatát tolmácsolni felé inspirációként – amit le tud fordítani magában a zene nyelvére –, mintsem a jelenetek hangulatát vagy tempóját (pl. legyen a zene szomorú, vidám, romantikus, gyors, lassú stb.). Az ilyen jellegű utasítások nem „ihlető” instrukciók, sokkal inkább behatárolják, megkötik a zeneszerző alkotói gondolkodását.

## **5. 2. A zene szerepe, alkalmazása a színházban**

A hagyományokból ránk maradó nyomokra hagyatkozva a színpadi zenét leginkább (még manapság is) a színpadi játék megtámasztásaként, a dráma zenei kíséretaként szokás aposztrofálni. A zenének, mint művészeti ágának a jelenléte, valamilyen módú alkalmazása, többnyire az összes színházi korszakot végigkísérte. Természetesen a korok folyamatosan változó esztétikai alapelvei, követelményei, valamint a különböző művészeti irányzatok megjelenése okán, a többi művészeti ághoz hasonlóan, a zene alkalmazási módja és mértéke is folytonosan változott és maga a zeneművészet is korszakváltásokat élt meg.

Azt tudjuk, hogy a kezdetekben elemi része volt a teátrális eseményeknek, és azt is, hogy a költészettel szinte elválaszthatatlan egységben létezett (gondoljunk pl. a középkori trubadúrokra). A későbbiekben azonban, feltehetőleg a művészetek ágazatokra való tagolódása folytán, jelentősége – főként a nyugati színházakban – folyamatosan redukálódott, mígnem szinte az aláfestő, jelenetváltó, hangulatkeltő szerepkörig süllyedt. Dramaturgiai szerepét majdhogynem egészen elvesztette, szerepe szinte teljesen az irodalom és a látványművészet alá rendelődött.

Ma már a zene színpadi szerepéről való gondolkodásban (bár még mindig csak csekély mértékben) valamiféle pozitív elmozdulást figyelhetünk meg annak köszönhetően, hogy igen jelentős színpadi alkotók szentelnek egyre több figyelmet annak, hogy a zenét valódi értékének megfelelően alkalmazzák, vagyis hogy visszaállítsák a zene kifejező szerepét a színpadi alkotásban, és azt az egyéb elemek fontosságával kiegyenlítsék. Egyre több rendező és zeneszerző tekint úgy a zenére, mint az előadás többi részével folyamatosan párbeszédet folytató elemre. A világhírnévre szert tett rendezők sorából mindenképp ide sorolhatjuk Robert Wilsont, aki ugyan emblemikus látványképeiről híres, ám valójában minden felsorakoztatott elemet a zene oldaláról közelít meg, zeneként értelmez, mégpedig egészen sajátos módon. Ahogyan Forgács András írja egyik esszéjében, Wilson a zenéhez „szinesztéziás, egyetemes, és alapvetően sérült” muzikalitással közelít, azaz még operarendezéseiben is „a struktúrák folytonos felborításában érdekelt” (Forgács 2014). Olyan elemekkel dolgozik, melyek egyszerre értelmezik is a zenét, ugyanakkor ellent is mondanak a szerves dramaturgiai folyamatoknak (pl. *Pillangókisasszony*, *Pelléas és Melisande*, *Einstein a tengerparton*, *Shakespeare-szonettek* stb.).

Wilson látványkonstrukciói a képnek valamilyen absztrakt, ritmikus (vagyis zeneként értelmezett) kivetülései. Előadásainak partitúráit nem közvetlenül kell olvasnunk és értelmeznünk, nem a cselekményt, a történetet kell megfejtenünk, hanem – akárcsak egy opera esetében – át kell adnunk magunkat az előadás zenéjének (vö. Forgács 2014). Munkatársait is sajátos módon válogatja meg, hiszen zenei partnerként gyakran hív meg olyan személyiségeket, akik önmagukban is komoly történettel rendelkező egyéniségek, mint pl. Tom Waits, Lou Reed, Philip Glass, Rufus Wainwright vagy a cseh származású, igen sokoldalú mezzoszoprán énekesnő, Soňa Červena.

Nagy József, magyarkanizsai koreográfusról szintén elmondható, hogy különös tekintettel és érzékkel válogatja meg zenészp partnereit, akik leginkább a kortárs improvizatív zene és jazz világából érkeznek Nagy színpadára. A Szabados György

zeneszerzővel és Kodolányi Gyulával közösen készített *A kormányzó halála* (1989) c. kortárs operája zenei szempontból mindenképp mérföldkönek számított az újkori európai színházi életben. Kodolányi beszámolójából tudhatjuk meg, hogy az előadás alapötlete Szabados fejében született meg, aki olyan színházi szövetet képzelt el, melyben a zenének, recitálásnak és a mozdulatnak egyforma szerep jut, ám sokkal stilizáltabb és nyersebb formában, mint amit az operában vagy balettben megszoktunk (Kodolányi 1990; 29). Az előadásban Kodolányi versszövegei Kobzos Kiss Tamás énekmondó előadásában hangoztak el, aki az énekbeszéd páratlan stílusbravúráját mutatta fel, akárcsak Szabadosnak és zenekarának (*Makuz*) két másik művében is: a *Szertartászene királyunk*, a *Nap tiszteletére* és az *Események titkos története* c. kortárs zenei darabokban.

Nagy azonban nemcsak *A kormányzó halálában* épít sokat a zenére, hanem szinte minden előadásánál igen nagy hangsúlyt fektet a hangzásvilágra, s nem csupán a tánc megtámasztásaként, hanem az egész produkciót szervező elemként. Leginkább az élő zenét preferálja (néhány kivételes esettől eltekintve, mint pl. Woyzeck-adaptációja), és olyan alkotókkal dolgozik együtt, akik elsősorban nem színházi zeneszerzők, hanem a (főként magyar) kortárs zene eminens képviselői.

Az előre eldöntött kiindulópontoktól eltekintve, Nagy teret enged a zenei improvizációnak is, amely helyenként – összeszokott, figyelmes és igen kreatív művészek lévén – az előadásokban is helyet kap (a későbbiekben taglalni fogjuk az improvizatív zene nehézségeit, a hagyományosan értelmezett színházi struktúrában). Az improvizáció – mint hozzáállás és munkamódszer – ugyanakkor hozzásegít ahhoz is, hogy az alkotói folyamat végén rögzítésre kerülő elemek mindig a frissesség, az újdonság erejével hassanak, vagy ahogyan Szelevényi Ákos nyilatkozta egy helyütt: a legelőbbek, legbalesetveszélyesebbek, legtörekenyebbek maradhassanak (idézi Ladányi 2015; 28). A kötöttségektől mentes jelenléti állapot – minden kockázata ellenére – hiteles és aktuális megszólalást eredményezhet, ahhoz pedig, hogy az így születő elemek kompozícióvá rendeződjenek össze, elengedhetetlen a játékosok magas fokú és folyamatos koncentráltága. Nem véletlen tehát, hogy Nagy a kreatív zene irányába fordul sokszor, mint ahogy az sem, hogy olyan alkotótársakat választ, akik hozzá hasonlóan gondolkodnak az alkotás folyamatáról, vagyis egyazon művészeti nyelvet beszélnek vele. Így vált szerzőtársává Szabados György mellett Kovács Tickmayer István (*Orpheusz létrái*, *Comedia tempio*, *A vad anatómiája*, *Habakuk kommentárok*, *Szél a zsákban*), Mezei Szilárd (*Filozófusok*, *Jelenések*, *Asobu*, *Száz tű hossza*), Szelevényi Ákos (*Asobu*, *Tájkép vihar után*, *Entracte*, *Sho-bo-gen-zo*,



*Varjak*), Joëlle Léandre (*Sho-bo-gen-zo, Penzum*) vagy Vladimir Taraszov, orosz jazzdobos (*Utolsó tájkép*).

Nagy előadásában a megfelelő hangzásvilág megteremtésének ugyanakkora jelentősége van, mint az előadás többi elemének, sőt esetenként maga a hangszerpark és a muzikusok is szervesen beépülnek a színpadi eseményekbe. Lehet ez kamarazenekar (*Filozófusok, Asobu*) vagy egy nagyzenekari hangszeres felállítás, mint pl. az *Éden* c. produkció esetében (melynek magam is részese lehettem), ahol a jazz és népzene sajátos ötvözetéből született zenei atmoszféra (Szelevényi Ákos és társai muzsikáltak kiegészülve a Dél-Alföldi Szaxofonegyüttesrel) az előadásban elhangzó versekkel és archaikus népi imákkal megidézett, poétikus világot hivatott erősíteni. Másutt viszont egészen egyszerű tárgyak lesznek hangszerekké, mint pl. Szelevényi kezei között a kiürült ágyútölcsérek vagy az *Utolsó tájkép* c. előadás gyermekkort idéző apróságai: a pingponglabdák, madársípok, fémtányérok, cintányérok, botocskák és az előadást záró bűgőcsiga, melyek az emlékezés eszközeiként válnak hangszerekké, zenei idézetekké. Nagy az *Utolsó tájkép* gyermekkorig visszafejthető önarcképrajzában úgy válik muzsikussá, akárcsak a bohócorros Taraszov színésszé. Mint pajkos zenebohócok, egymás játszótársaivá lesznek, szerepeket cserélnek: Nagy botjaival dobszólót táncol el, Taraszov pedig dobseprűjével körbetisztogatja a táblára felpingált „tájkép” szót, mintegy hangszerré varázsolva ezzel a táblát is. Igazi organikus zene-tánc, azaz zenész-táncos viszony formálódik kettejük között, ahogy azt Darida Veronika is jelzi Nagyról írt könyvében: az emlékekhez ebben az előadásban a halláson keresztül vezet az út. Ez sem lehet véletlen, hiszen „a zene, mint a leganyagtalánabb, legeszmeibb művészet, lehet a leginkább alkalmas arra, hogy egy pillanat alatt visszaidézzé a múltat, vagy akár – az idő művészeteként minden időt magába foglalva – új életre keltsen, feltámasszon egy eltűnt korszakot” – mondja Proust szavait felidézve Darida Veronika (Darida 2017; 97).

Az *Utolsó tájkép* későbbi változatában, *A tájkép vihar után* c. produkcióban Taraszovot Szelevényi Ákos és Gildas Etevenard duója váltotta, s ezzel a zenei átminősüléssel egyben az előadás hangvétele is jóval komorabbá, „viharosabbá” változott. Az emlékezés játékasztala helyett, egy fémből készült hangketrec látványa nyitja az előadást, ennek húrjait pengetik a muzikusok, akik nem lesznek pajtásokká, inkább szemlélői maradnak az eseményeknek. Ez, ugyan elmélyíti Nagy szólójában a „vihar utáni” magányos létérzést, ugyanakkor – érzetem szerint – a két zenész (sok hangszer váltás) és az egy táncos kapcsolatában kevésbé születik meg az az organikus egység, mint az előző változatban. Utóbbinak hangzásvilága ugyanis jóval erőteljesebb és

zeneileg telítettebb, ezért az előadás egyes pontjain a zene átveszi az uralmat Nagy finom, cizellált, érzékeny szólója felett.

Ebből is érzékelhető, mekkora jelentőséggel bírhat mind a hangszerek megválasztása, mind a zene megfelelő mértékkel kialakított kapcsolata a többi elemmel, még egy olyan tökéletesen működő rendszerben is, mint ami Nagy József színházát jellemzi, s amely, a legtöbb esetben, a zenét (ebben az esetben Szelevényiék vitathatatlanul értékes zenéjét) a legminőségesebb módon, organikusan igyekszik alkalmazni.

Tudvalevő, hogy Purcărete is sokszor lavíroz a zene és a színház határmezsgyéjén, olyannyira, hogy nemegyszer a zenét – mint teátrális elemet – építi be előadásaiba. Hogy csak egy példát említsünk, a kolozsvári *Gianni Schicchi* c. előadásában a sírhely maga a zenekari árok, melynek veszélyes pereme körül játszódik a történet. Ám, aki kétségkívül a legizgalmasabb kísérletezőnek számít ezen a téren, az maga Heiner Goebbels (német zeneszerző és rendező), aki nemcsak hogy beépíti a zenét a színházba, hanem egyenesen a zenéből csinál színházat. Goebbels valójában az opera, a színház és a koncert határvonalainak megszüntetését veszi célba. Színházában a zenét nem csupán auditív elemként alkalmazza, hanem az előadás szövetét a zenén keresztül konstruálja meg. Ezek a kísérletezések már egészen elrugaszkodnak mindennemű narratív hagyománytól. Szerkesztésmódjuk a zenei fogalmak és eljárások mentén történik – lett légyen szó klasszikus, avagy elektronikus zenéről – a ritmus, a repetíció, zenei témák variációi, a különböző hangképző szerkentyűk által létrehozott akusztikus effektusok technikáit alkalmazva. Előadásaiban minden elem, tárgy, szerkezet tevékenyé válik. Látványképei leginkább zenei hangot adó installációk.

*Max Black* c. előadásában például egy furcsa laboratóriumra emlékeztető teret épít fel, melynek különös szerkezeteit az előadás egyetlen szereplője hozza mozgásba különböző hangeffektusokat kicsikarva belőlük. Trükkökkel, mágiával telepakolt színpadi varázslás zajlik; kémcsövek füstölgő folyadékai sisteregnek, üveghangon nyekereg a vonóval megszólaltatott bicikliküllő, a tűzijáték élesen süvít a levegőben, a bakelitlemez hegedűvé változik, a kávéfőző kotyog a tűzhelyen, szóval minden tárgy és hangszer szikrázik, világít, füstöl, tűzcsóvákat ereget magából. Goebbels ezt a hangzásvilágot filozófiai és költői idézetekkel egészíti ki. A néző pedig a világtól elzártan élő örült tudós mechanikával, gépekkel működtetett titokzatos szobájában (vagy inkább elméjében) találja magát.

A rendező még ettől is megdöbbentőbb vállalkozása a *Stifter dolgai* c. 2008-ben bemutatott performatív installációja, melyet Adalbert Stifter, 19. századi osztrák író, költő

és festő munkája ihletett.<sup>47</sup> A performance előadók nélkül zajlik, öt zongora muzsikál zongorista nélkül, miközben medenceszerű, vízzel telített látványelemek bugyborékolását, s az azokba esőként belecsepegtetett víz pattogását hallani. Mindezt varázslatos látvány- és világításelemekkel, vetítéssel teszi teljessé (Jacob Isaackszoon van Ruisdael, holland tájképfestő képe látható), valamint rögzített beszéd- és énekhangokkal. Mindent hidraulika és elektronika mozgat, ami pedig mindebből születik, az nem más, mint egy színpadra fogalmazott zenemű. Egészen addig, amíg – Goebbels újabb meglepetéseként – az installáció látványegysége részekre bomlik, a zongorák megindulnak a közönség felé, átúsznak a három vizesárkon, majd a vizet csipkeszerű felületté változtatva, visszatérnek kezdőhelyükre.

*Eraritjaritjaka* c. előadását pedig egyfajta művészetekből összealkotott totalitás jellemzi, ahol a zene tizedmásodpercnyi pontossággal működteti a színpadi eseményeket. A kivitelezés hátborzongatóan pontos, lenyűgöző. Elias Canetti szövegeit az előadás egyetlen szereplője, André Wilms tolmácsolja, aki mint egy mindenható karmester uralja és irányítja a színpad eseményeit, folytonos kontaktusban a Mondriaan String Quartet magas színvonalú játékaival. Az előadásban Sosztakovics, Mossolov, Lobanov, Scelsi, Bryars, Ravel, Crumb, Bach és Goebbels zeneművei hallhatók a zenekar élő kivitelezésében. Az előadás díszletül szolgáló kétdimenziós ház homlokzatára vetített filmjelenetek és a színpadon élőben zajló történések – szinte szemfényvesztéssel felérő – átmeneteiben varázslatos dimenziók nyílnak meg, melyeket Goebbels a világítással tesz még pompázatosabbá.

Goebbels tehát a zene jelenlétét a színházban egészen sajátos módon értelmezi újra, s ugyanezt teszi például a görög származású Georges Apergis is a hanggal, gesztussal, valamint az előadóművészek bevonásával a kompozíciós folyamatba. Apergisnél is hangsúlyt kap a zene teatralitása, sőt nála, a szöveg zeneisége is újra előtérbe kerül.

A fent említett esetekben a zene és a színpad nem csupán egymás szolgálatába állnak, hanem emellett mindkettő igyekszik bizonyos szintig megőrizni autonómiáját is, és így módon erősíteni a másikat. Ezen alkotók tehát a zene és a színház – mint valójában a kezdetektől összetartozó művészeti ágak – viszonyát fogalmazzák újra nagyon különböző módokon és stílusokban. Természetesen ezen a törekvésen belül sem válik lényegtelen kérdéssé, hogy ez milyen módon valósul meg, milyen zenei anyag kerül felhasználásra,

---

<sup>47</sup> A 42.BITEF nagydíjas előadása.

milyen minőségben és kivitelezésben (például, hogy az előadásban élőben interpretált zene szól-e vagy pedig – jobb híján vagy szándékosan – hangfelvétel helyettesíti azt).

### **5. 3. Zene a színpadon vagy színházi zene?**

Azt mindenképpen pozitívan kell értékelnünk, hogy a zene művészete kezdi visszanyerni a jogait a színházon belül. Sőt, mára már a színpadon elhangzó zenei anyag külön műfaji jelölőt is kapott, mint „színházi zene”. Ezt a fogalmat tüzetesebben megvizsgálva azonban felmerülhet, hogy mit is nevezhetünk színházi zenének, miképpen kap értelmet a megkülönböztető jelölés, külön tudománynak fogható-e fel a „színházi zene(szerzés)”, avagy inkább csak zenéről beszélhetünk, amit alkalmazunk a színházban?

Mint ahogy azt az előzőekben is említettük már, a zene azt a helyet foglalja el a művészetek között, melynek önnön szabad kiteljesedését a leginkább korlátozzák a színpad követelményei. Így a színházi zene – legyen bármekkora tere is egy adott előadásban – mégiscsak alkalmazott zenévé válik, vagyis egy adott helyzethez alakítva, viszonyulva determinálódik. Természetesen ez bizonyos fokig a többi művészeti ágról is elmondható, ám figyelembe véve a többi művészeti ág sajátosságait, különbséget kell tennünk azok hatásmechanizmusa és a zenei hatás között. Ez utóbbinak absztraháltságát, éteri dimenzióit, az ember zsigereire gyakorolt hatását nemigen lehet összehasonlítani semmilyen ettől materiálisabb, kézzelfoghatóbb és kevésbé elvont dologgal. Így a többi művészet – amennyiben helyesen alkalmazzuk – sokkal inkább megközelítheti a színházon belül is azt a minőséget, melyet a színháztól leválasztva egyébként is képvisel. Így van ez az irodalommal, tánccal, de még a képzőművészettel is. Míg egy festmény eredeti formájában felhasználható anélkül, hogy feltétlenül meg kellene változtassuk üzenetét, addig a zene – azáltal, hogy egy meghatározott struktúra és jelrendszer részévé tesszük – mindenképp kilép „tisztá”, eredendő, azaz abszolút közegéből, és a szerkezeten belüli jelentéstartalommal ruházódik fel. Hiszen az abszolút zenének éppen az a lényege, hogy mentes marad minden zenén kívüli elemtől, szövegektől, funkciótól, alkalomtól és ábrázolástól.

Ez tehát egyike azoknak az okoknak, melyek miatt a színházi zene fogalmát mégiscsak meg kell különböztetnünk a tiszta zene fogalmától. Nem mellesleg az is tudható, hogy nem minden zeneszerző képes színházi zenét írni, a színpad és előadás követelményeihez alkalmazkodni, vagyis saját művészetét (zenéjét) az „egész” érdekeinek alárendelni.

Ugyanakkor ott vannak azok a zeneszerzők, akik a színházi zene műfaján belül is olyan tökéletességre törekszenek, hogy színpadra szerzett zenéik ne csupán kiszolgálói legyenek az adott produkciónak, hanem zenei szempontból önállóan is érvényes művekké váljanak. Ez már egy igen magas színvonalú törekvés, mely a zenét – mint egyetemes nyelvet – igyekszik visszahelyezni annak eredeti, sőt szakrális pozíciójába. Ezen a ponton pedig még inkább érdekessé és lényegessé válik, hogy különbséget tudjunk tenni a zene különféle alkalmazása, a különböző hozzáállások és felfogások, illetve a színpadon hallható zenei anyagok minősége és jellege között. Meg kell tehát különböztetnünk azokat az eseteket, amikor egy zeneszerző saját, kifejezetten az előadáshoz íródott zenei anyaggal járul hozzá a produkciónak, azoktól, akik már létező – más zeneszerzők által megírt – műveket szerkesztenek, dolgoznak át és prezentálnak a színpadi műhöz. Mindkettő alkalmazott zeneként értelmezhető elsősorban, és mindkettő működőképes lehet, ha kielégíti az előadás kívánalmait. Ám a zeneszerzői munka szempontjából semmiképpen sem lehet egy fajsúlyúnak tekinteni a két említett esetet. (Igen érdekes kérdéssé válhat ez egyes színházi fesztiválok értékelő bizottságának döntéseinél, ahol „színházi zene” kategóriában egymás mellé kerül két „versenyző” – az említett esetek egy-egy képviselője. Számos alkalommal tapasztalhatjuk ugyanis, hogy a bírálóbizottság – hozzá nem értés vagy figyelmetlenség okán – nem tud különbséget tenni a szerzők munkáinak fajsúlya között. Ezért előfordul, hogy azt a „szerzőt” díjazza, aki – még, ha remekül össze is szerkesztette a zenei anyagot, vagy ügyesen előadta mások szerzeményét – egyetlen saját hangot nem szerzett az előadáshoz – szemben olyan alkotókkal, akik egyedi, s az „egészbe” tökéletesen illeszkedő saját szerzeményeikkel vannak versenyben.)

#### **5. 4. A színházi zene definíciókísérlete**

Színházi zenének nevezzük egy adott színpadi produkciónak születő, az előadás élményvilágához, cselekményéhez és üzenetéhez szorosan hozzárendelt, azt közvetíteni hivatott alkalmazott zenét, mely ideális esetben egy – a produkciónak zenei anyagával megbízott – zeneszerző tollából születik.

Színházi zeneként aposztrofálhatjuk minden olyan – már létező – zenei mű alkalmi átdolgozását, mely az adott színházi előadáshoz szervesen, átgondoltan és jelentéssel kapcsolódik, azaz illeszkedik az adott előadás mondanivalójához, struktúrájához, hangulatához vagy műfajához.

A zene tartományába sorolhatunk továbbá minden olyan, az előadás struktúrájából kiinduló és azt szolgálni hivatott (szándékosan elhelyezett) hangzó egységet, melyek zeneileg szerkesztett formában vannak jelen – tehát minden tágabb értelemben vett hangzó üzenetet. Az elbeszélte vagy énekbeszédben előadott szöveget, az ember érzelmi megnyilvánulásának hangjait, egyéb zörejeket, melyek szervesen beépülnek pl. a verbális közegbe, hiszen a környezeti zajokat is lehet ritmizálni, s fel lehet őket erősíteni – de ezeknek a zajoknak (pl. kopogás, sóhajtás vagy egy hangszer nyekergése) a nagy egész részévé kell válniuk.

Grotowsky például – *Akropolisz*ának egyik jelenetében – az építkezési munkálatok zörejeit a fémek muzsikájává alakította; a szögelés, kalapácsütés, a fapapucsok kopogása, a csövek zengése ily módon a konkrét zene – színészi cselekvésből születő – parafrázisává vált (vö. Barba 1956; 62).

Mindezek ellenére sem nevezhetünk zenének mindent, ami a színpadon hanghatásként megszólal. Vannak olyan hangzó jelenségek, melyeket esetlegességük vagy szerkesztetlenségük, átgondolatlanságuk vagy tartalmatlanságuk okán meg kell különböztetnünk a színházi zene (és általában a zene) fogalmától. Ide tartoznak például azok a (sokszor felesleges és erőltetett) fülsértő zajkeltések, mesterségesen előállított effektusok, elektronikus torzítások is, melyek egyedül az emberi idegrendszert célozzák meg, s amelyeket inkább nevezhetünk akusztikai káosznak, és távolról sem sorolhatunk a zene tartományába.

Élesen el kell tehát választanunk az öncélú, hatásvadászó akusztikai közeget a szellemében átgondolt, a színpadi cselekmény lényegéhez illeszkedő – s ezáltal magát a színpadi alkotást magasabb szintre emelni hivatott – zenei fogalmazástól.

Sok esetben találkozni olyan megoldással, mikor egy már létező zenét (dalt, sanzont, bármilyen énekelt vagy hangszeres anyagot, klasszikus zenei művet) részleteiben vagy egészében – különösebb változtatás nélkül – beemelünk az előadásba. Ezeket a hangzó elemeket inkább lehet zenei betéteknek tekinteni, mintsem az előadás saját hangzóanyagaként, saját zenéjeként kezelni.

Amennyiben a darab kontextusa vagy az előadás koncepciója okot ad erre, minden további nélkül helye lehet a színpadon egy zenei betétnek. El kell azonban mondanunk, hogy ezek alkalmazásában rendkívüli mennyiségű öncélú megoldással is találkozhatunk. Például akkor, amikor nem vesszük figyelembe azt, hogy ezeket a műveket szerzőjük valamilyen céllal, üzenettel és zenei koncepcióval írt meg. Nem bűn kiemelni belőlük számunkra hasznos részleteket, tételeket, ütemeket, zenei egységeket, ám meglehetősen

rosszul fest (és feltétlenül illetlen), ha – mindenféle zeneiséget, koncepciót, gondolatot figyelmen kívül hagyva – egyszerűen lehalkítjuk vagy megszakítjuk őket, amikor már nincs rájuk szükség (!), mert például a jelenet (vagy, ami még rosszabb: az előadás) véget ér. (Hiszen egy versből, szövegből sem hagyunk, hagyhatunk ki szavakat mindenféle átgondoltság nélkül, mért tehetnénk meg ezt a zenével?)

Sok esetben találkozni azzal a jelenséggel is, amikor az ilyen jellegű betét-zenének nincsen valós funkciója csupán hézagkitöltő szerepe, s ezért kiválik az előadás folyamából, s ahelyett, hogy megsegítené, sokkal inkább megtöri azt. Ottléte ily módon feleslegessé vagy zavaróvá válik. Hasonló érzés keletkezhet a nézőben pl. olyan nyitányok, közjátékok esetén is, melyek sem tematikai szempontból, sem egyéb tekintetben nem illeszkednek a cselekménybe, csupán arra hivatottak, hogy megágyazzanak egy szereplő megjelenésének vagy átkössenek jeleneteket, elfedjék a díszletezés nemkívánatos hangjait. Félreértés ne essék, a zene alkalmazása a színházban természetesen akkor is jogosult, ha csupán a díszletezés aláfestésére használjuk, amennyiben ez a cselekmény szempontjából átgondoltan és zeneileg is logikusan történik.

## **5. 5. A zenei improvizációról mint színpadi zenéről**

Tudjuk, hogy a színház – pontosabban egy színházi előadás – minden szabálya és kötöttsége ellenére mégiscsak élő, képlékeny és önmaga szerkezetén belül változékony természetű, vagyis nem zárhatók ki belőle az alkotók, előadók – pillanatnyi helyzetek, lelkiállapotok szülte – spontán reakciói. Ebből a szempontból nagymértékben különbözik a film műfajától. Míg a filmben rögzíteni tudjuk a számunkra legmegfelelőbb pillanatokat, a színháznak mindig lételeme marad az improvizáció. Ebből kifolyólag pedig azt is gondolhatnánk, hogy az improvizatív zenének is – minden további nélkül – helye van a színpadon. Érdeemes azonban megvizsgálni ezt a kérdést a zene (a zenészek) szempontjából is. Vajon egy színházi előadás zenei anyagának felépítésekor lehet-e hagyatkozni a zenészek spontán reakcióira, működhet-e a színház struktúráján belül az improvizációra épülő zene?

Mint említettem kutatásaim során beszélgetéseket folytattam zeneszerzőkkel, közöttük olyanokkal is, akik munkásságukban nagy teret engednek a zenei rögtönzésnek, vagyis komolyan foglalkoznak improvizatív zenével is, emellett viszont igen aktív és keresett színházi zeneszerzők (pl. Mezei Szilárd, Márkos Albert, Verebes Ernő). Így felmerült bennem a kérdés, hogy azok a muzsikusok, akik jártasak a szabad zene –

meglehetősen nehéz és komoly zenei felkészültséget igénylő – műfajában, ugyanakkor ismerik a színház kötöttségeit, elvárásait is vajon látják-e helyét az improvizatív zenének a színházban?

Érzékeny a téma, különféle álláspontok vannak ezen a téren, és végleges konzekvencia ugyanúgy nem vonható le, mint ahogyan oly sok más művészeti (és színházi) kérdésben. A lehetőségeket nagymértékben befolyásolja az előadás jellege, formája, az alkotók hozzáállása, ízlése, és számos más tényező is. Azonban, ha a kérdést az improvizatív zene jellege (és az azt művelő zenészek) szempontjából vizsgáljuk, mégiscsak juthatunk egyfajta konklúzióra, éspedig arra az elsőre talán ellentmondásosnak tűnő megállapításra, hogy a szabad zenei improvizáció sokkal inkább működhet a film műfajában, mint a színházéban.

Olyan színházi eseményekben, amelyek más művészeti elemekkel is szabadabban bánnak, kevésbé kötött szerkezetűek (mint pl. a performace-ok, happeningek stb.), minden további nélkül működhet a teljesen szabad zenei kíséret is. Kötött formájú, zártabb szerkezetű színházi előadások esetében viszont összeütközésbe kerül az improvizatív zene jellege a színházi szerkesztés alapvető ismérveivel. A rögtönzött zene jelenléte így inkább mint kísérlet vagy jelenség válik érdekessé, illetve igen fontos inspirációs elem lehet a felkészülési időszakban, de a kész előadás szempontjából különösebb funkciója és értelme – legalábbis a zene szempontjából – nincsen.

Az elképzelhető, hogy a zenének bizonyos keretek közé szorított, ám nem minden elemében rögzített előadásmódját alkalmazzuk (erről a későbbiekben, bővebben is szót ejtünk), de ezt már nem nevezhetjük szabad improvizációnak, hiszen a rögtönzött zenének pont az a lényege, hogy mindenféle kötöttségtől mentes, a pillanat szüli. Egy mindenében lepontosított jelenet mellé csak abban az esetben tudnánk teljesen szabad zenét párosítani, amennyiben a zenészek az esemény előtt, a jelenetnek semmilyen formájával nem találkoznak, vagyis a látottakra abban a pillanatban és első érzetből tudnak reagálni. Ez például egy filmjelenet kapcsán működőképes lehet, ám, mint tudjuk, a színházi munka próbákból és többszöri előadásból áll, s ez a tény kizárja a színházból a szabad improvizáció lehetőségét. Hiszen a muzsikuskok szembesülnek azzal, hogy a jelenet miről szól, meddig tart, milyen érzelmeket dolgoz fel, s mindez már determinálja a zenészek reakcióit is s ezzel együtt a születő zene jellegét.

A befolyásoltság elkerülése érdekében azt kellene kérnünk a zenészeketől, hogy ne nézzék a jelenet, amit kísérnek, ebben az esetben viszont nem beszélhetünk sem színpadi



egységről, sem a művészetek szerves kapcsolatáról, legfeljebb egymás melletti, parallel jelenlétről.

Bizonyára érdekes színpadi események születhetnek ilyen jellegű kísérletekből is, sőt az is elképzelhető, hogy egy igazán érzékeny, jó zenész még akár ilyen módon is meg tudja teremteni a megfelelő zenei háttérrel, ám leszögezhetjük, hogy a színház szempontjából a teljesen kötetlen zenei improvizáció értelmét veszti, hiszen nem az a lényeg, hogy a zene spontán módon született-e meg vagy kottából olvasva, hanem az, hogy működik-e.

Mindazonáltal a pillanatszülte zene valóban elképesztő energiákat képes megmozgatni (legyen szó akár hangszeres, akár énekszerűen előadott muzsikáról), így nem csoda, hogy vannak, akik megpróbálkoznak beépíteni a zene spontán, kreatív jellegét a színház rendszerébe. Ez nem is lehetetlen gondolat, ha tudjuk, hogy a kottairásnak számos más módja is ismeretes amellet az általánosan elterjedt jelrendszer mellett, melyben a zenei hangok, ritmusok, előadásmódra vonatkozó utasítások és egyéb kiegészítő információk pontosan jelölve vannak. A legrégebb hangjegyzírás például csak a hangok mozgási irányát jelezte, pontos hangközök nélkül.<sup>48</sup>

Nem kell elfelejtenünk, hogy léteznek különböző típusú grafikai vagy vizuális jeleket alkalmazó partitúrák is, melyek a zene felépülésére vonatkozó információkat (hangmagasságokat, hangértékeket stb.) csupán hozzávetőlegesen jelölik (pl. absztrakt jelekkel, keresztekkel, pöttyökkel, csillagokkal, rajzokkal stb.). A grafikus jelzéseket az előadó (zenész, énekes) nem konkrét hangjegyekként és utasításokként olvassa, hanem hanggal reagál ezekre a vizuális, grafikus ingerekre. Mint tudjuk, olyan neves zeneszerzőink éltek előszeretettel a kottairásnak, zeneszerzésnek ezen lehetőségével, mint Kurtág György vagy Ligeti György, és számos mai kortárs zeneszerző is szívesen alkalmazza.

Egy szövegnek ilyen jelzések alapján történő előadásmódját hívjuk énekbeszédnek, ahol a színész, énekes az írott szöveget hangszövevé alakítja át a beszéd és az éneklés közötti átmenetben. Ez a hangszöveg Barba szavaival élve „töretlen energifolyammá változik”, melyben elmosódnak a pontok, vesszők – tehát az írott szó konvencionális pihenői, az előadásmódot a beszéd lendülete és organikus folyamatai határozzák meg (Barba, 2001,206). Az énekbeszéd gyökereit feltehetőleg szintén az ősi rituális szertartások stilizált (zenei) szövegmondásaiban kell keresnünk. Később így épülnek fel a gregorián

---

<sup>48</sup> A vonalrendszer kialakulása a XI. században élt Arezzói Guido nevéhez fűződik, aki négyvonalas rendszerbe helyezte a kottajeleket.

énekek is, és az énekbeszéd, a kántálás a mai napig részese a vallási szertartásoknak, mint ahogyan a népi hagyományoknak is. A 17. században az olasz operákban kialakult formája a *recitativo*, de Arnold Schönberg vagy Alban Berg műveiben is találkozni a „beszölt ének” (*sprechgesang*) előadásmóddal. Ez a fajta szöveginterpretálási mód igen sok lehetőséget rejt magában, és nemcsak a szöveg és zene elmélyültebb kapcsolatát keresők számára, hanem bármilyen szöveganyag előadásmódjának színesebbé tételére. Sajnos színházainkban az énekbeszéd alkalmazására nincsen számottevő kísérlet.

## **5. 6. A színházi zene komponálásának módjai**

Vegyük most alapul azt a (legideálisabb) helyzetet, mikor zeneszerzőt kérünk fel, aki kezdetektől jelen van, végigköveti a munkát, ugyanolyan alkotói minőségben, mint minden más alkotó munkatárs. Az előadás zenei anyagának kialakítására a rendező-zeneszerző párosa több utat választhat. A legegyszerűbb, legsajátságosabb zene abban az esetben születik, ha a rendező előzetes instrukciói (a rendező által meghatározott koncepció és irányvonalak) mentén, a zeneszerző teljesen új, az előadáshoz szorosan hozzátartozó, egyedi zenét komponál. Ennek legminőségesebb kivitelezése – mondanunk sem kell – az élőben történő előadásmód, amely esetében nem csupán a zene és a többi elem között alakulhat ki magasabb rendű viszony, de a zenészek és színészek is sokkal érzékenyebben és pontosabban reagálhatnak egymás megmozdulásaira.

A kifejezetten az aktuális előadáshoz íródó zene alkalmazásában is igen lényeges kérdéssé válik, hogy a rendező mennyire felkészült zenei szempontból, illetve, hogy milyen szerepet szán a zenének az előadáson belül. Lehet ugyanis, hogy az általa felkért zeneszerző remek a munkájában, ám azt nem tudja kiteljesíteni, amennyiben a rendező nem fogékony a javaslatokra. Nemkülönben akkor, ha a színpadi cselekmény vagy a rendezői koncepció a zenét priméresebb szinten kívánja használni.

Mai kortárs zeneszerzőkkel folytatott beszélgetéseimből az is kiderült, hogy a zeneszerzők számára igen nagy nehézséget okoz, ha a rendező nem tudja körvonalazni elképzeléseit a zenei anyaggal kapcsolatban. Ebben az esetben ugyanis a zeneszerző munkája nagymértékben megsokszorozódik, hiszen arra kényszerül, hogy hatalmas spektrumban gondolkodjon, számtalan ötlettel álljon elő, melyből a rendező válogathat.

Gyakran előfordul az is, hogy egy rendezőt megihletti valamelyik kortárs zeneszerző munkássága, akivel alkalma is adódik együtt dolgozni. Ilyenkor a rendező már előre megírt zenei opuszokból indul ki, melyeket alkalmazni kíván saját előadásában.

Ebben az esetben a zeneszerző a cselekmény alakulását figyelembe véve a készülő előadásra formálja a zenei anyagot (a meglévő művek tempóját, hosszúságát, esetleg hangszerelését a kívánalmakhoz és lehetőségekhez alakítja).

Az előzőekben említett példák a zene szerepeltetésének legminőségesebb módozatai, melyeknél minden adott ahhoz, hogy az előadásnak egyedi zenei anyaga szülessen, és az előadás többi elemével együtt (élő zene esetében akár az utolsó pillanatokig) alakuljon a színpadi egység megteremtése érdekében, továbbá az, hogy a véglegesített zenei anyag a zeneszerző által kontrollált minőségében szólaljon meg. Ugyanakkor az is tudható, hogy a mai színházak (főként anyagi helyzetükből kifolyólag) ilyen alkotói körülményeket egyre ritkább esetben tudnak lehetővé tenni. Saját zenészekkel (főként megfelelőekkel) nem rendelkeznek, külsős muzsikusok alkalmazása pedig mind anyagi, mind szervezésbeli nehézségekbe ütközik. Amennyiben mindennek ellenére mutatkozik törekvés az élő zene alkalmazására, az számtalan kompromisszummal járhat mind a hangszerelés, mind a zenészek száma és színvonala tekintetében.

Előfordul, hogy ennek áthidalásaként (vagy esetenként koncepcionálisan) az élő zenei kíséretet maguk a színészek szolgáltatják, amennyiben a társulat rendelkezik olyan tagokkal, akiknek van zenei érzékük, esetleg képzettségük. Ennél a megoldásnál a zeneszerzőnek, a zenei anyag megalkotásakor, figyelembe kell vennie a színész-zenészek képességeit, kapacitásait (az esetleges korlátok néha inspirációs erőként is felfoghatók). Tehát, ha van erre lehetőség (és az előadás koncepciója megengedi), még kompromisszumok árán is érdemes bevállalni ezt a megoldást annak érdekében, hogy hangfelvétel helyett élő hangzást tudjunk produkálni a színpadon.

Más kérdés persze, ha sem zeneszerzőre, sem pedig élő zenére (annak semmilyen formájára) nincsen lehetőség vagy igény. Ilyenkor a rendező leginkább egy már közkézen forgó zenét alkalmaz, például – jobbik esetben – valamelyik nagy klasszikust. Ezen a megoldáson belül viszont számtalanszor találkozni azzal a gyermekbetegséggel, hogy a színházi alkotók a már „jól bevált”, többszörösen felhasznált zeneművekhez nyúlnak (mint például Mozart *Requiem*e, Carl Orff *Carmina Buranája*, Richard Strauss *Imigyen szóla Zarathustrája* és sorolhatnánk). Ezt a jelenséget leginkább a zeneművek hiányos ismeretével, vagy a zenében való járatlansággal lehetne magyarázni, hiszen kiváló zeneművek (sőt kortárs zenék) léteznek, melyek ugyan kevésbé ismertek, de amelyekkel ugyanúgy el lehetne érni a kívánt hatást.

## 5. 7. A színházi zene alkalmazásának technikai problémái

Az eddigiekben a zene jelentőségét, alkalmazási módjának lehetőségeit vizsgáltuk a színházon belül, ám szót kell ejtenünk néhány olyan technikai problémáról is, melyek a zene minőséges felhasználásának kerékkötői lehetnek. Egyike ezeknek (élő zene esetén) a zenekar elhelyezése. Tudjuk, hogy régebben a zenekar helye a nagy befogadású kőszínházakban a zenekari árok volt, és ezt a mai kor is részben megörökölte. Azonban a kisebb színházak egyrészt nem rendelkeznek ilyen lehetőséggel, másrészt pedig az előadások jellege és a zene előadáson belüli funkciója és koncepciója – a legtöbb esetben – el is tartja magától ezt a megoldást. Az élő zenét alkalmazó kortárs előadások a zenekart legtöbb esetben a színészekkel egy térben szeretik elhelyezni, ami ugyan remek gondolat, de számos problémába ütközik.

A zenekar tagjainak elhelyezésekor szemünk előtt kell tartani ugyanis számtalan szempontot. A legfontosabb ezek közül természetesen a kívánt hangzásvilág teljes körű megteremtése. Ugyanakkor vannak bizonyos dramaturgiai szempontok is, mint például a zenészek szerepe a cselekményben, vagy a zenekar beleillesztése az előadás látványvilágába. Mindezek pedig összefüggésbe kerülnek egymással. Amennyiben az előadást élő zene kíséri, de a zenekarnak nincs előre eltervezett helye a látványképben, vagy a tervezett hely nem megfelelő a hangzás szempontjából, a problémák halmozottan jelentkeznek.

Ilyen esetekben szokott előfordulni, hogy a zenekar – hely hiányában – kikerül pl. a színpalák mögé, a díszlet háttérébe vagy egy félreeső helyre, ami éppen adatik. Ezek a pozíciók viszont nem megfelelőek a zene minőséges megszólaltatásához. A probléma kiküszöbölésére az alkotók kényszermegoldásokhoz nyúlnak: a zenekar kihangosításra kerül, ami által az élő zene gyakorlatilag alig lesz különböző az előre rögzítettől, vagyis hangzásában semmivel sem tesz hozzá többet az előadáshoz, mintha felvételtől volna. Ennek legtragikusabb esete, mikor a zenekar egyáltalán nem is látható, vagyis a jelenlévő zenészek ottléte egyáltalán nem nyomon követhető (sajnos ilyennel is találkozni). A hangzás nem kelti az élő zene érzetét, hiszen egy „dobozból” szól, a zenekar tagjait nem látjuk, legfeljebb a színlapon elolvashatjuk, hogy valahol jelen vannak ők is, ám jelenlétüknek valójában semmi értelmes hozadéka – sem hangzásban, sem látványban, sem dramaturgiai szempontból – nincsen. Vagyis ottlétük – szinte teljes mértékig – felesleges. Felesleges, hiszen sem a zene, sem az őt interpretáló zenész nem tud mélyebb kapcsolatot teremteni az előadás többi elemével, nem tud organikusan beépülni a cselekménybe. A

zenész nem látja jól, mi történik a színpadon, így meg van fosztva attól a lehetőségtől, hogy együtt lélegezzen, párbeszédet folytasson a történettel, a színésszel. Mivel őt pedig a közönség nem látja, még egyéniségével, személyiségével sem tud hozzájárulni az előadás egészéhez.

A másik, igen jelentős probléma prózai előadásoknál a zene és szöveg viszonya, főképp akkor, ha a két elemet egy időben használjuk, de két síkon helyezzük el (tehát itt nem zene és szöveg költői, lírai viszonyáról van szó, nem dalról, megzenésített versről, elénekelt vagy énekbeszédben előadott szövegről, hanem prózai szöveges jelenetről, melyet zenével támasztunk alá). A színpadon elhangzó szöveg és a zene sokszor összeegyeztethetetlen, két világban mozog. A zene ütemeket és tempókat rögzít, diktál, a beszéd, a szó pedig nem engedelmeskedik ezeknek a törvényeknek – hiszen a színész aktuális érzelmekkel átítatott szövegmondása sohasem lesz pontosan azonos ütemben vagy hanglejtésben. Érdemes ilyen esetekben kevésbé szigorú szerkezetű, kevésbé kötött tempójú zenét alkalmazni, vagy pedig olyan zenét, mely ismétlődő frázisokból áll (szlenges kifejezéssel élve: „gumizenét”), amely bármikor megszakítható anélkül, hogy a zene értékeiben sérülne.

Gondot okozhat továbbá a hangerők összeegyeztetése is. Bizonyára mindannyian találkoztunk már ezzel a mondattal: „túl hangos a zene, nem hallatszik a szöveg”. E mondat tipikusan a szöveget előnybe helyezők oldaláról közelít a problémához, pedig ha egységben gondolkodunk és a művészeteket nem kiszolgálói minőségben törekszünk alkalmazni, akkor a mondatot meg is lehet fordítani ekképpen: „túl hangos a szöveg, nem hallatszik a zene”. Nem az a megoldás tehát, hogy lehalkítjuk a zenét alig érzékelhetőre, hogy érthetővé váljon a szöveg, hiszen ezzel a zenétől vesszük el azt a lehetőséget, hogy kifejezhesse azt, ami miatt feltehetőleg odaszerkesztettük. A legkézenfekvőbb megoldás, ha odafigyelünk arra, milyen telítettségű zenét szerkesztünk szöveges jelenet alá, illetve, hogy olyan hangszerrel kísérünk, ami nem nyomja el (inkább kiemeli) a színész orgánumát; akit pedig arra kérünk, hogy beszéljen minél plasztikusabban, tagoltabban, s lehetőleg ne a zene regiszterében szólaljon meg.

Az előbbieken taglalt probléma főként a felvételtől megszólaltatott vagy kihangsúlyozott zene esetén jellemző. Az akusztikusan előadott élő zenei kíséretnél a színész és a zenész jóval szubtilisabban tud reagálni egymás tempójára, hangerejére, belső érzelmi árnyalataira. Egy szépen zengő színészi orgánus és egy jól kiválasztott hangszer párosából rendkívül kifinomult párbeszéd születhet, melyben a színész beszéde – még prózai előadás esetén is – elemelhető a puszta szöveginterpretálás szintjéről és zenei

minőségekkel ruházható fel. Nem kell elfelejtenünk, hogy a nézőben egy hang pszicho-auditív reakciókat vált ki, annak minősége, tónusa, fénye egészen mélyreható élményeket okozhat (vagy éppen ellenkezőleg). Éppen ezért nem lényegtelen az sem, hogy bizonyos szerepeket milyen orgánumú színész játszik, még akkor sem, ha a prózai előadásokban a hang minősége kevésbé lesz döntő fontosságú, mint pl. az operában, ahol – mint tudjuk – elkerülhetetlen, hogy a zeneszerző vagy rendező gondosan válogassa meg alakjainak hangját, vagyis az énekesek hangterjedelmét és minőségét a szerepkörökhöz idomítsa (tenor, bariton, basszus, szoprán, mezzoszoprán, alt). Ám a tartalom, a mondanivaló a prózai színházban is a színész hangján keresztül jut el a nézőig, így a színész alakítása akkor válik átütő erejűvé, ha hanggi adottságai is összhangban állnak a megformált alak jellemével.

Végezetül leszögezhetjük: meglehetősen fontos dolog, hogy egy előadás legyen zeneileg kidolgozott, és az ezzel való munka vegye számba a színész beszédmódját, orgánumát, a környezeti zajokat ugyanúgy, ahogy a konkrét zenei hatást is, mely ugyanolyan mértékig formálhatja az előadást, mint az előadás magát a zenét.

Egy jó zene hatása akkora lehet, hogy még a hibákat, hiányosságokat, megoldatlanságokat is képes elfedni. Ennek okán viszont nagyon könnyű vele visszaélni, illusztrációként vagy problémamegoldónak használni. Ne felejtsük el: a zene egy színházi ajánlat, melyet a rendezőnek ugyanúgy meg kell tudnia rendezni, mint a többi alkotóelemet. Lehet bízni abban, hogy csodálatos lehetőségeket bocsát rendelkezésünkre az a zeneszerző és az a muzsikus, aki a színházat lelkiületében és kreatív módon érzi.

## 6. *Woyzecktől a Széület karcolatáig – Az irodalmi szöveg újraalkotása a színpadon*

### *Esettanulmány*

A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy bebizonyítsam, hogy egy színházi alkotásban korántsem olyan fontos a szövegelem, mint ahogyan azt a szöveges színház hívei állítják. Még akkor sem, ha az előadás kiindulópontja egy konkrét irodalmi alkotás vagy színpadra írt dráma. Merészebb állítással élve azt is ki merem jelenteni, hogy amennyiben a színházat mint a különböző művészetekből táplálkozó organikus rendszert szemléljük, az alkotó önnön művészi üzenetének megjelenítéséhez a többi művészetekkel szembe állítva a szövegelem válik a legkevésbé jelentőssé.

A szöveg értelmezésében természetesen benne rejlik egyfajta rendezői olvasat (és azt is tudjuk, hogy ennek okán az írott szöveg mindig különbözik a színpadon elhangzó szövegtől, még akkor is, ha az előadás szöveghűsége törekszik), ám ez továbbra is csak egy – valaki által megírt – gondolatsor ilyen vagy olyan módon történő interpretációja marad. A tényleges művészi fantázia és az alkotó egyedi gondolatmenete nem a szöveg értelmezéséből derül ki tehát, hanem abból az – egyéb művészetekből táplálkozó – kódrendszerből, mellyel az alkotó a szöveget párosítja. Az ezen való elmélkedésben pedig odáig lehet eljutni, hogy bizony a szavak hiányában másféle kifejezőeszközöket alkalmazva is újra lehet alkotni a színpadon egy konkrét drámai művet a maga teljességében. Még akkor is, ha a dráma alapvetően irodalmi műfaj, Peter Szondi definíciójával élve: dialógusokban kibontakozó jelen idejű interperszonális történés, amelyben a cselekmény dialógusokon és monológokon keresztül tárul fel, a cselekvés (gesztusok, történések), és a beszéd (szöveg és értelmezési mód) együttesében (vö. Szondi 1979; 72). Teljes mértékben lehetséges tehát a textuális elem hiányában is a szavak erejével megegyező (vagy azokon túlmutató) drámai hatást kelteni, hiszen a mozdulatokkal, képekkel, tárgyakkal, zenével való elbeszélés éppen abba a rétegébe képes behatolni egy történetnek, ami szavakkal nem kifejezhető, amire a verbalitás sokszor kevésnek mutatkozik.

Ennek bizonyítására pedig egy esettanulmánnyal élnék, melyben Nagy József, magyarkanizsai származású rendező-koreográfus *Woyzeck, avagy a széület karcolata* c. Büchner-adaptációját vizsgálom, különös tekintettel az írott mű és a belőle készült előadás viszonyára. Miután Nagy József előadásában nem hangzik el szöveggént értelmezhető

beszéd, így a továbbiakban azt fogom elemezni, hogyan is lesz egy szöveges jelenetből, egy leírt mondatból gesztus, zene, tánc és képzőművészet a színpadon, azaz hogyan lesz a drámából jelrendszer. Másrészt fontosnak tartok arról is szót ejteni, hogy milyen az az alkotói attitűd, melynek köszönhetően egy ilyen vállalkozást sikerre lehet vinni.

A drámai helyzet jellemzője, hogy drámai feszültségeket tartalmaz. A dráma szerkezete leginkább a főhős döntéseinek és ezek következményeinek sorozatából áll. Döntéseik kihatással vannak saját sorsukra (vagy a közösség életére). A legtöbb dráma alapja valamilyen közösséget érintő esemény, például egy múltbeli történés, mint ahogy ez Georg Büchner *Woyzeck*jéről is elmondható. Főhőse saját személyes problémáival szembesül, melyek szoros összefüggésbe kerülnek az adott kor társadalmi problémáival is. A történet, a hős fizikai és erkölcsi megsemmisülésével végződik. Amikor Woyzeck karakteréről ejtünk szót, alapvetően nem hagyhatjuk figyelmen kívül az emberi test működését és állapotát; cselekedeteitől nem elválasztható azoknak a fizikai tortúráknak a sorozata, melyeken keresztül megy: a borsóevés-terápia és a Doktor különböző kísérletei mind befolyással vannak szellemi és lelki állapotára. Woyzeck tehát alapvetően „testi” karakter, saját testi nyomorába szorult figura.

Nagy Józsefet – aki érzéseit és gondolatait mozgásban, a testén keresztül fejezi ki, s akinek munkáiban egyébként is sokszor felfedezhető egyfajta antropológiai megközelítés – talán éppen ez ihlette meg Woyzeck figurájában. Ez az egyetlen olyan alkotása, amelynek elkészítéséhez egyetlen irodalmi mű szolgált alapul, ám előadása nem Büchner drámáját igyekszik adaptálni, hanem a drámából nyert inspirációk mentén saját öntörvényű világát teremti meg. Nagy általában személyes történeteit meséli, ugyanúgy, mint amikor rajzol, fényképez, táncol vagy koreografál. „Példás történetek” ezek. „Töredékek. Megértésre váró nyitott, felfüggesztett allegóriák vagy metaforák” – mondja róluk Myriam Bloede. Nagy kérdésfeltevéseinek középpontjában az ember áll, így nem meglepő, hogy életműve részben a halállal, az elmúlással az élet körforgásával áll kapcsolatban (Bloede 2009; 7).

*Woyzeck*jében a test küzdelmét követhetjük végig, a figura önkeresését, szembesülését a halállal. Mindezek elemi módon tárulnak elénk a szavak hiányában is. Így a produkció a dráma ismerete nélkül is teljes értékű, örökérvényű színpadi alkotás, melyben a mű alaptézisei, lényegi kérdései maximálisan követhetők, és az adaptáció távolról sem kelti azt az érzetet, hogy az írott mű világa sérül, banálissá válik vagy felhígul. Nagy adaptációja az egyik legkiválóbb példája annak, hogyan inspirálhatja és termékenyítheti meg egymást a kortárstáncos szemlélet és az új színházi nyelvet kereső dramatikusszínház.



Nagy esetében ennek (egyik) kulcsa, magához az irodalomhoz – mint inspirációs anyaghoz – való közelítés módjában rejlik. Vagyis abban az olvasási technikában, amely nem lineárisan kezeli és értelmezi a szöveget (a *Woyzeck* esetében például érezhetően az utolsó laptól indul). Várszegi szerint Nagy József „számtalanszor találomra nyitja ki ugyanazt a könyvet, és látszólag véletlenszerűen olvas belőle mondatokat, engedve, hogy esetlegesen egy-egy mondat kiemelkedjék a többi közül, amely elindíthat egy szelekciós folyamatot az előadásszöveg konfigurálódása érdekében” (Várszegi 2005; 170). Ezt úgy is felfoghatjuk, hogy saját alkotói látomásait nem terheli le az író által sugalmazott struktúrával. Ez a megközelítési mód nemcsak az irodalommal kapcsolatban mondható el róla, minthogy Nagy az irodalom mellett számos más művészetből (képzőművészetből, szobrászatból, zenéből) is hasonlóképp inspirálódik. Ezen közelítések mentén születhet meg az a színház, ahol az elemek egyensúlyban vannak, a művészetek egymást táplálják, és a szakralitás természetes velejárója az alkotásnak.

Georg Büchner *Woyzeck* c. drámája megtörtént eseményt dolgoz fel. 1821-ben egy borbélylegény hét késdöféssel szúrta le a szerelmét, majd a gyilkosságért Lipcsében ki is végezték. A bíróság figyelmen kívül hagyta a gyilkos beszámíthatatlanságát, s ez egyszeriben mítosszá változtatta a féltékeny borbély történetét. Ebből a mítoszból és az ügyről tudósító újsághír alapján írta meg drámáját (pontosabban annak különböző vázlatait) Büchner.

A darab szerzője költői látomásban, már-már a későbbi expresszionizmus eszközeivel tárja elénk a tébolyba és gyilkosságba (feltehetően öngyilkosságba is) hajszolt nyomorult férfi alakját, valamint azt a társadalmi miliőt, amelyet a kissé hibbant Kapitány, a nőfaló Ezreddobos, az emberekkel kísérletező Doktor, valamint Marie, a testét olykor áruba bocsátó leányanya képvisel. *Woyzeck* zavarba ejtően megfejthetetlen figura. Rajta keresztül Büchner az emberi lélek, a minden emberben ott lapuló sötét mélység szakadékába kalauzolja az olvasót. A mindenki által meghurcolt kisember, *Woyzeck* – több értelmezés szerint is – inkább áldozat, mint bűnöző. Gyilkossá életkörülményei okán válik, és nem csupán tévképzetei, megroppant idegrendszere miatt.

A Jel Színház *Woyzeck*jének cselekvésaktusai a töredékes Büchner-dráma történései mentén szerveződnek, azonban Nagy társulatának nincs szándékában pontosan elbeszélni a büchneri történetet, hanem annak egy sajátos keresztmetszetét tárja elénk. A különböző atmoszférájú képek füzére az eredeti mítosz egy-egy mozzanatát szokatlanul mélyre ásva ragadja meg. A vizuális eszközök, a mozgáskompozíciók, a színészi játék és a jelentéssel felruházott tárgyak olyan többlettartalmakat társítanak a történethez, melyek

túlmutatnak a szavak erején, és egy szimbólumokkal, metaforákkal átszőtt világba visznek. Érdekes játék ez a néző számára, egyfajta kódfejtő befogadói attitűdöt követel. A szöveget ismerő néző dolgozik a fejében, összeköt, visszakapcsol, ráébred, felismer, felidéz – összerakja magában a szálakat, szöveget társít a látottakhoz. A szöveget nem ismerő néző pedig elindul a képek, a metaforák útján, egy sokkal sajtáságosabb történetet kap, maga társíthat mondanivalót, szöveget a vizuális tartalomhoz, és a maga *Woyzeck*jével távozhat. Az az elgondolás, miszerint a színházban azt kell mozdulatokkal, gesztusokkal és vizualitással kifejezni, amire a szó már kevésnek mutatkozik a Nagy-féle *Woyzeck*-adaptációban hiánytalanul érvényre jut.

A történet tragikus hangvétele ellenére Nagyk mégis humorral, groteszk képek sorozatával fűszerezik a dráma színpadi megvalósítását. Esszenciálisan nyúlnak a témához, a legjavát szűrik le maguknak kiindulópontként. Miközben kacagunk a buffó-szerű figurák elesettségén, elgondolkodunk az emberi kiszolgáltatottságon.

A *Woyzeck, avagy a széüület karcolata* c. előadás megalkotásánál a rendezés mellett a színpadképet és a jelmezeket is Nagy József tervezte. Ez egyáltalán nem meglepő, ha tudjuk, hogy eredetileg képzőművész. Hogy mi volt számára az vezérmotívum, amiből kiindult, arról ő maga így nyilatkozott:

„Az előadás anyaga az agyag. A porból indultam ki, felnagyítottam azt a centrális motívumot, hogy Büchner az emberi természetet a porszemhez hasonlította. Amikor ez a vízzel, vagyis a sírással és a vérrel találkozik, besűrűsödik, így lesz agyag” (idézi Bogdán 2010).

Nagy gyermekkorától kezdve ősi módon kötődik a természethez, különösen szülőföldje élővilágához, e kötődés pedig „a természeti (növényi, ásványi, szerves) elemeknek a játékban való olykor közvetlen felhasználásában nyer kifejezést, ez a felhasználás – mely anyagi, fizikai-kémiai valóság, egyszerre állandó és fejlődő, avagy ember által átalakított, átalakítható – sosem válik el szimbolikus, képzeletbeli, filozófiai dimenziójától” – írja Bloedé (Bloedé 2009; 195). A természethez való ragaszkodása tehát a különböző organikus anyagok végtelen tiszteletében manifesztálódik, melynek okán alkotásaiban ezek az anyagok – a fa, az agyag, a föld, a por, a szurok, a füst, a víz stb. – szinte partnerekként vannak jelen. Nem véletlen tehát, hogy a *Woyzeck* kicsiny terét is természetes anyagok lakják. A díszletelemek, a tárgyak nagy része fa, kő, szalma, homok, sár. A *Woyzeck* köveiből por száll fel, mintha üzenetet közvetítenének. Nagy a követ a sivatag terével – mint rendkívüli szellemiséggel rendelkező hellyel – kapcsolja össze. Az

emberre vonatkoztatva pedig „az én túlhaladására irányuló próbálkozást” jelenti számára, „a saját individualitásától való elszakadást, hogy ezáltal tiszta anyaggá váljon”. Ellenálló képessége révén a kő az örökkévalóság jelképévé is válik. Ugyanakkor képes porrá redukálódni, a homokhoz hasonlatos anyaggá (amely a *Woyzeck*ben például a három szereplő fejére szóródik), ily módon pedig a múltó idő képévé válik, és „annak ábrázolásává, ahogyan az ember az időt apróságokra pazarolja” (Bloede 2009; 196).

A színészek arcát agyagmáz fedi, ami lassan rászárad a szereplők bőrére. Ahogy egyre tovább és tovább sodródunk a színpadi eseményekkel, úgy pörög le arcukról a sár, a zománc, és ezzel párhuzamosan kerülnek egyre közelebb és közelebb lelkünkhöz ezek a véglényekké torzult figurák. A kicsi térbe összezsúfolt, megnyomorított szereplőknek a gesztusai, arckifejezései is torzak, eszközhasználatuk sokszor bizarr, abszurd. A groteszk testekhez hasonlatosan a bútorok, tárgyak is deformáltak, a székek lábai eltérő hosszúságúak. A térnek szimbolikus üzenete van: a benne létezők elvesztették belső egyensúlyukat.

A színpadkép, a kellékek, a jelmezek nem kiegészítői csupán a színészi játéknak, hanem szerves egésznek alkotva, együttesen hozzák létre a szavak nélküli világot. A *Woyzeck* csapatának kreativitása nem a dráma színpadi megvalósításánál kezdődik. Ahogyan fontos tényező, hogy a szövegből mit tartanak lényegesnek és mit elhanyagolhatónak, ugyanolyan fontos része az alkotásnak a díszletelemek, kellékek, jelmezek saját kezűleg történő összeeszkábálása is. Nagykék a *Woyzeck*-előadást szinte a kellékgyártó műhelyben készítették, miközben a bicikliket, asztalt, székeket és homokpergető tölcseréket gyártották. Meggyőződésem, hogy az előadás nem lenne ilyen aprólékosan kidolgozott, ha ez nem így történt volna. A tárgyakkal kialakult személyes kapcsolat, törődés szerves része a felkészülési folyamatnak.

Az irodalom mindig fontos ihlető forrás volt Nagy József számára. Ebben az előadásban a drámai szituációkból indul ki, de csak inspirációként használja őket. Hozzájuk keres adekvát formai és zenei kulcsokat. Társulata – amely a japán butoh-n, a pantomimen, a kontakttáncon s más különleges technikákon edződött – maximálisan partnere tud lenni ebben a vállalásban. A butoh-féle létezésben a mozdulat transzcendenciája születhet meg, ugyanakkor az emberi lélek legmélyebb bugyráig juttat el; a pantomim a gesztusok, mimika precíz megvalósításában kiváló útmutató; a kontakt-rögtönzések pedig a táncosok folyamatosan egymásra ható ihletettséget eredményezik. A technikák alkalmazásából született jelenetek pedig mind a központi gondolat megformálása érdekében szerveződnek. Akárcsak a zene, az akusztikus hangzások is,

melyek szintén organikus alkotóelemekké lesznek. Az előadásban alig hangzik el értelmezhető beszéd, de fontos dramaturgiai és atmoszferikus szerepük van a hangoknak, zörejeknek, elstutogott szófoszlányoknak, sóhajtásoknak, nyekergéseknek, a fújtatva recsegő trombitának és Rác Aladár cimbalommuzsikájának. Olyan rendszer ez, amely olajozottan, szervezeten, átgondoltan működik a legapróbb megmozdulásig. Rituális, szakrális gyökerű színház, amely a létezés alapkérdéseit feszegeti.

Az előadást Nagy József egy képpel indítja, amely a gyilkosság utáni állapotot tárja elénk. Egyszerű jelet használ: a halott Marie nyaka körül elhelyezkedő piros fonál összecseng a büchneri szövegből ismert vörös zsinórral Woyzeck gyilkosság utáni látomásos jelenetében, melyben a következőket olvashatjuk: „Miért vagy olyan sápadt, Marie? Miféle vörös zsinór az ott a nyakadon? Kinél szolgáltad meg a bűneiddel a nyakravalódat?” (Büchner 2003; 129)

A férfiben visszaidéződik az a pillanat, amikor a kés a kezében, majd a lány testében volt. Ez a felismerés pillanata. Majd egy kis agyagszobrot formázva, néha-néha a nézőkre tekint kérdően. Ahogy maga Nagy fogalmazott: „Woyzeck kilépve önmagából ügyetlenül eljártssza a teremtést” (Bálint – Bicskei – Đukić 2002; 72). A halott Marie egy tollat helyez a másik kezébe. A két tárgy súlyának mérlegelésére kerül sor: az emberalak súlytalanabbnak, jelentéktelenebbnek bizonyul, mint a tollpihe. Egyértelmű utalás a bibliai mondatra: „megmérettetett, és könnyűnek találtatott”. Majd a kép megmozdul, életre kel, ritmust és dinamikát kap. Az elénk táruló események dekonstruálják, majd újraalkotják az előzményeket. Woyzeck emlékeiben visszatekint a bűn előtti időkre. „A főhős visszapörgeti a már megtörtént eseményeket, amelyek alapján véve az emberi örületre épülnek, és komoly sorskérdésekről, az elesettségből való menekülési próbálkozásokról, kudarcokról szólnak” – mondja az alkotó (idézi Bödő, 2013).

A visszapörgetés metaforák útján történik. Rendkívül átgondolt, megérlelt szimbólumok, akciók mentén. A kompozíciókat Nagy költői eszközökkel fogalmazza meg, a jelenetek lírai szerkesztésűek, helyenként prozódikusak. A drámai helyzeteket, a tárgyi eszközökkel zajló akciók teremtik meg, hiszen – mint mondtuk – csak ritkán hallható emberi hang, vagyis verbális közlés nemigen töri meg az előadás egyedi hangulatát. A szereplők életét értelmetlen versenyek, parancsok irányítják. Ezek a jelenetek visszautalnak a Büchner-drámából is ismert katonai létre és a társadalom szabta szabályok értelmetlenségeire. Ellenpontként vagy megerősítésképpen Rác Aladár muzsikáit halljuk, amelyek – mintha egy régi rádióból szólalnának meg – recsegnek-ropognak, füstös, ködös atmoszférát teremtve támasztják alá a groteszk hangvételi jelenetek sorát, melyekben

széttört tojást kell összerakni, bicikli-tákolmányon kell versenyezni, almát fél kézzel összepréselni, borsót enni és vizelni, nyakba akasztott lánc-létrán feljebb jutni, kapitányt tisztába tenni, felöltöztetni, szalmából lovat csinálni, bokát összezsapni s minduntalan szalutálni. Ezek némelyike az alkotók saját szüleménye, néhány momentum viszont konkrétan a drámából származik.

A borsóevés-terápia Büchner jól ismert jelenetéből építkezik, de az előadásban a borsót Woyzeck már nem tudja lenyelni, kiperegnek szájából a szemek. A borsót mint jelzést Nagy később tovább viszi a Büchner drámában megtalálható „vizezős” jelenetre: az előadásban Woyzeck – igen szellemesen – borsót „csorgat” hosszasan egy vödörbe.

A Kapitány borotválásának motívuma is megjelenik az adaptációban. Nagy József részlegesen összevonja a Kapitány szerepét és a Doktor szerepét. Míg a drámában Woyzeck a Kapitányt borotválja, addig az előadásban a Doktort. Mozdulatai bravúrosak és tökéletesek. Nagy József gyakran épít valós személyekre és valós történésekre. A borbély figuráját pl. kanizsai barátjáról, Dusi borbélyról mintázta. „Világának kulcsa: minden mögött, amit a színpadon látunk, van valami konkrétum. Nagy József nem a képzelet teremtő agresszivitásából dolgozik, hanem odahajol a valós történetekhez” – mondja Visky András (idézi T. Koós 2014). Ahogyan a késsel bugyután hadonászik (valójában zsonglörködik), abban minden benne van, amit egy színpadra teremtett embernek tudni kell a művészi jelenlétről. Szavak nélkül is élénk tárul a figura esetlensége, nyomorult bája, kínjából születő ironikus humora – minden, ami az embert emberré teszi, tehát a figura egész lénye, a színművészet igazi lényege. Jól irányzott gesztusaival és mimikájával lélektani szempontból tökéletesen felépített és megkomponált mozdulataival – táncos létére – a legjobb fajta színészetet tárja élénk, látszólag játszi könnyedséggel, a nyomorúság ismeretének hanyag eleganciájával. „Ez a fiú nem táncol, a kifejezés megrögzült értelmében, hanem a maga groteszk és nagyon is személyes módján a teste minden porcikájával állít valami egyébként kimondhatatlant a lét esetlegességéről” – írja róla Fuchs Lívia egy korábbi alkotása kapcsán (Fuchs 1993; 87). Nagyon pontos leírás ez, itt érhető tetten ugyanis az az óriási különbség, mely Nagy mozdulatművészetét élesen elválasztja sok egyéb kortárstáncosétól. Hiszen Nagy a táncot (a testet) nem esztétikai minőségként kezeli, hanem a szellem és a lélek médiumának teszi meg. Amit látunk – minden elrajzoltsága ellenére – igazi, élő, hihető és sallangoktól mentes. Nem tánc tehát, nem is színészet, hanem maga az élet művészetté nemesítve.

A bicikliverseny (azaz a működésképtelen kerékpárok értelmetlen tekerése) és az almapréselés nem szerepelnek Büchnernél, de az említett jelenetek ugyanazt a kilátástalan

küzdelmet vetítik elénk, amire Büchner is sokszor rávilágít drámájában. Woyzeck és Andres „alma-virtus” jelenete még egy felhangot kap, a férfiasság (férfias erő) próbára tételének poétikus fogalmazványaként. A két férfi – Rácz Aladár zenéjének lüktetésére – puszta kézzel igyekszik szétpréselni egy-egy almát, s a próbatételt Andres nyeri. Ezután a jelenet váratlan fordulatot vesz. Woyzeck almájából előkerül a fülbevaló, Marie félrelépésének bizonyítéka. Az előadás ezen pillanata, a megcsalás felismerése, ugyanazt a drámaiságot hordozza, akár csak az irodalmi változatban. A helyzet kristálytisztán olvasható talán még a dráma ismerete nélkül is. Nagyék néhány precíz gesztussal, tekintettel ismertetik a szituációt. A fülbevaló előkerülésekor mindannyian Marie felé fordulnak, majd Woyzeck közletről megtekinti Marie fülét, melyből hiányzik az egyik fülbevaló. Andres az asztal alól leskelődő Ezreddobosra tekint hirtelen, majd zavarában pótcselekvésbe menekül, s az almák maradványait kezdi letisztogatni az asztról. Hogy miért választja Nagy József a leleplezés-jelenet kellékeként éppen az almát, arra Várszegi Tibor Woyzeck-tanulmányában nagyon szép megfejtésre bukkanhatunk. Eszerint az alma megjelenése (a benne megtalált fülbevalóval) összecsengésbe kerül az „Én még sose találtam így kettőt egyszerre.”<sup>49</sup> büchneri mondattal, melyben először válik nyilvánvalóvá Woyzeck sejtése arról, hogy Marie esetleg mással is kapcsolatban áll (Büchner 2003; 113). Ennek tudása viszi a bűnbe – írja Várszegi – miként a tudás almája is a bűnbeesés szimbóluma. „Az almában talált fülbevaló pedig ikonográfiai szempontból egyszerre idézi a Paradicsomot és a Poklot, a kezdetben lakozó véget, a tudás által szerzett bűnt és az ezzel járó vezeklést” (Várszegi 2005; 167–168).

Ez csak egy példája annak, hogyan mélyül el minden jelzés és minden büchneri parafrázis Nagy kezei között, hogyan lesz az írói sugallatból komplex jelrendszer, koherens színpadi egység. Hogy mindez mitől válik hitelessé és érvényessé, arra a legpontosabb magyarázatot magánál az alkotónál találjuk: „Előadásainkban jelsűrítvényekről van szó, amelyek egy játékon belül egyszer csak sugallnak bizonyos értelmezési irányokat. Én nem magyarázom meg ezeket, csak érzem, hogy helyes. Nem szeretek rágondolni, legszívesebben a sírig magammal vinném ezeket” (idézi Bogdán 2010).

„A magunkfajtának egyebe sincs, mint egy kis odúja a világban, meg egy darabka tükre” – hangzik el Marie szájából a drámában (Büchner 2003; 113). Nagyék kicsi odújának kopottas falán is ott lóg ez a tükör. A tükör – mely legegyszerűbb

---

<sup>49</sup> A fülbevalóra utal.

megközelítésből Marie csaltságával hozható összefüggésbe. Ebben nézegeti magát a lány az Ezreddobostól kapott fülbevalóban. A tükör – mely mögül előkerül a tollpihe, hogy az ember a súlyát általa megmértesse. A tükör – mely Nagy visszatérő motívumának egyike – mint „semleges, páratlan tanú” van jelen, vagy ahogyan ezt Bloede írja: „... az »ártatlan gyermek« (talán Woyzeck és Marie gyermeke), aki nincs a színpadon, hiszen a *Woyzeck* vagy a *szédület karcolata* éppen az ő látomását állítja elénk. Itt tehát az örült (a tökéletlen tükör, »az ablak mögött«), a gyermek (akinek helyzete megegyezik a közönségével), és a (néhány néző arcát visszatükröző) tükör tekintete közt játszódik a dráma” (Bloede 2009; 150). Mégpedig az a dráma, melynek folyamán minden résztvevő – legalább egyszer – megnézi magát ebben a cénán ingadozó kicsi tükörben, akárha elvesztett önmagukat keresnék benne, avagy mintha ebből a különös, meghasadt, szűkre szabott térből, ebből a zárt odúból igyekeznének kitekinteni általa.

„Lyukat akarok ütni a természetbe!”; „Dől lelkemből, dől lelkemből a pálinkaszag!” – olvashatjuk Büchner drámájában a mesterlegények replikáiként (Büchner 2003; 169), mely mondatok Büchnernél feltehetőleg az emberi természetre utalnak. Nagy József színpadán viszont látjuk a Bolondot, amint egy fatuskóba vágott ajtócskát nyit ki, és itókát vesz ki belőle. A kivágott fadarabot, mely az anyagi természetből kiragadva, gyökerétől elszakítva – mint egy halott tárgy – áll előttünk (s amely, ezáltal már eleve *lyuk a természetben*), Nagyék még egyszer „kilyukasztják”, s ezt olvashatjuk akár a büchneri mondat átértelmezett parafrázisaként is.

A kocsmai hangulatot pedig úgy érzékelteti előadásában (mely egyébként Nagy legkevésbé táncos előadásának mondható), hogy a cselekmény legdinamikusabb, legvirtuózabb mozgású (vagy ha úgy tetszik, a legtáncosabb) jelenetévé teszi meg, melyben Marie kézről kézre jár a férfiak között, a féltékeny Woyzecket pedig, kissé leszakadva a többiek duhaj multságától, már késsel a kezében láthatjuk.

A Bolond figurája a meglepetés erejével egy falba épített ajtó mögül varázsolódik elő. A mindeddig jelentéktelennek tűnő, szinte észrevétlen „vak-ajtó” – partnerével, a rajta csüngő Bolonddal – egy nem várt, filozofikus jelenetnek lesz a továbbiakban főszereplője. „Az ajtó, amelyen nincs kiút. A bolond eljátssza, hogy amikor kilép rajta, akkor is bent van – ezek már más dimenziók, ide törekszik Woyzeck is” – vallja Nagy. Ebben a *más dimenzióban* értelmezhetjük a sapkájáról a tenyerébe könnyező Kapitányt is, aki Nagy világában szintén „csak egy báb, kiszolgáltatott, de éjszaka, amikor kimerészkedik, esőként sír” (Bálint – Bicskei – Đukić 2002; 72).

S valóban, a Kapitány – akit a szemünk előtt kreálnak meg a szereplők – a kiszolgáltatottak kiszolgáltatottjává válik, hiszen a látszólagos tiszteletadás (szorgoskodás, szalutálgatás) valójában egy játékszerként kezelt pusztá testnek szól, melyet szalmával kell megtisztogatni, öltöztetni, mint egy bábút, hogy majd „lóra” lehessen őt ültetni. Lóra – melynek balta a feje és szalmából van a teste (abból a szalmából, mely Nagy számára a síkságot, az alföldet, a kanizsai szikes pusztát: a *járást* jelenti). Ám az ily módon megkreált kapitánynak nincs igazi tekintélye, sőt jelentősége sem több ebben a világban, mint annak a kötélből összefont macskának (mely szintén büchneri ihletésre kerül az előadásba), melyet a kapitányhoz hasonlóan ide-oda toszogatnak, s végül a Doktor szenvtelenül kibebez.

A kötelet viszont nemcsak macska képében látjuk viszont. Hasonlóan a bothoz, a sárhoz, agyaghoz, szalmához, vízhez – a kötél is visszatér számtalan transzformációban, és nemcsak a Woyzeckről szóló előadásban válik magas rendű jelképpé, hanem Nagy egész életművét végigkíséri. „A kötél [...] összefügg az élet vagy a gondolat fonálával, amit követünk ugyan, de sehová sem vezet, vagy éppen ellenkezőleg, kicsúszik a kezünkől, mint Woyzeck esetében, aki elveszíti és beleőrül” – írja Bloede (Bloede 2009; 199).

A Büchner szövegében vissza-visszatérő guillotine-halál inspirálhatta Nagy kivégző-jelenetét, mely azonban az ő színpadán szakrális felhangot kap. A bolond fejére – mielőtt képletesen lefejeznék – tövisszörűt helyeznek. A halálra készülő figura – akit Marie kötéllal a nyakában vonszol el a kivégzés helyszínére – imaszerű mormogásba kezd. Harminc évet sorol el másodpercben, percben, órában, majd lefejezése előtt, nyomatékkal annyit mond: „harminc év, Woyzeck, harminc év.” Hasonló nyomatékkal töri meg a csendet az előadás egy előző pontján a földön kúszó férfiak axiómaként elszuttogott mondata is: „minden üres, minden halott.” Illetve hasonló szerepet kap a Marie által elnyekergett, elénekelt, elimádkozott dalocska a cigányfiúról („Csukózz be jól, te lány, / jön erre egy cigány, / kézen fog már megy is,/ Cigányországba visz”), mely a Doktor mellszobrát agyagból formázó Woyzeck jelenete alatt hangzik el (Büchner 2003; 112).

A Woyzeck véres kezét leleplező büchneri jelenetet Nagy Józsefék precízen megkoreografált táncban jelenítik meg, ahol nagyon hangsúlyos a kezek játéka (azok ütemes tisztogatása). Woyzeck hol megmutatja, hol elrejtja a kezét Andres tekintete előtt, ennek kulminációjaként Marie ernyedtestét a Bolond az asztalra teríti. Ezzel pedig kezdetét veszi az előadás legmegrázóbb és leglíraibb jelenete, melyben a főhős naiv küzdelmét láthatjuk, hogy a lány minduntalan lehanyatló testét még egyszer magához édesgesse, hogy ez a kéz őt még egyszer megérintse, hogy szerelmét felélessze, azaz, hogy



visszafordítsa a visszafordíthatatlant. Ez a jelenet pedig Woyzeck következő soraival cseng össze: „a mennyországot odaadnám érte, hogy még egyszer megcsókoljam! – Ha az ember kihűlt, nem fázik többé” (Büchner 2003; 127).

A *Woyzeck, avagy a szédület karcolata* olyan előadás, ami egyszerre meggyötri és csodálatra készíti az embert. Ebben a világban a barátság, a szerelem, de még a félelem is archaikus kategóriákat képviselnek – írja róla Milan Mađarev (Mađarev 2011; 130). Ez pedig úgy jöhet létre, hogy alkotójuk mindig, minden pillanatban, és a kezdetektől fogva eredetiségre törekszik. Azt fejt, bontja ki, amire ő maga belül érzékeny. Legyen az irodalom, zene, vagy maga a természet, melynek szimfóniáiban, mint mondja „mindig tökéletes a kompozíció” (idézi T. Koós 2014).

A zene szintén igen meghatározó szerepet tölt be az életében. Mint azt többször is hangoztatja, az egész világot zeneként érzékeli: „Hogyan lehet hallani? Nekem a természet hallgatása eredményezett egy olyan attitűdöt, ami a gondolkodásra és a mozgásképzésre is kihat. Számomra minden egyes mozdulat tánc, tiszta zene. Minden intuíció polifonikus zenei szerkezetként áll össze. Persze ez évekbe telt és még most is folyamatban van” (idézi Bogdán 2010).

Ebből az alapállásból válik világossá az irodalommal (regénnyel, verssel, életrajzi írásokkal, drámai művekkel) való kapcsolata is, pontosabban az az alkotói folyamat, ahogyan olvasmányélményeit a maga nyelvére fordítja le. A szöveganyag, melyből kiindul – s amely esetenként verbálisan is elhangzik egy-egy előadásában – szintén egy polifonikus zenei (és vizuális) szerkezetnek, partitúrának a része, és csupán inspirációs origó, melynek mentén kifejtheti saját történeteit, gondolatait, üzeneteit az emberről, a világról. Ő maga erről ekképpen fogalmaz: „Az összes drámai mű, mindenkinek mindenkori, csak egy apropó arra, hogy belemenjünk abba: mi is az az előadás? Mi az az ősiség, ami elveszett? Honnan ered és hová lett ez a híd? Mire tudunk genetikailag emlékezni? Hogyan létezhet a színház mint rítus? Úgy gondolom, ez az utolsó helyszín, ahová átmentődött az ősi közösségi élmény. Mai napig, minden darabbal egy ajtó nyílik meg a semmire” (idézi Bogdán 2010).

Nagy személyében olyan emberrel állunk tehát szemben, aki nemcsak alkotásaival, hanem egész életvitelével hű művészetéhez. Vagyis gondolkodásmódja, állításai, kis papírfecnikre készített tervei, rajzai, fotográfiái, az, ahogyan a madarak röptét figyeli, az esőcseppek kopogását hallgatja, mind-mind elemi részei az összefüggő egésznek. Számára minden történés szakrális dialógus, alkímia, mellyel az örök, szent körforgás részesévé válik.

## 7. Éjidő

### 7. 1. Az európai színház válsága

„...az európai színház az idők folyamán szellemében fokozatosan elkényelmesedett, beszűkült, az univerzalitás igényéből kikopott [...] a teljesség egyetemes figyelmének és otthonosságának a közegét a szerzői autoritások pusztán társadalmi léptéke váltotta fel.”

(Szabados György)

A fejezetet Szabados György zeneszerző, zongoraművész gondolataival indítom, aki az európai színház hanyatlásának jellemző szimptomáit a színészi érettség, kiforrottság hiányában; a mozgás, a mimika, a hang értelmezésének öncélúvá válásában; a tánc függetlenedésében; a zene kiiktatódásában és degradálódásában; az univerzális terepű színház külön színházi műfajokra való *szétesésében* látta. Mindezeket túl a legfőbb probléma Szabados szerint: „az istenek (emberen át történő) »szembesülése« helyett az emberek egyre silányabb szembesülése.” Mint mondja ez egy „mentális lapály”, melynek folyományaként „az emberben lévő isten és istentudat deklarált kiveszésével a gondolat szolid teljességigénye is beszűkült, kiveszett.” Nem utolsó sorban pedig, Szabados is megjegyzi, hogy a színház túlzottan (szinte kizárólag) beszédes lett. Azokban a színházi formákban viszont, melyekben a zene és a mozgás még a színház szerves része maradt (mint pl. az opera, a balett stb.), az elemek viszonya kiegyensúlyozatlanná vált. A balett nem más, mint a „zene mozgásinterpretációja” – a zene elsődleges szerepével; az opera műfajában pedig Szabados szavaival: „a színház a zene olykor nevetségességig sematikus, tökéletlen kulisszájává silányult, mind nagyobb zajjal és költségekkel”. A zene és a mozgás kozmikus viszonya mutatvánnyá alacsonyodott. Mindez pedig, egyenesen következik abból, „ha a dolgok kikerülnek a szellem elsődleges és egyensúlyos uralma alól” (Szabados 2008; 190). Brook is hasonlóan vélekedik az operáról és balettről, „egy eredetileg szent művészet otromba redukcióinak” tartja őket. Mint mondja: „Évszázadok kellettek ahhoz, hogy az orfikus misztériumokból gálaest legyen – lassan és észrevétlenül, cseppenként vizezték fel a bort” (Brook 1973; 52).

Szabados szerint a fent említett tünetek (olykor meglepően nagyszerű kivételekkel ugyan), sajnos halmozottan érvényesek az egyetemes magyar színházra, főként, ha még azt is hozzátesszük, hogy ez utóbbi még csak nem is egy sajátos mentalitásból építkezik; többnyire nélkülöz minden eredetiséget, tehát „szinte teljesen epigonisztikus.” „Ez a mai magyar zenei és színházi kultúra legnagyobb drámája” – mondja Szabados (Szabados

2008; 191). Valóban, ez sajnos a magyar kultúra „fenoménje”. Saját tradícióival jellemzően nem igazán tud mit kezdeni, azt egy egyetemesen elfogadott értékke, művészetté kovácsolni. Ugyanakkor a különböző hatások sem tudták érdemben megtermékenyíteni – sem gondolatilag, sem pedig formailag – teszi hozzá Szabados. A legnagyobb dráma mindebben pedig az, hogy ezen felismerések hiányában, önmagát mégis „beteljesedettnek véli”, s ezzel egyszersmind utat is enged saját agóniájának (vö. Szabados 2008; 191).

Szabados gondolatait nemcsak tartalmuk igazsága miatt tartom fontosnak, hanem mert ő az egyike azoknak a magyar gondolkodó művészeknek, akik a (magyar) kultúra állapotát átfogó szemléletből közelítik meg, s aki mind zongoraművészi, zeneszerzői munkásságával, mind művészeti írásaival többszörösen bizonyította, hogy nemcsak a magyar, de az egész egyetemes kultúra (és zeneművészet) egyik legkiválóbb képviselője. Mindemmel pedig Szabados – függetlenül attól, hogy színházi produkciókban is közreműködött zeneszerzőként (pl. Nagy Józseffel<sup>50</sup> és a Győri Balettel<sup>51</sup>), nem a színház belső berkeiből érkezve elemzi annak állapotát, sokkal inkább a magyar kultúra integráns részeként vizsgálja.

Am kételkedők hosszú sorával találkozunk a színház belső emberi között is. Brook egyenesen „holt színháznak” jelöli meg azokat a produkciókat, melyeknek nemhogy „felemelnie vagy tanítania nem sikerül a nézőt, de még csak szórakoztatnia is alig.” A „holt színház” szerinte egyaránt befészkel magát mind a tragédiába, mind a nagyoperába, vagy akár Molière vagy Brecht darabjaiba, sőt még a Shakespeare darabok némely – *látszatra élénk és színes*, ám valójában *kegyetlenül unalmas* – interpretációiba is. „Valami halott elem mindenütt ott bujkál: a kulturális életben, örökölt művészi értékeinkben, a gazdasági rendszerben, a színész életében, a kritikus rendeltetésében egyaránt” – mondja Brook (Brook 1973; 6). Ő is élesen fellép a szó színháza ellen; bírálattal illeti a drámaírókat, akik abból élnek, hogy más művészetek értékeit alkalmazzák a színházban. A színpadon elhangzó szó csak a színpadi szituációban keltett feszültségekkel együtt létezik, csak akkor lehet átütő, ha a színpad nyelvén szólal meg.

Mint az ismeretes, Artaud is hadakozott az ellen a tendencia ellen, hogy a színházat az irodalom egyik ágává, a *nyelv hangos változatává* tegyék. „A mi színházainkban a Szó minden, rajta kívül semmi sincs” – mondta. Félreértés ne essék, nem arról van szó, hogy ki

---

<sup>50</sup> A kormányzó halála, 1989.

<sup>51</sup> 1985-ben a Markó Iván vezette Győri Balett felkérésére *Szarvassá vált fiak* címmel nagyzenekari művet komponált.

kell irtani a szöveget a színházból, csupán arról, hogy csökkenteni kell a jelentőségét, vagyis nem hagyni olyan mértékig eluralkodni, melynek következtében végül mindent a szöveg határoz meg, és hozzá képest minden más alacsonyabb rendű tartománynak számít. Artaud szerint „korántsem tilos egyetemes gesztust látni a szóban”, ám a nyugati színház nem metafizikai értelemben alkalmazza a szót, „nem olyan aktív erőt lát benne, amely a látszatok lerombolásától eljut egészen a szellemig – ellenkezőleg: a megnyilvánulás közben elenyésző gondolat legfőbb gyümölcsének tekinti.” Azzal, hogy hagyjuk eluralkodni a színpadon a szót, a tagolt beszédet a gesztus, a mozdulat nyelve fölött, és minden fölött, „ami térbeli érzékek révén szól a szellemhez”, azzal valójában semmibe vesszük a színpad lehetőségeit – olvashatjuk Artaud-nál (Artaud 1985; 127–129).

Régen a misztériumjátékok – az ének, a zenei kíséret, a színek és formák organikus párosításával – kielégítették egyrészt a „tisztá szépség iránti vágyat”, másrészt ezek egységében, „képzettársítások útján megoldották az anyag és a szellem, a gondolat és a forma, a konkrét és az elvont ellentétéből fakadó konfliktusokat, s minden látszatot egyetlen kifejezőmódban ötvöztek” (Artaud 1985; 110). Számunkra, ezek a képzettársítások már csak homályosan követhetők, hiszen, ahogy Brook is írja: „elvesztettük a rítusok, szertartások iránti érzékünket” (Brook 1973; 54). Természetesen ez a folyamat nem a színházban zajlik le; ami a színházzal történik, az csak annak a deszakralizációs folyamatnak a következménye, melynek során az ember felcserélte a létet az életre; s ez minden területen, tehát a művészetben is megmutatkozik. „A tudatból az esett ki, ami a legfontosabb, [...] eltűnt az érzék, amely a létet és az életet meg tudja különböztetni; és eltűnt az ösztön, amely a létet az életben meg tudja valósítani. [...] A lét életté süllyedt” – mondja Hamvas Béla (Hamvas 2015; 18). A globális érték- és életérték-csökkenés következtében a színház is megszűnt szent térré lenni. Erről az útról pedig mindaddig nehéz lesz visszafordulni, amíg a színház kommercializálódása ilyen méreteket ölt. A jelenből szemlélve szinte lehetetlennek látszik, még ha néha reménnyel is töltenek el bennünket azok a kivételes esetek, ahol a minőség győzedelmeskedhet az üzleti kritériumok felett. Lényegében és az összképet tekintve: „A színház kommercializálódása krízisjelenség” – ahogyan ezt Tadasi Szuzuki is jelzi (idézi Bicskei 2010; 19).

Nem véletlenül lépett ki Grotowsky sem a repertoárszínház értelmetlen (és üzleti alapokra helyezett) rabságából, hogy társaival elvonulva, befelé koncentrálva, levesse színházáról a divat kötelékeit, és megkeresse saját „szegény színházát”. Amikor Grotowsky élesen felszólal a totális színház létesítménye, avagy a „színház mint szintézis” szemlélet ellen, akkor valójában azt a gesztust ítéli el, hogy a színház *kleptomániásan*

viszonyul a különböző művészet ágakhoz (legfőképpen a puszta hatás elérése, s ami ebből következik: az eladhatóság okán). A belőlük kölcsönvett elemekből vegyes eredetű formákat alkalmazva, „hibrid előadásokat épít”, és ezt Grotowsky – teljes joggal – hamisnak érzi (vö. Grotowsky 1999; 14). Számára is világos, hogy a szöveg csak annak mentén kap értelmet a színházban, amit a színész vele kifejezni képes, tehát „mint intonáció, mint hangtársítás, mint muzikalizált nyelv.” Ám Grotowskyt nem csak a szó színháza nem érdekli, hanem ugyanúgy nem érdekli a fizikai színház sem, ugyanis nem a színház érdekli. A létezés megnyilvánulását keresi a színházban. Az élő emberek közt születő közvetlen kapcsolatot. A színház azon lényegét, mely az *itt és most* valóságában zajlik, és nem az élet illusztrálása (vö. Grotowsky 1999; 39–40).

Artaud is hasonló okokból akart szakítani a lélektani színházzal (ezzel megszüntetve a beszéd uralmát is). Mint mondta: „A lélektan azon buzgólkodik, hogy az ismeretlent az ismertre korlátozza, vagyis a hétköznapi, közönségesre” (Artaud 1985; 136). Grotowsky azonban még Artaud-nál is mélyebbre ásott. A művészetnek azon ősrégi formájához vágyott vissza, ahol még „a rítus és a művészeti alkotás egy és ugyanaz volt”. A „különválás előtti művészetet” kívánta társaival előhívni, „amely szélsőséges, nagy erőt jelentett a cselekvő ember számára” (idézi Bicskei 2010; 23). Amikor Grotowsky a „különválás előtti” művészetről beszél, akkor azt az állapotot idézi fel, amikor a művészetek még együvé tartoztak, és nem szakadtak ágazatokra, s amely állapotot a mai napig leginkább a keleti formák őrzik. Ezt ismerték fel néhányan azok a nyugati színházcsinálók közül, akik a keleti színházak és az ősi hagyományok tanulmányozásába kezdtek – mint pl. Brook, Artaud, Eugenio Barba vagy Ariane Mnouchkine – hiszen ott még megtaláltak valamit abból a gondolkodásból, melyet mindannyian hiányoltak a nyugati színházból.

Sok mindent felröttünk itt most (főként az európai) színháznak: hogy túlzottan beszédes lett, hogy elvesztette szakralitását, organikus kapcsolatát a művészetekkel, (pontosabban a művészetek egymással), eltávolodott eredeti funkciójától és valós küldetésétől; mondandójában ellaposodott, tartalmatlan lett. Mindennek okát azonban, nemcsak a színház „fejlődéstörténetében” kell keresnünk, hanem abban a folyamatban, melynek során magának az emberi létezésnek a minősége változott meg, s melynek következtében az ember elveszítette kapcsolatát a természettel, az égiekkel; elvesztette hitét és tartását; elfelejtette feladatát és céltalan lett, s melyekből következően nem találja helyét a világmindenségben. Nem várható el a művészettől – amit az ember alkot – hogy

olyan legyen, amilyen az ember maga – aki a művészetet alkotja – jelenleg (vagy már) nem tud lenni. Tegyük azért hozzá, hogy ez a tény korántsem ad mindenre felmentést.

Minderről eszembe jut az a tanulmány, melyet Várszegi Tibor *Az ittlét öröme* c. könyvének bevezetőjében olvastam. Az írás egy lascaux-i barlangrajz értelmezésén keresztül vezeti le azt a folyamatot, amiről az előzőekben érintőlegesen szó esett. A Várszegi által vizsgált, hozzávetőleg tizenötezer éves festményen egy állatfigura látható, melynek két hátsó lábához egy-egy kilenc mezőre osztott négyzet illeszkedik (a négyszög jelkép – nem túl gyakran ugyan – de egyéb ábrázolásokon is felfedezhető). Az európai modern művészetelmélet azonban ezzel a jelenséggel – feltehetően ésszerű magyarázat hiányában – többnyire nem foglalkozik. Hiszen, mint ahogyan több más szimbólum jelentése, a négyszög szimbolikája is a feledés homályába veszett; mai értelmezése kimerül abban, hogy „ismeretlen kultikus célokat szolgált”.

Várszegi tanulmányából megtudhatjuk, hogy egyes nézetek szerint a négyzet a kozmoszt jelképező mandala alapjainak egyike, mely összefüggésbe hozható az indiai templomok alaprajzait képező négyzetráccsal;<sup>52</sup> hasonló módon a kínai eredetű sakkjáték táblájával, mely szintén a világegyetem, az isteni rend szimbóluma; de egyes kutatók szerint (mint például Vitruvius) az indiai, kínai mandalákhoz vezethetők vissza a városok, s nem utolsósorban a keresztény templomok alaprajzai is. Vitruvius azonosítja egymással a város, a templom és a színház alapszerkezeteit is – írja Várszegi. Vagyis a színházat összefüggésbe hozza azzal a hellyel (templom), mely az embernek az Istennel történő találkozásához teret ad, avagy az eget a földdel összekötő csatorna helyével. „Ennek megfelelően a színház: város és templom. A színház a szakralitását ilyenképpen is tovább örökítette” (Várszegi 2005; 10).

Az ősi gondolkodás szerint a szerves univerzumban minden mindennel összefügg, így az épített környezet is tükörképe valami nagyobb egységnek. A szakrális építmények kapuk voltak a földi és az égi világok között, így alaprajzukat, vertikális szerkezetüket és díszítményeiket is meghatározott rend szerint alakították. A négyszögek a templom helyének meghatározásában bírtak jelentőséggel. Azt a pontot jelölték vele, ahol az ember a legkönnyebben létesíthetett kapcsolatot az univerzummal.<sup>53</sup> A mandalák négyszögének

---

<sup>52</sup> A mandalákban a kilenc osztatú négyszög közepe a Földet jelöli, a sarkait összekötő kör pedig az Eget szimbolizálja. A középső négyszög körül elhelyezkedő további nyolc mező az égtájaknak felel meg. A mandala négyszögletessége elhatárolódik a rajta kívül eső anyagi mindenségtől, s a négy irányban nyíló égtájak a leendő épület szellemi horizontját jelölik ki. (vö Várszegi 2005; 10)

<sup>53</sup> Feltehetőleg ez lehetett a leendő oltár helye. Az épület tervezésében ezen pont megtalálása volt a szakrális cselekedet (tehát valószínűleg olyan emberekre bízhatták ennek megtalálását, akik megfelelő tudással és érzékenységgel bírtak), az épület további sorsát a színtiszta geometria és architektúra szabályai irányították.

középpontja az a pont, melyre, ha az ember ráhelyezkedett, akkor „saját létében Ég és Föld között pillanthatta meg önmagát”. A lascaux-i barlangrajzon felfedezhető négyszög tehát szintén „az embernek az égiekhez történő mérésének eszköze lehetett”, azokban az időkben, melyben a világot még egységes egészként szemlélték (Várszegi 2005; 13). A modern kor számára megmagyarázhatatlannak tűnő események mögöttesében egykoron ott volt a magyarázat.

Sajnálatos tény, hogy az írásbeli kultúra megjelenésével, valamint az ősi hagyományoktól való eltávolodással, az ember természetfeletti kapcsolata a világegyetemmel fokozatosan leépült; „az ember léte önmaga előtt” lassan elfelejtődött. Mindezek következtében pedig az ember *pótcselekvésekbe* menekült, majd anélkül, hogy észrevette volna „ezeket a pótcselekvéseket egyszer csak úgy kezdte kezelni, mintha létszerűek lennének.” Az alkotással kapcsolatba hozható tevékenységét – mely egykoron magával az emberi léttel volt szoros összefüggésben – elnevezte művészetnek, kreációit műalkotásnak, melyek „a létezés közege helyett tárgyszerű objektumokká váltak, amelyeket az ésszerűség nevében meg kell fejteni” (Várszegi 2005; 14).

Hovatovább a reneszánsz idején az ember már főként az egyéniség érvényesítésére koncentrált; önmaga helyének és fontosságának megítélésében tehát komoly hangsúlyeltolódás lép fel ahhoz a középkori világfelfogáshoz képest, mely még az antikvitástól örökölt értékrendszer szerint rendeződik, amely szerint a dolgoknak, jelenségeknek megvan a maguk kijelölt helye a világegyetemben, az ember pedig ennek az organikus rendszernek a része. Ebben a rendszerben az egyéni értékek a közösségeken belül jutnak érvényre. Ezt viszont az újkor felé haladó ember kötöttségként éli meg, és tűrhetetlennek érzi. Ennek folyományaként önmagát, vagyis a cselekvő *é*nt teszi meg a dolgok középpontjává, a világegyetem közepévé – aki akár az Isten(ek)hez is felkapaszkodhat. „Nyilván ez a reneszánsz eredeti értelme: az ember újjászületése Istenhez való hasonlatosságra” – írja Egon Friedell. Ebben a szemléletben elképesztő öntudat érzékelhető, vagy ahogyan Friedell nevezi: „rendkívüli gög”, amely ugyanakkor – az újkor sajátjaként értelmezhető – szellemi lendület is (Friedell 1990; 15). A reneszánsz ember a sokoldalúságra, univerzalitásra törekszik (*uomo universale*), nem szorítja magát a tudás, a mesterségek különböző kasztjaiba (vö. Friedell 1990; 32). Ebben a szellemiségben azonban az intuíció háttérbe szorul a tudományossággal, a rációval szemben.

---

„A pont kijelölésekor a Földhöz intézett kérdés, a továbbiakban pedig az Éghez, jelesen a Naphoz intézett kérdés volt az, ami az ember önkényes beavatkozása nélkül szinte magától kialakította azt a választ, ami alapján az épület alaprajzát el lehetett készíteni” – írja Várszegi (Várszegi 2005; 11).

Ez történt valójában a színházzal is, amikor a néző érzékei helyett az értelmére kezdett hatást gyakorolni, és az értelmezésre helyezte át a hangsúlyt, vagyis kiszakadt eredeti közegéből. Nem mellesleg a reneszánszban a művészetek élvezete „kellemes hozzátét az élethez”, olyan dolog, ami üdítő, szórakoztató, talán felemelő is, de alapjáraton csupán értékes fényűzés, komfort, mely nélkül az élet teljes mértékig elképzelhető. Meg sem közelíti tehát azt a funkciót, ahol a művészi cselekedet még az ember életműködésének a része, „az életnek mindenki számára fontos ügye” (lásd Friedell 1990; 34).

Várszegi további fejtegetéseiben – melyeket M. Heidegger *Lét és idő* c. művére alapoz – megemlíti többek között azt a heideggeri felismerést is, mely kimondja, hogy ugyan az embernek alig maradt lehetősége, hogy önmagát saját létében megértse, azonban a műalkotásban (amennyiben valóban annak tekinthető, és nem egy „műalkotásnak álcázott pótcselekvés” terméke) még benne foglaltatik az a lehetőség, hogy általa az ember önnön létét feltárja. Ez pedig a mű *megnyitása* által történhet meg, melynek folytán a létet megértjük (és nem pedig megismerjük), és melynek során „feltárulhat a létező léte, hogy az ember képes legyen itt a földön az égiekkel mérni önmagát” (Várszegi 2005; 15).

Fel van tehát adva a lecke – mondhatjuk finoman szólva –, csak lennének olyanok, hogy ennek eleget tudjunk tenni. A jelenkort szemlélve már az is nagy előrelépésnek számít, ha a törekvés szándéka megszületik, azonban abban a kavalkádban, ami korunkat jellemzi, lassan lámpással kell keresnünk bárminemű művészi alkotást, amely ontológiai kérdésekkel foglalkozna, vagy melynek megnyitásával az ember közelebb kerülhetne önnön lényegéhez.

Azonban – és itt egy szubjektív és értelemszerűen hiányos példálózás következik –, ha az ember Tarkovszkij, Kurosawa vagy Bresson filmjeit nézi, Bartók, Bach, Szabados zenéjét hallgatja, elmereng Csontváry *Magányos cédrusa* előtt, feltárja magában Pilinszky János vagy József Attila költészetét, alkalmasint megtekinti Kantor vagy Nagy József egy-egy előadását, illetve Hamvas Béla életművét – annak bármely pontján – felüti, akkor az az ember mégiscsak reménykedni kezd, hogy bizony vannak olyanok, akik alkotásaikat – költőien szólva – *meg tudják nyitni az ég felé*, s ezzel a művészetnek egy igen lényeges feladatát remekbeszabottan teljesíteni.

Innen szemlélve pedig még szomorúbbá válik az a tény, hogy a jelenkor műveinek többségében viszont semmiféle ilyen irányú törekvés sem tapasztalható. A szó már nem logosz, a beszéd nem gondolat, a zene nem költészet, a költészet nem zene, a festmény nem ikon, az élet nem lét; és mindenével együtt maga a művészet leginkább pusztán



hatásvadászó pótcselekvésnek tűnik. A hatás pedig – ahogy Hamvas mondja – „a művészet egyik alacsony valőrje. Amit ha az ember alkalmaz, olyasvalamit csinál, aminek a művészethez semmi köze. Mégis, az egész művészet, költészet, zene, gondolkodás, politika, közélet a kapott legnagyobb hatás irányában mozog. Nem spontán megnyilatkozás. Ezen a ponton mindaz, ami hat, fals. Még a matematika képletei sem vonhatók ki, egyedül a szent könyvek” (Hamvas 1994b; 47).

Artaud kimondta a maga korában, hogy a művészetek (a színházzal együtt) mind-mind hitelüket veszítették, sőt az értékek összekuszálódásával a szükségességük is megkérdőjeleződött ugyanúgy, ahogy mindennemű szellemi tevékenységnek is. Ez mára nemhogy nem javult, de ha lehet, még súlyosabb méreteket öltött. Ma már azzal is szembesülnünk kell, hogy mindent az aktuális divat – pillanatok alatt szertefoszló – „értékrendjei” határoznak meg, legyen szó itt egyes alkotásokról, avagy magáról a befogadói közeg hozzáállásáról. Bizonyára sokunk számára érhető, világos és ismerős, miről is van itt szó. Rajongással veszünk és vetetünk körül olyan előadásokat, melyeket talán nem is értünk igazán, melyeket valójában nem is érzünk a lelkünk mélyén létjogosultnak, melyek igazán nem hatolnak be sem értelmi, sem lelki közegünkbe, nem hagynak maradandó nyomot, nem készítetnek gondolkodásra – de szeretni véljük (értékesnek jelöljük) őket csupán azért, mert ez a divat. Megannyi előadás megpróbál eleven és időszerű lenni, ám az ideig-óráig tartó irányzatokban, trendekben nem érvényesül semmiféle ezeken túlmutató, egyetemes szellemi előrehaladás. Nyilvánvaló, hogy egy alkotás elevensége az időszerűségében is rejlik, de maradandóságát, a (szellemi) jövőre kiterjedő hatását, az időszerűség önmagában nem biztosítja. Ugyanílyen megrendítő látvány, ahogy a közönség állva tapsol olyan előadások megtekintésekor, melyeknek szakmailag ugyan egyetlen értékelhető pillanatuk nincs, szemmel láthatóan semmilyen értéket nem hivatottak képviselni, de eladhatókká tettük őket a számtalan (többnyire értéktelen) körítéssel, csinnadrattával, felhajtással, a médiából ismert sztárokkal, húzónevekkel, és úgy teszünk, mintha ez érvényes lenne.

„A hozzá nem értés a bűne, ez a helyzete és tragédiája a legkülönbözőbb színvonalú színházaknak a világon, mert minden könnyű komédiában, musicalben, politikai kabaréban, verses drámában tucatnyi olyan elemet találunk, amelyek a szakértelem teljes hiányáról árulkodnak” – olvashatjuk Brooknál (Brook 1973; 35). A kornak ez a hozzáállása pedig előbb-utóbb odavezet, hogy nem is lesz esélye és értelme más jellegű, komoly fogalmazásnak – ezzel pedig teljes mértékig bebiztosítjuk a

kontraszelektív működési folyamatok helyét a művészetben is. (Nem is születnek nagy számban halhatatlannak nevezhető előadások.)

„A színház megtisztulása nem a közönségen múlik. Egy tiszta színház kisugárzása viszont előbb-utóbb közönséget vonzana, teremtene. [...] Nekem az kell, hogy a színház csoda legyen, egy adag rítussal” – mondja Brook (idézi Bicskei 2010; 13). Itt valahol érhető tetten a jelenkor művészeinek nagy feladata. Ám ez a feladat ma körülbelül ahhoz hasonlítható, mintha egy gyertyalángot szeretnénk megőrizni a viharban. Nehéz vállalás, szinte lehetetlennek tűnő, a feladat azonban ettől nem kevesebb. Nem lehet az „ellenszélre” hivatkozva feladni az ezzel való küzdelmet és harcot. A cirkuszmutatványok kora lejárt. Az emberiség megért arra, hogy szembesüljön önmagával, a művészet pedig – többek között – arra, hogy ebben a szembesítésben felelősen vegyen részt. Ez pedig annak mentén működhet, ha nem horizontálisan igyekszik „hatékony” lenni (nem a mulékony napi politikát szajkózza, nem a puszta szórakozást elégíti ki, és nem csinál rossz viccet az emberi nyomorúságból), hanem vertikális tereket nyitva meg magáról az emberről tudósít, ha kell kegyetlenül, de mindenképp *állást foglalva*. Ez szükséges ahhoz, hogy az ember (az alkotó) méltó lehessen arra, amire teremtettet, képviselni tudhassa azt a felfoghatatlan csodát, hogy létezhet, és azt a kegyelmet, hogy alkothat. „Mert amit a világ ránk parancsol, ahhoz alkalmazkodnunk ugyan valóban szükségszerű, de lelkünknek és szellemünknek ezenközben mindig is és mégis úgy kell élnie, mint ami az örökkévalóságból való és örök időkre szól” (Szabados 2008; 159).

## **7. 2. „és szólok én, mint éjidőn a fa”**

Mindaz, amiről eddig szó esett, veszít fontosságából annak a fényében, ami jelenleg a világot uralja. A művészet állapota, szerepe és jelentősége eltölpül amellelt, hogy emberek halnak tömegével a semmiért, hogy az ember a természetet a végtelenségig kihasználta és maga ellen fordította, hogy az ember méltatlan lett az ittlétre, a szeretetre, és mindent elárul, ami még méltóságot adhatna neki. Probléma nélkül hazudik, csal, lop és öl, ha az érdeke úgy kívánja. Nemcsak a művészetet árulja el, nemcsak a hitet, hanem valóban mindent, ami az emberi tartás forrása lehetne. Éjidőnket éljük minden tekintetben.

Minderről hitelesen fogalmazni nagyon nehéz. Pilinszky János azon kevesek egyike, akinek ez sikerül. Talán éppen annak a hiánnyelvezetnek köszönhetően, melyben a csend válik szervezővé, melyben a dolgok igazi lényege a sorok közé szorul, melyben a tömör, tárgyias mondatok hermetikus jelhasználatában a dolgok kimondhatatlansága

érvényesül, a beszéd elnehezedése, ellehetetlenedése. Melyben a költészet feloldódik egy metafizikai közegben – a betűk, a szavak, valamint a jelentéshordozó csendek univerzumában –, hogy súlyos, éles valósággá válják. Pilinszky a lét alapkérdéseivel szembesít. A világból kivaszított, avagy a világrendből önmagát kivaszító ember létélményét, bizonytalanságát közvetíti. Mondatainak, sorainak szuggesztivitása formai tisztaságában, nyelvi egyszerűségében, tömör megfogalmazásaiban rejlik, mellyel – mondhatni – iskolát teremtett.

Az a világérzet, az az apokaliptikus vízió, mely Pilinszky költészetének minden rezdülésében felsejlik – érzetem szerint – igen pontosan és érvényesen tükrözi korunk emberének világérzetét. Így válik alapanyagává, inspirációs kiindulópontjává Pilinszky tárgyias lírája annak a színházi előadásnak, mely a ma emberének lelki és szellemi hontalanságáról, a teremtett világ gyönyörűségének és pusztulásának harcáról, az emberi méltatlanságról, vélt és valós kudarcainkról, a jelenkor riasztó kilátástalanságáról kíván szólni esszenciálisan, a költészet nyelvén. Ha volt is olyan időszak, amikor az ember krízisérzet nélkül állhatott a Földön („Valamikor a Paradicsom állt itt” – mondja Pilinszky), mára már apokaliptikus méreteket öltve telepednek rá életünkre a válságok, háborúk, krízishelyzetek. Erre az állapotra tesz utalást az előadás címe is, az *Apokrif* című vers egyik sorából kiragadott „éjtidő” szócska. A Pilinszky-féle elégikus versbeszéd alaptételei – úgymint a magány és a számvetés, a jelenkor emberének elidegenedettsége, az elmúlás és az elengedés, a szeretet és a veszteség, az önvizsgálat és az önkeresés, az üdvösség, a remény, az irgalmasság és a kegyelem, de mindenekelőtt az otthontalanság és a hazatalálás vallási gyökerű élményei – az előadás dramaturgiai vonalát is végigkísérik.

Tandori Dezső szerint az emberiség történetét Pilinszky szenvedéstörténetnek fogja fel. „Így szintetizálódott már a háborús versekben is többféle élménykör; a megváltásé, a bűné, a botrányé, a magányé, a döntés nélküli életé; az állati kiszolgáltatottságé, ember és ember sivatagáé; és sorolhatnánk” (Tandori 2002; 146). Verseiben a magány szélsőségei nyilatkoznak meg, ez manifesztálódik a tárgyakban és állatokban, illetve a tárgyuktól és cselekvéselemüktől megfosztott emberi helyzetekben (Tandori 2002; 146).

Az állatok Pilinszky-nél egyszerre jelentik az álmod, szimbolizálják a meghasonlottságot – néha egyáltalán nem úgy viselkednek, ahogyan elvárnánk tőlük. Ilyen érzés fog el bennünket pl. az *Élőképek* rókájával és tört-szárnyú madarával kapcsolatban, vagy a *Fabula* című verset olvasva, melyben Pilinszky az emberek által – félelemből vagy előítéletek okán – megölt „tisza szívű”, magányos farkas történetét írja meg, amely vers ugyanakkor a *KZ-oratóriumának* egyik legdramatikusabb eleme. Talán éppen azért, mert

ebben is – Tandori szavaival – „az állati kiszolgáltatottság képeinek rideg vagy színleg otthonos, emberre vonatkoztatott világa” érvényesül (Tandori 2002; 146).

Pilinszky költészetében minden tárgy, élőlény egyenrangú, a „kreatúra” hasonlóképpen tárgyas lény akárcsak egy „kerti szék” – írja tanulmányban Sepsi Enikő. „A tárgyak metamorfózison mennek át: lecsupaszítva a gyilkosság által pusztá funkciójukra vannak redukálva, ám éppen e metamorfózis révén válnak a »század betűi«-vé: ezek a tárgyak a betűk, amelyekkel a költemény íródik, és benne mint tanúk mozdulatlanul állnak, és imádkoznak”. Részt vesznek a szenvedésben, megteremtik a múlt valóságát, így lesznek jelenvalókká (Sepsi 2015; 40). Akárcsak a *Négysoros* szegei, a fájdalom, a gyalázat szegei, melyek a megácsolt kereszt alatt várakoznak. „[A] mindenség modelljét egyedül omlatag agyagból, didergő limlomokból lehet »fölrakni« hogy az meg is maradjon, súlyokból és megannyi esendőségéből. Az »isteni szépség« egyedül ezen az áron inkarnálódhat, ölthet testet. Hogy magára veszi minden terhünket, didergésünket. Minden egyéb – s a művészetben legkivált – farizeusmunka és szemfényvesztés” – mondja Pilinszky (Pilinszky 1974).

Ezek a „didergő limlomok” a hiány metaforái is. A hiányé mely Pilinszky meta-költészetében mindenképp alatt ott húzódik; azé a hiányé, amit az ember, a bűnbeesés pillanatától kezdve örök időkre magáénak tudhat. Ugyanakkor ez a hiány – és ennek esztétikai szinonimái: a csupaszság, mezítelenség, egyszerűség – válik a Pilinszky-féle versesztétika szépségének legalapvetőbb forrásává. Pilinszky szembesít bennünket a hiány gazdagságával, a kiszolgáltatottság morális fennköltségével, a szenvedés szakralitásával (legyen az Krisztus szenvedése vagy a lágerlakóké). „A művészi szép számos titka közül az egyik legszembetűnőbb, hogy az mindig egyfajta alázat gyümölcse. Ha jól megfigyeljük, az alkotó képzelet kifejezésének anyagáért mindig földig hajol, mintegy megismételve Isten teremtő gesztusát. Mi több: minél bonyolultabb a mondanivalója, a művésznek annál esendőbb és elhagyatottabb rétegekbe kell leásnia, hogy megfelelő »anyagra« találjon. A művészetben csak az szárnyal, ami földhözragadt; egyedül a szegénység gazdag és a vereség győzedelmes” (Pilinszky 1974).

Pilinszky költészete az elhallgatás többletével válik még súlyosabbá; legalább annyi szerepe van a ki nem mondottságnak, mint a leírt szavaknak (pl. „Harmadnapra legyőzte a halált.”). A maga öntörvényű, zárt, rímekbe foglalt költészetének értelmezését azonban nem bízta a véletlenre. Olyan képi láttatást kreál, melyben allegóriái a szavak hiányában is elérkeznek a költői szándékhoz. Ebben a nyelvezetben a kozmikus magány, szorongás érzései képi síkon jelennek meg. Konkrét díszletelemek közé helyezi el verseit.

A jelentésgazdag toposzok mellett az ember alkotta tárgyak beemelésével és azok megszemélyesítésével alkotja meg metaforáit. „A művészetet egyedül az élteti, ami csakugyan van, mi csakugyan megtörténik. Ahogy az éhezőt nem lehet szép szavakkal megegetni, a művészet se táplálkozhat utópiákból. A legtündöklőbb elgondolás sorsa is megformálásakor, anyagában dől el, ahogy egy szerelemé az ölelésben” – írja (Pilinszky 1974).

*Négysoros* c. versének minden mondata egy tömör vizuális egység. „Alvó szegeket” látunk, „jéghideg homokban”, „plakátmagányban ázó” éjjelt, folyosón égve felejtett villanyt. A dolgok, tárgyak pusztá létezésükben érvényesülnek, metaforákká a hozzájuk kapcsolható szakrális tartalmak mentén változnak. A vers értelmezési közege tehát a sorok intertextuális kapcsolatában rejlik. „A művészet: inkarnáció” – mondja Pilinszky. „Minél szellemibb, annál »tapinthatóbb«. És fordítva: minél »tapinthatóbb«, annál bensőségesebb, annál szellemibb” (Pilinszky 1974).

A bűn, szenvedés és kegyelem – mint alapvető témák – nyilvánvalóan Pilinszky katolikus lelkületéből adódnak. Konkrétumokká azokon a költői képeken keresztül válnak, melyeket Pilinszky saját korának életérzéséből hív elő. *Ars poetica helyett* c. írásában arra igyekszik választ adni, hogy miért tartja aktuálisnak a keresztény ihletésű költészet szerepét, és miben látja annak korfeladatát. Mint írja, egyéni elkötelezettségéhez nemzedékének egyik legáltalánosabb élménye, a világháború szolgáltatott alapot. Noha írása megszületésekor (1970) a háború már véget ért, a koncentrációs táborokat felszámolták, a frontok elnémultak, Pilinszky szerint „épp e végérvényesen beállott csönd jelenti ma a legfőbb realitást közöttünk” (Pilinszky 1992; 83).

Úgy nevezik el őt a második világháború költőjének, hogy a háború nagy részéből valójában kimaradt, hiszen személyesen csak a vége felé került vele szembe. Ennek ellenére rendkívüli ráérzéssel tudott százmilliók közérzetének szócsövénévé válni, hiszen számos versében a pokol legsötétebb bugyraig kalauzol, a haláltáborok által megnyomorított emberek lelkébe tekint bele. A század botrányát fogalmazza meg. Lägerélményei fundamentumként épültek be költészetébe (lásd pl. *Harbach, 1944; Francia fogoly*), ahogyan drámáiba is (pl. *KZ-oratórium, Gyerekek és katonák*).

A drámaíró és a költő nem különül el egymástól Pilinszky személyében, versei sokszor maguk is „mikrodramák”, ugyanakkor drámái (melyekbe sokszor beépülnek versei) maguk is inkább a költemények struktúráját tartják. Ahogyan ezt Radnóti Zsuzsa is jelzi egyik tanulmányában (melyet a *Gyerekek és katonák* kapcsán ír), Pilinszky darabjaiban nincsenek jellemek és hagyományos értelemben vett dialógusok, mint ahogy

hagyományos értelemben vett cselekmény sem szervezi a szöveget (lásd Sepsi 2015; 122). Monológ-töredékek ezek, lassított időben kibomló, kimerevített pillanatok, melyeknek Sepsi szavaival „nincs kommunikatív értékük, csak lelkiállapotokat érzékeltetnek”. Beckethez vagy Wilson színházhoz hasonlóan ez a struktúra igyekszik túllépni az idő hagyományos folyásán (Sepsi 2015; 123). Sokszor egyetlen pillanatba sűrűsödik, vonódik össze jelen és jövő vagy jelen és múlt.

Sepsi szerint e költészetben a beszélő mozdulatlansága (az a rögzített pont, ahonnan a kijelentés megszületik) nyelvének vizuális mozdulatlanságában ölt testet (Sepsi 2015; 123). Ez valójában az a csend, ami az olvasóban teátrális érzetet kelt. Ez a mozdulatlanság Pilinszky költészetének ikonszerűségében lel formára, melynek lényege szintén az, hogy nem reprezentálja, hanem jelenvalóvá teszi tárgyát. Az ikonvers az általa közvetíteni kívánt szakrális tartalmakra szűkíti tárgyát, kiszorítva ezzel a dokumentumjellegét. A szakrális tartalom jelenések formájában vetül ki – abban a zárt rendszerű versnyelvben, melyet a keresztutalások működtetnek, s melyben pl. így képződik analógia a világháború eseményei és szenvedési és a passióbéli szenvedéstörténet között. Az emberi cselekvések a krisztusi passió idejének transzcendenciájába kerülnek, s ahogy megtörténnék: mozdulatlan ikonná, „tisza történésé” válnak. „A múltó idő a történet relativitásából a »tisza történés« totalitásába, minden igaz cselekedet eleve mozdulatlan tengelyébe vezet. Ez a »tisza történés« azonban már teljes egészében »mozdulatlan«, sajátos módon függetlenül és egyetemes érvényű valóság, vagyis szöges ellentéte a merényletnek, mely mindig üres, viszonylagos és irreális.” – írja Pilinszky (Pilinszky 1992; 83).

A háború Pilinszkyknél nem konkretizálódik. Ahogy az *Élőképek* kapcsán írja: „a színpalak mögött marad, és nincs semmi a nyílt színen.” Ugyanúgy lehet végítélet vagy szorongás (például egy gyermek vagy az első szerelem szorongása). „Mert szorongani annyi, mint a teljes létezésről rettegni” (idézi Szigeti 1983; 202). Ebben a mondatban sűrűsödik össze tehát az a létérzés, mely egész jelenkorunkat jellemzi, mely akkor is beleivódik a mindennapjainkba (és a művészetünkbe is), ha minden erőfeszítésünkkel igyekszünk ezt elfedni vagy elfelejteni. Az *Éjido* c. előadás nem törekszik másra, mint ezt a létérzést „bevállalni”, felvállalni, azon az egyszerű és elemi szinten, ahogyan ezt az előadás résztvevői itt és most megélik. Nem történet elmesélésére koncentrál tehát, sokkal inkább azon érzések, témák feldolgozásra, melyek köré az epizódok szerveződnek, s amelyeket a ma embere akarva-akaratlanul a lelkében hordoz. A szándékoltan töredékes szerkezet Pilinszky darabjainak struktúráját idézi, melyek tudatosan nem tartanak sehová;

állóképek, kinyújtott pillanatok, amikben viszont „potenciálisan benne van az egész” (idézi Szigeti 1983; 208). Az *Éjtidő* c. előadás Pilinszky versvilágát helyenként az alkotók saját olvasatára, képeire fordítja le, helyenként a versekben megjelenő képeket hívja elő. Az epizódokban megjelenő figurák, lények, kreatúrák, lelkek egyéni és közös drámáinak foszlányait egyetlen karakter, egy Kisfiú személye kapcsolja össze, aki egyben a „tiszta szívű” magányos farkas is, avagy maga Pilinszky. A Kisfiú – talán megtörtént eseményekből, talán álmokból szőtt – világában vagyunk tehát, az ő élményeiben, vágyaiban és félelmeiben megjelenő lények az ő inkarnációiként, lehetséges énjeiként szemlélhetők.

Az előadás úgymond a végállapot idejében történik, ég és föld közötti horizonton, amikor a „színpadra” már a semmi szele fúj be. Megalázott valóságunk elemi építőkockákat ad a kezünkbe, a témák sajnos itt vannak, csak fel kell emelnünk őket. Atmoszférája a legpontosabban talán Pilinszkynek azzal a mondatával jellemezhető, melyet az *Élőképek* kapcsán nyilatkozik: „Ez tulajdonképpen a misztikusok éjszakája is; ez az agónia semmije. Vegyük, hogy a darab a végkifejlete mindennek – egy olyan gyerekkori délután, aminek nincs többé folytatása, ahol kialszik a világ, mintha elfújták volna” (idézi Szigeti 1983; 205).

Ez a világ (az előadásnak a világa) azonban nem zárja ki magából a groteszk jelleget, sőt a humor jelenlétét sem. Mégpedig azért, mert a humor – ahogyan azt Hamvas Béla írja a *Karneválban* – „a tragédiánál is mélyebb” jelenség (Hamvas 1999; 87). Hamvas szerint ugyanis az egyetlen eszközünk arra, hogy kísérteteinket elviseljük az, ha kinevetjük őket (Hamvas 1994a; 347). Arról a derűs kedélyállapotról van itt szó, mellyel kívülállóként felül tudhatunk emelkedni életünk fogyatékoságain. Ennek a komikumnak (Hamvas fehér humornak nevezi) lételeme a melankólia, eszköze a szatíra és legfőképpen az irónia. Vagyis magában hordozza azt a paradoxont, melyből tudni lehet, valójában komoly dolgokról esik szó. Ezért nevezi Hamvas az éberség egyik formájának is. Ennek lényege nem a pusztán ébrenlétben van. Arról az állapotról van szó, amely az „aranykorral” hozható összefüggésbe, melyben ott rejlik a szakrális életrend, a teljes élet lehetősége, s amely lehetőség adott minden időben, amennyiben akad valaki, hogy megvalósítsa.

Az előadás – formáját tekintve – afelé törekszik, hogy a benne alkalmazott különböző művészeti eszközök jelentéshordozó szerepét kiegyenlítsse. Különös figyelmet fordít a zene, a szöveg, a látványelemek, és a mozdulat organikus kapcsolatára, egymásra hatására, és az ezen művészeti ágak találkozásából megfogalmazható színpadi költészet megteremtésére.

A versek mellé olyan művészeti elemeket társít, melyek analógiát mutatnak Pilinszky költészetének világával. Így válik szerves részévé az előadás egészének Mezei Szilárd vajdasági zeneszerző zenéje is, mely előben hangzik el. Mezei Szilárd sajátos zenei hozzáállással és stílussal rendelkezik, melynek gyökereit a dzsesszben, a kortárs, improvizatív zenében kell keresnünk, s nem utolsósorban a magyar népzeneben, mely zenei anyanyelvként szövi át munkásságát. Mezeit leginkább a bartóki, szabadosi vonal követőjeként tartják számon (Szabados Györggyel egyfajta baráti, mester-tanítvány viszonyt is ápol), mindemellett érezhető munkásságán a Lutoslawski-féle aleatoria hatása, az improvizatív jazz világából pedig elsősorban Anthony Braxton hatása. Zeneszerzőként leginkább az improvizáció és kompozíció kapcsolata foglalkoztatja. Zenéje strukturált, sokszor atonális, ugyanakkor ezen a súlyos zenei hangzáson belül végtelen szabadságnak, szárnyalásnak ad teret.

Hogy miért az említett irányzatokban keresi azokat a gyökereket, melyekre egyedi zenéjét építeni tudja, arról ő maga így nyilatkozik: „Ha van e században »zenei megújulás«, akkor az nagymértékben a fekete zenén (jazz), tehát az improvizáció újbóli megjelenésén és jelentőségének felismerésén alapul. Ahogy Anthony Braxton mondja, »a nyugati klasszikus zene válságának oka nemcsak a rögzítettség eluralkodása és a zeneszerző szerepének felnagyítása, hanem az egyéniség lefokozása«. És, tegyük hozzá, a jazz sohasem szépíteni, a dolgokat elkenni igyekezett, hanem azokat nemesen, ha kell, fájdalmasan megénekelni. Ehhez pedig mindig is a teljes lényre volt szükség” (Mezei 2000).

Ezen a ponton felsejlik, hogy Mezei úgy közelít a zenéhez, akárcsak Pilinszky a költészetéhez. A dolgok „fájdalmas megéneklése” érhető tetten ezekben a hangokban, és nem mellesleg az a művészi tartás, mely minden csábítás ellenére kitart a „gyökerek” mellett, és teljes lényével képviseli azt. Mert ahogyan azt Mezei példaképe, Szabados is írja: „nem megváltoztatni kell a világot valamilyen »osztályharcos alapon«, hanem a megalkotott világ nagyszerűségét kell tudni átélni, felfogni, felmutatni és fenntartani. Ez az ember hihetetlen feladata” (idézi Régheny 2008).

Mezei kivételes zenei érzékenységgel közelít magához a költészetéhez is. Ennek számos példáját fedezhetjük fel eddigi munkásságában. Főként vajdasági költők verseiből merített ihletet, de számos más – számára jelentős – költeményt is feldolgozott. Így született meg a Pilinszky verseire komponált opusza is (*Fabula Suite*), melynek néhány darabja az *Éjjel* c. előadásban is hallható lesz amellet a zenei anyag mellett, melyet a zeneszerző jelen előadáshoz komponál. Mezei azon színházi zeneszerzők egyike, akik



lényegileg ismerik a színpad követelményeit, így színházi zenéje minden tekintetben szerves egységként idomul a színpadi történés világához.

Az előadás látványvilágának megkomponálásakor arra törekedtünk alkotótársaimmal (Ondraschek Péter díszlettervezővel és Janovics Erika jelmeztervezővel), hogy az előadásban megjelenő színpadi elemek (a tér és a benne megjelenő anyagok (pl. homok), a tárgyak, ruhák, s nem mellesleg a maszkok és bábok) ne csupán a színpadon „jól működő” elemek legyenek, hanem lehetőleg egymás függvényében, egymáshoz viszonyítva képezzenek jelentéstartalmakat, valamint, hogy önmagukban is folyamatos változásra legyenek képesek. Jelentésük ily módon néhol megsokszorozódik, némely esetben pedig megváltozik, irányt vált. A legszembetűnőbb példája ennek talán az előadás első percétől a térbe függesztett fészek, melynek jelentésére akkor derül fény, amikor az előadás második felében összekapcsolódik a madárcsőrű teremtmény – a kicsinyét a fészekben kereső madár-anya – alakjával, valamint a homokból előkerülő fiókájának élettelen testével. A büntudatot, amit a madár-teremtmény megél kicsinyének „magára hagyása” miatt, talán még a Kisfiú-szereplő vigasztaló szándéka sem tudja feloldozni. Az üres fészek története látszólag itt ér véget. Ám az ezt követő epizódban – mely úgyszintén a kiszolgáltatottságról, a vágyott szeretetről és vágyott méltóságról, másrészt az emberi méltatlanságról és érzéketlenségről fogalmaz – új jelentést kap. Az embereket alázatosan kiszolgáló, megbecsülésükre vágyó cseléd jelenetében a fészek menyasszonyi ruhává és koszorúvá változik, mely egyben a szebb élet, a szerelem lehetőségének szimbóluma is. Ám a legtisztább, legnemesebb emberi érzések sem képesek változást előidézni abban a rendszerben, melyben az emberek akár egymás húsát is kivájják, ha érdekük így kívánja. Így kapcsolódik jelentésében össze az elhagyott fióka és a cseléd története, melyet a fészek, s az abból jelentésesen megszülető ruha és koszorú-metaphora kapcsol össze.

A tér megalkotásakor elsődleges szempont és kiindulópont volt számunkra, hogy Pilinszky költészetének univerzumához, filozófiájához, a verseinek tér- és időkezeléséhez adekvát és méltó látványt teremtsünk, ha úgy tetszik egyfajta hármas tagolódású „metafizikai küzdőteret” képeltünk el, melyben szimbolikusan összekötődik ég és föld, s ahol minden a földben születik, és az ég felé tart, az égben ér véget. A játék a kettő között zajlik, egy örökös bizonytalanságot sugalmazó süppedő talajon, amely mint az élő homok, folyamatosan veszély érzetét kelti. Az eget a földdel összekötő „húrok”, életfonalak, lélekvezetők, gondolatsálak erdejében vagyunk, mely húrok gondolatilag is és fizikailag is megfajtásra váró, felfedezni való „titkokat” rejtene. A teret az előadás egy adott pontján áttetsző fátylak különálló sávokra, szigetekre szabdalják szét, melyeknek

labirintusában az ember még elhagyatottabbá, még magányosabbá válik. Ezekre a fátyolszerű függönyökre vetülnek Mezei Erzsébet grafikusművész fekete-fehér, szikár, szálkás hidegtűi az ég felé törekvő létráival, kemény vonalaival vagy szalma-halomjaival, melyekből rudak, néhol kereszttek merednek ki, melyek a Golgotát idézik.

*Az Éjvidő* c. előadás Pilinszky tárgyias lírájából merítkezve a véges emberi létezés és a végtelen, teremtetlen Létező közötti kapcsolatot fejtegeti emberi nézőpontból, a bűn és a szeretet kötöttségében és tragikumában.

## Képmelléklet

### Képek az *Éjvidő* c. előadásból















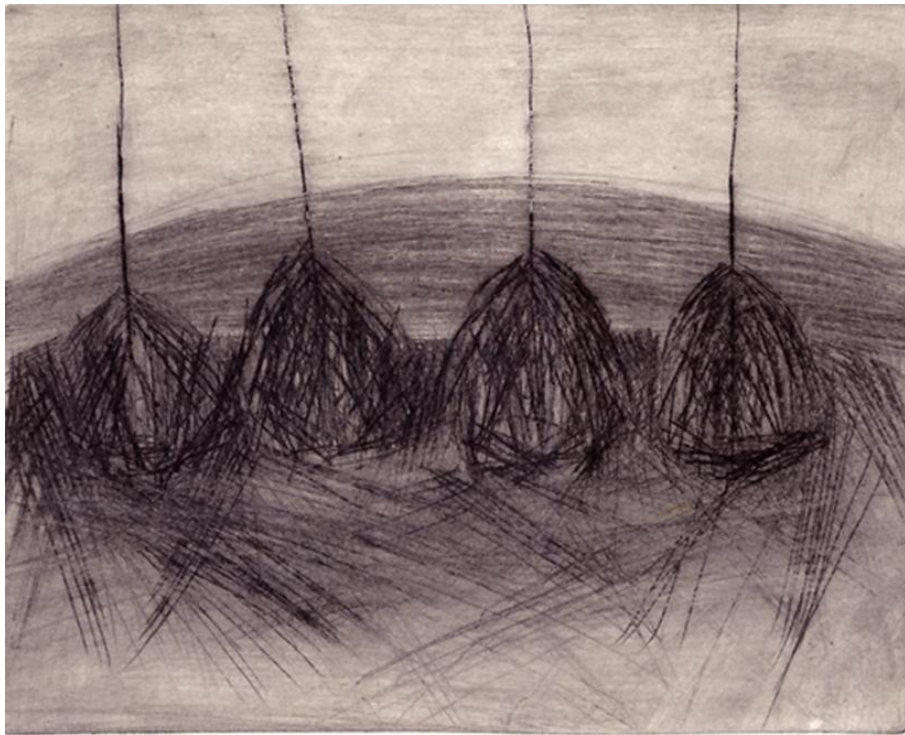




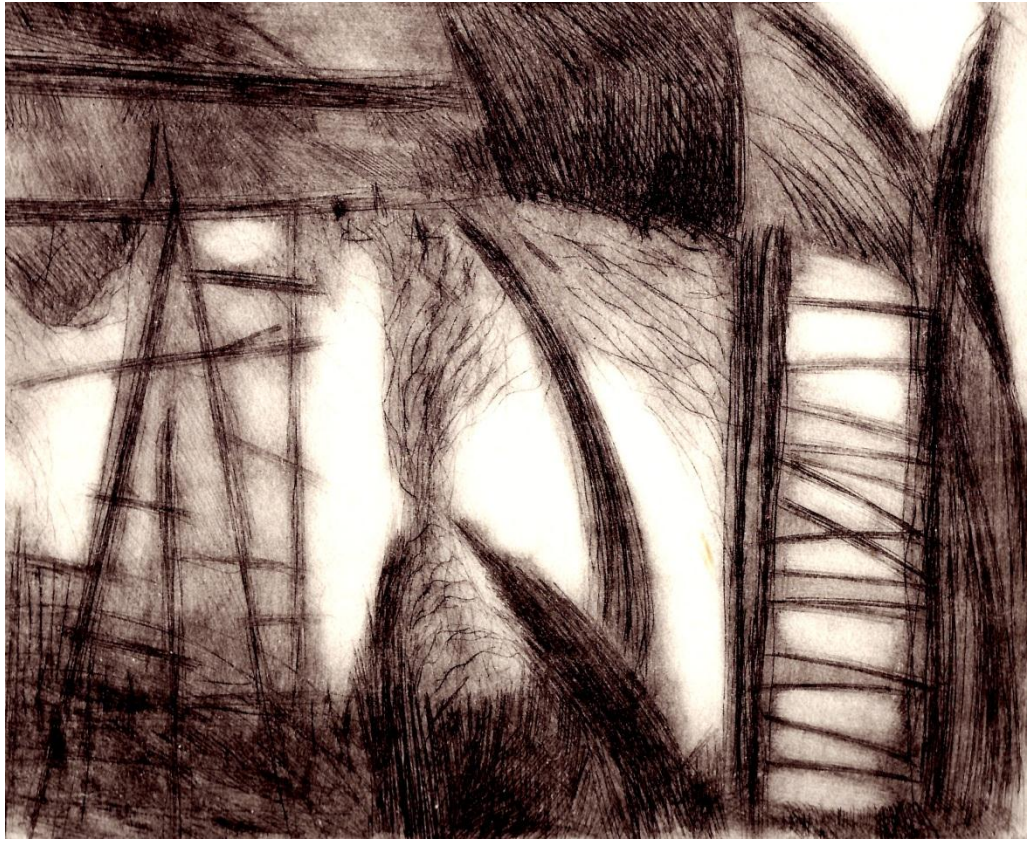


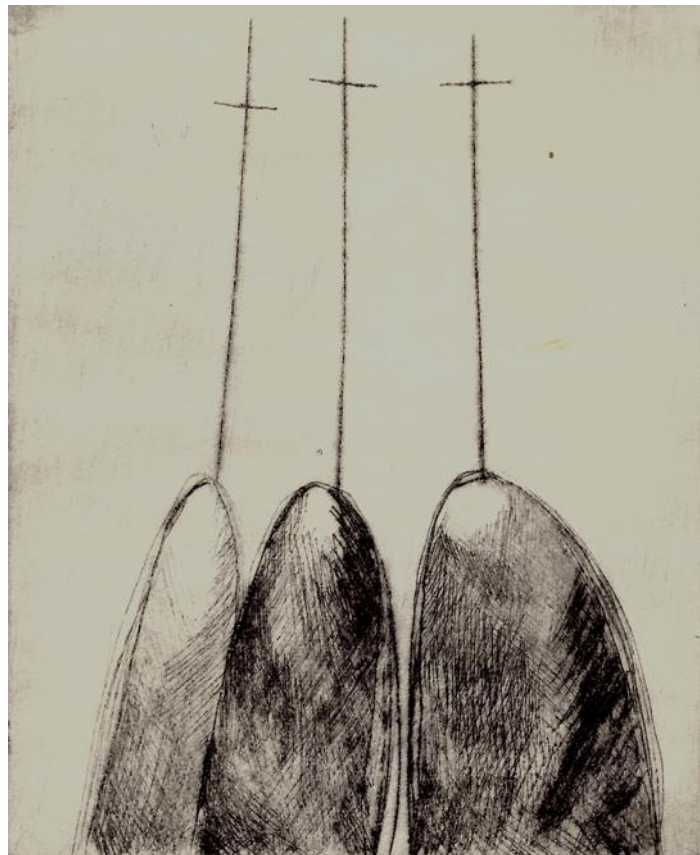
Révész Róbert fotográfái

**Válogatás Mezei Erzsébet az előadásban felhasznált grafikáiból**











## Literatúra

- ABLONCZY László (2012) Régimódi színháztörténet. In: *Hitel*, 2012/2. 42–66.  
Elérhető: <http://www.hitelfolyoirat.hu/sites/default/files/pdf/42-66.pdf> (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)
- AKIMOV, Nyikolaj (1970) A színházművészet sajátosságai. Fordította: Szekeres Zsuzsa.  
In: LENGYEL György (Szerk.) *A színház ma*. Budapest, Gondolat. 423–429.
- APPIA, Adolphe (1983) *Oeuvres completes. I.* Lausanne, L'Âge d'homme.
- ARENS, Katherine (1991) Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible? In: *Theatre Journal*. Vol. 43. Nr. 1. (March) 14–38.
- ARISZTOTELÉSZ (1997) *Poétika*. Budapest, PannonKlett.
- ARTAUD, Antonin (1985) *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó.
- BÁLINT Zoltán – BICSKEI Zoltán – ĐUKIĆ, Ljubomir (szerk.) (2002) *Mozzاناتok – Momenti – Movements. Nagy József – Josef Nadj*. Kanizsa, Kanizsai Kör.
- BARBA, Eugenio (1965) *Kísérletek színháza*. Budapest, Színháztudományi Intézet.
- BARBA, Eugenio (2001) *Papírkenu*. Budapest, Kijárat Kiadó.
- BARRAULT, Jean-Louis (1970) A Phaedra szimfonikus tétélei. Fordította: G. Szegő Magda. In: LENGYEL György (Szerk.) *A színház ma*. Budapest, Gondolat. 184–188.
- BÉCSY Tamás (1992) *Rítus és dráma*. Budapest, Mécs László Lap és Könyvkiadó
- BEKE László (1994) Kantor művészete és elmélete. In: KANTOR, Tadeusz: *Halálszínház*. Budapest – Szeged, Prospero Kiadó 15–22.
- BELO, Jane (1966) *The Identity of Rangda and Barong*. In: BELO, Jane: *Bali: Rangda and Barong*. Seattle. University of Washington Press. 35–38.
- BICSKEI Zoltán (Szerk.) (2010) *A mesterek szava – Szemelvények a valódi filmről/színházról*. Zenta, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet
- BLÆDÉ, Myriam (2009) *Nagy József síremlékei*. Ford.: Gemza Melinda. Kolozsvár, Koinónia.

BOGDÁN Zenkő (2010) *Nagy Józsefről tíz bekezdésben* (Nagy Józseffel készült kerekasztal-beszélgetés összefoglaló átirata. Elhangzott Kolozsváron, 2010. december 9-én az Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztiválon.)

Elérhető: <https://kollokata.wordpress.com/2010/12/09/nagy-jozsefrol-tiz-bekezdesben/>  
(Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)

BÖDŐ Sándor /ős/ (2013) Tésztaszűrő, Woyzeck és dzsessz. *Vajdaság Ma*, 2013. 09. 13.

Elérhető: <http://www.vajma.info/cikk/kultura/8837/Tesztaszuro--Woyzeck-es-dzsessz.html>  
Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.

BRECHT, Bertolt (1970) Az elidegenítési effektus. Fordította: Szántó Judit. In: LENGYEL György (Szerk.) *A színház ma*. Budapest, Gondolat. 154–163.

BROOK, Peter (1973) *Az üres tér*. Ford: Koós Anna. Budapest, Európa Kiadó.

BRUNTON, Paul (1938) *India titkai*. Ford.: Baktay Ervin. Budapest, Rózsavölgyi.

BÜCHNER, Georg (2003) *Georg Büchner összes művei*. Budapest, Osiris Kiadó.

CRAIG, Edward Gordon (1963) *Hitvallás a színházról*. Ford.: Székely György. Budapest, Színháztudományi intézet

CRAIG, Edward Gordon (1970) A színház művészete. Fordította: Csillag Ilona. In: LENGYEL György (Szerk.) *A színház ma*. Budapest, Gondolat. 103–111.

DURÓ Győző (1992) Kalauz a Kabukihoz. In: NAKAMURA Matazó (1992) *Kabuki az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat. 9–14.

DURÓ Győző (Szerk.) (1994) *Nó-drámák*. Budapest, Orpheusz Könyvkiadó.

FORGÁCH András (2014) Főúr, egy Bob Wilson rendel!. *Revizor*, 2014. 10. 28.

Elérhető: <https://revizoronline.com/hu/cikk/5279/jaroslav-haek-karl-kraus-1914-vigszinhaz/> (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)

FRIEDEL, Egon (1990) *Az újkori kultúra története II*. Budapest, Holnap Kiadó.

FUCHS Livia (1993) Jel. Három találkozás Nagy Józseffel, a Jel Színház vezetőjével. In: *Iskolakultúra*, 1993/10. 87–88.

Elérhető: <http://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/29052/28770>  
(Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)

- GLASER, Curt (1930) *Japanisches Theater*. Berlin, Würfel Verlag.
- GROSSMANN, Jan (1970) Kiöregedett találmány? Fordította: Balogh Géza. In: LENGYEL György (Szerk.) *A színház ma*. Budapest, Gondolat. 465–469.
- GROTOWSKY, Jerzy (1968) *Towards a Poor Theatre*. Holstebro, Odin Teatrets Forlag.
- GROTOWSKY, Jerzy (1999) *Színház és rituálé*. Ford.: Pályi András. Budapest – Pozsony, Kalligram
- GUREVICS, Aron Jakovievics (1974) *A középkori ember világképe*. Ford.: Előd Nóra. Budapest, Kossuth Könyvkiadó
- HALMOS Antal (2010) *7 év a csodálatos Indiában : ...és két túra Nepálban*. Budapest, Ad Librum.
- Elérhető: <http://mek.oszk.hu/10500/10527/10527.pdf> (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)
- HAMVAS Béla (1987) *Silentium. Titkos jegyzőkönyv. Unicornis*. Budapest, Vigilia Kiadó.
- HAMVAS Béla (1994a) *Arkhai*. Budapest, Medio Kiadó.
- HAMVAS Béla (1994b) *Patmosz I*. Szombathely, Életünk Könyvek.
- HAMVAS Béla (1999) *Karnevál* (3. kötet). Budapest, Medio Kiadó
- HAMVAS Béla (2000) *Száz könyv*. Budapest, Medio Kiadó
- HAMVAS Béla (2015) *Scientia sacra I*. Budapest, Medio Kiadó.
- HEVESI Sándor (1908) *A színjátszás művészete*. Budapest, Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal
- HOPPÁL Mihály (1994) *Sámánok – Lelkek és jelképek*. Budapest, Helikon Kiadó.
- HOPPÁL Mihály (2010) *Sámánok világa*. Budapest, Püski Kiadó.
- JUNG, C. G. (2011) *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Ford.: Turóczi Attila. Budapest, Scolar Kiadó
- KANTOR, Tadeusz (1994) *Halálszínház*. Ford. Cservenits Jolán, Arany Éva, Bába Krisztina. Budapest – Szeged, Prospero Kiadó

- KÁRPÁTI János (1981) *Kelet zenéje*. Budapest, Zeneműkiadó
- KÉKESI KUN Árpád (2007) *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris.
- KIRÁLY Nina (1994) Exegi momentum. In: KANTOR, Tadeusz: Halálszínház. Budapest – Szeged, Prospero Kiadó, 251–256.
- KODOLÁNYI Gyula (1990) A kormányzó halála. In: *Hitel*, 1990/3. 29–32.  
Elérhető: <http://xn--gyrgy-szabados-wpb.com/the-world-of-georgy/compositions/partitura-kormanyzo-halala-in-hitel-1989-2-evf-klnsz-17-19-old-2/> (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)
- KOKUBU Tamocu (1984) *A japán színház*. Budapest, Gondolat
- LADÁNYI István (2015) „Egy fűszál szimfóniaként tud megszólalni” – Szelevényi Ákossal Ladányi István beszélget. In: *Ex Symposion*, 89. 26–32.  
Elérhető: [http://exsymposion.hu/data/pdf\\_issue/2015\\_\\_jel-szinhaz\\_\\_caius-licinius-calvus\\_\\_.pdf](http://exsymposion.hu/data/pdf_issue/2015__jel-szinhaz__caius-licinius-calvus__.pdf) (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)
- LAKATOS Ágnes (2010) *Kottaolvasási rendszerek*. Budapest, Nemzeti Szakképzési és Felnőttképzési Intézet
- LEHMANN, Hans-Thies (2009) *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi Kiadó.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1877) *Laokoon, vagy a festészet és költészet határaitól*. Ford.: Braun Zsigmond. Budapest, Franklin-társulat.
- MADAREV, Milan (2011) *Teatar pokreta Jozefa Nadja*. Novi Sad, Pozorišni Muzej Vojvodine.
- MEZEI Szilárd (2000) Könnyek nélkül, a zene világnapján. *zEtna*, 2000. 09. 29.  
Elérhető: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/28/szili.html> (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)
- MILLS, Alice (szerk.) (2009) *Mitológia - Mítoszok, mondák és legendák*. Budapest, Kossuth Kiadó.
- MOUSSINAC, Léon (1962) *Kézikönyv a rendezésről*. Színháztudományi Intézet.
- NAKAMURA Matazó (1992) *Kabuki az öltözőben és a színpadon*. Budapest, Gondolat.



NÁNAY István (1999) *A színpadi rendezésről*. Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság.

PAVIS, Patrice (2003) *Előadáselemzés*. Ford.: Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassi Kiadó.

PAVIS, Patrice (2006) *Színházi szótár*. Budapest, L' Harmattan Kiadó.

PILINSZKY János (1971) Új színház született. In: *Új Ember*, 1971. 08. 08.

Elérhető:

[http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00820\\_o/pilinszky00820\\_o.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00820_o/pilinszky00820_o.html) (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)

PILINSZKY János (1974) A művészi szép. In: *Új Ember*, 1974. 07. 28.

Elérhető:

<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00892/pilinszky00892.html> (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)

PILINSZKY János (1977) *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

POPA, Sebastian-Vlad (2014) *A dráma celebrálása*. Fordította: Kulcsár Edit. In: *Szcenárium II/2*. 5–15.

Elérhető: <https://docplayer.hu/24587470-Hang-szin-kep-helmut-sturmer-az-italiai-doboz-poetaja-silviu-purcarete-es-kulcsar-edit-irasai-35.html> (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)

PUKÁNSZKY Béla (1935) *Wagner Richard (Halálának félszázados évfordulójára)*. Budapest, Eötvös Kollégium Volt Tagjainak Szövetsége.

RÉGHENY Tamás (2008) Az improvizáció időtlen üzenete – Beszélgetés Szabados György zeneszerző-zongoraművésszel. *Ökotáj*, 2008/39–40. 175–184.

SCHECHNER, Richard (1984) *A performance*. Ford.: Regös János. Budapest, Múzsák.

SCHLEGEL, August Wilhelm (1994) Poesie. In: SCHLEGEL, August Wilhelm: *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters. Eine Auswahl aus den kritischen Schriften*.

Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart. 95-105. Ford. Weiss János és kutatócsoportja. Elérhető: <http://www.c3.hu/~prophil/profi054/schlegel.html> (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)

- SCHMIDT, Jochen (2011) *Pina Bausch*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- SEPSI Enikő (2015) *Pilinszky János mozdulatlan színháza*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- STAUD Géza (1968) A „totális színház” In: *Színház*, 1968/2. 1–6.  
Elérhető: [http://old.szin haz.net/pdf/1968\\_12.pdf](http://old.szin haz.net/pdf/1968_12.pdf) (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)
- STAUD Géza (1977) *Reinhardt – Szemtől szemben*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó
- SZABADOS György (2008) *Írások I. – Tanulmányok, esszék*. Szombathely, B.K.L. Kiadó.
- SZIGETI István (1983) Pilinszky János mozdulatlan színháza. In: TÖRÖK Endre (szerk.) *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Budapest, Magvető. 200–208.
- SZONDI, Peter (1979) *A modern dráma elmélete*. Budapest, Gondolat.
- T. KOÓS Imola (2014) Nagy József mozdulatról, szavakról, szőlőhegyről és Kanizsáról. *Maszol*, 2014. 12. 02.  
Elérhető: <http://www.maszol.ro/index.php/kultura/39507-nagy-> (Utolsó elérés: 2019. 06. 06.)
- TANDORI Dezső (2002) Pilinszky János válogatott művei. In: DOMOKOS Mátyás – HAFNER Zoltán: *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Budapest, Nap Kiadó, 146–151.
- TARI Eszter (2009) *Jávai árnyak*. Pécs, Ímea Kiadó
- TESCHKE, Holger (1998) *Testtel hallani, testtel beszélni. Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke*. Ford. Kiss Gabriella. In: *Theatron* 1998/2, 69–70.
- TOLSZTOJ, Lev Nyikolajevics (1961) *Kozákok / Kreutzer szonáta*. Budapest-Uzsgorod, Európa Könyvkiadó-Kárpátontúli Területi Kiadó
- TÓTH Berta (2013) Pina Bausch 73 – „Egy simogatás is lehet tánc”. *Színház*, 2013. 07. 27.  
Elérhető: [https://szinhaz.hu/2013/07/27/pina\\_bausch\\_73\\_egy\\_simogatas\\_is\\_lehet\\_tanc](https://szinhaz.hu/2013/07/27/pina_bausch_73_egy_simogatas_is_lehet_tanc) (Utolsó letöltés: 2019. 06. 06.)
- TÖRÖK Endre (szerk.) (1983) *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Budapest, Magvető.
- VÁRSZEGI Tibor (2002) Az okos hempergés öröme. in. *Mozzanatok – Momenti – Movements*. Nagy József – Josef Nadj. Kanjiža, Kanizsai Kör. 39-41.

VÁRSZEGI Tibor (2005) *Az ittlét öröme – A színpadi mű hermeneutikája*. Budapest, Balassi Kiadó.

VEKERDY Tamás (1999) *A színészi hatás eszközei - Zeami mester művei szerint*. Budapest, Ökonet.

WILSON, Robert (2000) Beszéd a Freud előtt. Ford. Kékesi Kun Árpád. In: JÁKFALVI Magdolna (szerk.) *Színházi antológia. XX. század*. Budapest, Balassi Kiadó. 166–169.