

KOZMA GÁBOR VIKTOR

# A VIEWPOINTS KIALAKULÁSÁNAK KONTEXTUSA



**...a Viewpoints a közösségi alkotás gyakorlata épül. A tréning továbbörökíti a nem hierarchikus, kooperatív, egyenlőségre és nem a művészi öntudat érvényesítésére épülő gondolkodásmódot a [...] neoavangárd és posztmodern elődöktől.**

**D**oktori dolgozatomban a színésztréningek logikáját vizsgáltam három tréning módszer, az Odin Teatret, a Suzuki és a Viewpoints komparatív vizsgálatával. Kutatásom célkitűzése az volt, hogy a színésztréning módszerek összehasonlíthatóvá váljanak, és feltárhatóvá váljon a tréningek közös logikája. Dekonstruáló elemző technikával vettem össze az egyes tréningeket, melyekhez egyszerű szempontrendszert alkalmaztam: (1) Honnan? – a tréning kontextusa és az azt gyakorló társulatok tréningtörténete; (2) Mi? – a különböző tréningdefiníciók összevetése; (3) Mikor? – a tréning időkezelése a társulaton belül; (4) Mi célból? – a tréningek céljai és az általuk konstruált ideális színész eszmény; (5) Hogyan? – a tréning eszközkészlete. Jelen tanulmányomban kutatásom azon részét közlöm, amely az Viewpoints és SITI Company tréningjének kontextuális összegzését tartalmazza.

A Viewpoints a posztmodern amerikai színházi kultúrában kialakult improvizációs tréning. Eredetileg Mary Overlie-től származott a technika, amelyet Anne Bogart és Tina Landau vett át – egyesek szerint lopott el –, és alakított tovább. A technika két gyakorlata alapjaiban megegyezik, de fókuszaiban és terminusaiban eltér egymástól.

A kutatás a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete támogatásával valósult meg.

Több magyar nyelvű publikáció is megjelent korábban, melyek a Viewpoints bemutatásával, annak gondolkodástörténeti háttérével és a kidolgozásában meghatározó amerikai alkotók gyakorlatával foglalkoztak.<sup>1</sup> Ezekben az írásokban a Viewpointot *Szempontok* néven fordították magyarra. Ezzel szemben a technikával folytatott gyakorlati tapasztalataim alapján helytállóbbnak tartom a *Nézőpontok* elnevezés alkalmazását, azonban a félreértések elkerülése végett nem használok más terminust ugyanarra a technikára, hanem a továbbiakban az angol változatban emlegetem. Overlie gyakorlatát a *Six Viewpoints*, Bogart és Landau tréningjét pedig a *Nine Viewpoints* néven fogom hivatkozni.

A Viewpoints kialakulása összetett szociokulturális egymásra hatások eredménye. Tanulmányomban bemutatom a technika létrejöttében szerepet játszó legfontosabb alkotókat, csoportosulásokat és azok gondolkodástörténeti háttérét. Narratívám logikáját a SITI Company művészeti társigazgatója, Leon Ingulsrud történeti előadására építem, melyet a Viewpoints kialakulásáról tartott.<sup>2</sup> A négy vizsgálandó kategória: (1) A Viewpoints neoavangárd és posztmodern gyökerei; (2) Mary Overlie gyakorlata – *Six Viewpoints*; (3) Anne Bogart és Tina Landau gyakorlata – *Nine Viewpoints* és a Kompozíció; (4) A SITI Company tréningje. A Viewpoints kontextuális kutatása során nem szándékozom részletesen bemutatni a megalkotásában aktívan vagy passzívan közrejátszó művészek pályáját, ehelyett a technikával kapcsolatos eseményekre koncentrálok, és narratívámat e szerint szűröm.

## A Viewpoints neoavangárd és posztmodern gyökerei

■ „A *Six Viewpoints* megértésében segít, ha azt a fejlődését körülvevő művészi közösségek kontextusában vizsgáljuk.”<sup>3</sup> Overlie, Bogart és Landau írásaira és Ingulsrud előadására támaszkodva én is olyan alkotókat (John Cage, Merce Cunningham, Robert Ellis Dunn) és csoportosulásokat (Cunningham Dance Company és Judson Dance Theatre) mutatok be, akik/amelyek közvetetten meghatározták a Viewpoints filozófiáját.

Bogart és Landau a nem hierarchikus esztétika és szerveződési forma miatt nevezi a fent nevezett alkotókat „posztmodern úttörőknek”.<sup>4</sup> Hans-Ties Lehmann a „színházi eszközök dehierarchizálását”, azaz a nem hierarchikus felhasználásukat szintén a posztmodern/posztdramatikus színház átfogó elveként említi.<sup>5</sup> A posztmodern (színház) időkeretét Lehmann körülbelül az 1970-es évektől az 1990-es évekig határozza meg.<sup>6</sup> Lehmann Cage és Cunningham 1950-es évekbeli kísérleteit először a neoavangárd fejezetben említi, de később a *Posztdramatikus színház panorámája* című fejezetben is hivatkozik az alkotók munkáira (pl. *Roaratorio*, 1979), és Cunningham gyakorlatát a „postmodern dance” jelzővel illeti.<sup>7</sup> Láthatjuk tehát, hogy a tárgyalt alkotók – Cage, Cunningham, Dunn, Judson Dance Theatre – egyértelmű besorolása nehézkes, és megoszlanak erről a vélemények. Mivel nem céлом ebben a kérdésben állást foglalni, használom mind a neoavangárd, mind a posztmodern jelzőt.

John Cage zeneszerző és író gondolkodását többek között Marcel Duchamp képzőművész művészete és barátságuk is meghatározta. Duchamp ready-made munkáinak hatása (*Biciklikerek*, 1913; *Forrás*, 1917) párhuzamba állíthatók Cage zenéhez fűződő viszonyával, mely többek kö-

zött 4'33" (1952) című, zongorára írt zeneművében is megmutatkozik. A konceptuális művészet meghatározó képviselőiként mindkét alkotó munkája a művészet, a zene, a képzőművészet mibenlétét kérdőjelezte meg. Cage a zajra zeneként volt képes tekinteni, mint egyfajta ready-made alkotásra, amit a figyelem által ki lehet emelni a hétköznapi élet teréből.<sup>8</sup> Cage és Duchamp más *szempontot* ajánlott a hétköznapi jelenségek vizsgálatára, megnyitva ezzel a művészi érték keresését a körülöttünk lévő jelenségek, tárgyak és cselekvések irányába.

Merce Cunningham táncos, koreográfus, a modern tánc egyik megújítója a posztmodern tánc előfutáraként<sup>9</sup> a decentralizált térhasználat híve volt, ahol nincsenek preferált perspektívák, látószögek, inkább egyfajta többközpontú térhasználat.<sup>10</sup> Cunningham 1953-ban megalapította a Merce Cunningham Dance Companyt, amely kísérleti laboratóriumként működött. Cage állandó alkotótársa volt Cunninghamnek. Mindkét alkotó kiemelt fontosságot szentelt az időtartamnak mint a tánc és a zene egyik meghatározó alkotóelemének. Közös munkáik során több esetben alkottak párhuzamosan, egymástól függetlenül egy előzetesen megbeszélt időtartamra, így a koreográfiákat és zenéket csak az előadáson találkoztatták.<sup>11</sup> Az elemek egymás mellett élése, nem hierarchikus, szimultán létezése a térben a Viewpoints szemléletének egyik kiindulópontját képezi.

Robert Ellis Dunn amerikai zenész, koreográfus Cage felkérésére 1960 és 1962 között kompozíciós kurzust tartott a Merce Cunningham Stúdióban az érdeklődők számára.<sup>12</sup> A nyitott kurzus lehetővé tette a különböző művészeti ágak keveredését, így a jelenlévők között egyaránt voltak táncosok, zenészek és képzőművészek. A kurzus résztvevői, köztük több akkori Cunningham stúdiós, egy alkotóközösséggé szerveződtek, és Dunn szervezésében 1962. július 6-án bemutatták a *Concert of Dance* című előadásukat a Judson Memorial Churchben. Ezzel vette kezdetét a Judson Dance Theatre működése.<sup>13</sup> A csoport táncszínházi kísérletei a posztmodern tánc egyik meghatározó örökségét képezik. A mindennapokban megszokott mozgások (pedestrian movements)<sup>14</sup> koreografikus alkalmazásával a táncművészet terébe emelték a hétköznapi élet jelenségeit, csakúgy, ahogyan azt Duchamp a képzőművészet, Cage pedig a zene terén tette.<sup>15</sup> A Judson Dance Theatre művészei „alternatívát akartak létrehozni George Balanchine, Martha Graham és a még közelebbi kortárs Merce Cunningham mindenütt jelen lévő befolyásához képest. Fel akarták szabadítani a koreográfiát a pszichológia és a konvencionális dráma uralma alól. »Mi a tánc?« – kérdezték.”<sup>16</sup> A megkérdőjelezés nemcsak a nagy konceptuális kérdések terén – Mi a művészet? – hanem alapjaiban, a legkisebb eleméig meghatározza a Viewpoints gyakorlatát és szemléletét.

Mind Cage, mind Dunn gondolkodásmódját meghatározották az 1950-es és 1960-as évek Amerikájában akkor még újdonságnak számító távol-keleti tanok. Cage az 1950-es évek elején részt vett Daisetsu Teitaro Suzuki buddhista szemínáriumain a Columbia Egyetemen,<sup>17</sup> Dunn pedig tajcsival és taoizmussal foglalkozott.<sup>18</sup> A Judson Dance Theatre gyakorlatában meghatározó volt a nem hierarchikus gondolkodásmód, valamint az elfogadás és a tolerancia szemlélete egymással, a hibákkal és az alkotófolyamat viszonytársaival szemben. „A csapat demokratikus módon szeretett volna együttműködni, minden tagnak egyenlő előadási lehetőséget biztosítva.”<sup>19</sup> A csoport

esztétikáját szintúgy meghatározta a nem hierarchikus szemlélet, amely által az előadás alkotóelemei egyenlő hangsúllyal képviseltették magukat a munkájukban. A zene nem határozta meg a koreográfia milyenségét, és az alkotók a tárgyakat ugyanolyan fontos partnerként kezelték, mint egymást. A társulat munkájának kiindulópontját az improvizáció képezte. A Judson művészei „(e)lutasították a modern tánc világának ragaszkodását a társadalmi üzenetekhez és a virtuóz technikához, és ezt belső döntésekkel, struktúrákkal, szabályokkal vagy problémákkal helyettesítették. Ami végül a táncot alkotta, az magának a táncnak a kontextusa volt. Bármilyen mozdulat jelent meg a problémákon való munka során, abból művészet lett. Ez a filozófia ott rejtezik a Viewpoints és Kompozíció szívében is.”<sup>20</sup>

Összefoglalva, a 20. század második felében New Yorkot szellemi és művészi frissesség, a korábbi minták újragondolásának légköre jellemezte, ami a Viewpoints kialakítására is nagy hatással volt. A technika magában foglalja, gyakorlati szinten rögzíti a ready-made szemléletet, a nem hierarchikus gondolkodást, valamint a folyamatos megkérdőjelezés logikáját.

### Mary Overlie gyakorlata, a Six Viewpoints

■ Overlie gyermekkorát Montanában töltötte, amit többször említ a Six Viewpoints kidolgozásának elsődleges inspirációjaként.<sup>21</sup> Montana síksága, a látás előtt megnyíló nagy tere az alkotó figyelmét a tér és az idő kapcsolatára irányította. Overlie gondolkodását gyerekkorától meghatározta a képzőművészet. Tizenévesen Californiába költözött, ahol a Connecticut College diákjaként David Woodtól Graham-technikát, Margaret Jenkinstől Cunningham-technikát, Anne Swearingentől Limón-technikát tanult. Ezek mellett Overlie transzcendentális meditációval foglalkozott, aminek 1968-ban képesített oktatójává vált. A meditáció szemlélete a Viewpoints megalkotására is hatással volt. A San Franciscóban töltött évek alatt Overlie együtt dolgozott többek között a Jane Lapiner Dance Companyval, a San Francisco Mime Troupe-pal és a Margaret Jankins Studióval. Rajongott Cunningham munkájáért, később együttműködött Barbara Dilley-vel és Yvonne Rainerrel, Cunningham és a Judson Dance Theatre korábbi táncosaival.<sup>22</sup>

Overlie 1970-ben New Yorkba költözött, ahol a Natural History of the American Dancer együttes tagja lett. Az 1970-es években elismert táncos és koreográfus vált belőle New Yorkban. 1977-ben mutatták be első koreográfiáját, majd 1978-ban megalapította a Mary Overlie Dance Companyt, amely 1986-ig működött. Társulatának tagja volt többek között Wendel Beavers, aki maga is közreműködött a Six Viewpoints technikájának kialakításában. Overlie gondolkodását és alkotói szemléletét meghatározta az avantgárd és a posztmodern tánc hagyománya és közelsége.<sup>23</sup>

Sylvère Lotringer kultúrákutató Robert Wilson, Phillip Glass, Richard Foreman, Jack Smith és Laurie Anderson mellett Overlie-t a kor meghatározó alkotójaként említi. Állítása szerint az érzékek deterritorializálása által ezek az alkotók korábban elérhetetlen érzeteket tapasztaltak meg, és ugyanazon az episztémén belül dolgoztak, ahol „mindannyian egy váratlan paradigmaváltásnak voltak részesei, mintha figyelnék, ahogyan egy korábbi gondolkodásmód átalakul egy másikká”.<sup>24</sup>

A Judson Dance Theatre és Yvonne Rainer munkájából inspirálódva Overlie 1976-ban megkezdte dekonstrukciós technikájú kísérleti kutatását. Overlie érdeklődése arra irányult, hogy mik azok az elemek, amelyek egy tánc- vagy egy színházi előadás megalkotásánál a próbaszakasz kezdetétől az előadó rendelkezésére állnak. Állítása szerint munkája az autószerelőéhez hasonlatos, aki szétszedi az autó motorját, hogy aztán újra összerakja.<sup>25</sup> Overlie írása szerint a technika 2002-re kristályosodott ki előtte. Az elemek viszonylag hamar körvonalazódtak számára, de részletes vizsgálatuk és a technika konceptuális felépítése évtizedekig tartott. A Six Viewpoints kiindulópontjának elemei a tér (space), a forma (shape), az idő (time), az érzelem (emotion), a mozgás (movement) és a történet (story) voltak. Overlie az angol elnevezés szerinti mozaikszóként, azaz SSTEMS-ként is hivatkozik az elemekre.<sup>26</sup>

Overlie 1978-tól a Tisch School of Arts tanára volt a New York University (NYU), ahol alapító tagjává lett az Experimental Theatre Wingnek (ETW).<sup>27</sup> A Viewpoints az ETW kezdeti időszakától a curriculum meghatározó eleme volt. Kevin Kuhlke akkori diákja, a TISCH későbbi tanszékvezetője azt írja, hogy Overlie „Six Viewpointsa megtanította nekem, valamint színházcsinálók és előadók generációinak, hogyan ne akadályozzuk saját magunkat, és hogyan támogassuk érzékelésünket”.<sup>28</sup>

Overlie azt állítja, hogy a Six Viewpoints három fő forrásból táplálkozik: (1) gyermekkorának meghatározó helyszínéből, Montanából; (2) tanárai, kollégái és saját koreográfusi munkájából; (3) saját, hosszú tanítási gyakorlatából (Bécsben és az ETW-n).<sup>29</sup> Overlie állítása szerint az 1960-as években megfigyelhető volt egy általános érdeklődés a keleti meditáció gyakorlata iránt az Egyesült Államokban. Ez őt is elérte, és 1967-től meditációt tanult.<sup>30</sup> A meditáció gyakorlása közvetlenül formálta a Six Viewpoints filozófiáját az elfogadás és a művészi öntudat terén, valamint az alkotó konkrét kifejezéseket is áttemelt a meditáció szókészletéből, mint pl. *a változás újdonsága* (the news of a difference).<sup>31</sup>

Overlie az 1980-as évek nagy részét Európában töltötte, ahol az ETW ernyőszerzetének kidolgozásával foglalkozott, közreműködött a Pro Series Internationale Tanz Wochen Wien<sup>32</sup> létrehozásában Bécsben, valamint tanított Franciaországban, Németországban, Olaszországban, Dániában, Ausztriában és Hollandiában.

1998-ban az NYU, a Pace University és a Stage Directors and Choreographers Foundation a Viewpointsot vizsgáló konferenciát szervezett New Yorkban. Overlie 2006-ban megalapította a Six Viewpoints Studiót a Tisch School of Arts keretein belül. 2015-től haláláig Montanában élt. Utolsó éveiben a Six Viewpoints Association létrehozásán és szervezésén dolgozott, hogy a Viewpointsszal foglalkozó közösségek között szorosabb kapcsolatot alakítson ki, és segítse a további kutatást.<sup>33</sup>

A színészképzéssel foglalkozó szakirodalom nagy része számontartja Overlie gyakorlatát. Azonban amikor nem kifejezetten a Six Viewpoints, hanem a Viewpoints elnevezéssel találkozunk a szövegekben, a szerzők legtöbbször Anne Bogart és a SITI Company gyakorlatát tekintik elsődleges referenciának.<sup>34</sup> „Bogart kezei között a módszer kézzelfoghatóvá vált; láthatóbbá, kiterjedtebbé és átadhatóbbá, olyan módon megnyitva a mozgás világát a színészek számára, ahogyan a tánc és a koreográfia nyelvei korábban



nem voltak hozzáférhetőek. Azóta a világ nagy részén Viewpoints néven ismert technikák és koncepciók Bogart változatának szinonimái [...].”<sup>35</sup>

A Viewpoints megjelölésére az angol szakirodalomban nem – vagy ritkán – használják a módszer (method) vagy a technika (technique) kifejezést, így ezt én is kerülni fogom. Ez abból következhet, hogy az alkotók a Viewpointsot inkább látják egy gondolkodásmódnak, mint egy rögzített technikának.

## Anne Bogart és Tina Landau gyakorlata, a Nine Viewpoints és a Kompozíció

■ Anne Bogart amerikai színház- és operarendező, a SITI Company alapítója és művészeti társvezetője, a Columbia University Graduate Directing Program vezetője. 1974-ben végzett a Bard College-ben. Tanulmányai alatt ismerkedett össze Aileen Passloffal, a Judson Dance Theatre korábbi tagjával, aki kompozíciós órákat vezetett Bogartnak. Passloff arra biztatta, hogy kísérletezzon az előadó kreatív szerepével a színházban. 1979-től az NYU Experimental Theatre Wing tanszékén tanított, ahol megismerkedett Overlie-vel és kísérleti módszerével, mely elemi hatással volt rá. Az 1980-as években Bogart több produkciót rendezett az ETW-n, Overlie-vel együtt is dolgozott az Artouristben (1984) és a South Pacificben (1986).<sup>36</sup>

Bogart 1987-ben találkozott Tina Landauval az American Repertory Theatre-ben, Cambridge-ben.<sup>37</sup> Landau szabadúszó író, rendező, tanár. A Yale-en és a Harvardon végzett, ahova később visszatért tanítani az NYU, a Chicago University és a Columbia University mellett. A következő több mint tíz évben Bogart és Landau közösen dolgoztak a Six Viewpoints továbbgondolásán és kiterjesztésén. „Anne-nek (és később Tinának) azonnal világossá vált, hogy Mary színpadi mozgásokat létrehozó gyakorlata alkalmazható arra, hogy zsigeri, dinamikus színházi pillanatokot alkossanak meg színészekkel és más közreműködőkkel.”<sup>38</sup>

Bogart később azt állítja, hogy amikor bizonytalan volt, hogy mit tanítson, akkor úgy viselkedett, mint egy guberáló: nemcsak tanította, hanem rögtön módosította is a Viewpointsot, ami elkorcsosította Overlie technikáját.<sup>39</sup> Bogart állítása szerint a Six Viewpoints elgondolása annyira eltávolodott tőle, hogy el is felejtette, mik voltak Overlie munkamódszerének elemei.<sup>40</sup> Mással Bogart úgy emlékszik vissza, hogy saját alkotói folyamata a Six Viewpointsszal a másolás, átalakítás, kombinálás állomásain ment keresztül.<sup>41</sup> Mivel az 1980-as évek közepén Overlie Párizsba költözött, a folyamatra akkor kevés ráhatása volt. Overlie azt állítja, hogy ebben az időben folyamatos telefonhívásokat kapott, mert az általa korábban tanított alkotók összezavarodtak Bogart új Viewpoints megközelítésétől.

Bogart és később Landau először tovább bővítették a Six Viewpoints gyakorlatát, amelyet Nine Viewpointsnak neveztek. Ennek elemei a tempo (tempo), az időtartam (duration), a kinesztetikus reagálás (kinesthetic response), az ismétlés (repetition), a forma (shape), a gesztus (gesture), a térbeli reláció (spatial relationship), az architektúra (architecture) és a topográfia (topography, floor pattern). Ezután ezeket kiegészítették olyan vokális elemekkel, mint a hangmagasság (pitch), a dinamika (dynamic), a tempo és az időtartam (tempo and duration), a hangszín (timbre), a forma (shape), a

gesztus (gesture), az architektúra (architecture), az ismétlés (repetition), a kinestetikus reagálás (kinesthetic response) és a csönd (silence).

Bogart azt állítja, hogy kiterjesztette Overlie mozgás létrehozására szolgáló módszerét, hogy az alkalmazható legyen a színészek és a rendezők számára. Ezzel szemben fontos megjegyezni, hogy a Six Viewpoints nemcsak a mozgásra vagy a táncra lett kifejlesztve, hanem a színházi munkára is, így kaphatott helyet az Experimental Theatre Wing programjában.<sup>42</sup> Overlie szerint Bogart technikája egy egészen más logika szerint épül fel.<sup>43</sup>

1987-ben Bogart a California University vendégművésze volt, ahol először találkozott a Suzuki-színésztréningmódszerrel. 1988-ban Peter Zeisler, a Theatre Communication Group akkori vezetője Bogartot delegálta a Toga Fesztiválra, ahol Bogart személyesen is megismerkedett Suzukival. 1991-ben közös projektet készítettek elő, melyre Bogart Saratoga Springet látta a legalkalmasabb helynek. 1992-ben Suzuki és Bogart közösen létrehozták a *Dionüszosz* és az *Oresztész* című előadásokat, melyet először Togában, majd az Egyesült Államokban mutattak be. Ezzel vette kezdetét a Saratoga International Theatre Institute (SITI) működése.<sup>44</sup>

Bogart és Landau három jelenségre hívják fel a figyelmet, melyeket problémának látnak az amerikai színházi kultúrában: (1) A Sztanyiszlavszkij-rendszer – szerintük – félreértelmezett, pontatlan és miniaturizált amerikai gyakorlatának túlzott dominanciája. (2) A rendszeres/folyamatos (ongoing) színésztréning hiánya. (3) Az *akarom* (want) szó jelenléte és hatása a próba atmoszférájára és az előadásokra. Bogart és Landau a Nine Viewpoints gyakorlatát alternatívának látják a fent említett jelenségekre.<sup>45</sup>

(1) A Viewpoints a pszichológiai realizmus amerikai iskolái (Strassberg, Meisner, Adler stb.) mellett egyedi, posztmodern megközelítést ajánl a képzésre és a tréningre egyaránt. Ez azonban nem a korábbi tudás elvetését jelenti.<sup>46</sup> (2) A rendszeres tréning hiányának a következményéről az alkotók így vélekednek: „Az eredmény: rozsdás vagy rugalmatlan színészek, akik gyakran elégedetlenek és alulinspiráltak. Melyik zenész feltételezi, hogy a konzervatóriumi diplomája után nincs szüksége napi szintű gyakorlásra? Milyen táncos nem vesz órákat, vagy nem gyakorol a rúdnál rendszeresen? Melyik festő, melyik énekes, melyik író nem gyakorolja a művészetét naponta? És mégis, a képzési program befejeztével a színészeknek készen kellene állniuk a piacra anélkül, hogy elköteleznék magukat a rendszeres, személyes edzés/tréning mellett.”<sup>47</sup>

A rendszeres tréning gyakorlati hiányát a Viewpoints technikája önmagában nem tudja pótolni, de a SITI Company működése és folyamatos tréninggyakorlása követhető, inspiráló mintaként szolgálhat a fiatalabb művészgenerációk számára is. (3) Az „akarom” szó az egyén éntudatával és munkában betöltött szerepével kapcsolatos. Például a rendező érvényesíteni *akarja* szándékát a munka során, és így hierarchikus státuszát erősíti; vagy a színész végre *akar* hajtani egy cselekvést, és így ellenszegül a rendezőnek. Ezzel szemben a Viewpoints a közösségi alkotás gyakorlatára épül. A tréning továbbörökíti a nem hierarchikus, kooperatív, egyenlőségre és nem a művészi öntudat érvényesítésére épülő gondolkodásmódot a korábban tárgyalt neoavantgárd és posztmodern elődöktől. Ha ezeket nem is minden helyzetben alkalmazza az alkotó, de a tréning megtapasztalása rávilágíthat arra, hogy az „akarom” gyakorlása mellett létezik más alternatíva is.

Bogart többször elismeri, hogy a Viewpointsot „ellopta” Overlie-től. Perucci ezzel szemben azt állítja, hogy pontosabb megfogalmazás lehet, hogy Bogart csak a Viewpoints nevet emelte át, míg logikailag egy hasonló, mégis más rendszert hozott létre alapvetően a rendező munkájának megsegítésére.<sup>48</sup> Overlie számára Bogart Viewpoints fölötti kontrollja és eltulajdonítása traumatikus volt. „Úgy érzem, mintha valaki elvinné az életemet. Úgy érzem, haldoklom... Fogalmam sem volt, hogy a Viewpoints olyan, mintha a saját húsom lenne. Egész életemet a velük [az elemekkel – K. G. V.] való munkával töltöttem.”<sup>49</sup> Máshol azt írja, hogy a Viewpoints anyagi és szakmai sikereit Bogart aratta le.<sup>50</sup> 2020-ban bekövetkezett haláláig Overlie folyamatosan azon dolgozott, hogy az általa létrehozott rendszer fölött újra kontrollt szerezzen. Elmondható azonban, hogy Bogart és a SITI Company munkája juttatta a Viewpoints gyakorlatát nemzetközi ismertséghez.

### A SITI Company tréningje

■ A SITI Company 1992-ben alakult meg Bogart és Suzuki együttműködése során. Több amerikai színész (Ellen Lauren, Kelly Mauer, Will Bond) akkor már évek óta együttműködött a Suzuki Company of Togával. 1992-ben Suzuki és Bogart úgy döntött, hogy létrehoznak egy olyan szervezetet, amellyel a SCOT együttműködést alakíthat ki, és koprodukciókat hozhat létre. Elképzelésükből jött létre a Saratoga International Theatre Institute (SITI). 1993-ban a *Medium* bemutatása utána a színészek közös igénye volt, hogy a szervezet társulattá fejlődjön SITI Company néven. 1993 és 1996 között a SITI és a SCOT felváltva rendeztek nyári programokat, amely idő alatt Suzuki társzművészeti vezetője volt a SITI-nek, majd Bogarra hagyta a társulat vezetését. 2012-től a társulat ismét megosztott művészeti vezetőséggel dolgozik, melynek tagjai Bogart, Ellen Lauren és Leon Ingulsrud. Ingulsrud elmondása szerint a társulat olyan művészek közössége, akiket nem egy meghatározott produkció vagy egy színházi stílus tart össze, hanem „a közös elköteleződés a rendszeres tréning – nem mint képzés, hanem mint életforma/életstílus – mellett.”<sup>51</sup> A SITI Company művészei két tréninget végeznek – a Suzuki-módszert és a Viewpointsot –, melyeket nem ők dolgoztak ki, ellenben folyamatos, aktív kommunikációban állnak a tréningek rendszerével. A SITI Company tagjai felváltva vezetnek tréninget (1) a különböző képzéseik részeként, (2) a saját gyakorlásuk, valamint (3) a produkcióik létrehozásának céljából. A társulat tagjai mindhárom esetben részt vesznek egymás tréningjein, így felváltva tanítják és tanulják a módszer különböző perspektíváit. A Judson Dance Theatre egyik szellemi hagyatéka, a nem hierarchikus társulati modell a SITI munkamódszerében is megfigyelhető.<sup>52</sup>

A társulat történetét nem tárgyalom részletesen, hiszen aktivitásuk nem alakította a tréninget. Bogart a társulat megalapításakor már „kész” eszköz-készletként ajánlotta a társulat tagjainak a Viewpointsot, amelyet a Suzuki-módszer mellett nemcsak gyakorolni, hanem rövid időn belül tanítani is kezdtek. A SITI Company színházi és gondolatformáló hatásáról Scott T. Cummings ír részletesen.<sup>53</sup> A közösség fenntarthatósági okokból felszámolja a társulati formát a 2021/2022-es évad végén.<sup>54</sup>

A SITI Company művészeinek elmondása szerint a társulat jelenlegi tréningje egyaránt használja Bogart és Landau gyakorlatát, valamint igyekeznek



visszavezetni a Viewpointsot Overlie elgondolásaihoz. Személyes tapasztalatom, hogy a SITI Company a 2018 őszen tartott Morning Studio workshopján mind a két gyakorlat terminológiáját ismertette, és felváltva, illetve egymást kiegészítve alkalmazta.

A társulat tagjai közül Bernard (Barney) O’Hanlon Overlie haláláig szoros kapcsolatot ápolt az alkotóval, a Six Viewpoints rendszerét folyamatosan ütköztetve Bogart technikájával. A Viewpoints gyakorlatát a társulat tagjai pedagógiai tevékenységük által több színházi felsőoktatási képzésben terjesztették el (UCLA, Columbia, NYU, Atlantic Theatre Acting School).<sup>55</sup>

## Viewpoints, a poszthumán előőr

■ Fentebb bemutatam az amerikai Viewpoints tréning gondolkodástörténeti hátterét, az azt meghatározó alkotókat, csoportosulásokat és a tréning technikájának két fő iskoláját. A Viewpoints 21. századi színházi képzés és tréning egyik meghatározó iskolájává vált. A tréning, habár épít a korábbi módszerek hagyományára, mégis egy kortárs filozófiát képes gyakorlatokká transzformálni.

Frank Camilleri a 20. századi fenomenológiai iskolák tudását továbbgondolva azt írja, hogy „a karteziánus kettősség, amelyet Zarrilli és mások érintetlenül hagynak a hagyományos pszichofizikában, az ember és a nem ember közötti kettősség. Hogyan lehet például a világról szerzett tapasztalatom »teljesen emberi«, ha azt a ruhák és szemüvegek közvetítik, amelyeket viselek; a klimatizált tér, ahol edzek és fellépek; a felszerelések és tárgyak, amelyeket használok; a többnyire feldolgozott ételek és italok, amelyeket elfogyasztok; a levegő, amelyet belélegzek, és a hangok, amelyeket hallok, különösen a városi környezetben?”<sup>56</sup>

Camilleri a posztfenomenológiai irányzatát – többek között Don Ihde munkáit – a színházra alkalmazva a „testelme” kifejezés helyett a testvilág (bodyworld) terminus használatát javasolja. A humáncentrikus gondolkodástól eltávolodva Camilleri az emberi és nem emberi kölcsönhatására irányítja a figyelmet. „»En« nem pusztán egy »testelme« vagyok. »En« egy »testvilág« vagyok, emberi és nem emberi alkotóelemek összessége, amelyek a külsőségek [exteriority] viszonylatában kötődnek és konstituálódnak.”<sup>57</sup>

Camilleri „testvilág” fogalma pontosan leírja azt a gondolkodásmódot, amelyet a Viewpoint kidolgozói a 70-es évektől kutatnak. Habár a Viewpoints neoavantgárd és posztmodern közegben jött létre, úgy gondolom, hogy messze megelőzi korát, és a poszthumán gondolkodás egyik színházi előőrseként tekinthető, mivel a tréning során az alkotók nem elsősorban az embert/emberit helyezik a középpontba, hanem a tér és az idő elemeinek szisztematikus vizsgálatát végzik, azok kapcsolatait kutatják, azokat hozzák játékkba.

A színész környezetének és körülményeinek vizsgálata, elemzése és felhasználása számos iskolában tematizált, de a Viewpoints valahogy a gondolkodás origóját változtatja meg. Mivel a nem hierarchikus gondolkodás meghatározza az elemek egyenlőségét a munka során, a tréningező saját cselekvését nem tudja állandó prioritásként kezelni, saját teste, cselekvése, érzései és gondolatai is csak egy elemként értelmeződnek a munka során. A humán-

centrikus gondolkodástól való elmozdulás a Viewpoints alapjává válik ezáltal, megelőzve a 21. századi filozófiai és színházi irányokat.

#### ■ JEGYZETEK

1. Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játéka*. L'Hartmann, Bp., 2012; Barbara Lanciers: *Egy amerikai klasszikus: Anne Bogart*. (Ford.: Szántó Judit) Színház 2008. 7. sz. 48–52; Rosner Krisztina: *Utópia most van*. Színház 2009. 11. sz. <http://szinhaz.net/2009/11/23/rosner-krisztina-utopia-most-van/> Letöltés: 2022. 07. 08.
2. Leon Ingulsrud: *History Lecture*. Nem publikált videófelvétel, 2018.
3. Mary Overlie: *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice*. Fallon Press, Montana, 2016, 191. Minden olyan idézet, ahol nincs külön fordító feltüntetve, a saját fordításom.
4. Anne Bogart – Tina Landau: *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communication Group, New York, 2005. 4.
5. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikusan színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 100.
6. Uo. 20–21.
7. Uo. 55, 106, 133.
8. Kenneth Silverman: *Begin Again: A Biography of John Cage*. Northwestern University Press, Evanston, 2010; Kay Larson: *Where The Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism and the Inner Life of Artists*. Penguin Press, New York 2012.
9. Roger Copeland: *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. Routledge, London – New York 2004. 3. Más szerzők egyenesen amellet érvelnek, hogy Cunningham gyakorlata már a posztmodern tánc részét képezi. Sally Baner – Carroll Noël: *Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance*. Dance Chronicle 2006. 1. sz. 49–61.
10. Copeland: i. m. 122.
11. Uo. 142–144.
12. Uo. 211.
13. Ramsay Burt: *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. Routledge, London–New York, 2006. 44–51.
14. A fordítás gyakorlatában követem Galamb Zoltán fordítását, melyet Sally Baner *Terpszikoré tornacsukában*. Az amerikai posztmodern tánc című könyvénél alkalmazott.
15. Uo. 53.
16. Bogart–Landau: i. m. 4.
17. Pontos évszámot Cage szemináriumi részvételére nem találtam. Suzuki 1952 és 1957 között tartotta előadásait a Columbia Egyetemen.
18. Larson: i. m.
19. Bogart–Landau: i. m. 4. Az ensemble alkotóközösségek nem hierarchikus szemléletének hagyománya visszavezethető egészen II. György szász-meiningeni herceg színházáig. Az egyenlő játszási lehetőség biztosítása, a színészek egyik alkalommal főszerepben másszor stabszereplőként való szerepeltetése már a 19. században megjelenik a szász-meiningeni társulatnál. Mind a Judson működési elve, mind 1960-as és 70-es évek európai alkotóközösségei (Brook, Grotowski színháza stb.) a realizmus és a modern művészet újra- vagy átgondolásával mintegy visszanyúlnak egy korábban már létező társulati szerveződés elvéhez.
20. Bogart–Landau: i. m. 4.
21. Mary Overlie: *The Six Viewpoints*. In: Arthur Bartow (ed.): *Training of the American Actor*. Theatre Communication Group, New York, 2006. 187–221.
22. Uo. 197–198, 220–221.
23. Uo. ix–xii.

24. Sylvère Lotringer: *Notes on the Schizo Culture Issue*. In: Sylvère Lotringer – David Morris (eds.): *Schizo-Culture: The Book*. MIT Press, Cambridge, 2014. xiii–xiv. Idézi: Tony Perucci: *On Stealing Viewpoints*. Performance Research 2017. 5. sz. 115.
25. Mary Overlie: *A letter*. Dance Scope 1980. 3. sz. 30–34. idézi és hivatkozta: Perucci: i. m. 115.
26. Overlie: *The Six Viewpoints*. 220–221.
27. Uo. 220–221; Perucci: i. m. 116.
28. Kevin Kuhlke: *Mary Overlie: Absence and Presence*. American Theatre 2020. <https://www.americantheatre.org/2020/06/16/mary-overlie-absence-and-presence/> Letöltés: 2022. 07. 08.
29. Overlie: *Standing in Space*. ix–x.
30. Uo. 70.
31. Uo. 71.
32. Mai nevén ImPulzTanz.
33. *Mary Overlie: Biography*. <https://sixviewpoints.com/biography> Letöltés: 2022. 07. 08.
34. Jane Drake Brody: *Acting, Archetype and Neuroscience*. Routledge, Oxon – New York, 2017; Robert Gordon: *The Purpose of Acting: Modern Acting Theories in Perspective*. University of Michigan Press, Michigan, 2006; Royd Climenhaga: *Anne Bogart And Siti Company: Creating The Moment*. In: Alison Hodge (ed.): *Actor Training*, Routledge, London – New York 2010; Kevin Page, *ACT – Advanced Consciousness Training for Actors*, Oxon és New York, Routledge, 2018.
35. Rea Dennis: *Viewpoints, creativity and embodied learning: developing perceptual and kinaesthetic skills in non-dancers studying undergraduate university drama*. Theatre, Drama and Performance Training 2013. 3. sz. 337.
36. Perucci: i. m. 117; Bogart–Landau: i. m. 225.
37. Uo. 3–6.
38. Uo. 5.
39. Anne Bogart: *Mary Overlie*. In: Anne Bogart: *Conversations with Anne: Twenty-four interviews*. Theatre Communication Group, New York. 471. Idézi: Perucci: i. m. 117.
40. Uo. 117.
41. Anne Bogart: *Copy, Transform, Combine*. SITI Company Blog. <https://siti.org/copy-transform-combine/>. Letöltés: 2022. 07. 08.
42. Bogart–Landau: i. m. 5.
43. Mary Overlie: *Correcting a Profound and Tragic Mistake*. Kiadatlan kézirat, 2016. Idézi: Perucci: i. m. 113.
44. Bogart–Landau: i. m. 3–6; Climenhaga: i. m.; Ingulsrud: i. m.
45. Bogart–Landau: i. m. 15–18.
46. Overlie *The Six Viewpoints*. 214–215.
47. Uo. 17.
48. Perucci: i. m. 113.
49. Uo. 116.
50. Overlie: *Correcting a Profound and Tragic Mistake*. Idézi: Perucci: i. m. 114.
51. Ingulsrud: i. m.
52. Uo.; Rosner: *A színészi jelenlét és a csend dramatikuss-teátrális játéka*. 60–66.
53. Scott T. Cummings: *Remaking American Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
54. A SITI Company weboldala. <https://siti.org/about/press/> Letöltés dátuma: 2022. 07. 08.
55. Uo.
56. Frank Camilleri: *Performer Training Reconfigured*. Methuen Drama, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney, 2020. 61.
57. Uo. 62. Kiemelés az eredetiben.