

Szociálisan érzékeny, minden irányban nyitott, toleráns, önálló véleménnyel rendelkező, testileg-lelkileg egészséges, a természetet tisztelő-óvó gyerekeket szeretnék nevelni.

Tanítani-tanulni / adni-kapni.

(folytatása következik)

Mi a színháztörténet és mivégre is tanulmányozzuk?

(2. rész)

tanári segédlet a XX. század színházi kultúrájának tanításához

Kiss Gabriella

„A színház nem kárpótlási hivatal meg nem élt élményekért”
(Bertolt Brecht)

Befejezetlen mondat

Alkossatok párokat! Gyűjtsetek olyan ikonokat, amelyek az évszázadok során a „színház jelképeivé” váltak (pl. <https://hu.depositphotos.com/vector-images/sz%C3%ADnh%C3%A1z.html>)! Ezek segítségével az egyik tanuló egészítse ki az alábbi mondatot: „Azt szeretem a színházban, hogy... [pl. jó a büfé]”. A másik tanuló az ördög ügyvédjének szerepében az alábbi mondattal kapcsolódjon ehhez: „Én meg pont azért nem szeretem [pl. a büfét], mert...”! Ezt követően válasszátok ki/találjátok ki, vagy rajzoljátok-szerkesszétek meg a saját E/1. személyű színházikonotokat!

Tézisek

A 20-21. század a rendezői színház kora.

Ezt a színházi kultúrát olyan játéknnyelvek sokfélesége, olyan határátlépések jellemzik, amelyek a színházművészet önállóságára és a kísérletezés jelentőségére irányítják a figyelmet.

Ennek a színházi kultúrának a nézője a színház nyelvén olvas. Számára az előadás nem a dráma áttetsző médiuma, amelyen keresztül pillantva életvalóságként tudja azonosítani az eljátszott történet alakjait, viszonyait, környezetét. Hanem észreveszi a nem nyelvi jelek esztétikai megformáltságát és jelentést tulajdonít a játék- és nézőtér közötti viszonyoknak, a színházi látvány, hangzás és a színészi test „megcsináltságának” stb.

Ennek a színházi kultúrának az alkotója nem olyan „fényképész”, aki a valóság észlelésének kulturálisan adott, normatív és engedélyezett rendjét betartva jobb esetben megeleveníti, rosszabb esetben illusztrálja a dráma szövegét. Hanem olyan művész, aki a térbe és időbe helyezett, mozogni és beszélni képes emberi test színrevitelének lehetőségeiről, továbbá az azt észlelő nézőben lezajló folyamatokról gondolkodik.

Ezek a színházcsinálók meg vannak győződve arról, hogy a politikus (de nem feltétlenül politizáló) művésznek elsősorban kultúránk és a benne élő ember állapotára kell reflektálnia.

A színházról való illetén gondolkodásnak alfája és ómegája a színházi avantgárd és a neoavantgárd kockázatvállalása. Az egymással vitatkozó rendezői formanyelvek és a közösségformáló cselekvés lehetőségeit kutató művészi performanszok elutasítják a „holt” színházi apparátust: „elirodalmiasodottságával” a színház „újraterápiáját”, profitorientáltságával az új Ember és új Néző megteremtésének célképzetét helyezik szembe.

A színpadi realizmus mint elrugaskodási pont

Forráselemzés

Alkossatok három csoportot és olvassátok el az alábbi három szövegrészletet! Beszéljétek meg, hogy Molnár Ferenc, Peter Brook és Augusto Boal mit és miért nem kedvelt a színházban, majd az ő nevükben *kommenteljétek* az alábbi három *facebook*-bejegyzést!

(i) „Help! A GPS szerint a *Csongor és Tünde* egy második emeleti lakásban lesz. Ez most komoly?”

(ii) „Apám azt mondta, hogy kivesz a suliból, ha március 15-ét még egyszer úgy ünnepelek, hogy három Petőfi három nyelven szavalja el a *Nemzeti dal*t, miközben a kivetítőn Petőfi szelfizik önmagával. Anya meg csak röhögött”

(iii) „Ha még egyszer végig kell ülnöm egy idegőrlő 3,5 órát, aminek a végén sem tudom meg, hogy ki a jó és a rossz zsarú, elviszem a szakkört moziba!”

Ezt követően egyfelől olvassátok fel/adjátok elő egymásnak úgy a szövegeket, hogy kikarikírozzátok az alkotó vélt „mániáit”, másfelől osszátok meg a kommenteket. Ezután nézzetek utána, kik is voltak ők valójában!

Molnár Ferenc: *Az inkvizíció dramaturgiája* (1937)ⁱ

Ha valaha az életben nagy dramaturgiai művet írnék, az volna a kiindulópontom, hogy a színház nézőterén tölteni az estét: büntetés. Képzelnék magunkat abba a korba, amikor az inkvizíció nemcsak tüzes vassal és homlokszorítóval kínozza az áldozatait, hanem szellemes kínzásokat is talált ki, például a hanyatt fekvő áldozatnak lassan, de nagyon sokáig egy-egy csöpp vizet csöppentett a szájába. Vonatkoztassunk el mindentől, ami a „színház” fogalom körül ránk ragadt, és képzeljük el, hogy egy inkvizítor, akinek ambíciója új kínzási módokat feltalálni, kitalálja a következő büntetést: A bűnös köteles hetenként egyszer, meghatározott órában, meghatározott percben hirtelen minden dolgát abbahagyni, és jó vagy rossz időben egy nagy terembe sietni. A nagy terem azonnal elsötétítendő, és a bűnös szűk ülőhelyére vezetendő. Ott kell ülnie három óra hosszat a sötétben, mereven és mozdulatlanul. Ez idő alatt tilos: 1. kimenni, 2. felállni, 3. fészkelődni, 4. hátrafordulni, 5. beszélni, 6. orrot fújni, 7. köhögni, 8. tüsszenteni, 9. enni, 10. inni, 11. dohányozni, 12. külön, önállóan nevetni, 13. aludni, 14. olvasni, 15. írni, 16. nyújtózni, 17. ásítani, 18. más irányba nézni, mint előre, 19. más helyre átülni, 20. a végét meg nem várni, 21. el kell a meleget túrni, 22. el kell a hideget túrni, 23. minden bosszúságot némán kell lenyelni, 24. tilos felháborodásának bármi jelét adni, 25. hangosan sóhajtozni vagy nyögni, 26. a ruházatán bármit is változtatni: tehát mellényét kigombolni vagy szűk cipőjét lehúzni, 27. nem figyelni, 28. agyát megpihentetni, kikapcsolni, 29. megzavarni olyan tetszésnyilvánítást, mely az ő meggyőződésével ellenkezik, 30. rendes, kényelmes napi ruhájában odamenni, 31. abbahagyni és máskor folytatni. Ezen kívül tilos még sok minden, ami hamarjában nem jut eszembe. Ez a sötétbe ültetett, megmerevített, elnémított, minden funkciótól eltiltott embert nevezzük színházi nézőnek, akinek az újkor emberszerető mozgalmi megadja azt a könnyebbséget – de ezt se mindig –, hogy óránként egyszer néhány percre kimehet sétálni, hogy a testi kínlódást kipihenje, és az újabb testi kínlódáshoz erőt gyűjtsön. Mármost mi a dramaturgia? Dramaturgia az a tudomány, amely összegyűjtötte mindazokat a szabályokat, amelyek szerint ennek a testi kínokra ítélt embernek a helyzetét megkönnyíthetjük azzal, hogy a terem egyik falát lebontjuk, és abban a falnyílásban mutogatunk valamit. Ennek a valaminek azonban oly vonzónak kell lennie, hogy a leírt testi kínlódás az áldozatra nézve előbb eltűrhetővé, majd érthetlenné, végül pedig kívánatossá legyen. Annyira kívánatossá, hogy még keservesen szerzett pénzét is odaadja érte. Sőt törje magát utána! Ez volna dramaturgiám bevezető része. Azután következnenek azok a fejezetek, amelyek elmondanák: minő alacsony és magas, felszínes és mély, parlagi és fenséges módok vannak arra, hogy a terem lebontott fala mögött levő nyílásból ez a narkózis hatásosan áradjon ki a szenvedőkre.

Peter Brook: *A holt színház* (1968)ⁱⁱ

Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék. Mégis, ha színházról beszélünk, nem pontosan erre gondolunk. Vörös függönyök, reflektorfény, rímtelen drámai jambusok, nevetés, sötétség – ezek zsúfolódnak össze abban a zűrzavaros képben, amelyet egyetlen közhasznú szóval illetünk: színház. (...) Gyakran szajhának nevezzük, vagyis művészetét tisztátalannak tartjuk, de ez ma már egy más értelemben is igaz – a szajhák elfogadják a pénzt, de gyönyört, azt nem adnak. (...) Valóban: ha a közönség csak egyetlenegyszer is a sokat emlegetett, vérbeli szórakozást igényelné tőlünk, mindnyájan bajban lennénk, nem is tudnánk, mihez kezdjünk. Az igazi öröm színháza nem létezik, és nemcsak arról van szó, hogy az olcsó komédiának és a rossz musicalnek nem sikerül nyújtani valamit a pénzünkért – a „Holt” Színház megtalálja az utat a nagyoperához és a tragédiához, sőt Molière és Brecht darabjaihoz is. És természetesen sehova sem fészkel be magát olyan biztonsággal, kényelmesen és ravaszul, mint William Shakespeare műveibe. A „Holt” Színház szívesen folyomodik Shakespeare-hez. Drámai előadásain jó színészek játszanak – ami önmagában helyénvalónak látszik –,

látszatra élénkek és színészek ezek a produkciók, szól a zene, és minden szereplő jelmezbe öltözik (...) Titokban viszont kegyetlenül unalmasnak tartjuk az egészet, és lelkünk mélyén Shakespeare-t szidjuk, vagy az ilyenfajta színházat, sőt netán önmagunkat. S mivel a baj nem jár egyedül, mindig akad egy „holt” néző, aki nem tudni miért, élvezzi az intenzitás, mi több, a szórakozás teljes hiányát, csakúgy, mint a tudós, aki mosollyal az arcán éli túl a klasszikusok rutinelőadásait (...). Őszinte szívvel akar olyan színházat, amely magasztosabb, mint az élet, és bizonyosfajta intellektuális kielégülést összekever azzal az igazi élménnyel, amelyre áhítozik.

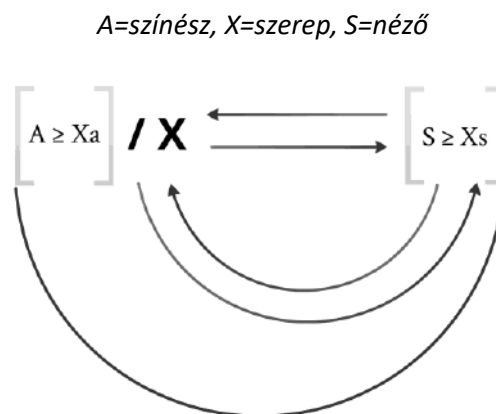
Augusto Boal: Az Elnyomottak Színháza (1979)ⁱⁱⁱ

Megvettem a színészek és a nézők régi kapcsolatát, pontosan úgy, mint minden más alany-tárgy viszonyt, amely az egyik embert arra ítéli, hogy a másik nézője legyen, a másiké, aki egyre inkább felsőbbrendű emberré, *Übermensch*-sé, embergyűlölővé válik. Gyűlölöm a művészt, a „magasabb rendű lényt”, és megpróbálom minden emberben megtalálni a művészt. Megvetem a tekintélyelvű színházat, és ezért csinálom az Elnyomottak Színházat.

Köztudott, hogy színházról általában akkor beszélünk, ha valaki megszemélyesít/megtestesít valakit vagy valamit, miközben egy másik ember nézi. Ezt a nevezett teatralitás-definíciót először Eric Bentley fogalmazta meg *A dráma élete* (1964) című könyvében,^{iv} majd Erika Fischer-Lichte színházzsémotikai munkáinak köszönhetően vált széleskörűen ismertté az 1980-as években.^v E koncepció értelmében a színház a valóság olyan darabja, amely a „mágikus ha” („mintha”) működésén alapul, és három nélkülözhetetlen eleme van: a színész (aki olyan valakit játszik, aki nem önmaga), a szerep (ami a legtöbbször drámaként is olvasható történet szereplője) és a néző (akinek figyelmét elsősorban a fikció köti le). Ennek a kő- vagy illúziószínházi apparátusnak akár mottója is lehetne II. György, szász-meiningeni herceg tézise, mely szerint „minél jobb a rendező, munkája annál kevésbé feltűnő”.^{vi} Jelképe az André Antoine és Otto Brahm által is szorgalmazott „negyedik fal”, amely egyfelől „két egymásnak idegen világra tagolja a színházat, a csak cselekvők és a csak befogadók világára”,^{vii} másfelől abban segíti a színészt, hogy a színpadon úgy jelenjen meg a dramatikus alakok „életének egy szelete”, mintha a közönség ott sem lenne. S leggyakoribb hibáját Konsztantyin Sztanyiszlavszkij nevezte meg: „Díszletekből, tárgyakból valóság-hű környezetet teremtenek, melyben minden valódi, de a színészek eközben megfélemeznek a valódi érzésről és a valódi átélésről.”^{viii}

Egy kis matek...

Rögzítsétek pókhálóábraszerűen az elkészült saját színházikonokat, majd olvassátok el újra a Peter Brook-szöveget! Vegyétek le azokat, amelyeket Brook nem tartana fontosnak! Ezt követően helyezzétek el valamennyi ikont a színházi kommunikáció alábbi ábráján! Alakítsátok át az ábrát úgy, hogy a brooki definíciót modellálja! Mi hiányzik?



Az 1874 és 1890 között egész Európát bejáró Meiningeni Udvari Színház vezetőjét ugyanúgy a dráma tolmácsolásának és a valóság hiteles ábrázolásának igénye foglalkoztatta, mint a Théâtre Libre (1887), a

Freie Bühne (1889), az Independent Theatre (1891) vagy a Moszkvai Művész Színház (1898) rendezőit. A történelmi realizmus (meiningenizmus) számára a csonkítatlan drámaszövegek előadása, a régészeti pontosság díszletek és jelmezek, a sztárkultusz elvetése és a társulati működés garantálta, hogy a színpad az irodalmi mű teljes képét nyújtsa. A társadalmi realizmus (naturalizmus) szerint viszont a színház csak akkor válhat (ismét) a társadalom valós állapotára tudatosan reflektáló, kísérleti intézménnyé, ha a szociális problémákat egyéni konfliktusokon keresztül láttató és a milió determináló erejét feltáró drámák „emberi dokumentumai” szembesítik a nézőt saját – nem mindig jól öltözött parfümillatú és csak nagyon ritkán *happy end*-del végződő – életvalóságával. A színpadra dézsa és mosóteknő, a színész kezébe pipa és mosórongy került, a lábosban tényleg főtt a káposzta, a serpenyőben tényleg sült a hús. Immár nemcsak arisztokrata és polgári, hanem munkás és paraszti származású emberek tipikusnak vélt problémáit láthattuk – úgy, ahogy azt az alapvetően polgári származású (vagyis bányában és mezőkön soha életükben nem dolgozó) írók elképzelték.^{ix} A színészek rákényszerültek arra, hogy a tipikus betegségeket (kóros alultápláltság, tüdővész, öröklött alkoholizmus, morfiumfüggés) klinikai kórkép alapján játsszák, vagyis meg kellett tanulniuk a színpadon orrot fűjni, köhögni, lyukas harisnyában és előnytelen hálóingben létezni, szociolektusban és dialektusban beszélni – csak az emberi test biológiai működésével kapcsolatos aktusokat (székelés, vizezés, közösülés) kellett „eltitkolniuk”. Ugyanakkor a kortárs kritika találóan jegyezte meg, hogy *A kaméliás hölgy* címszerepét naturalista technikával játszó Sarah Bernhardt egy előadás alatt többet köhögött, mint egy tüdőszanatórium lakói egy hét alatt. Hiszen ez a színház a tipikusnak vélt, s így sokszor sztereotipikus testképek révén vitte színre a természetet.

Alapérzelmek – háromféleképp

Az eredeti játékokban a tanulók séta közben különböző minőségű és különböző intenzitású érzelmeket, állapotokat fejeznek ki (pl. boldogság, fájdalom, idegesség, vakaródzás, sántítás, kövérség, sírás). A tanár által meghatározott és százalékban (10 % = gyenge, 50 % = erős, 100 % = nagyon erős) kifejezett fokozatokat a testtartás, a gesztus, a mimika árnyalásával/eltúlzásával jelzik. Ebben a variációban a sztereotipikus (pl. buta szőke/tolvaj cigány/sértődős buzi vakaródzik, sántít stb.), a tipikus (tipikus plázacica/stréber/anyuka kedvence/kocka vakaródzik, sántít stb.) és az individuális játékmód (TE vakaródzol, sántítasz stb.) közötti különbséget demonstráljuk. Befejezésként valamennyi játszott sztereotípiával, típussal és individuummal kimondatjuk a „tegnap este” szókapcsolatot. (Csak gyakorlott játékosok és összeszokott csoportok csinálhatják, a ventilálás pedig kötelező!)

Az európai színháztörténet első és mindmáig legnagyobb hatású színészpedagógusa szerint viszont a színésznek egy ennél sokkal finomabb megfigyelőképesség birtokában kell képessé válnia az individuumok előtti individuális emberábrázolásra. A sztanyiszlavszkiji lélektani realizmus csak egy meghatározott módszerrel, gondosan felépített próbafolyamat alatt jöhet létre, amelynek előfeltétele, hogy a színész eljusson önmagához, célja pedig, hogy tökéletesen átélhesse a dramatikus alak élményeit, hiszen a fizikai cselekvések (a színpadi mozgás és beszéd) csak így lesznek igazak. Ennek az állapotnak a létrehozásához van szükség a pszichotechnikára. A pszichés kondícióját folyamatosan karban tartó színész saját érzelmi naplója és a „mágikus ha” eljárása révén hívja segítségül az emócióit, indulatait rögzítő, affektív emlékezetet. Olyan összetett szituációkat, olyan belső körülményeket kell elképzelnie, amelyek között spontán módon törhetnek ki a dramatikus alak érzelmei. Ez a szituációhoz kötött improvizáción alapuló tréning természetesen elválaszthatatlan a szerepértelmezéstől: a színésznek a drámaíró által megírt szöveg „mögé” rejtett és a rendezővel, illetve dramaturggal együtt létrehozott „belső drámát” kell eljátszania. Ennek okán fel kell tárni és ok-okozatilag össze kell rendezni minden egyes szónak, mozdulatnak, pillantásnak, hallgatásnak az okát és célját, előzményét és következményét – a dramatikus alak motívumait.^x Így jut el a próbán addig a pontig, ahol a színész „lelke” és a szerep „hipotetikus lelke” jóformán egybeolvad. S ez az előfeltétele annak, hogy aztán estéről estére hideg fejjel, tudatosan, bármikor elő tudja hívni az ihletet, bármikor meg tudja nyitni a tudattalanját, bármikor újra és újra át tudja élni az érzelmeket.

A provokáció esztétikája

Rikkancsjáték

Olvassátok el az alábbi két színházi kísérletet! Először képzeljétek bele magatokat a nézők helyzetébe, és párokban mérlegeljétek, hányféleképpen reagáltatok volna! (A második esetben segít, ha felidézzük a „tűkörjáték” és a „hipnózis” során átélt élményeket.) Utána váljatok két csoportra, és válasszatok a

két esemény közül! Próbáljátok meg egymásnak „eladni” a produkciókat! (Ennek a játéknak egyik változata, ha facebook-eseményt csináltatunk a tanulókkal.)

Filippo Tommaso Marinetti: *A varietà* (1913)

A sokkhatások, a rekord és a testi ostobaság színházába (...) be kell iktatni a meglepetést, és be kell vonni a műsorba a földszint, a páholyok és a karzat közönségét. Egy-két javaslat kapásból: néhány ülésre erős ragasztót kell kenni, hogy az odaragadt néző – férfi vagy nő – általános derültséget keltsen (...) ugyanazt a helyet tíz embernek is el kell adni, hogy ebből torlódás, hangos szóváltás, veszekedés kerekedjék; ingyenyjegyet kell felajánlani köztudottan hóbortos, ingerlékeny vagy különc uraknak vagy hölgyeknek, akik trágár kézmozdulatokkal, a nők csipkedésével vagy egyéb bolondériával várhatóan lármás jelenetek okozói lesznek. Be kell hinteni az üléseket viszketőporral, tüsszentőporral és más hasonlókkal.^{xi}

Marina Abramović: *The Artist is Present* (2010)

2010 március 14-én nyílt meg „A művész jelen van” című retrospektív kiállítása a New York-i Museum of Modern Artban. A művész minden nap a múzeum átriumában elhelyezett négyzet alakú asztal mellett ült mozdulatlanul, tágra nyitott szemekkel, pislogás nélkül, nyitástól zárásig 75 napon át, összesen 716 órában és 30 percen át. A közönség bármely tagja leülhetett vele szemben, és tetszőleges időt tölthetett a társaságában.^{xii}

A színházi avantgárd és neoavantgárd törekvéseiben a művészet újra az élet szerves része, sőt annak megújításának, megváltoztatásának tere kívánt lenni. Ennek a hitnek a tükrében értelmezhető az „avantgárd” elnevezés, amelynek kulcsa a hagyományos nézői magatartásformák provokációja. A századforduló végső soron újra felfedezi, hogy a színházi esemény eredetileg a résztvevők közös cselekvése („dran”). Az *Übű király* című „diákcsínyekből lepárolt rémbohózat” szerzője, Alfred Jarry szerint ez a „cselekvő öröm az egyetlen isteni öröm, ehhez képest a polgári tömeg hús-vér játéka torzkép lehet csupán”.^{xiii} Georg Fuchs ezért is volt meggyőződve arról, hogy „játékosok és nézők, színpad és nézőtér (...) eredetileg és lényegüknél fogva nem ellentétesek, hanem egységet alkotnak”.^{xiv} A boxmeccsek atmoszféráját csodáló Bertolt Brecht meg is nevezte azokat a képességeket, amelyek közösséggé formálhatják a „tudományos kor” higgadt és racionális embereit: mérlegelés, véleményalkotás, állásfoglalás, vita, döntés és cselekvés. A hatvanas-hetvenes évek művészi performanszainak alkotói viszont a provokáció esztétikájában hittek. Elvből nem akartak helyet kapni a rendező nevével fémjelzett előadást estéről estére megismétlő, azt árucikknek (is) tekintő színházi üzemben. Utcákon, földeken, kórházakban, börtönökben, vasútállomásokon, tisztítószalonokban, galériákban, iskolákban jöttek létre olyan (rendszerint) egyetlen egyszer előadott események, amelyek annyira irritáló, bizonytalan és kínos helyzetbe hozták a nézőt, hogy nem lehetett nem észrevenni: bármikor érvényüket veszthetik az „eladható” és „elfogyasztandó” műalkotás élvezetének megkérdőjelezhetetlennek tekintett és biztonságérzetet adó normái, illetve szabályai. A body art, fluxus, akció, happening performerei önszántukból mondtak le arról, hogy az előadás menetét az ellenőrzésük alatt tartásuk. Így az „esztétikai megformáltság” olyan stratégiák kidolgozását jelentette, amelyek arra motiválták a nézőket, hogy érdemben, az előadások menetét befolyásoló módon vegyen részt a színházi eseményben.

SWOT-analízis – mimes játékkal és állóképpel

Olvassátok el az alábbi három előadás-leírást, és alkossatok három csoportot az alapján, hogy ki melyiken vett volna a legszívesebben részt! Az ezt követő két játék azt a kérdést járja körül, hogy mennyiben tekinthető erősségnek (*strengths*) és mennyiben gyengeségnek (*weaknesses*) az a nézői részvétel, amely érdemben tudja befolyásolni az előadás menetét.

1. A csoportok dolgozzák ki azt a mozgulatsort, ahogy
 - a) belépnek a játéktérbe / realizálják, hogy itt most „színház” folyik,
 - b) arra reagálsz, amikor egy játékos közvetlenül hozzád fordul, megszólít, megérint,
 - c) elhagyjátok a játék terét!
2. Magát a színházi eseményt/helyzetet egy sál jelzi. A csoport tagjai (egyénilig, párokban, kisebb csoportokban vagy együtt) fejezzék ki egy-egy, e kelléket felhasználó mozdulattal (állóképpel) a színházi helyzethez való viszonyukat!

Angelus Novus: Homéroszt olvasva (1986)

A 22 órás eseményre a bécsi Künstlerhausban került sor. Az egyik teremben a csoport tagjai felváltva és szünet nélkül olvasták fel az *Iliász* 18 000 sorát. A többi helyiségben az eposz példányaikat helyezték el, és felkérték az arra járó hallgatókat, hogy az olvasó hanggal együtt olvassanak.^{xv}

Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña: Két amerindián látogatása (1992)

Amerika Kolumbusz nevéhez fűződő felfedezésének ötszázadik évfordulója alkalmából a két amerikai performer a legkülönbözőbb tereket használták a produkció helyszínéül: a londoni Covent Garden és a madridi Plaza Cristobal Colón, New York és Chicago művészeti múzeumai, galériái, Washington, Minneapolis és Sidney természettudományi múzeumai. Fusco és Gómez-Peña minden előadásban olyan indiánokként „éltek” egy aranyketrecben, akik a Mexikói-öböl egyik, az európaiak által érthetetlen okokból immár ötszáz éve fel nem fedezett kis szigetéről származnak. Hazájukat „Guatínau”-nak, saját magukat pedig „guatínauinak” nevezték. „Amerindián” jelmezük minden képzeletet felülmúlt: Fusco fűszoknyát és tigrisbőröböl készült melltartót, óriási szemfogakból fűzött nyakláncot, napszemüveget és tornacipőt viselt. Gómez-Peña (a „dühöngő mexikói pankrátor” sztereotípiájára tett ironikus célzasként) tigrispofát festett magának, és napszemüveggel takarta el a szemét. Hatalmas, tollakkal díszített fejdísz csúcán és a homlokrészen egy törzsfőnök képe volt. A nyakát és a mellkasát széles ékszer díszítette, ágyékkötőjéről gyöngyökkel kirakott, vastag szalag lógott, lábát kéreggel ellátott papucsba bújtatta, lábszárát gyöngyosorok fedték. Mindketten nyakörvet viseltek, és a ketrec őrei pórázon vezették őket az illemhelyiségbe. Olyan „hagyományos” tevékenységeket folytattak, mint a súlyemelés, a voodoo-babák varrása, a tévénézés és a laptopon végzett munka. A ketrec melletti szelencén olvasható felirat szerint kis adomány fejében Fusco szívesen táncolt (még hozzá, mint később kiderül, rapzenére), Gómez-Peña pedig autentikus indiántörténeteket mesélt (fantázianyelven), és mindketten szívesen fényképeztették le magukat látogatók társaságában. A ketrec előtt hatalmas információs táblákat állítottak fel. Az elsőt a nem nyugati kultúra népeit ábrázoló kiállítások történetének csúcspontjait lehetett látni, a másodikon az *Encyclopaedia Britannica* hamisított „amerindiánok” szócikkét és a Mexikói-öböl ennek megfelelően átrajzolt térképét. Megfigyelték, feljegyezték és közzé tették a nézők magatartását, reakcióit, megjegyzéseit, cselekvéseit. Felszólították őket, hogy játsszanak. A nézők Fusco etetésére engedélyt kértek az őrtől, gumikesztyűt igényeltek, hogy megsimogassák Gómez-Peña lábát, a kiállított emberek párosodási szokásai iránt érdeklődtek.^{xvi}

Augusto Boal: Láthatatlan színház (1995)

Ebben az időben törvény szerint egyetlen argentin sem halhatott meg éhezés következtében. Argentinként, ha az ember rendelkezett személyi igazolvánnyal, elvileg joga volt hozzá, hogy bemenjen bármelyik étterembe, és azt rendeljen, amit szeretett volna, kivéve bort és desszertet. Az egyik nap bementünk egy elegáns étterembe, és protagonistánk, aki nem volt sem erőszakos, sem agresszív, hangosan a következőket rendelte: „Sült húst burgonyával és két tojással, de semmi esetre sem szeretnék bort vagy desszertet.” Amikor az étel megérkezett, szívvel-lélekkel befalta az egészet, ahogy megkívánta. Ezen mindenki, még az étterem vezetője is nevetett. Ez volt az első felvonás. A második felvonás alatt viszont már senki sem nevetett. Ez akkor kezdődött, amikor a fiatalember a számlát kérte. Amikor az megérkezett, megnézte, aztán felmutatta a személyi igazolványát, majd felállt, hogy induljon. Az étteremvezető megkérdezte, ki fogja kifizetni a számlát. A színész erre azt válaszolta: Fogalmam sincs, de azt tudom, hogy én nem. A törvény megengedi. Az étteremvezető ki akarta hívni a rendőröket, amire mi előzőleg számítottunk, és bele is írtuk a forgatókönyvünkbe. Ekkor az ügyvédet játszó színészünk figyelmeztette az étterem vezetőjét, hogy ha kihívja a rendőröket, a rendőrök őt viszik el, mert a törvény a fiatalembert védi. Majd elmondta a törvényre vonatkozó információkat. Ezt vita követte, amelyhez számos jelenlévő hozzászólt, majd mindenki bekapcsolódott.^{xvii}

A hatvanas-hetvenes évek *live art*-ja arra bátorította a nézőket, hogy a játékosok és egymás közvetlen érintése (vagyis fizikai cselekvés) révén váljanak résztvevők közösségévé. Tabukat törtek, konvenciókat kérdőjeleztek meg, és ezzel felmutatták: sokféleképpen lehet feszegetni annak a nézői szokásrendnek a határait, amely a színházban látott és hallott dolgokat kizárólag a színész által megtestesített szerep (dramatikus alak) történetére vonatkoztatja. Ez az „anekdota és a csevegés színházának” fogyasztóit

provokáló, a mindenkori konzumterroret kritizáló cselekvés olyan esztétikai tapasztalat részesévé kívánta tenni a nézőt, amelyben az alternatívák megvitatásának során kérdőjeleződnek meg a bevett gondolkodási módok határai. Színháznézőként és állampolgárként is olyan attitűdöt akart kialakítani és gyakoroltatni, amely számára nem a konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás elfogadása, hanem az érdemi vita felelőssége és kockázata az érték.

Beszélgessetek!

Elevenítsétek fel eddigi színházi élményeiteket, és – ha voltak ilyenek – meséljétek el egymásnak azokat a kínos, zavaró, kellemetlen mozzanatokot, amelyek láttán egyfelől rögtön azt gondoltátok, hogy „ez nem színház”, „ilyet színházban nem lehet csinálni”, másfelől rögtön éreztétek, hogy nem lehet véletlen, nem pusztán hatásvadászat, van funkciója!

A színházi avantgárd és neoavantgárd hatástörténete^{xviii}

Előadás-leírások elemzése

1. Olvassátok el az alábbi három kritikarészletet és húzzátok alá azokat a rendezői megoldásokat, amelyek az érdemi nézői részvételt szorgalmazzák, cselekvő nézésre motiválnak!
2. Ezt követően nézzétek meg a 2017/2018. színházi évadban látható előadások képeit, és rendeljétek hozzájuk a 20. század első évtizedeiben született idézeteket!^{xix} Döntéseiteket indokoljátok!
„A mi szemünk határozza meg, és teremti mindig újjá a rendezést.” (Adolphe Appia)
„A sejtetés segítségével a színpadon mindent felidézhetsz.” (Edward Gordon Craig)
„A színész az átélés segítségével éri el a színpadi művészet alapvető célját.” (Konsztantyin Sztanyiszlavszkij)
„A színészi alkotótevékenység nem más, mint plasztikus formák térbeni létrehozása.” (Vszevolod Mejerhold)
„Ne bámuljatok olyan romantikusan!” (Bertolt Brecht)
„Egymás mellett két színpadra volna szükség: egy nagyra, a klasszikusokhoz és egy kisebbre, bensőségebbre, a modern költők kamaraműveihez.” (Max Reinhardt)

Ibsen: *Babaház*, R. Jeles András, Stúdió K Színház, 2016

<http://www.studiokszinhaz.hu/ibsen-nora/>

Jeles Andrást a Stúdió K Színházban nem érdekli a *Nóra*, viszont komolyan veszi Ibsen darabjának valódi címét: a *Babaházat*. Az egész előadás azt tematizálja, hogy mit kezdenek a babák (bábuk) egy emberi, rájuk kényszerített, tőlük idegen történetben. Elveszettek téblábolnak és kétségbeesetten dadognak. A rendezés így a polgári szomorújáték bábjátékká vagy isteni komédiává való átváltozását tárja elénk. Ehhez a teljes elidegenítés eszközeivel él: a látvány nem köthető semmilyen konkrét időhöz vagy térhez, egy zöldes fényekkel és színes csillaghullással káprázatosan és lidércesen megvilágított, befelé mélyülő, zárt teret látunk, mely a felhangzó tengerzúgásokkal egy elsüllyedt világra emlékeztet. Itt tűnnek fel a biedermeier kort idéző élőbábok, melyek mozgásában, beszédükében folyamatos elakadások, rontások figyelhetők meg. A színész mint baba (bábu) Jeles műveiben mindig varázslatos és különös képződmény. [...] Nóra (Nyakó Júlia) olyan, akár egy felhúzható baba, Helmer (Spilák Lajos) szájharmonikájával zenebohóca, Kristine (Homonnai Katalin) egy karcsú marionettre, a láthatatlan kutyájával perlekedő Krogstad (Sipos György) nehézkes mozgásával egy törött kaucsukfigurára, míg Rank doktor (Nagypál Gábor) hatalmas, kidolgozatlan kezével egy elnagyolt rongybábra emlékeztet. A legszebb porcelánbaba a háttérben feltűnő, ábrándos tekintetű cselédlány (Tóth Noémi), aki időnként indokolatlan zokogásba tör ki. A bábok mozgatója maga is báb: egy eltorzult koponyájú, kísérteties figura (Lovas Dániel), aki felállítja, kicipel, vagy akár a színpad mögött megfigyelmezi a többieket. Ebből a szabályozott, merev világból csak két szereplő válik ki (egyikük sem szerepel az eredeti műben): a dúdolgató, harisnyájával bíbelődő Narrátor (Lukin Zsuzsanna) és a láncos bilit húzó kisbaba (Pallagi Melitta). A színpadszéli dobogón helyet foglaló narrátor a leginkább hús-vér figura, aki a sugó szerepkörét is betölti, de személyes megjegyzéseivel a nézői reakciókat is képviseli. Az elmázolt festékekkel síróra pingált arcú, hatalmas cumit szopogató óriáscsecsemő pedig mintha a szöveg mögöttes tartalmait (mindazt, ami hangosan kimondhatatlan, tabu) vagy a kollektív tudatalattit képviselné, a freudi ösztönént. Az ő obszcén megjegyzései egy

párhuzamos szövegtestet alkotnak, mely rámutat az alapmű bántó hamisságára és rosszul elfedett hazugságaira. A babaház lakói és vendégei maguk is szenvednek a megírt szövegnek való kiszolgáltatottságtól (nem áll szabadságukban eltérni tőle), talán innen ered végtelen szomorúságuk, mely leginkább Nóra állandóan riadt tekintetéből sugárzik. A párbeszédekből csak áriák maradnak, az egymáshoz szólás vagy kapcsolódás teljes képtelenségként.^{xx}

Shakespeare: III. Richárd, R. Zsótér Sándor, Maladye, 2016

<http://gyulaivarszinhaz.hu/esemeny/w-shakespeare-iii-richard>

Elsőre talán azt gondolhatnánk, a régi fordításhoz hagyományos színpadkép és korhű jelmez dukál, de Zsótért nem éppen erről ismerjük, hovatovább a Maladye Bázison, vagyis egy Mikszáth téri lakásban, annak is egy szobájában erre vajmi kevés lehetőség adatik. Ambrus Mária díszlettervező ehelyett egy mármár szemtelenül profán díszletet dobott be: egy építkezéseknél használt állványzat egy elemét, amely nemcsak egyszerűségével tüntet, de az amúgy sem túl nagy szobában meglehetősen kis teret hagy a játékra is. Ráadásul a dráma összes helyszínét itt kell megjeleníteni, ami a nézők absztrakciós képességét is próbára teszi. Viszont Zsótér nem lenne Zsótér, ha a legegyszerűbb díszletet nem tudná a legötletesebben használni. Nemrég a negyedéves színészosztállyal készített Sirályában használta ki a Színművészeti aulájának minden lehetőségét, most pedig az építkezési állványelemből és a Maladye bázis szobájából hozza ki azt, amit csak ki lehet. Az állványelem egy hatalmas vaslábakon álló padozat, utóbbihoz csapóajtón keresztül lehet feljutni. Ez máris osztott teret képez: megjelenik a fent és lent különbsége, így például Margit királynő fentről szórja átkait a lent lévőkre, Richárd felülről adja a parancsokat az alattvalóknak. A csapóajtó pedig tökéletes eszköz például a lefejezés imitálására. A szobába három ajtón keresztül lehet bejönni, amelyből kettőt csak a közönség egyik fele lát: izgalmas játékra ad ez lehetőséget például a két gyilkos jeleneténél.^{xxi}

Heinrich von Kleist: Kohlhaas Mihály, R. Hegymegi Máté, Szkéné, 2015

<http://hu.euronews.com/2015/09/13/elegtetel-barmi-aron---kohlhaas-a-szkeneben>

A két nő – Pető Kata és Bach Kata – játssza a két lovat, pompás mozgással érzékeltetve (le)pusztulásukat, szenvedésüket. És ők játsszák a női szerepeket is: Pető Kata a feleség, aki egyetlen pillanatig próbálná ugyan visszafogni a férjét, de szinte a következő pillanatban már ő az, aki a sérelem legfőbb áldozatává válik. A trapéz egyik oldalán elindul, hogy jogorvoslatot szerezzen, és mire a teret megkerüli, már halott. Bach Kata az értetlen és aggódó gyerek – hogy ő az igazi áldozat, ezt ekkor még csak sejtjük. Mert Kohlhaas bosszúja rettenetes; igaz, a sérelme is az. Nagy Zsolt játéka meghatározza az előadás egészének tempóját – nagy trapp, amit látunk –, szinte húzza magával a többieket is. És nem is csak szinte: a rendező ugyanis Hegymegi Máté koreográfus, aki ügyesen simítja egybe a mozgást és a szöveget. Nem érzem föltétlen szükségét, hogy mozgásszínházként definiáljam az előadást, noha kétségtelen, hogy a mozgás alaposan megsegíti a szöveg dinamikáját. A trapéz alakú játéktér voltaképpen egy medence – mindjárt az első percekben meg is telik vízzel, és attól kezdve ebben járkálnak, szaladnak, esnek és fekszenek a szereplők. A víz mindvégig képes megmaradni a „cifra szolga” szerepében: tudunk róla, de nem birtokolja figyelmünk egészét – és néhány igazán szép jelenet természetes közegévé válik.^{xxii}

Színházi látvány

Nem értem...

A kortárs rendezői színház nézőjeként rendszeresen tapasztalhatod, hogy a színpadkép köszönő viszonyban sincs a dráma elolvasása vagy a történet megértése után benned megszülető képpel, mi több: olyan helyekre szól a jegyed, amelyek egyetemeken, lakásokban, kocsmákban, hangárban vannak. Egyfelől próbáld meg nem kosztümös filmként, hanem absztrakt festményként nézni az előadás látványvilágát, és arra figyelni, hogy a színek és a tárgyak rendszere hogyan kapcsolódik a dráma rendezői értelmezésének fő kérdéseire, hogyan segíti a színész mozgását! Másfelől gondolkodj el azon is, hogy az alkotók miért abban a színházban/épületben/térben játszanak, és hol/hogyan alakítják ki a nézés terét! Ne feledkezz meg arra is reflektálni, hogy mindez milyen hatással volt Rád!

A 20. század első évtizedeiben alapvetően három úton újult meg a színpadot az elsötétített nézőtértől előfüggönnyel elválasztó kukucskálószínpad (ettől kezdve „hagyományosnak” tekintett) konstrukciója. Egyfelől megszületett a helyspecifikus színház. Egyes előadások kivonultak a színházépületekből és más, nem esztétikai szabályok alapján szerveződő közösségi terekben zajlottak. Nyikolaj Jevreinov a Téli palota előtti téren, illetve annak ablakaiban rendezte meg a *Téli Palota ostroma* című tömegspektákulumot (1920). Szergej Eisenstein egy moszkvai gázgyárban vitte színre Tretyakov *Gázmaszkok* című darabját (1923). Max Reinhardt a salzburgi dóm előtt játszotta az *Akárkit* (1920), a berlini Nikolassee fenyőerdejében vitte színre a *Szentivánéji álmot* (1910), a salzburgi Kollegienkirchében a *Nagy Salzburgi Világszínházat* (1922), a velencei Campo San Trovasón *A velencei kalmárt* (1934). S ugyanő találta ki a Nagyból kiszakított Kisebb modelljét: a Deutsches Theater Kammerspiele (1906) mintájára Európában mindenhol kialakultak az intímabb kamaraszínházak. Másfelől a kor nézőit szinte „sokkolták” a kukucskálószínpad olyan átalakításai, mint az elektromotorral hajtott forgószínpad vagy Reinhardt *hanamicsíval* (virágút) végzett kísérletei. Ez a japán kabukiban használatos híd ugyanis a nézőtér hátsó falától a bal térfelel át a színpadra fut, melynek következtében játéktérre válhat. Ily módon a nézőknek szükségszerűen és önállóan szelektálniuk kellett a hol szemből, hol mellettük keletkező érzéki benyomások között. Más kihívás elé állította a nézőt a brechti „félhosszú, könnyed lebegésű függöny”, amely leépítette a proszcénium és a nézőtér határát, illetve a fikció elejét és végét jelző súlyos vörös bársonyfüggönnyet. A színház immár nem akarja elrejteni a néző elől azt az apparátust, amely a néző manipulációját szolgálja. Épp ellenkezőleg: a valóság illúziója helyett „valamely megszokott, ismert, közvetlenül adott dolgot különös, feltűnő, váratlan dologgá tesz, hogy jobban megértessük, hogy felhívjuk rá a figyelmet”.^{xxiii} Önálló színházépület viszont csak egy készült, és az is csupán terv maradt. Walter Gropius „totális színházát” (1927) Piscator berlini rendezései ihlették, és lehetőséget nyújtott volna arra, hogy a rendező tetszés szerint válasszon az európai színháztörténet három legjelentősebb térkonceptiója (az aréna, az amfiteátrum és a kukucskálószínpad) közül.

Színészi játék

Nem értem...

A kortárs rendezői színház nézőjeként rendszeresen tapasztalhatod, hogy a színészek nem vagy nem csupán úgy mozognak és beszélnek a színpadon, mint az életben. Ehelyett megkoreografált mozgássort végeznek, váratlan hang-modulációkat hallatnak, vízben, sárban gázolnak, vagy épp élőképpé válva beszélnek. Testük felülete vetítívászonná válik, jelmezük nem a korukra és a nemükre utal, hanem egy színes festmény elemeit alkotja. Egyfelől próbáld meg ne negatívumnak tekinteni, hogy ez a színészi játék tényleg más (másképp hiteles), mint a kosztümös filmekben vagy televíziós filmsorozatokban látottak. Helyette tekintsd a színész testét és hangját olyan anyagnak, amely (akár a balettban vagy az operában) egy adott cél érdekében használható, formálható! Másfelől próbáld meg azt a hatást leírni, amit ez a furcsa, ám legtöbbször nagyon energikus és plasztikus játék gyakorolt rád!

A „rendezés” mai fogalma és a rendezői színház intézményesülése nem jött volna létre Adolphe Appia munkája nélkül. A Richard Wagner zenedrámái által inspirált svájci építész munkássága egyértelműen szakított a tájképfestészet jegyében készülő kulisszák, az ornamentikus háttérfestményre épülő díszletezés kizárólagos uralmával és a színpadi világítás hangulatkeltő szerepének elsődlegességével. Nem a Nibelung-sztori, hanem a zene által hordozott, belső világ látványát kívánta létrehozni. Ismerte az Emile Jaques-Dalcroze-féle ritmikus gimnasztikát (euritmiát), használta a színpad bármely pontját hangsúlyozni képes fényszórót és fejszórót, létre tudott hozni árnyékhatásokat. Úgy figyelte a színészt, mint egy térben mozgó testet. Így jött rá, hogy „egy meredek lejtő valamely heroikus tájban tökéletes illúziót kelt, amíg a vászonra van festve, de amint a színész be akarja vonni a játékba, mesterséges domb lesz belőle”.^{xxiv} Megbomlik a színpad élő és élettelen elemeinek egysége. A színész ugyanis élő, emberi organizmus, vagyis háromdimenziós, mozgó lény. Következésképp a díszletet is ilyenné kell tenni, amit nem a festett vászon, hanem a scenikai elemek (sok lépcsővel, vagyis fényvel és árnyékkal) tagolt ritmusa és a színes szűrt, illetve mozgatott világítás tesz lehetővé. Megszületett a scenográfia.

Az, hogy rendezők materiaként tekintenek a színész(i test)re, nem jelenti a színészet halálát. Épp ellenkezőleg! Ettől a perctől kezdve a lélektanilag árnyalt emberábrázolás mellett olyan fizikai képességekkel is kell bírnia, mint az akrobaták, a bohócok, a táncosok. Viszont tény, hogy az így gondolkozó rendezők semmire sem tudják használni azt a (szöveget a színpadi játék egyszer s mindenkorra, általában kidolgozott fogásai kíséretében felmondó) „iparost” és azt az (általános emberi vagy hagyományos

közhelyekkel dolgozó) „dilettáns”, akikkel ugyanebben az időben(!) Sztanyiszlavszkij „Rendszere” is szembe helyezkedett. Azt, hogy milyen új kihívásokkal kell számolnia az Erzsébet-korban, illetve a *commedia dell'arte*-ban megszületett foglalkozásnak, Edward Gordon Craig fogalmazta meg a legpontosabban. Akárcsak Appia, ő is mozgásból, díszletezésből, hangzásból álló, „megjelenítés-vízióval” bíró egységnek tekintette a rendezést. Grafikai, színpadi fantáziatervei fényesen bizonyítják, hogy hatalmas, jelenetről jelenetre változtatható, mobil és fénytel tetszés szerint festhető paravánrendszerekben, mozgatható padlóban gondolkodott, amelyben minden elem tökéletes pontossággal működik, és nincs helye a véletlennek. Ezért fogalmazta meg problémaként, hogy milyen szerepet játszhatnának egy ilyen tudatosan tervezett, globális vízióban azok a színészek, akiknek „testi cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának”. Ezért állította, hogy a „színésznek (...) el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit – amíg jobb nevet nem vív ki magának – übermarionettnek hívhatunk”.^{xxv} Vagyis nem kézzel vagy géppel mozgatott fabábukat képzelte el a színpadon, hanem olyan mozgó és mozdítható (ezért emberi) dinamizmusokat, amelyek alá tudják magukat rendelnie a legkülönbözőbb rendezői elképzeléseknek.

A szerep színészi megtestesítése

Nem értem...

Ha a kortárs rendezői színház nézőjeként végképp nem tudod azonosítani a színészt az által játszott szereppel (mert pl. a közönséghez fordulva narrálja önmagát, nőként férfi, idősként fiatal, többed-magával egy figurát játszik, a színpadon levetkőzik, melléd ül, megérint stb.), akkor egyfelől add át magad a hatás furcsaságának, másfelől indulj ki abból, hogy mindennek biztosan van oka. És ne feledd az alábbi, kezdő színészeknek szánt Zsótér-bölcsességet: „(...) A színészet nem arról szól, hogy te átéld, elhidd, hanem hogy céllal és eredményesen tudj hazudni.”^{xxvi}

A 20-21. századi színház öt színházi gyakorlat, színházalkotási modell segítségével értelmezi önmagát. A játékban való részvétel szempontjából az első hármat átélésnek (Sztanyiszlavszij), elidegenítésnek (Brecht) és felmutatásnak (Artaud) nevezzük. A lélektani realizmus legfőbb előfeltevése, hogy az (általános) emberi viselkedésnek kizárólag pszichológiai magyarázata lehet, a cselekvések és azok okai, az érzelmek és azok kifejezőmódjai közötti kapcsolatok kauzálisak, a dráma világát szervező mögöttes világ pedig logikusan átlátható. A színházi avantgárd formalista rendezői viszont szociológiailag, rituálisan vagy épp fiziológiailag értelmezik a szerepet. Bertolt Brecht „színházának” nézői – ha a *III. Richárdot* akarják látni, akkor – „nem *III. Richárd*ként akarják érezni magukat, hanem meg akarják érteni ezt a jelenséget teljes idegenségében és érthetlenségében”.^{xxvii} A Berliner Ensemble színészei a színésznek mint társadalmi lénynek az életben szerzett tapasztalataira alapozták munkájukat. Helene Weigel például Brecht szerint dühösen játszotta Kurázi mamát, de ez a düh nem a figuráé volt, hanem azé a színésznőé, akit felháborított, hogy Kurázi képtelen tanulni a vele történekből. Vagyis Weigel a próbák során átesett a „társadalomért érzett felelősség fázisán”, és a közösség szempontjából ítélte meg és el a játszott alak döntéseit. Következésképp az epikus színház nem magát az érzelmet, hanem bármely érzelem megszokott – öröknek és problémátlannak tűnő – ábrázolását utasította el. Ennek a kritikus hozzáállásnak a kialakításában volt segítségére (i) a figura megnyilatkozásainak egyes szám harmadik személyűvé és (ii) múlt idejűvé tétele, illetve (iii) a szerzői utasítások velük együtt történő mondása. Ezek az eljárások persze csak a próbákra korlátozódtak, ám hatásukat az előadásban is érzékelt lehetett: a kritikusok például az egységes személyiség megjelenítését hiányolták az *Egy fő az egy főben* Link Laját játszó Peter Lorre szövegmondásából és alakformálásából. Ezt a szaggatottságot erősítették az ismert brechti elidegenítési effektusok (a fényforrások és a zenekar látható elhelyezése, a cselekmény logikájából nem következő és a dialógust megszakító song, a prologus és epilógus, a kórus, a kínai színházból kölcsönzött maszk, a feliratok), amelyek csak akkor és addig működnek, ha szokatlan helyzetben, környezetben és módon mutatják fel és meg az ismertet és megszokottat.

Brechthez hasonlóan Mejerhold is elvi alapon vitatkozott Sztanyiszlavszkijjal. A *Sirály* moszkvai bemutatójának Trepljovja szerint ugyanis a szerephez kívülről befelé kell közelíteni, vagyis hiba az érzelmek átéléséből kiindulni. A pszichoanalízis helyett a reflexológiai kutatások William James-i és pavlovi téziseit vette alapul, melyek szerint a pszichikai állapotok mindegyike valamely fiziológiai folyamat következménye: „Futásnak eredtem és megijedtem. A formula értelme a következő: nem azért eredtem

futásnak, mert megijedtem, hanem megijedtem, ahogy futásnak eredtem. Ez azt jelenti, hogy az általánosan elfogadott véleményedtől eltérően a reflex megelőzi az érzelmet, s egyáltalán nem a következménye.”^{xxviii} Vagyis a mozgássor koncentrált bemutatása során idéződik fel a színészen a szükséges érzelem. A huszonekét olyan etüdből álló biomechanika, mint a *Nyíllövés*, *Kőhajítás*, *Pofonütés*, *Mellre ugrás*, *Kézdőfés* stb., abból indul ki, hogy a színész elsődleges feladata a test mechanikájának tanulmányozása és kontrollálása, hiszen csak így tud megfelelni azoknak a követelményeknek, hogy fizikailag rendben és reflexszerűen ingerelhető legyen. Ez a (talaj, kellék és partner) általi ingerelhetőség annyira megnöveli a színészi jelenlét határfokát, hogy átragad a nézőre és bevonja a játékba. Vagyis a néző a mozgás melléktermékeként születő érzelmeket élheti át. Megszületett a fizikai színház.

Az elmúlt évszázad legradikálisabb színházi gondolkodójának, Antonin Artaud-nak az írásai nem alkotnak zárt rendszert: nem érvelnek, csak állítanak, s a téziseket egy drámai-költői nyelv töri még kimondásuk közben darabjaira. Csak hasonmás-fogalmak révén volt hajlandó megszólalni életről és színházról. A színháznak az élet a Hasonmása, az életnek pedig a pestis és a kegyetlenség, amelyek (akárcsak az alkímia) nem ellentétnek tekintik, hanem egyesítik a lét anyagi és a szellemi, spirituális dimenzióját. Ily módon az artaud-i színház által kiváltott hatásnak az a célja, hogy „a törvényeknek alávetett, a vallások és az előítéletek által eltorzított társadalmi embert” megtisztítsa az individualizmus, racionalizmus démonaitól, és egy új, „totális ember” szülessen. Vagyis nem a színházcsinálás, hanem a színházról való gondolkodás szubverzív módjáról van szó. Artaud színésze nem „eljátssza” a „totális embert”, hanem (a Bali-szigetek táncosaihoz hasonlóan) élő hieroglifiként előidézi, hogy öntudatlanul mi magunk alakuljunk át. Az átváltozáshoz a legősibb elem, a testen keresztül vezet az út, mert „elfajult állapotunkban csak úgy tudjuk befogadni a metafizikát, ha a bőrünkön át tápláljuk vissza szellemünkbe”.^{xxix}

„A kegyetlenség színházának lenyűgöző szavai nyomán indult meg az erőszakosabb, kevésbé racionális, szélsőségesebb, kevésbé verbális, kockázatosabb színház felé való tapogatózás” – állította Peter Brook.^{xxx} „Se utánozni nem lehet őt, se megvalósítani, amit javasolt” – mutatott rá az először Opoleban, majd Wrocławban működő Színházi Laboratórium vezetője, Jerzy Grotowski, aki „szegény” jelzővel illette színházát, és a „kleptománia művészi formáját” megvalósító színházzal szemben határozta meg önmagát. Nem a különböző művészi ágak szintézisére törekedett, hanem visszafordult az előadás egyszerűségének és megismételhetetlenségének kulcsához: néző és játékos kapcsolatához. E közvetlenségre fókuszálva mellőzött minden olyan „lopott” elemet (autonóm díszlet és jelmez, elkülönített színpad, mesterséges fényjáték, zenei aláfestés stb.), amely ezt a viszonyt elfedi, s amelynek szerepét be tudja tölteni a színészi test megfelelő használata. Színészeivel együtt élve és legfeljebb harmincfős közönség számára hozott létre előadásokat. A szegény színház emblémájává vált *Az állhatatos herceg* (1965) például egy téglalap alakú játéktérben, annak kis (hol ágyként, hol műtőasztalként, kivégzőhelyként, áldozati oltárként funkcionáló) pódiumán zajlott. A fehér ágyékkötőt és vörös köntöst viselő, emberfeletti szenvedésnek kitett, jóformán meztelen herceget az ártatlanság és a vértanúság krisztusi megtestesítőjévé, térdnadrágot, lovaglócsizmát, fekete köpenyt viselő vádlóit pedig (egyikük koronával a fején jelent meg) a hatalom képviselőivé egyszerűsítette. A cél az volt, hogy a tréning során a színész-prostituált kilépjen hétköznapi maszkja mögül, és eljusson a maga tényleges (mitoszokban, archetípusokban létező) igazságához. Ez esetben ugyanis az előadás áldozattá válik: olyan sokkot vált ki a nézőből, amely „kikezdi az életben hordott maszkjaink mögött rejlő ember (autentikus) pszichikai rétegeit”.^{xxxi} Grotowski színháza az önképzés és az önfeltárás eszköze, az állandó keresés helye. Ezért is tekinthető következetes döntésnek, hogy 1970-ben felhagyott az előadások létrehozásával, s parateátrális kutatásai 1984-ig a színészképzés és a színházi nevelés határain folytak.

Összefoglaló feladat (rövid esszé)

Írjatok tetszőleges formában és terjedelemben gondolatsort az alábbi idézetek egyikéről! Az egyetlen megkötés: a rövid esszé kapcsolódjon egy látott előadás élményéhez!

Az illúziószínházban „különböző lelki folyamatok hisztérikus ábrázolása folyik meleg vizes fürdőben elernyedtt izmokkal”. (Vszevolod Mejerhold)

„A teljes emberi igazság globális, és a színház az a hely, ahol a kirakós játék elemei összerakhatók.” (Peter Brook)

„A színház lehetőség arra, hogy közelebb jussunk a történelemhez – út a valósághoz.” (Giorgio Strehler)

„Ha egy színház nem eszmél rá a legjobb tradícióira, akkor elveszett.” (Peter Stein)

„A színház keleten van.” (Ariane Mnouchkine)

„Szavaim már nincsenek, egyedül a jelenlétem mond talán még valamit.” (Eugenio Barba)

„A művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékeltetni.” (Tadeusz Kantor)
 „A színház világának közepette természetesebbek lehetünk, mint az életben” (Robert Wilson)
 „Fantáziateretek létrehozására kell használni az egészen kis csoportokat megszólító színházat (a tömegszínház különben is rég a múlté). Szabad tereket kell biztosítani a fantáziának, különben megszállja és megöli a média imperializmusa a maga előre gyártott kliséivel és normáival.” (Heiner Müller)

- i Molnár Ferenc: *Az inkvizíció dramaturgiája*,
<https://pim.hu/archivum/puf/object.d8e23128-4a57-43d1-9fc8-0abacb4ffa71.ivy.html> (2014.01.02.)
- ii Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1999. 6. ford. Koós Anna.
- iii Augusto Boal: *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto, 1979. 7. ford. Edit Kotte
- iv „A megszemélyesíti B-t, amit C néz.” In. Eric Bentley: *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor, 1998. 123. ford. Földényi F. László
- v „A megtestesíti X-et, miközben S nézi őt.” Erika Fischer-Lichte: *A színház nyelve*.
Pro PHILosophia, 1995/1. 25. ford. Kiss Gabriella
- vi Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 13.
- vii Vszevolod Mejerhold: A színház történetéről és technikájáról. In. Tompa Andrea (szerk.): *A teatralitás dicsérete.*,
 Budapest, OSZMI, 2006, 247. ford. Tompa Andrea.
- viii Konsztantyin Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája*. Budapest, Gondolat, 1988. 161. ford. Morcsányi Géza.
- ix A naturalizmus a valóságot Arno Holz képlete szerint ábrázolja: „Művészet = természet – X”. A bulvárdarabok és a
 bulvárszínház hazugságával szembeállított igazság érdekében az a cél, hogy X értéke minél alacsonyabb legyen. Vö. Czine
 Mihály (vál.): *A naturalizmus*. Budapest, Gondolat, 1967. 244.
- x Végső soron ez az oka annak, hogy ha a „csehovi puskára” mint kellékre csak a legapróbb verbális vagy nonverbális utalás
 is történik, akkor annak következménye kell, hogy legyen: még a darab vége előtt el kell sülnie.
- xi Filippo Tommaso Marinetti: A varieté. *Színház*, 1996/9. 43. ford. Magyarósi Gizella.
- xii Najmányi László: Marina Abramović, <https://artportal.hu/magazin/najmanyi-laszlo-marina-abramovic/> (2017.08.26.)
 A MoMA-t félmillióan keresték fel, csak az utolsó napon 11000 látogatója volt, a szék megüresedésére 18-20 órát vártak.
 A kizáradás veszélye miatt Abramović-ot minden éjszaka 45 percenként felkellették, hogy igyon.
- xiii Alfred Jarry: Válaszok a drámai művészetéről szóló kérdőívre. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia*.
 Budapest, Balassi, 2000. 16. ford. Jákfalvi Magdolna.
- xiv Georg Fuchs: *Die Revolution des Theaters Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater*. München,
 Leipzig, 1909. 63-64.
- xv Vö. Hans-Thies Lehmann: Az előadás – elemzésének problémái. *Theatron*, 2000/1. 53-54. ford. Kiss Gabriella
- xvi Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009. 57-58. ford. Kiss Gabriella
- xvii Augusto Boal idézi Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*.
 Budapest, Balassi, 2008. 36.
- xviii Vö. Kiss Gabriella: *Bevezetés a színházi előadások világába*. Budapest, Korona, 1998. 11-82.;
 Kiss Gabriella: A színház csak ürügy. *Theatron*, 2014/4. 3-52.
- xix Vö. Kékesi Kun Árpád: i. m. 5-6.
- xx Darida Veronika: Babaházrombolások
<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6451/ibsen-noraja-budapesten-gyermek-babahaz-karacsony-helmereknel/>
 (2017.08.26.)
- xxi Kiss Csaba: *Aki király akart lenni*, <http://www.prae.hu/article/9284-aki-kiraly-akart-lenni/> (2017.08.26.)
- xxii Csáki Judit: *Hol jog nincsen, bosszú van*,
<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5645/kleist-kohlhaas-mihaly-zsambeki-szinhazi-bazis-szkene-szinhaz-maszk-egyesulet/>
 (2017. 08.26.)
- xxiii Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*. (Vál. Major Tamás) Budapest, Magvető, 1969. 174. ford. Eörsi István.
- xxiv Adolphe Appia: *A zene és a rendezés*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1968. 82/40. ford. Barta András.
- xxv Edward Gordon Craig: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994/ 9. 36. ford. Szántó Judit.
- xxvi *12 + 1 Zsótér-bölcsesség kezdő színészeknek*, lejegyezte Dohy Anna,
<http://www.theater.hu/magyar/2016-1/blog-jr/136> (2016.09.01.)
- xxvii Bertolt Brecht: Dialog über die Schauspielkunst. In. B.B.: Berliner und Frankfurter Ausgabe 21. Frankfurt a.M., 1993. 280.
- xxviii Vszevolod Mejerhold: *Színházi forradalom*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1967. 111. ford. Peterdi Nagy László.
- xxix Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. 158. ford. Bethlen János.
- xxx Peter Brook: i. m. 65.
- xxxi Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Budapest, Pozsony, Kalligram, 1999. 22-23. ford. Pályi András.