



Rosner Krisztina

# Utópia most van

ANNE BOGART ÉS A SITI COMPANY

## SZOBA

Különálló terem. Belépés előtt a látogatók a következő utasításokat olvashatták a falra ragasztott listán:

*Személyes tárgyaidat hagyd a fogasokon.*

*Belépéskor arra figyelj, ami már folyamatban van. Hallgass és figyelj egész testeddel.*

*Ne beszélj.*

*Lazíts, és lágyítsd el a tekinteted, hogy ne nézd közvetlenül a szobában lévő többi embert vagy dolgot.*

*Tarts meghatározott közelséget vagy távolságot másoktól és az építészeti elemektől.*

*Légy türelmes.*

*Mi történik?*

A belépéskor kiderült, hogy a szoba a közismert *üres tér*, 9 x 6 méter. A magasban hangszórók zümmögtek, olyan hangot bocsátva ki, amely illett a fehér falakhoz és padlóhoz. A szoba két ellentétes oldalán, egymással szemben, két sima, furnérlemezből készült pad állt, amelyeket alulról fénycsövek világítottak meg.

Az installáció Anne Bogart, a SITI Company vezetője saját művészetére reflektáló alkotásának egyik része, amelyet a rendező a 2002 nyarán a New York-i SoHóban az Exit Art Gallery által hat kiemelkedő *downtown* rendező – Reza Abdoh, Robert Wilson, Richard Foreman, Meredith Monk, Peter Schumann és Anne Bogart – munkájából szervezett sorozat számára hozott létre. A fenti leírás Scott Cummingsnak a SITI Company működéséről szóló monográfiájában található.

Anne Bogart munkássága – amelyet Arnold Aronson amerikai színház-történész az avantgárdból a posztmodernbe való átmenetként jellemez – itthon egyelőre kevésbé ismert, hiszen előadásai nem jutottak el a magyar színházakba. Barbara Lanciers rövid ismertetője (Egy amerikai klasszikus: Anne Bogart. *SZÍNHÁZ*, 2008/7.) hiánypótló módon mutatta be Bogartot és társulatát. A rendező írásai közül pedig ebben a számban jelenik meg első alkalommal fordítás.

Anne Bogart a japán Tadashi Suzukival együttműködve 1992-ben alapította társulatát, a SITI Companyt, azzal a művészi céllal, hogy új előadásokat hozzon létre, elősegítse színházművészek képzését és a kultúrák közötti párbeszédet. Az állandó megújulást és megújítást célul tűző csoport működését a tréningjeik során kifejlesztett és használt módszerek teszik egyedivé: a Suzuki-módszer és a Szempontok egyaránt arra szolgál, hogy – noha ellentétes megközelítésből – erősítse a színész színpadi jelenlétét, kreativitását, és növelje testtudatát. Bogart úgy véli, társulata attól tud jól működni, hogy tagjai megtanulták nagylelkűen kezelni művészi nézeteltéréseiket. Az előadá-

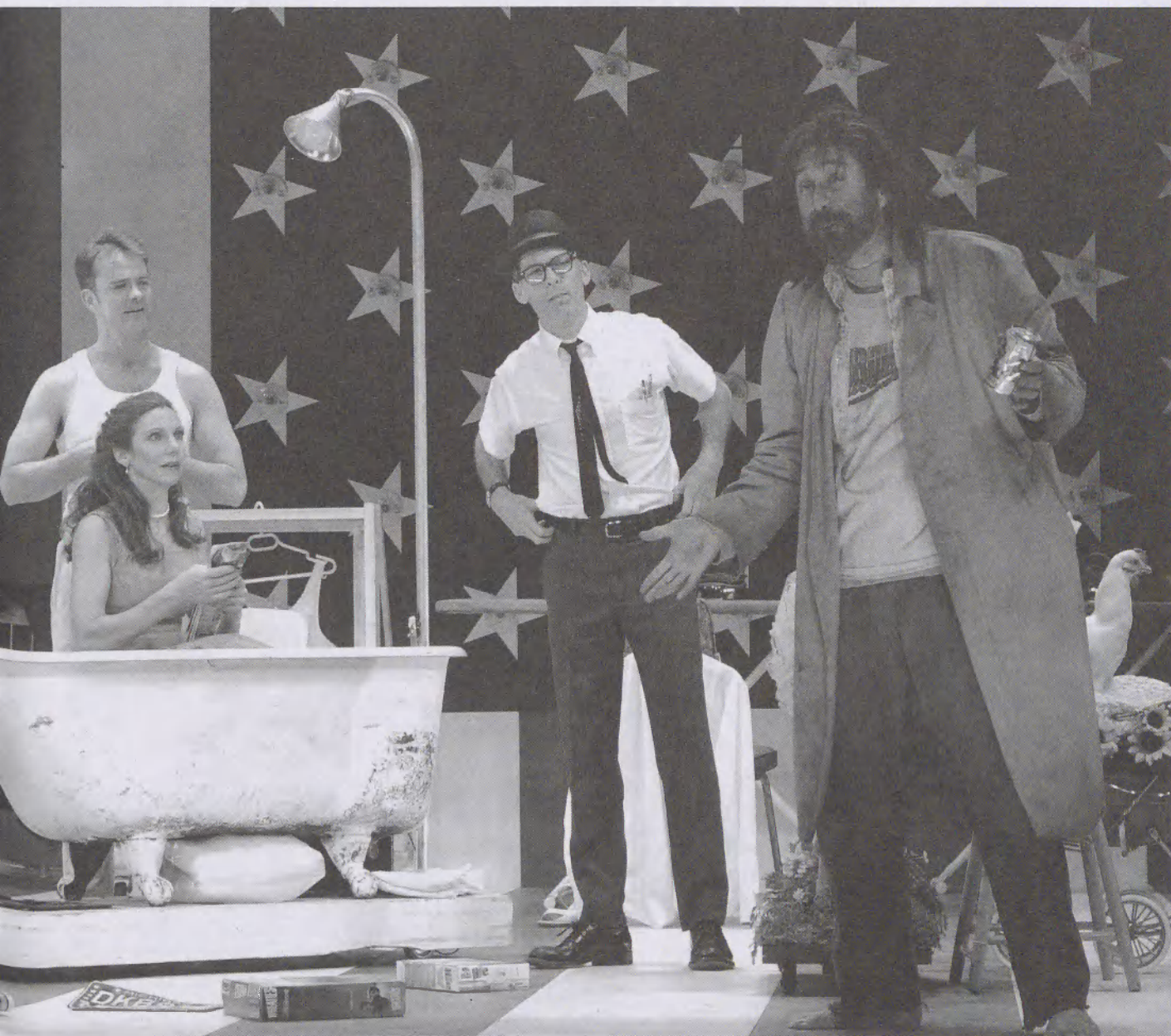


A bobrauschenbergamerica című előadás



sok és a turnék mellett egyfajta művészeti bázisként szolgál a minden év júniusában Saratoga Springsben megrendezett intenzív kurzus, amelynek során a résztvevők elsajátítják a Szempontok és a Suzuki-módszer elemeit, valamint az önálló művek létrehozását segítő Kompozíció metodikáját. Emellett számos workshopot tartanak szerte az Egyesült Államokban, ezek közül a legnépszerűbb és leghosszabb a New York-i, amelyet mindig ősszel rendeznek meg – én ezen vettem részt 2008-ban. Mivel a társulati tréning kétpólusú módszerét, a Suzuki-módszert és a Szempontokat érzékletesen írja le Barbara Lanciers fent említett, *Egy amerikai klasszikus* című cikkében, így azok részletes bemutatásától most eltekintek, inkább az adott Szempontok workshop-folyamatára fókuszálok.

Ez az őszi kurzus a nyárihoz képest kevésbé intenzív, tíztől délig Suzuki, déltől kettőig Szempontok a hét öt napján, egy hónapon át, ráadásul lehetőség van arra, hogy a résztvevők külön is elvégezzék valamelyiket. A Suzuki-órák a társulat nyolcadik sugárúti próbatermében vannak, a Szempontok pedig néhány sarokkal arrébb, a Nyolcadik Sugárút és a 38. utca sarkán, a nagy hagyományokkal rendelkező New Dance Group termeiben. Ez ezért fontos, mert maga a környezet élesen eltér a nyári workshop intenzív, elmélyült csendjétől, hiszen itt a két óra között át kell verekednünk magunkat a sárga taxik, a manhattani Midtown rengetegén, a New Dance Groupnak a *Flashdance* című filmre emlékeztető terén, ahol a Szempontok csak egy a többi kurzus között, és ahol a ter-





mek egyik fala tükör, a másik üveg – igazi kihívás létrehozni egy semleges belső állapotot ebben a impulzusözönben. Mivel a résztvevők nagy része New Yorkban él, ezért a csoportban nem túl erős a kohézió, mindenki rohan a dolgára a kurzusok végén (meghallgatásokra vagy pincérkedni egy kávézóláncon, mint az ottani színészek közül sokan). A körülmények azonban szerencsére nem mennek a minőség rovására.

A kurzus elején az volt a legnagyobb meglepetés (csalódás?) számomra, hogy Anne Bogart *nincs jelen személyesen* a workshopon, csak a záró prezentáción. A Szempontok nyilvánvalóan a SITI Company módszere, ennek megfelelően a társulat tagjai – Barney O’Hanlon, Akiko Aizawa, Leon Ingulsrud, Ellen Hammer, J. Ed Araiza, Stephen Webber – tartják a kurzust, egy olyan rendszerben, amelyről legelőször az *egészséges* jelző jutott eszembe: az instruktorok naponta váltják egymást, azok pedig, akik éppen nincsenek soron, ugyanúgy részt vesznek az adott nap foglalkozásán, figyelnek, játszanak, *példát mutatnak*. Nagyon jó hatás-

sal van ez a társulatra és a kurzusra egyaránt. A munka során egyéniségük átszüremkedik a Szempontokon: Barney O’Hanlon és Akiko Aizawa tűnik a leginkább meggyőzőnek, ébernek és játékosnak.

A Szempontok kezdő csoportjában a kurzus első harmadában (kb. nyolc foglalkozás) a módszer alap-elemeit „sajátítják el”. Az idézőjelet az indokolja, hogy ez az elsajátítás voltaképpen már ismert dolgok új fénybe helyezését jelenti, és kijelöli a figyelem új irányát: egy adott alkalommal a kilenc Szempont (*tempó, tartam, ismétlés, kinesztetikus reagálás, térbeli viszony, forma, topográfia [padlósema], gesztus, architektúra*) közül egyre fókuszálnak a gyakorlatok. A tér és idő ilyen felosztása a koncentráció mélyítését, közvetett módon tehát a színészi jelenlét erősítését szolgálja, amellyel, hogy „ébren tart”, növeli a kreativitást, és nyitottá tesz. A kurzus hátralévő idejében, körülbelül három hétben a Szempontok „nyelvtanának” gyakorlása, mélyítése folyik: játék az árnyalatokkal. Zárásként pedig munkabemutató következik, Bogart jelenlétében.



Michael Brosilow felvételei



FENT: Systems/Layers

BALRA: Hotel Cassiopeia

sabb, jelentésesebb részletek, folyamatok, minden egy adott esztétikai választás eredménye, az adott környezet, pillanat pedig bármikor értelmezhető műalkotás-ként. Ahelyett, hogy az improvizációban részt vevő színész ragaszkodna egy adott mozgássor megvalósításához, inkább az állandó reakciókészséget kell előhívnia. Figyelnie, mi történik körülötte az adott pillanatban, és reagálnia rá (hasonló ez a cikk elején ismertetett installáció instrukcióihoz).

Két, minden alkalommal elvégzett gyakorlat képezi a Szempontok magját. Az „áramlás” (*flow*) bemelegítő jellegű mozgás, amelynek ideje nem meghatározott, lehet néhány perces, de akár egy órára is nyúlhat. (Az elnevezés Csíkszentmihályi népszerű terminusára utal.) A gyakorlatot – annak kevésbé szisztematizált formájában – többnyire itthon is ismerik. A résztvevők elindulnak a teremben, járkálnak, eközben a térre és egymásra figyelve a következő lehetőségekből választhatnak, amikor a kialakuló helyzetre reagálnak: 1. áthaladás két személy között, mintha ajtó nyílna köztük

(ettől állandóan váratlan irányváltások adódnak, betöltve a negatív tereket), 2. a járás tempójának megváltoztatása, 3. megállás (mások mozgására adott reakcióként, megtartva a mozgás energiáját), 4. követni valakit, 5. ellentétes irányba haladni tovább, amikor közel érnek egymáshoz. Ha ezek a „receptek” mind játékban vannak, és a résztvevők átfogó, nem erőltetett térlátással (*soft focus*) érzékelik a teret, akkor ez a gyakorlat folyékony, állandóan változóvá válik, és erősíti a csoport együttműködését.

A másik alapgyakorlat tulajdonképpen a Szempontok „akcióban”, nyitott gyakorlat (*open session*), meghatározatlan időtartamban. Tulajdonképpen annyit tesz, hogy a résztvevők a kilenc Szempontra koncentrálnak, mi történik a térben, és határozott, esztétikai választáson alapuló mozgásválaszokat adnak az impulzusokra. (Nem egyenlő azzal, hogy mindenki azt csinálja, amit akar, mert mindent szabad.)

Az évek során Bogart és társulata kidolgozta a hangok Szempontjait is – ennek mélyén az az elképzelés húzódik meg, hogy a hang, a beszéd esetében az izomtevékenység és az auditív funkciók a fontosak, a tartalom rovására. „Állj készen arra, hogy bármelyik pillanatban képes legyél megszólalni, de akkor kezdj beszélni, amikor nem állsz készen” – mondja Bogart.

A Szempontok és a Suzuki-módszer az érem két oldala: míg a szigorú, kötött, fizikailag megterhelő Suzuki-módszer esetében az a kihívás, hogy az ember megtalálja/elérje a művészi szabadságot a formában, addig a Szempontok esetében éppen az ellenkezőről van szó: arról, hogy a végtelen szabadság állapotában ne essen pánikba, képes legyen választani és elfogadni a pillanatban rejlő lehetőséget. Nem véletlen, hogy Bogart *A rendező felkészül* című könyvét és a jelen tanulmány



elején leírt installáció instrukcióit is ezzel zárja: *Légy türelmes.*

A SITI Company működésének egyik alapelve az, hogy a saját kultúra, a hagyomány megismerése és újraalkotó feldolgozása hozzájárul a színház megújításához. Érdeklődésük középpontjában gyakran egy-egy művész izgalmas személyisége áll, akinek a saját világról megfogalmazott gondolatai szolgálnak az adott előadás alapanyagául és ihletforrásául. A társulat egyik legnépszerűbb produkciója is ebbe a sorba illeszkedik: egy emblemikus amerikai művész munkásságát és a kortárs amerikai környezetet tematizálja. A *bobrauschenbergamerica* című előadás szövegét Bogart egyik régi munkatársa, Charles L. Mee írta. A darab, amely a szerző honlapján teljes terjedelmében hozzáférhető, az átdolgozás, (újra)írás – *(re)make* – elnevezésű projektbe illeszkedik, amit Mee a következő, ars poetica-szerű gondolattal indokol: „Eredeti színmű nem létezik. [...] Akarjuk vagy sem, a munka, amit alkotunk, egyszerre kapott és alkotott, adaptáció és eredeti. Újraalkotunk dolgokat, ahogy haladunk az úton.” Mee úgy tekint a saját munkájára, mint a tradícióban való aktív részvételre, mint egy láncszemre, amely összekapcsolja a múltat a jövővel. Ennek megfelelően felszólítja az olvasót, hogy nyugodtan *használja* szabadon a szövegeit: alakítsa át, húzza meg, írjon hozzá, éppen úgy, mint ahogyan Mee tette a kiindulásként felhasznált alapanyagokkal.

A Robert Rauschenberg szövegeire, műalkotásaira épülő előadásra a színháznyelvi sokszínűség jellemző. Mee szerint olyan, amilyenek Rauschenberg alkotta volna, ha festő helyett drámaíró lett volna: emberek, helyek, zene, tánc, piknik, szerelmi történetek és üzleti megbeszélések kollázsa. A jelenetek szerkesztése töredezett, az egyes részeket nem lecsengeti a szerző és a rendező, hanem a csúcspontján félbeszakítja, felfüggeszti, majd esetleg később visszatér hozzá – többek között ettől a dramaturgiai fogástól válik lendületessé az előadás. A tér legfontosabb eleme a hatalmas amerikai zászló, amely beborítja a hátsó fal és a padló legnagyobb részét. Az amerikai álom, amely néha rémálommá válik. A társulat által megformált figurák szervesen illeszkednek a képbe: a görkoris lány, aki néha keresztülgurul a színen, Bob anyja (Kelly Maurer), akinek egyik mondata – „a művészet nem volt az életünk része” – refrénként visszatérő komikumforrás az előadásban. Emlékezetes jelenet a kamionos Phil (Leon Ingelsrud) és barátjánője (Akiko Aizawa) kettőse: fürdőruhában tocsognak a padlóra terített fóliára öntött martiniban. Nekifutás, toccsanás, hason csúszás. Ugyanilyen frenetikus Carl (Barney O'Hanlon) „mosoda-operája”, amelyben a színész a *Rigoletto* „Az aszszony ingatag” kezdetű áriájára ugrál-vetődik-táncol egy halom mosott ruha közepén. A színészi munkára a rendkívüli pontosság, az egymás iránti figyelem jellemző, valamint az, hogy mernek kockáztatni, „fejest ugrani” a jelenetekbe.

A SITI Company produkciói között kiemelt helyet foglal el három előadás, amelyek egyenként vizsgálva

és trilógiaként egyaránt értelmezhető. A *Bob* (1997), a *Room* (Szoba, 2000) és a *Score* (Partitúra, 2002) című művek olyan monodramák, amelyek egy-egy ismert művész személyét tematizálják: az elsőben Will Bond Bob Wilson, a másodikban Ellen Lauren Virginia Woolf, a harmadikban pedig Tom Nelis Leonard Bernstein alakját teszi jelenvalóvá. Ezek a produkciók leginkább az „esszészínház” terminusával írhatók le, szcenírozott tanulmányok, amelyek nagyon határozottan képviselik Bogart nézetét: „Minél többet tudsz, annál többet tudsz elképzelni. A művészet mindig egy filozófia és egy nézőpont kifejezése.” Am ez nem azt jelenti, hogy csak a szövegeknek lenne jelentőségük ezekben a produkciókban, s így túlságosan „hidegfejtűvé” válnának. A látvány, a választott színházi nyelv is meghatározó fontosságú, és érvényes színházi előadást hoz létre. A textusok alapvetően kollázsok: az adott művész írásaiból, a vele készített interjúkból összeállított „szöveggyűjtemény”. Mindegyikre jellemző, hogy a történetmesélés helyett inkább egy-egy gondolatmenetet, anekdotát, ars poeticát villant fel, majd éles váltással jut el a következő fragmentumig.

A három előadás közül valószínűleg a Robert Wilson művészetéről szóló, a *Bob* vált leginkább ismertté. Anne Bogart ezúttal kortárs alkotót választott tárgyául – a Wilson személyét körülvevő világ egyúttal Bogart világa is, az előadás ennek megfelelően Wilson személyén keresztül az amerikai avantgárd hol ironikus, hol komoly bemutatása. Bob megformálójának, Will Bondnak az alakítása röviden a „mesteri paródia” terminussal írható le. Rendkívül aprólékosan teremti újra Wilson sajátos hanghordozását, jellegzetes mozdulatait. Wilsonra egyébként is jellemző, hogy az évtizedek során a saját művészetére vonatkozó gondolatmeneteket, történeteket, anekdoták egész gyűjteményét alakította ki, amelyeket már-már memoriterte emlékeztető pontossággal, a szünetek, felkiáltások, csattanók mindig azonos időzítésével ad elő. Valósággal kihívja a paródiát. A SITI Company előadása ugyanakkor nem ennek pontossága miatt izgalmas (különösen azok számára, akik nem ismerik a paródia alanyát), hanem azért, mert a gesztusban egyfajta ironikus tiszteletadás is megjelenik. Éppen attól a kettősségtől válik izgalmassá a játék, hogy a színész alakítása hol alátámasztja, hol pedig idézőjelbe teszi, eltávolítja Wilson mondatait. A látvány pedig játék a wilsoni látványszínház elemeivel, az éles fényváltásokkal, a precíz szögekkel, a kék különböző árnyalataival. Játék a pohár tejjel, „in memoriam” *A süket pillantása*. Az előadás jelentőségét az adja, hogy nagyon szellemesen beszél a színházcsinálás nehézségeiről, a színházról mint lét-szükségletéről.

A Szoba Virginia Woolf híres, a nők és a regény kapcsolatát vizsgáló, *Saját szoba* című esszéjére utal, amelynek alaptézise, hogy a nőknek szükségük van „évi ötszáz fontra, egy szobára és egy zárra az ajtón, ha történeteket vagy költeményeket akarnak írni”. A játéktér ennek megfelelően egyetlen, szürke falakkal körülvett szoba egy karosszékkel. Ellen Lauren megformálásában Woolf szikár, kimért figura, precíz, tudato-



san visszafogott mozdulatokkal, ám hűvössége csak látszólagos, a karakterben lévő elfojtott feszültség tapinthatóvá válik az előadás bizonyos pontjain. A szikár alak és a szürke falú tér szigorát a fényhasználat oldja, és teszi rendkívül poétikussá. A finoman komponált fény általában aszimmetrikus tereket jelöl ki.

A *Partitúra* tulajdonképpen egy „előadás előadása”, azaz egy előadás (*lecture*) újraírása előadássá (*performance*) – a fikció alaphelyzete szerint Leonard Bernstein előadást tart a közönségnek arról, hogyan alkot. Ennek a fikciónak a segítségével a közönség jelenlővé válik az előadó számára. Tom Nelis tehát állandóan az – egymást fedő fiktív és a valós – nyilvánosság előtt beszél. A tér rendetlen zenekari próbatermet idéz, feldőntött kottaállványokkal, vörös pulpitussal a karmester számára. Ha a *Szoba* esetében a fény szerepét kell kiemelnünk, akkor ebben az esetben a gesztusokat érdemes jobban szemügyre venni: a legfontosabb gesztusrendszert az előadásban a karmester kodifikált, sztereotip mozdulatai alkotják, ugyanakkor a rendezés játéka is hozza ezt a sztereotípiát – Nelis karmesteri mozdulatai időnként a bűvész gesztusainak asszociációját keltik, illetve esetenként a jelnyelv egyes elemeivé alakulnak. A művészi alkotás így a „Vigyázat, csalog!” világán belül értelmezhető, a siketek jelnyelve pedig izgalmas, komplementer ellenpont a zeneszerzőt, zenét, csendet tematizáló előadásban.

A társulat működése szempontjából ezek az előadások rendkívül hasznosak: a nem elhanyagolható gyakorlati vonatkozások (könnyen utaztatható, fesztiválbarát művek) mellett a színészek művészi fejlődése is garantált, hiszen az egyszemélyes produkciók során gyakorlati választ kell adniuk a színpadi munka lényegi kérdéseire: kihez beszél? Mibe „kapaszkodik” a figyelmével, ha nincs partnere, hogyan fókuszálja azt? Miképpen gazdálkodik az energiájával, ha kilencven percig csak magára számíthat a játékban?

A kép–szöveg–hang trilógiájában a művészi alkotás folyamatának tematikája a közös fonál. Az azzal járó kínlás, vesződség, nehézség, az „erőltetett teremtés” szükségének kezelése rendszeresen visszatérő motívum. Bogart sikeresen kerüli el, hogy a darabok az adott művészek merev emlékműveivé, maszkjává vagy éppen paródiájává váljanak. Ehhez a tematikához kapcsolható a már említett *bobrauschenbergamerica* is: mi a művész viszonya saját közvetlen környezetéhez, a tágabb világához, a saját jelenéhez? Mi a művész feladata? Mi a felelőssége? Mintha Bogart számára ez lenne az egyik alapkérdés, mindig visszatér hozzá, s ebből a szempontból másodlagos a műfaj, hiszen színházi előadásaiban, felolvasásaiban, illetve esszéiben ugyanezek a kérdések vetődnek fel.

Érdemes lenne felvenni a fiatal, kezdő rendezők olvasmánylistájára a Bogart színházi esszéit tartalmazó két kötetet. Annál is inkább, minthogy mindkettő, az *A rendező felkészül* éppúgy, mint az *És aztán jön a játék – Hogyan alkossunk művészetet egy kiszámíthatatlan világban* egyrészt a társulatával való együttműködés, másrészt a Columbia Egyetem végzős rendező szakos hallgatóival folytatott viták, beszélgetések során formá-

lódott ki. Nem rendezői kézikönyvekről van szó, és nem is saját művészetének szigorú dokumentálásáról (bár kétségtelenül van ilyen vonatkozása is). Ezek az írások a rendezés folyamatában felmerülő következő fogalmakat járják körül, személyes, őszinte, egyszerű stílusban: *emlékezet, erőszak, erotika, félelem, sztereotípiák, zavar, ellenállás, kontextus, artikuláció, szándék, figyelem, mágnesség, attitűd, tartalom, idő*. Bogart abból indul ki, hogy ezek a fogalmak jelzik azokat a problémákat, amelyekkel egy színházi előadás (vagy bármely más műalkotás) létrehozásakor egy művész rendszeresen szembesül, és amelyek nem tűnnek el maguktól. Ezért Bogart arra jutott, hogy ahelyett, hogy kikerülné, inkább tanulmányozni fogja, s így ellenségből szövetségessé avatja őket.

Egyes esszék témáikat tekintve összefüggenek egymással, olykor egyes szakaszok szó szerint ismétlődnek. Ennek megfelelően az írásokban kirajzolódik néhány nagyobb tematikus csomópont.

Az egyik ilyen csomópont a színház–történet–emlékezet kérdése. „Azon kezdtem gondolkodni, hogy végül is miért járnak az emberek színházba. Mi bírja rá őket, hogy otthonuk biztonságát és kényelmét elhagyva egy nyilvános helyre menjenek, és idegenekkel oszszák meg az élményt és az oxigént? [...] Mi szükség van a színházra?” Bogart számára a színház társadalmi esemény; az előadás olyan nyitott mű, amelyről nem választható le a befogadói oldal: a közönség reakciója és a szociális-történeti kontextus. A kontextus megváltozására Bogart két, a SITI történetében meghatározó jelentőségű előadást említ. Az egyik a *War of the Worlds*, amelyet a társulat történetében több alkalommal is bemutattak. A rövidideb variációban némileg szcenírozott formában olvassák fel Orson Welles 1938-as, nagy vihart kavart rádiójátékát; ebben, (túl) jól sikerült halloween-tréfaként, egy hírműsornak álcázott jelenet arról számol be, hogy marslakók támadták meg New Yorkot. A másik, nagyobb volumenű előadás Orson Welles életére összpontosít, naplókából, hírekéből rekonstruálva személyiségét. A szcenírozott rádiójátékot 1999-ben mutatta be a SITI, és sikeresen turnézott vele. 2001. szeptember 11-e azonban alapvetően változtatta meg az előadás konnotációit, emlékezéssé, gyászeseményé hangolva a tréfát. (Ugyanakkor tanúja lehettem annak, hogyan *kopik meg* a gyász, és válik pusztá emlékezéssé: a 2008 őszen előadott verzió újra a halloween-tréfát jeleníti meg, a SITI javára évente rendezett adakozáson már sokkal bejáratottabb a 9/11-asszociáció, így nem is olyan elemi erejű.) A *bobrauschenbergamerica* díszlete, a hatalmas amerikai zászló sem ugyanazt jelenti Afganisztán és Irak előtt vagy után. A kontextus megváltozása ugyanakkor hatással volt Bogart esszéire is: nem hagyható figyelmen kívül, hogy *A rendező felkészül* optimizmusához képest az *És aztán jön a játék – Hogyan alkossunk művészetet egy megjósolhatatlan világban* tanulmányait egy jól meghatározható nézőpont, a 9/11 utáni trauma motiválja. Csak azért is optimizmus, csak azért is alkotás. Bogart számára az amerikai művészet- és színház-történet megismerése és kreatív újragondolása rendezői



tevékenységének egyik alapvető fontosságú része. Felfogása szerint akkor tud megfelelő válaszokat adni a jövő kérdéseire, ha tanulmányozta a múltat. „Hol tartanánk ma, ha a Moszkvai Művész Színház *nem* jutott volna el hazánkba?” – teszi fel a költői kérdést, amelyet érvelve, hogy a gazdag amerikai színházi hagyományt a félreértelmezett Sztanyiszlavszkij-rendszer hosszú évtizedekig tévútra vezetett. Bogart lelkesen nyúl vissza a vaudeville-hoz, a melodramához, új jelentéssel ruházva fel a „sztereotípiának” a színházban általában pejoratív zöngéjű fogalmát, amely számára az emlékezet hordozójaként jelenik meg.

A második kérdéskör a színházi előadás és az ahhoz vezető alkotó folyamat, a színészi munka, a társulat szerepének egyfajta pszichológiai megközelítése. „A színpad az a hely, ahol szándékosan megemeljük a tétet. A testet szándékosan a krízis állapotába juttatjuk. Meg kell hogy legyen az ára annak, ha a színész átmegy a színpadon.” A színpadot ennek megfelelően Bogart többek közt a bokszing analógiájára képzelem el. A színészi jelenlét megkerülhetetlen problémája kapcsán pedig Tadashi Suzuki egyik gondolatát veszi át: „Nincs jó és rossz színész, csupán fokozatai vannak annak a mélységnek, hogy egy színész mennyire indokoltan van a színpadon.”

Az esszé harmadik nagy témaköre a rendező szerepének meghatározása. Bogart alapvetően két szempontból közelíti meg saját rendezői tevékenységét: egyrészt úgy tekint magára, mint az előadás „szerkesztőjére”, aki a próbafolyamat kezdetén kijelöli az alapkérdést, a „kutatói témát”, amelyet azután a társulat közösen jár körül. Ő az, aki a jelenetek kollázsát véglegesíti, aki a színészek improvizációit belesimítja egy közös produkcióba. Másrészt szerinte „a rendező felelőssége nem az, hogy eredményeket produkáljon, hanem hogy megteremtse azokat a körülményeket, amelyek során valami történhet”. Ezt pedig csak a saját, személyes érdeklődésének és figyelmének fenntartásával érheti el. „A próbán a rendezőnek pontosan ugyanazt az életet kell élnie, mint a színésznek az előadásban, a nézők előtt. Teljesen jelen kell lennie, spontánnak, az irányváltásra és minden pillanatnyi változásra késznek kell lennie, érzékenynek az energia változásaira, készen a nevetésre. Röviden: rendkívül élőknek és jelenlévőknek kell lennie.”

A magyarországi színházi szakma, elsősorban a színházzal a gyakorlatban foglalkozó színészek, rendezők – legtöbbször talán a nyelvtudás és remélhetőleg nem az érdeklődés hiányából fakadó – rövidlátását mindig rendkívül nehéz a helyén kezelni. Hiszen az alapkérdés mindig ugyanaz: van-e értelme, haszna pótolni a lemaradásokat, húsz évvel a megjelenésük után lefordítani könyveket, tíz éve, egy másik kontinensen bemutatott előadásokat ismertetni? Van-e értelme meghívni Bogartot és a társulatát hozzánk? Vagy hasznosabb lenne mintegy „átugrani” a hiányt, figyelmen kívül hagyva a fehér foltokat, és csak a mai, kortárs eseményekre koncentrálni? Melyek azok az elemek, amelyek Bogart szemléletéből és technikáiból használhatók a mai magyar színházi gyakorlatban?

Úgy vélem, hogy ennek a színészképzési techniká-

nak a legtöbb elemét, bizonyos gyakorlatait az itthoni csoportok, társulatok, ritkábban egyes színészek már alkalmazzák, csak nem a Bogart által adott elnevezésekkel. A Szempontokra leginkább abban támaszkodhatunk, hogy rendszerezettsége folytán segít kialakítani egy közös terminológiát az adott csoporton belül (legyen szó társulatról vagy csak egy egyszeri előadásra összeverbuvált színészekről), távlatokat nyit a közös munkában azzal, hogy tudatosítja a színésznek a térhez, a testéhez, a többiekhez való viszonyát. Ennek a módszernek nagy előnye az, hogy gyorsan és hatékonyan képes nivellálni, közös szakmai nevezőre hozni a csoport résztvevőit, anélkül, hogy homogenizálná azt – bár itt (is) rendkívüli súllyal esik latba a vezető személye, hiszen a Szempontok erőltetése nem feltétlenül hoz művészileg értékelhető eredményt. Fontos azonban elismerni, hogy mint ahogyan minden egyes társulat kialakítja a saját esztétikai és praktikus „szótárát”, úgy ez a „Szempontok-szótár” leginkább a SITI társulat sajátja. Bár egyes elemei, a „szavak” és a „grammatika” elsajátíthatók, mégis érezhető, hogy ezt a színházi nyelvet Bogart társulata beszéli a legmagasabb, anyanyelvi szinten.

Izgalmas lehetőséget rejthet magában az a kreativitás, nyitottság és főleg az a humor, amellyel Bogart és munkatársai a saját történelmükhöz, színházi hagyományukhoz és a kultúra szent teheneihez közelednek. De leginkább az előadásait lenne jó látni itthon, és olvasni az esszéit (illetve a folyamatos megújulás jegyében az egyik közösségi portálon közzétett blogjait).

A Yale Egyetem *Theater* című periodikája az utópia fogalmát tette tematikus számának középpontjává, amelyről Anne Bogart a következőket írta: „Az utópiának semmi köze a jövőhöz. Utópia most van. Már maga a színházcsinálás aktusa is utópisztikus, mint-hogy a művészet nem más, mint a körülményekkel szemben tanúsított ellenállás. Ha az ember ma színházat csinál, már sikerült elérnie Utópiát.”

#### Felhasznált irodalom:

- Anne Bogart: *A Director Prepares*. Routledge, 2001.  
 Anne Bogart: *And then, you act: Making art in an unpredictable world*. Routledge, 2007.  
 Anne Bogart – Tina Landau: *The Viewpoints Book*. Theatre Communications Group, 2005.  
 Arnold Aronson: *American Avant-Garde Theatre*. Routledge, 2000.  
 Scott Cummings: *Remaking American Theater: Charles Mee, Anne Bogart and the SITI Company*. Cambridge University Press, 2006.

#### Kapcsolódó honlapok:

- [www.siti.org](http://www.siti.org)  
[www.charlesmee.org](http://www.charlesmee.org)

Készült a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával