



Anne Bogart

# Félelem, irányvesztés, nehézség

A XXI. század hajnalán alkotó rendezőként az alkotási folyamat bizonyos személyes vonatkozásainak – ezen belül a zavar, az erőszak, a sztereotípa, a humor, a kétség, az érdeklődés, a kulturális emlékezet és hagyomány – szerepét kívánom megvizsgálni. Az egyik elsődleges és alapvető emberi élménnyel, a félelemmel kezdem. Mi a félelem, az irányvesztés és a nehézség szerepe a saját munkámban és más színházművészek munkájában?

Első találkozásaim a színházzal meghökkentőek voltak, és egy megnevezhetetlen rejtéllyel, valamint egy veszéllyel teli művészettel szembesítettek. Ezek a korai élmények megnehezítették számomra az olyan művészethez való viszonyulást, amely nem a félelem valamely formájában gyökerezik. Eredeti, kézzelfogható és ragályos azoknak a személyiségeknek az energiája, akik szembenéznek saját félelmükkel, és magukba olvasztják. A művész mélyégs játékkérzéskével keveredve a félelem mind az alkotó folyamat, mind a közönség élményének szempontjából lenyűgöző színházat eredményez.

Haditengerész-családban nevelkedtem, és évente, kétévente újabb, az ország vagy a világ másik részén lévő tengerészeti állomásra költöztünk. Disney-filmek, koktélparkok, repülőgép-anythingok alkották kulturális hivatkozásaimat. A művészetben rejlő félelem először egy tokiói parkban érintett meg, hatéves koromban. Óriási, színes testből hatalmas, fehérre festett arc bámult le rám. Rémmel bújtam anyám szoknyája mögé. Ez a szörnyű és gyönyörű látomás volt az első alkalom, hogy egy jelmezt és maszkot viselő színésszel szembesültem. Néhány hónappal később rémmel néztem, ahogyan egy ünnepnapon részeg japán férfiak hatalmas faoltárokat emeltek a magasba, és hordoztak végig Tokió utcáin. A részeg emberek és az oltárok néha betörték a kirakatokat. A férfiak irányíthatatlannak, eszüket vesztettnek és teljességgel felejthetetlennek tűntek.

Tizenöt éves koromban láttam életemben először hivatásos színházi előadást a providence-i Trinity Repertory Company előadásában, amikor apámat a

Rhode Island-i Newportba helyezték. A Humán Tudományok Nemzeti Alapítványa elegendő pénzt biztosított a társulatnak ahhoz, hogy az állam összes középiskolás diákját elhozhassa a színházba előadásokat nézni. Mint a diákok egyike egy sárga iskolabusszal Providence-be utaztam, hogy megnézzem a *Macbethet*. Az előadás megijesztett, zavarba ejtett és elképesztett. Nem tudtam, hogyan közelítsem meg a cselekményt. A boszorkányok váratlanul ereszkedtek le a mennyezetről, a cselekmény nagy kifutókon zajlott körülöttünk, és nem értettem a szöveget. Ismeretlenül hangzott Shakespeare nyelve, és a – számomra szintén ismeretlen – fantasztikus vizuális forma volt az első találkozásom a színpad költői, másmilyen méreteket és arányokat használó nyelvvel. Rémisztő, ám kényszerítő erejű élmény volt. Nem értettem a darabot, ám azt rögtön tudtam, hogy ennek a rendkívüli világmindenségnek a keresésével fogom tölteni az életem. Azon a napon, 1967-ben kaptam az első leckét rendezésből: soha ne bánj leereszkedően a közönséggel. Azonnal világos volt számomra, hogy a színházi élmény nem arról szól, hogy megértsük a darab jelentését vagy a színpadra állítás jelentőségét. Egyedülálló világba kaptunk meghívást, egy arénába, amely megváltoztatott minden korábban meghatározott dolgot. A Trinity Company könnyedén használhatta volna a nagy támogatást arra is, hogy valamilyen könnyed, gyerekeknek szóló színházat mutasson be, eleget téve ezzel a HTNA kívánalmainak. Ehelyett egy összetett, erősen személyes látomást jelenítettek meg, lenyűgöző, nyers stílusban. Az előadás és a benne szereplő művészek zsigeri, fantasztikus módon, közvetlenül szóltak hozzám.

Az igazán emlékeztető színházi élmények többsége bizonytalansággal és az irányvesztés érzésével tölthető el. Lehet, hogy hirtelen nem ismerem fel azt az épületet, amely egyszer ismerős volt, nem tudom megkülönböztetni, mi van fent vagy lent, közel vagy távol, mi nagy vagy mi apró. Teljességgel felismerhetetlenek a színészek, akikről azt gondoltam, hogy ismerem őket. Gyakran nem tudom, hogy gyűlölöm



vagy szeretem-e azt, amit éppen tapasztalok. Észreveszem, hogy előre-, nem pedig hátradólva ülök. Ezek a mérföldkő jelentőségű előadások gyakran hosszúak és bonyolultak: úgy érzem magam, mint akit ízekre szedtek, és nem vagyok elememben. És mégis, valahogy megváltozom, mire az utazás véget ér.

Félelem és reszketés közepette születünk mindannyian. A világegyetem ellenőrizhetetlen káoszával szembenézve amennyire tudjuk, felcímkézzük a dolgokat a nyelv segítségével, abban bízunk, hogy ha valamit egyszer néven nevezünk, akkor attól már nem kell félnünk többé. Ez a címkézés képessé tesz minket arra, hogy nagyobb biztonságban érezzük magunkat, ugyanakkor megöli a felcímkézett dologban rejlő titokzatosságot, megfosztja az élettől és a veszélytől azt, amit meghatároztunk. A művész felelőssége az, hogy visszahozza a lappangó lehetőséget, a titokzatosságot és a félelmet, a reszketést. James Baldwin írta: „A művészet célja, hogy felfedje a kérdéseket, amiket a válaszok elrejtenek.” A művész megpróbálja nem-meghatározni, újként és ellenőrizetlen lehetőségekkel teliként megjeleníteni a pillanatot, a szót, a gesztust.

Azzal a tudat alatti meggyőződéssel lettem színházi rendező, hogy művészként majd fel kell használnom a saját rémületemet. Meg kellett tanulnom úgy dolgozni, hogy bizalommal, s ne félelemmel forduljak e rémület felé. Megkönnyebbülve jöttem rá, hogy a színház alkalmas terep ennek az energiának az összpontosítására. Az élet már-már ellenőrizhetetlen káoszán kívül képes voltam megteremteni a szépség helyét és a közösség érzését. A kétség és a nehézség legrémisztőbb mélységeiben bátorságra és inspirációra leltem közös munkáink során. Képesek voltunk kialakítani a jóindulat, intenzitás és szeretet légkörét. A színház metaforáján keresztül menedéket teremttem magamnak, a színészeknek és a közönségnek.

Hiszem, hogy a színház feladata az, hogy a nagy emberi kérdésekre, félelmünkre és emberségünkre emlékeztessen minket. A mindennapok során szokásminták állandó ismétlésében élünk. Sokan közülünk átalusszák az életüket. A művészetnek olyan élményeket kellene kínálnia, amelyek megváltoztatják ezeket a mintákat, felébresztik az alvót, és emlékeztetnek minket eredendő rettegésünkre. Az ember az élet mindennapi rémületére adott válaszként teremtette meg a színházat. A barlangrajzok, a tűz körül lejtett eksztatikus táncok, a pisztolyát emelő Hedda Gabler, Blanche DuBois megbolondulása – mind a szorongásunkra adott reménytelen válasz. Arra jutottam, hogy nincs energiája annak a színháznak, amelyik nem szólítja meg a félelmet. Félelemből teremtünk, nem a védettség és biztonság helyzetéből. Werner Heisenberg szerint a művészek és a tudósok azonos módon közelítenek a dolgokhoz. Úgy fognak munkához, hogy egyik kezükkel a már meghatározottat tartják szorosan, a másikkal pedig az ismeretlen keresik. Hinnünk kell önmagunkban, hogy a kiegyensúlyozatlanság és a sebezhetőség ellenére nyitottan és önbizalommal induljunk a mélységbe.

Hogyan bízunk eléggé önmagunkban, munkatársainkban és készségeinkben ahhoz, hogy a belépés pillanatában tapasztalt rémület közepette dolgozni tudjunk?

A színész William Hurt egy, a *The New York Times*-ban nemrég közölt interjúban azt mondta: „Akiket a félelem hajt, azok a biztonságot keresik, akiket a bizalom, azok a szabadságot.” Ez a két lehetséges pont drámai hatással van az alkotási folyamatra. A próbateremben uralkodó hangulatot következképpen vagy félelem, vagy bizalom hathatja át. Vajon a biztonság iránti vágy, avagy a szabadság keresése szolgál-e a próbákön megejtett választások alapjául? Meggyőződésem, hogy a legdinamikusabb és legizgalmasabb választások akkor születnek, amikor hiszünk a folyamatban, a művészekben és az anyagban. Munkánk védőangyalai a szeretet, a bizalom és a humorérzék: a közreműködők és az alkotó cselekvés iránti bizalom a próbán, a művészet szeretete és a humorérzék a lehetetlen feladattal szemben. A félelemmel szembenézve szépség, ennél fogva áldás születik.

Olyan színházat akarok csinálni, amely tele van félelemmel, szépséggel, szeretettel és a változás velünk született emberi képességébe vetett hittel. A felelősség az álmokból születik. Hogyan kezdhetek munkához ebben a szellemben? Hogyan dolgozhatok úgy, hogy ne leigázzam, hanem magamhoz öleljem a félelmet, az irányvesztettséget és a nehézséget?

Amikor új munkába kezdek, minden esetben úgy érzem, hogy nem vagyok megfelelő a feladatra: hogy semmit sem tudok, fogalmam sincs, hogyan kezdjem, és biztos vagyok abban, hogy valaki másnak kellene ezt csinálnia helyettem, valaki olyanoknak, aki magabiztos, tudja, mit kell tennie, aki igazán profi. Kényelmetlenül, egyensúlyomból kibillentve érzem magam, és nem találok a helyemet. Szélhámosságnak tűnök. Valahogyan átvészelem az asztal melletti megbeszéléseket, a szükséges tárgyalásokat, elemzéseket és felolvasásokat, de utána mindig eljön a rémisztő pillanat, amikor színpadra kell állítani valamit. Hogyan lehet bármi is valódi, igazi és odaillő? Kétségbeesetten kutatok valamilyen kibúvó után, hogy valami mással tovább húzhassem az időt. És amikor aztán elkezdjük a színpadi munkát, mesterkéltnak, önkényesnek, modorosnak tűnik minden, amibe csak belefogunk. Biztos vagyok benne, hogy a színészek azt gondolják, elment az eszem. Valahányszor a dramaturg belép a próbaterembe, úgy érzem, hogy annak, amit éppen akkor a színészekkel csinállok, egyetlen dramaturgiai megbeszélésünkhöz sincs köze. Műveletlennek és felszínesnek érzem magam. Szerencsére ez után a kötelező mennyiségű abszurd tánc után észreveszem, hogy a színészek elkezdik átalakítani az együgyű instrukciókat valamivé, amiért képesek vagyok lelkesedni, és amire reagálni tudok.

Számos rendezővel beszéltem, és azt találtam, hogy nem vagyok egyedül a próbafolyamat elején tapasztalt alkalmatlanság érzésével. Mindannyian megremegünk a kezdet lehetetlensége előtt. Fontos



észben tartanunk, hogy a rendező munkája – mint bármely művésze – intuitív. Számos fiatal rendező súlyos hibát követ el akkor, amikor azt feltételezi, hogy a rendezés az irányításról szól, arról, hogy megmondja másoknak, mit csináljanak, hogy elképzelései legyenek, és megkapja, amit kér. Nem hiszek abban, hogy ezek a képességek minősítenék a jó rendezőt vagy az izgalmas színházat. A rendezés az érzésről szól, arról, hogy egy helyen vagyunk másokkal – színészekkel, tervezőkkel, közönséggel –, hogy van egy érzésünk a térről és időről, a légzésről, hogy a kialakult helyzetre teljes választ adunk, hogy a megfelelő pillanatban képesek vagyunk belevetni magunkat az ismeretlenbe, és hogy elősegítjük ezt az alámerülést. A festő David Salle mondta egy interjúban: „Úgy érzem, a művészetben és az életben az egyetlen dolog, ami igazán számít, hogy szembenjünk a fantáziátlanság és a prózai gondolkodás elsőprő erejű hullámaival, hogy ragaszkodjunk a képzelet életéhez, és éljük azt. A festménynek élménynek kell lennie, ahelyett hogy rámutatna az élményre. Birtokolni és közvetíteni akarom az érzelmekhez való hozzáférés lehetőségét. Ez a legkockázatosabb és egyetlen fontos módja annak, hogy a művészetet a világhoz kapcsoljuk: élővé tenni. A többi pusztán napi esemény.”

Tudom magamról, hogy képtelen vagyok leülni, amikor a színpadon munka folyik. Ha leülök, beáll a közöny. Azokból az impulzusokból rendezek, amelyek a színpadra, a színészek testére, kedvére adott válaszként keletkeznek a testemben. Ha leülök, elvesz a spontaneitásom, önmagamhoz és a színpadhoz, a színészekhez fűződő kapcsolatomban. Próbálom ellágyítani a tekintetemet, azaz próbálok nem túl szigorúan vagy túl sok akarással nézni, mert a látás domináns, és legyengíti a többi érzéket.

Amikor a próbán nem találok a helyem, holtpontra jutottam, és fogalmam sincs, mit tegyek, vagy hogyan oldjak meg egy adott problémát, akkor tudom, hogy ez az elrugaszkodás pillanata. Minthogy a rendezés intuitív, magában foglalja azt is, hogy reszkette belépünk az ismeretlenbe. Abban a pillanatban, azon a próbán azt kell mondanom: „Tudom!”, és el kell indulnom a színpad felé. Valaminek történnie kell a járás krízise közben: jönnie kell egy megérzésnek, egy ötletnek. A színpadhoz és a színészekhez közelíteni olyan érzés, mintha bizonytalan és feneketlen mélységbe zuhannék. A járás válságot indukál, amelyben újdonságnak kell születnie, és ötletnek kell felsejlenie. Azért hozom létre ezt a krízist a próbán, hogy kimozduljak önmagamból. Önmagam, a saját korlátaim és habozásom ellenében alkotok. Az alkotás helyzeti energiája az egyensúlyvesztésben és a bukásban rejlik. Akkor lehetséges alkotni, amikor a dolgok a próbán kezdenek széthullani. Az, amit előre elterveztünk, ami abban a pillanatban a fejünkben van, nem érdekes. Rollo May írta, hogy minden művész és tudós úgy érzi, hogy amikor a legjobbat nyújtja, akkor nem ő dolgozik, hanem valami megszólal rajta keresztül. Hogyan tudunk „elállni a saját utunkból” a próbán?

A vitalitás vagy energia bármely adott mű esetében nem más, mint a művész bátorságának visszaverődése saját félelmének fényében. Egy munka esetében annak életerejére elengedhetetlen szempont számomra. A műalkotás nem az élettől való menekülés, hanem az életbe való behatolás. Nemrégén láttam Martha Graham korai műveinek retrospektív előadását. Megdöbbenett, hogy az ötven éve készült *Primitív rejtélyek* még mindig mennyire merész és exponált. Graham ezt írta Agnes De Mille-nek:

„Létezik egy elevenség, életerő, serkentés, amely rajtad keresztül alakul cselekvéssé, és minthogy belőled mindörökké csak egy van, ez a kifejezés egyedi. Ha ezt meggátolod, akkor soha semmilyen más médiumon keresztül nem fog létezni, és elvesz. Nem lesz a világ része. Nem a te dolgod eldönteni róla, hogy mennyire jó vagy mennyire értékes, sem más kifejezőmódokhoz hasonlítani. A te dolgod az, hogy világosan és közvetlenül megtartsd sajátodként, hogy nyitva tartsd a csatornát. Nem kell hinned önmagadban vagy a munkádban. Nyitottnak kell maradnod, és közvetlenül a motiváló készletre figyelned.”

A művészetben lévő vitalitás artikuláció, energia és megkülönböztetés eredménye. Minden nagy művészet differenciált. Félelmünk forrását érinti, hogy tudatában vagyunk a minket körülvevő dolgok közötti különbségeknek. Kényelmesebb a hasonlóságokat érzékelni, ám annak érdekében, hogy életerős művészetet alkossunk, el kell fogadnunk a különbségektől való félelmet. Az a szörnyű igazság, hogy nincs két egyforma ember, egyforma hópehely, egyforma pillanat. A fizikusok azt mondják, hogy semmi sem érintkezik egymással, a világegyetemben semminek nincs kapcsolata semmivel, csak mozgás és változás van. Rémisztő elképzelés ez, ha az egymással való kapcsolatteremtésre irányuló próbálkozásainkra gondolunk. A megkülönböztetés a dolgok közötti különbségek meglátásának, megtapasztalásának és megfogalmazásának képessége. A nagy műalkotások sokféleképpen foglalják magukban a megkülönböztetésnek ezt a fogalmát. Egy kivételes festmény esetében például az egyik szín markánsan és láthatóan különbözik a másiktól, s ebben meglátjuk az anyagban, formában, térbeli viszonyokban rejlő különbségeket. Glenn Gouldot az tette ragyogó zongoristává, hogy nyitott volt a zene nagyfokú különbségeire, ami elragadtatott intenzitást kölcsönzött játékanak. A legjobb színházban a pillanatok erősen differenciáltak. A színész mestersége abban áll, hogy az egyik pillanatot elkülöníti a következőtől. A nagy színész veszélyesnek, kiszámíthatatlannak tűnik, mert tele van élettel, és rendelkezik a különbségtevés képességével.

Nemcsak a különbségtételtől, hanem a konfliktustól való félelmünket is használnunk kell. Az amerikaiakra a kóros egyetértés a jellemző. Gyakran feltételezzük a színházban, hogy az együttműködés egyetértést jelent. Meggyőződésem, hogy a túlzott egyetértésből olyan produkciók jönnek létre, ame-



lyek nélkülözik a vitalitást, a dialektikát és az igazságot. A reflektálatlan beleegyezés eltompítja az energiát a próbán. Nem hiszem, hogy az együttműködés azt jelentené, hogy mechanikusan tesszük, amit a rendező diktál. Ellenállás nélkül nincs tűz. A németeknek van egy hasznos kifejezésük, amelynek nincs angol megfelelője: *Auseinandersetzung*. Szó szerint annyit tesz: „megkülönbözteti magát a másiktól”, ugyanakkor angolra rendszerint „vita”-ként fordítják, amely általában negatív konnotációt hordoz. Bármennyivel boldogabbá tenne is a próbán egy kellemes és könnyed légkör, az *Auseinandersetzung*ből tudok a legjobban dolgozni, ami azt jelenti számomra, hogy az alkotáshoz meg kell különböztetnünk magunkat a többiektől. Ez nem azt jelenti, hogy „nem, nem tetszik a te megközelítésed vagy az ötleteid”. Nem azt jelenti, hogy „nem, nem teszem meg, amire kérsz”. Azt jelenti, hogy „igen, beépítem a javaslatodat, de én más szempontból közelítek a dologhoz, és hozzáadom ezeket az új elképzeléseket”. Azt jelenti, hogy egymásra támadunk, összeütközhetünk; azt jelenti, hogy veszekedhetünk, kételkedhetünk egymásban, alternatívákat kínálhatunk. Azt jelenti: lehet, hogy ostobának és felkészületlennek érzem magam. Azt jelenti, hogy inkább ismételve, próbálkozások és tévedések útján vizsgáljuk meg a lehetőségeket, mintsem vakon végrehajtanánk az utasításokat. Úgy vettem észre, hogy a német színházművészek hajlamosak a túlzott *Auseinandersetzungra*, ami elgyöngíti őket, és statikus, hidegfejú produkciókhoz vezethet. Az amerikaiak viszont a túlzott egyetértésre hajlanak, ez pedig felületes, átgondolatlan, könnyű művészetet eredményezhet.

Ennek az esszének a szavait könnyebb leírni, mint gyakorlatban végrehajtani a próbán. A félelemmel, irányvesztéssel és nehézséggel való szembesülés pillanataiban legszívesebben azt mondanánk, hogy „mára ennyi”, és hazamennénk. Ezeket a gondolatokat olyan elmélkedésnek szántam, amely segít nekünk távlatokat adni, és előmozdítja, hogy valamivel több hittel és bátorsággal tudjunk dolgozni. Brian Swimme soraival szeretném zárni:

„Hogyan fejezhetnénk ki érzéseket másképp, mint mélyen beléjük hatolva? Hogyan örökíthetnénk meg a gyötrelem rejtélyeit, ha nem úgy, hogy eggyé válnunk a kinnal? Shakespeare élte az életét, kábultan annak fenségétől, írásaiban pedig megpróbálta megragadni, amit érzett, szimbolikus formában rögzíteni ezt a szenvedélyt. Az élet intenzitásába csábulva megjelenítette nyelvében ezt az intenzitást. És miért? Mert a szépség elkábította. Mert a lélek nem szoríthatja korlátok közé ezeket az érzéseket.”

FORDÍTOTTA: ROSNER KRISZTINA

Anne Bogart: *Terror, Disorientation, Difficulty*. In uő.: *Viewpoints*. Eds.: Michael Bigelow Dixon and Joel A. Smith. Smith and Kraus, 1995.



Sandra Fiedrich felvétele

## HOGYAN TETTEM SZERT AZOKRA A KÉSZSÉGEKRE, AMELYEKRŐL KÖNYVEMBEN SZÓ VAN?

Az alábbi fejezet arról szól, hogyan sajátítottam el az eddig ismertetett készségeket, illetve a korábbi fejezetekben tárgyalt munkához biztosít kontextust. Bepillantást nyújt néhány módszerbe, és bemutatja azokat a művészeket, akiknek gondolkodása és munkája alapul szolgált könyvemhez. Négy részből áll – mindegyik mérföldkő volt számomra a mesterség megértéséhez vezető úton: Sztanyiszlavszkij; Lev Dogyin rendezőmesterség-órái; magánórák rendezői mesterségből az Egyesült Királyságban; valamint az érzelmek biológiája területén végzett tudományos kutatómunka.

### Sztanyiszlavszkij

XIX. század végi keletkezése óta Sztanyiszlavszkij szellemi örökségét bizony sokszor félreértették. Máskor meg az őt övező tisztelet megakadályozta, hogy a módszer bizonyos aspektusaira rákérdezzenek, netán bírálhassák. Ugyanakkor írásai a mai napig rendkívül hasznos és praktikus munkafolyamatot körvonalaznak korunk színházcsinálói – különösen a rendezők – számára.

Amikor ma a próbateremben Sztanyiszlavszkijről beszélünk, nem a szigorú értelemben általa létrehozott rendszerre gondolunk. Gyakorlatait és elgondolásait az idők során megváltoztatták, kétségbe vonták és korszerűsítették, hiszen különböző gyakorlók szakemberek, a brazil Augusto Boalról a brit Sam Koganig továbbgondolták őket, illetve kísérleteztek velük. Ami ránk hagyományozódik, az hol Sztanyiszlavszkij saját írásain alapul, hol Boal és Kogan Sztanyiszlavszkij-interpretációin. Nemigen próbáltuk Sztanyiszlavszkij-értelmezésünk e kétfajta forrását megkülönböztetni –