

A SZERZŐI SZÍNHÁZ SZÍNÉSZE

(a rendezőhöz és a szöveghez való viszonyában)

*„If a man treats life artistically
His brain is his heart.”*

Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray

Mindenek előtt meg kell határozni a „szerzői színház” fogalmat, pontosabban meg kell jelölni azt a határt, amely szétválasztja a „totális” és a „szerzői” színházat. A szerzői színházban, ahogy Patrice Pavis ezt definiálja Színházi Szótárában⁽¹⁾, a legfontosabb nem a rendező viszonya a dráma szövegéhez, avagy a szövegmontázshoz, amely alapján az előadás készül, de még csak nem is a szöveg értelmezésének az eredetisége a már kialakult hagyományos színpadi változatához képest. A szerzői színház olyan színház-modell, amelyben az előadás matériájának minden eleme – szöveg, gesztusok, a színész mozgása és a tárgyak színpadi összeillesztése, térbeni kompozíciója az előadás megalkotóinak a vízióját jeleníti meg.

A totális színház víziója, mint ismeretes, a múlt század 20–30-as éveire nyúlik vissza, amikor is Walter Gropius megtervezte Piscator számára a Totaltheater épületét. A terv végül is nem valósult meg, azonban ez az elképzelés nagy hatást gyakorolt a későbbi térbeli kísérletekre a *Theatre-in-the-Round* és a *Flexible Staging* típusú színpaddal. Egyébként, amikor 1934-ben, Rómában tartották a színházi világkongresszust, nagy vita zajlott a színházi építészek és a rendezők között s e vitában Gordon Craig határozottan fellépett a színész színháza védelmében: „Lehetséges, hogy a színházépületek a drámaírók munkája nyomán épültek (esetleg az építészek néminemű segítségével). De az a színház, ami megelőzi a drámát, az egyetlen színház, ami számít, s az nem épület, és nem is volt az soha. Az a színház a megszólaló hang – az arc kifejezése – a test mozdulatai – az ember mozgása – ami a színész, *if you please!*”⁽²⁾

Maga a szerzői színház koncepciója azonban Antonin Artaud elméletében és gyakorlatában keresendő. A nyelvről írt leveleiben azt feszegeti, hogy

a színpadi szó a színházi előadás többi alkotó elemével egyenlő szerephez kell hogy jusson: „...maga a dialógus – vagy ami marad belőle – nem lesz megszerkesztve előre, hanem csak ott a színpadon, szoros kapcsolatban a másik nyelvvel, és minden azon következményekkel, amelyek a jelekből, mozgásokból, tárgyakból erednek... A komponálás, az alkotás, amely ez idáig a szerző agyában történt, most már kívül, a természetben, reális térben zajlik majd, és a végeredmény ugyanolyan körülhatárolt, precíz és anyagszerű lesz, mint akármelyik írott mű esetén, azonban nagymértékben és objektíven meggazdagodván”.⁽³⁾

Hagyományosan modellszerűnek számít Ingmar Bergman rendezői viszonya is a szöveghez – mivel a film és a színház gyakorlatát egyaránt figyelembe veszi. Bergman mielőtt hozzákezd rendezni a kiválasztott darabot, arra törekszik, hogy a szöveg alapján lásson rá az író egyéniségére, a közvetlen és tágabb környezetéhez való viszonyára. Amikor már úgy érzi, hogy felfedte a szerzőt, az ő szemével és szemszögéből olvassa újra a darabot, ui. ekkor már pontosabban olvashatja el a szöveget, és nem csak, mint mások által kipreparált művet. És ha Bergman úgy érzi, hogy képes elmesélni, hogy mit akart mondani a szerző, akkor fel van érzelmileg készülve a munkára, rátapint arra, mi volt a szerző akarata. Csak ezután kezd dolgozni a színészekkel, csak ezután képes „benépesíteni” a színpadot. „El tudok vonatkozni a darabtól, mint az építész, aki a tervrajz mellett elvonatkozik a ház modelljétől. Most már megkérhetem a színészeimet, hogy lakják be a házat és meg tudom mutatni nekik, hogyan látta – szerintem – a szerző őket ebben a házban”.⁽⁴⁾

A szerzői színházban nemcsak arról van szó, hogy az irodalmi szöveg már nem képez előadás „fölötti” értéket, hanem egyenlővé válik a színházi matéria többi elemével. A szerzői színház modelljéhez tartozó Anatolij Vasziljev vagy Krystian Lupa színházában az irodalmi szöveg, az elhangzott szó iránti pietizmus talán még nagyobb és fontosabb, mint a hagyományos „irodalomcentrikus” színházban. Lupa például rendkívüli precizitással maga fordítja németből Musil és Thomas Bernhard szövegeit, s ezek alapján készülnek színpadi adaptációi. Anatolij Vasziljev viszont nem változtat meg egyetlen egy betűt sem a puskin *Kis tragédiákban*, csak kibővíti az előadás szövegét Puskin olyan költeményeivel vagy vers fragmentumokkal, amelyek nyomatékosítják a költő tömör rövidségű kis költői drámáit. Dosztojevszkij *A nagybácsi álma* dialógusai pedig abban az előadásban, amelyet Vasziljev Budapesten a Művész Színházban rendezett kizárólag Dosztojevszkij kisregényének a szövegén alapulnak. Ilyen esetekben magától kínálkozik az összehasonlítás az irodalmi művek szerzői és a „színpadi mű” alkotói

között – ahol is a verbális szint az előadás egyenjogú összetevője. Artaud, Mejerhold, Wilson, Vasziljev vagy Lupa a regény vagy a dráma szerzőihez hasonlóan minden alkalommal újra teremtik hőseiket, és nincs jelentősége annak, hogy ezek az alakok fantáziájuk szüleményei-e vagy már meglevő alakok realista transzformációi. A rendező-szerző újra meg újra „megalkotja” *hőst* - a *színészt*. Az új színházi formák színészének a módszereket és eszközöket az új hős megalkotásához a színész tréning segítségével kell megteremtenie a következetesen megvalósított stúdió munka folyamán. Nem véletlen, hogy az „új hős” kiművelésének a helyévé a közelmúltban különböző stúdiók, laboratóriumok és iskolák váltak: Grotowski Laboratórium Színháza Lengyelországban, Anatolij Vasziljev „A drámai Művészet Iskolája” Oroszországban, a „Centre Expérimentale” Franciaországban. Még a 19–20. századfordulóján Szergej Volkonszkij, a pétervári császári színház igazgatója, elméletíró és mindenek előtt az európai színház kiváló ismerője, németországi színházak tapasztalatai alapján ezt írja: „...mindenki azt hiszi, hogy az új színházat a létező színészi anyagból lehet megalkotni, azt gondolják, hogy a színház megújulása csak a programon, manifesztumokon, na még talán a műsoron és a rendezőn múlik. Nem, nem a rendezőn múlik a dolog, hanem a nevelésen. A dolog nem úgy áll, hogy *mit* alkossunk a létező színészi anyagból, hanem *hogyan* alkossuk meg az igazi színészi anyagot.”⁽⁵⁾

Kíséreljük meg számbavenni azokat a közös és eltérő elemeket, amelyek pl. Eugenio Barba, Krystian Lupa, Anatolij Vasziljev és Robert Wilson szerzői színházában a „színészi anyag” ilyen megalkotásában megfigyelhetők.

Tudjuk, hogy bizonyos értelemben Barba színháza esetében Jerzy Grotowski Laboratórium színháza tekinthető viszonyítási pontnak, Krystian Lupa színházában pedig Tadeusz Kantor poétikája. Eugenio Barba az egyik legújabb könyvében *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland*⁽⁶⁾ feleleveníti a Grotowski színházában töltött éveket (1961-1964), és sok részletet közöl „az új színész” nevelési programjából. A színházban, ahol a színész teste életrajzának ugyanolyan elválaszthatatlan eleme, mint a pszichológiai gesztus, a fizikai önkifejezés eszközei az előadás elkészítésében, a hang tréning nagyon fontos szerepet játszik, sőt önálló előadás tárgyává is válhat. A budapesti Szkéné színházban 2001. november 5 és 11 között bemutatott előadás-sorozatukban az Odin Teatret színészei, például, saját „szerzői” előadásukkal szerepeltek, amelyekben a művészi és műhelymunkájukon keresztül „életüket a művészetben mesélték el” nagyon egyszerű narratív keretben. Érdeemes összehasonlítani ezt a hozzáállást

Robert Wilson kiállítása apropóján az Umberto Econak adott interjúból megfogalmazott viszonyával a környezetéhez és a saját életéhez: „*The artist recreates history, not like a historian, but as a poet. The artist takes the communal ideas and associations that surround the various gods of his or her time and plays with them, inventing another story for these mythic characters*”.⁽⁷⁾ („A művész rekonstruálja a történelmet, de nem történészként, hanem költőként. A művész az általános eszmékből indul ki, és azokból az asszociációkból, amelyek körülfonják kora különböző isteneit, játszik velük, kitalál egy új történetet ezekkel a mitikus szereplőkkel”). Hogy a tréning, ez a művésznevelési technika, mennyire fontos a stúdióban, a laboratóriumban bizonyítja Grotowskinak az a magyarázata, hogy miért olyan kevés videó- és fotódokumentum maradt az ő előadásairól; az *Apocalypsis cum Figuris*-ről készült fotók, pl. különálló gyakorlatokat regisztráltak, és nem magát az előadás-folyamatot. Barba a fent említett könyvében, amelyben első ízben publikált Grotowski hozzá írt leveleiből, arra derül fény, milyen nagy szerepet tulajdonított a Mester az improvizációnak, a zenei ritmusnak és annak, hogy az egyszerű fizikai cselekvéseket befejezett „etüddé” fejlessze a színész.

Anatolij Vasziljev pedig abban látja a rendező feladatát, hogy láthatóvá tegye a szöveg profán, be nem avatott szemmel alig észlelhető metafizikai szféráit. Ebben a feladatban a színész partnere kell legyen a művész-rendezőnek, s e partnerségnek az ára: az önfeláldozó és alázatos színészi gyakorlat. A rendező és a színész együtt megteremtik precízen kidolgozott próbák folyamatán keresztül s a szöveg mikrodramaturgiai elemzése során a „nyitott művet”. (Teljes ellentétben Tadeusz Kantor „befejezett mű”- „dzieło zamknięte” elvével). A „nyitottság” Vasziljev színházában viszont nem a befejezetlenséget, hanem az alkotói folyamat folytatásának a lehetőségét vetíti előre a tökéletes forma elérése érdekében. Tehát a „sötétségben való létezéstől” a művészi vízió megformálásán keresztül (amely fényével „megvilágítja az egészet”) – az előadás felé, ahol „az igazság jelen van minden adott pillanatban”. Ezt az utat kell megtennie annak a színésznek, aki alkotói, szerzői szerepre vállalkozik. „A hagyományos színházban a színész megéli a szerep életét, és aligha teszi fel magának a kérdést, hogy mit jelent a felszabadult, improvizatív játék, hogy mikor alakul tőle függetlenül a szerep szövege? Mikor kerülnek előtérbe az eszmék? Sokszor kell meglepetés-szerűen rádöbbennie saját érzelmeire, amelyeket eddig csak a szerepbeli személy érzelmeinek tulajdonított” – írja Vasziljev.⁽⁸⁾ Anatolij Vasziljev rendezői módszerének lényege abban rejlik, miként teszi szerzővé a színészt. „A színész úgy nyer jogot szerephez, hogy közben a saját életútját járja. A megalkotott színpadi világban, amely az alkotás törvényei szerint működik a

színész, a szerep, a rendező és a szerző ötvöződik.” Színházában a költői szövegeken alapuló előadásokban különösen nehéz feladattal kell megbirkóznia a színésznek. A rendező feladata ilyenkor abban áll, hogy megőrizze a költői szöveg immanens zártságát, de ugyanakkor szervessé tegye annak laza drámai szerkezetét. Vasziljev a szövegmondás ritmusa és a plasztikai szimmetria összehangolásával oldja meg ezt a feladatot. A színész viszont a költői víziótól a belső monológon keresztül jut el a mimika és gesztusszinten való megjelenítéshez. „A színész és a rendező közös munkája – mondta Vasziljev a *Don Juan* próbák folyamán – annak a közegnek a megteremtésére irányul, amelyben a versből dráma születik”.⁽⁹⁾ A színész Vasziljev színházában költővé kell váljon abban az értelemben, ahogyan azt Artaud manifestálta. A színész a rendezővel együtt elemez egy számára idegen szöveget, nem törekszik sem „beleélésre” sem pedig „érzelmi azonosulásra”, a színész figyelme és erőfeszítése a mű „láthatatlan” struktúrájának a felfedezésére koncentrál. Ily módon a színész saját magát keresi a szövegben, nem az alakot és nem is a szerepet alakítja, hanem „verbális cselekvés” segítségével felfedezi a gondolatot, a mű filozófiai és vallásos tartalmait, a szóban rejlő, megbúvó drámai szituációt. A szó ebben az értelmezésben már nem a „végcél”, ahogyan Artaud is mondja a *Negyedik levél a nyelvről* című írásában, hanem a dialógikus szituáció kiindulópontja. - „...A verseknél egyszerűbb a dolog - biztatja Vasziljev színészeit a *Don Juan* próbái közben – mert bennük van a matéria, míg a drámában maga az anyag a szöveg határain kívül van, és azt bele kell vinni. A versekben az anyag magukban a költői sorokban van. Prózában még inkább... Abban különbözik a drámaművészet a prózától, hogy a drámában az egész anyag a drámai szöveg határain kívül van. Mindazt, ami nem konfliktusban oldódik meg, ami a konfliktus mögött húzódik, azt a dráma ritkábban használja. A dráma azt használja, ami úgymond a konfliktus megteremtésére irányul. Ez azt jelenti, hogy a drámai hős élete rendszerint a drámán kívül marad, s ez ellentmond a regénybeli struktúrának... Tehát milyen munkát kell elvégeznie a rendezőnek, színésznek, hogy megteremtsük azt a mezőt, ahol végeredményben megszületik a dráma?... El kell kezdeni, s haladni a tragédia kezdetéhez”⁽¹⁰⁾ Grotowski és Vasziljev elsősorban költői szövegekhez nyúltak hozzá: Grotowski lengyel romantikus költői drámákhoz, Vasziljev orosz klasszikus költőkhöz - Puskinhoz és Lermontovhoz, valamint Homérosz és Molière szövegeihez. Ez egybecseng a Zeami mester tanításával. Válaszolva arra a kérdésre, miért fontos a költészet művelése a nó színésze számára, a következőt mondja:

„Hadd, emlékeztessenek a Kaden előszavára, ahol ez áll: Jó és kíváncsi, ha a színész a versírás művészetében is kiműveli magát”. Nem véletlenül

utalok most épp ezekre a szavakra. Ha a szerző és az előadó más-más személy volna, bármilyen ügyes színészre is bíznánk valaki másnak a művét, mégsem tudná híven tolmácsolni. De ha a színész maga írja, amit eljátszik, azaz maga költi a verseket, és előre elképzei, hogy hogyan fog mozogni, akkor az írói és a színészi szándék egybevá. Következésképpen a tehetséges és vakát költeni tudó színésznek egy nó semmi nehézséget nem okozhat. És ezen múlik tulajdonképpen az egész színház!”⁽¹¹⁾

Krystian Lupa előadásai – amelyek kétségkívül a „szerzői színház” modellhez tartoznak – ugyanakkor a krakkói, wroclawi és varsói hagyományos doboz-színházban jöttek létre. Eugenio Barba és Anatolij Vasziljev teremtették meg a „többdimenziójú” szerzői színházat, ami azt is jelenti, hogy saját színházi épülettel rendelkeznek, általuk (természetesen építészek közreműködésével) megtervezett színházi térrel. Annak ellenére is azonban, hogy Lupa nem rendelkezik saját stúdióval, előadásainak első verziói a krakkói színművészeti iskolában születnek, ahol évek óta tanít. Továbbá, Lupa prózai szövegekkel dolgozik, a forgatókönyveire viszont, amelyek legtöbb esetben regények adaptációi (Dosztojevszkij, Bernhard, Musil), mégis a költői szövegek ritmusa és az összetett metaforikus világ a jellemző. A színészek dialógusai külsőleg a Csehov féle „süketek dialógusához” hasonlítanak, ám a beszédpartnerek replikái, mint párhuzamosan haladó zárt költői világok, egymás mellett hangzanak el, s ezeket a világokat a szerző által előrevetített hangulat, valamint az akciót kísérő zene kapcsolja össze, amely Lupa előadásaiban nem illusztráció csupán, hanem önálló hang „szólam” az előadás partitúrájában. Krystian Lupa nem húz ki egyetlen egy lényeges mozzanatot, egyetlen olyan helyzetet sem a szövegből, amely fontos lehetne a hősök lelki és szellemi fejlődésében, a cselekmény motivációját pedig a narrátor hangjával emeli ki. (*Kalkwerk, Holdkórosok*).⁽¹²⁾ Sőt a narrátor hangjának a funkciója is változik az előadás folyamán, amikor a hős még nem képes megfogalmazni saját érzelmeit és gondolatait, s hol a hős belső monológjának a hangja ez a hang, hol pedig brechti elidegenedés effektust hívatott kifejezni s egyben olyan dolgokról számolni be, amelyeket a hősök szívesen eltitkolnak maguk és egymás elől. Az idő, amely a színészek hallgatásakor mintha megállni látszik, a hősök szellemi erőtere lesz, amelyben tekintetük és lelassult gesztusaik a színpadi epikai időt fejezik ki. A ritmikusan ismétlődő motívumok, helyzetek, mondatok alkotják egyidejűleg a „színpadi költemény” szerkezetét. A színész mintha maga a rendező közbenjárása és segítségével alkotná és reprodukálna egyidőben a szöveget.

Barba esetében talán arról lehet beszélni, hogy a legkövetkezetesebben tette meg azt az utat, amely a színésztől a Grotowski értelemben vett

„performer”-hez vezetett és a Victor Turner utópisztikus elképzeléséhez, ti. hogy a „transzkulturális kommunikációs szintézis a „performance”-en keresztül valósítható meg.⁽¹³⁾ Anatolij Vasziljev és Krystian Lupa hagyományos színházban nevelkedett színészekkel együtt próbálják kialakítani azt a tréninget, amely a „performer” képességet fejleszti ki bennük. Mind Vasziljev, mind Lupa előadásainak a szereplőit nem a színészek nevei, hanem az általuk kreált szerepek teszik emlékezetessé, s e szerepek, mint Ryszard Cieślak „állhatatos hercege” is élnek önálló életet a világszínházban.

Ebben a tekintetben Robert Wilson - aki festészetet, zenét, koreográfiát tanult olyan nagy mesterektől, mint George Balanchine, Merce Cunningham és Martha Graham, s a világ minden táján dolgozott New York-tól Tokióig - a legnagyobb mértékben változtatta meg a hagyományos színház és a performansz közötti eltérés arányokat. Egyik elemzője szerint Wilson színházi poétikája látványban magába foglalja Kandinskyt és a Bauhaust, irodalmi inspirációként Witkiewiczet és Gertrude Stein-t, valamint Merce Cunningham mozgás plasztikáját.⁽¹⁴⁾ Ennek köszönhetően jött létre a „monumentális költői színház”, amely bonyolult multimédiális eszközöket használ. Annak ellenére, hogy sokszor klasszikus szövegek alapján dolgozik (Dosztojevszkij, Shakespeare, Euripidész, Büchner) és olyan költőkkel és írókkal, mint Allen Ginsberg, Heiner Müller, Susan Sontag, nem értelmezi, hanem „átírja a szövegeket, mint térbeli kompozíciókat”. A színész testének mozgás partitúrája polifonikus kapcsolatban áll a hang szólamokkal, és a minimálisra redukált színpadi tárgyakkal, ezért az összhatás a közöttük levő feszültségek és a fényeffektusok során alakul. A narratív elemeknek, s a szó szoros értelmében vett drámai szövegnek minimális szerepe van Wilson színházában: ezek leginkább ismétlődő mondatok, szavak vagy dal-szövegek, s ez által – Wilson szerint – előadásai általában nem a közönséget szólítják meg, hanem „az egyetlen nézőt”, annak ritkán tapasztalt képzeletbeli képeit, gondolatait, érzelmeit hozzák felszínre. (Nem érdektelen, hogy az elméleti írásait tartalmazó könyvének Anatolij Vasziljev is „Az egyetlen olvasómnak” címet akarta adni).

Robert Wilson azontúl egy különleges formát teremtett szerzői színházán belül, amelynek ő maga a főszereplője. A *Hamlet: a Monologue*-ban Hamlet- a színész drámai költeménye, a *La Mort de Molière* pedig – film-költemény, pontosabban a haldokló Molière portréja videó-előadásban, s végül a *Szelíd teremtés* - a színész belső monológja Dosztojevszkij szövege alapján. Wilson itt *színész-szerző*-ként van jelen, s előadásaiba beleépíti saját színészi karrierjének az emlékeit. A *Hamlet*-ben „az emlékezés a monológ hangjában ölt színpadi testet, úgy hogy azt rögtön látványként érzékeljük. A

szabálytalanul egymásra rakott kőlapokból álló emelvény az emlékezet rétegeinek bejárása és szétfoslása során egyre alacsonyabbá fog, hogy végül egyes-egyedül a beszéd anyagtalanságából álljon elénk alanyának síremléke annak mallarme-i értelmében”. Hamlet itt nem Horációra hagyja történetének elmesélését, hanem halála előtti perceiben („Had I but time” – hangzik el az előadás kezdetén) mondja el mint drámai eseményeket.⁽¹⁵⁾

Függetlenül attól tehát, hogy milyen lényeges különbségek vannak a szerzői színház- modellek és színészek előtt álló feladatok között, közös alapelvük egy: ennek a színházi modellnek az esetében nem beszélhetünk a színészekről és alakításokról anélkül, hogy ne elemeznénk az általuk képviselt színház poétikai felfogását szöveg és rendezés viszonyának mibenlétét illetően. A színész a szerzői színházban úgy kél életre, mint Éva: teremtettt teremtként Ádám bordájából. Ez azonban nem csökkenti magányosságát érzetét, amelyre kárhoztatott és felszenteltetett, mint mindenkor a színész a nézőtérrel szemben. Csak a tét a szerzői színház színésze számára más: önmaga önálló művésszé, autentikus szerzővé való alakítása s ugyanakkor az előadás egészének szerves kitevőjeként való elfogadtatása.

JEGYZETEK

- 1.□ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Dunod, 1996:417-419.
- 2.□ Teatro Drammatico. Atti del Convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934. Fondazione Alessandro Volta, Roma, 1935: 211.
- 3.□ Antonin Artaud, Színház és hasonmása. Budapest, 1969.
- 4.□ Ingmar Bergman, Laterna magica. Budapest, Európa, 1988.
- 5.□ Szergej Volkonszkij, Moi voszpominanyija. Moszkva 1992, I:97.
- 6.□ Eugenio Barba, Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland (Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba). Black Mountain Press. Centre for Performance Research, Aberystwyth, Wales, 1999.
- 7.□ Performing Arts Journal Publications, New York 1991.
- 8.□ Anatolij Vasziljev, Színházi fuga. Budapest, OSZMI, 1998:248.
- 9.□ Uo.: 249
- 10.□Uo.: 315
- 11.□Zeami színháza és a nó elmélete. Írta Schönauf Beatrix. Budapest, Primo Kiadó 1993:31.
- 12.□Krystian Lupa,Néhány szabad gondolat a színházi fényképezés témájára. „Világszínház” 1999 tavasz-nyár:29
- 13.□ Victor Turner,From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York 1982: 18-19.
- 14.□Andrzej Wirth, Interculturalism and Iconophilia in the New Theatre.-,„Performing Arts Journal Publications, New York 1991.
- 15.□Sepsi Enikő, Robert Wilson monológja.- „Világszínház”, 1997:6.