



Ferencz Krisztina

Rítus a színházban

Gondolatok Goda Gábor Ulysses nappalija című előadása alapján

„A rítus színházzá alakulási folyamata jelenleg is zajlik.” – írja Richard Schechner, a kortárs színházművészet kiemelkedő alakja, a Performance Group rendezője, vezetője, a New York University's School of Arts professzora.¹

A 20. század folyamán a színházművészetnek egy meghatározóbb része fordult a primitív népek vallásos rítusai, beavató szertartásai felé. A század egyik legnagyobb színházi újítója Jerzy Grotowski, aki 1959-ben alapítja meg Laboratórium Színházát, és akinek hitvallása volt visszatérni a művészet ősi lényegiségéhez, ahhoz az időhöz, amikor a rituálé és a művészeti alkotás egy és ugyanaz volt. Kutatta az emberi lét mélyén fekvő rétegeit, a belső csendet, a kreativitás „vegytisztá” állapotát. Behatóan vizsgálta a keleti kultúrákat, eljutott Indiába, Japánba, Kínába.² Kortársai, Peter Brook és Eugenio Barba is a nyugati típusú színház megújításán dolgoztak, mint a provokatív Julian Beck és Judith Malina vezette Living Theatre is. A hatvanas-hetvenes évekre jellemző volt a művészi önreprezentáció új formáinak keresése, művészeti ágak találkozása, illetve a művészet és az élet közötti határ elmosódása. A század folyamán megszületett a performansz művészet, mely által az esemény gyakran előadásformát öltött, és bekövetkezett az ún. performatív fordulat, amikor egy előadás eseménnyé vált.

Rítus, vagy színház?

A rítus és színház kapcsolata tudományos szinten is központi témája a rítuskutatóknak, és más, színháztudománnyal foglalkozó szakembereknek egyaránt. A cambridge-i rítuskutató iskola mestere, Jane Ellen Harrison még a múlt század első felében bebizonyította, hogy a görög tragédiák alapját nem a szöveg, a textualitás adja, hanem az évszakisten ünneplésekor véghezvitt rituális aktusból származtatott későbbi cselekedetek. Elméletével bizonyítottá vált, hogy a színház, (korábban a mítosz) gyökerezett a rítusban. Schechner azonban megkérdőjelezi a rítus elsőbbségét. A művészeti önreprezentációt, az eredményességre való törekvést a paleolitikum barlangművészetével látja igazoltnak. Tény, hogy a beszédet megelőző mitikus kultúrából való átmenet időszakából származnak olyan leletek, melyek a szándékos vizuális szimbolizmus felé mutatnak, mint egy 200 ezer éves karcolt-„dekorált” borda, vagy például medvék fejéből komponált 400 ezer éves körök. Hogy egy cselekedet rítus-e vagy színház, vagy akár csak egy, hétköznapi életből vett tett, ezt Schechner a résztvevők, az előadók és a nézők céljában véli megtalálni:

„Bármely rítus kiemelhető eredeti helyéről, és előadható mint színház – éppen úgy, mint ahogy ezt bármely hétköznapi eseménnyel megtehetjük. Ez azért lehetséges, mert kontextusuk, nem pedig alapvető struktúrájuk különbözteti meg egymástól a rítust, a szórakozást, és a mindennapi életet.”³

¹ Schechner, 1989. 112.

² Grotowski, 2009. 196.

³ Schechner, 1989. 122.

A 20. század első felében Max Hermann a színházi előadást mint előadó és néző kollektív társas játékát határozta meg, aminek a kitétele a közös fizikai jelenlét. Az előadást „mindenki játékát mindenkiért” elnevezéssel illette, melyet mint „tisza művészet” értelmezett. A korabeli reform törekvések egyik fókusz a közönség elhelyezése volt. Berlinben, a Schumann cirkuszban bemutatott Oreszteira (1911) című darabban a közönség között játszottak az előadók, feszegetve a befogadói határokat aktív nézői reflexiót váltottak ki. Hermann felismerte, hogy az előadás lényege a közösen megélt esemény, mely semmilyen módon nem dokumentálható. Az előadó részéről a színész testére úgy gondolt, mint tényleges anyagságra, nem pedig a mozgások, mozdulatok jelentésének értelmezésére, magyarázatára. A néző részéről a fizikai, szervi – érzékszervi viszonyulást, tehát a szinesztézia alapján működő befogadást, mint „kreatív” aktivitást értelmez.

„A szimbólum szimbóluma szimbolikusan egy új szimbólumot szimbolizál”

Alkotóművészi szempontból döntő, hogy a „megfelelő” médium vagy forma közvetítse leginkább az előadás tartalmi elemeit. Ennek kiválasztása inkább ösztönös, intuitív módon történik, alkalmazva a személyes aspektus mellett a társadalmi gazdasági fejlődés, haladás szellemi és anyagi vívmányait. A 21. századi új művésznemzedék a tiszta műfajok formai sajátosságait ötvözve alkotja meg saját szimbólumrendszerét. Ezen a felismerhető formák eltérő kontextusba kerülve új szimbolikus jelentéssel, jelzéssel bírnak. Az emberhez köthető szimbolikus jelenségek önmagukban nagyon összetettek, külön tudományág foglalkozik ezzel a területtel. Claude Lévi-Strauss antropológus behatóan vizsgálta a primitív törzsi művészet vizuális szimbolikáját, a mítosz és a rítusok megnyilvánulását. A kommunikáció szempontjából ő minden szimbólumot jelként értelmez, melyben a „jelszerűség” a nagyobb kategória.

Goda Gábor társulatával már 1985 óta kísérletezik a kortárs előadó-művészet lehetőségeiről. Előadásaiban rendre visszatérnek a nagy mítoszok témái, mint például: Káin Kalapja, Osiris Tudósítások, Hermész 13. Mondanivalójának megformálására mindig új és új szimbólumokat, nyelvi rendszereket használ. A legutóbbi bemutatón különösen nagy szerepet kaptak a rítusok.⁴

Az Ulysses nappalija című közösségi tánc színház performansz maga a megvalósuló posztmodern mítosz. Sűrített metaforákban jeleníti meg az ember stációit, sokféle ember sokféle stációját, melyeket szertartásos, rituális formákba, performanszokba öntve tár a nézők elé. Az utazás mitológiája a metaforák és szimbólumok sorát és azok cáfolatát, megkérdőjelezését hívja elő. Az előadás tényleg elviszi a nézőt egy olyan szférába, ahol a legnagyobb természetességgel vagyunk részesei szertartásoknak, rituáléknak. A „részese” kifejezés szó szerint értendő, hiszen az előadás felbontva a hagyományos színházi tér elrendezését, a nézők előtt-mögött között zajlik, az előadók, nők, férfiak, mellettünk néhol hozzánk érnek, megszólítanak, testük közel kerül, szuszognak, mozognak, teszik a dolgukat. A helyszín intenzív, performatív (a fogalom John L. Austin nevéhez fűződik 1955-ből), térbeli tagoltsága egyrészt kis szigeteket képez a nézők között-körül, másrészt folyamatos jövés-menést, úton levést tesz lehetővé a szereplők és bizonyos tárgyak számára.

A közönség egy hatalmas térben hófehér kanapékból, dohányzó asztalokból és lámpákból egymás mellé elrendezett nappalik sokaságában foglal helyet. A téri beépítés és a cím előhívja a kérdést: hogyan válhat a „nappali” szimbólumává az úton levésnek, a folytonos utazásnak? Nappalival lényegében az emberek többsége rendelkezik: hiszen akinek otthona van, annak van nappalija is. Azáltal, hogy Ulysses ugyanúgy rendelkezik nappalival, mint mindenki más, ő sem különb az átlag embernél. A paradox helyzet már a címben megjelenik: Ha Ulysses úton van,

⁴ Artus (Goda Gábor társulata) Ulysses nappalija közösségi tánc színház performansz előadása (Bemutató: 2011. április 20. Budapest, Artus Stúdió, Sztregova utca 7.). alkotó-előadók: Bodóczky Antal, Boross Martin, Debreczeni Márton, Fischer Balázs, Goda Gábor, Gold Bea, Kocsis Gábor, Nagy Ágoston, Nagy Csilla, Téri Gáspár, Tucker András, Virág Melinda Produkciós munkatárs: Rác Anikó, rendező: Goda Gábor.



hogyan lehet a nappalijában? A jelentés szimbolikus síkra tereli a nézőt, rábízva a kreativitására a befogadás és élményszerzés mélységét és mértékét.

Az előadás a nézők között elhelyezkedő térből kiemelt egymástól elkülönülő dobogókon, emelvényeken zajlik. A hatalmas tér oldalfalai különböző felületet képeznek egy-egy akció audovizuális megjelenítéséhez, valamint a világitás a tér különböző részeit vonja be az előadásba.

Egy nappali esetenként összefog egy asztaltársaságot, ám rengeteg a véletlenszerűen „intim” térelosztásba komponált egymásnak vadidegen ember. A közösen megosztott intim, „otthoni”, bensőséges érzet nyitottabbá teszi az ember befogadó készségét, mivel egy olyan helyzet kovácsolódik össze, mintha a saját nappalijában tévécsatornák között váltogatva kényelmesen várná hogy hasson rá valami. A lényeg, különben is ennek a nyitottságnak az elérése a befogadónál, a „megérteni vágyás” és „értelmezés” elengedése.

Az előadás keretei, szervezettsége által létrejön a reális időn kívüli transzformált idő valamint tér. Az aktusok folyamatos ismétlődése, a visszatérések, a megszerkesztett és beosztott mozgások, a tér konkrét pontjainak szertartásossá váló bejárása, az előadói magatartás által teszik rituálissá az aktusokat. A néző megszólítása és bevonása természetesnek tűnik, hiszen mindenki „otthon” van. Egy közös akció összekovácsolja nézőket a kis nappalikban is, a megélt és megélhető egyszeri élmény lehetőséget ad arra, hogy hatása teljes egészében érvényesüljön testre, érzékszervekre, pszichére, tudatra, érzésre. Ez a nyitottság beengedi a művészet valóságformáló erejét, és a kollektív szimbólumképzést vagy az ún. kreatív állapotot. Az előadó-néző közösségivé válását észrevétlen alapozza meg a befogadók felé irányuló figyelem és gondoskodó magatartás. Ennek eszköze a hőmérsékletmérés, az innivaló kínálása, valamint a kanapékon elhelyezett puha takarók.

Az előadásban a szertartásosság, mint rendezőelv egyszerű cselekvés-formákat rendszerez. A különálló jelenetek tartalmi részei metaforákba ötvöződve kapnak formát és ezáltal új jelentéstartományt, mellyel a Mítosz részeként már mint rítusok, szertartások valósulnak meg. Ezek részben teljesen banális-hétköznapi tartalmakra épülnek, például: leves tálalása, asztal szétfűrészelése, hajózás, randevú, teregetés, alma tisztogatás és részben pedig a valóságtól távolabbi költői és életfilozófiai tartalmak, mint például egy 24 órás megfordulás dokumentált megjelenítése, öngyilkosság (akasztás) előkészítése és várakozás a facsetete megnövekedésére, annak öntözése, közben, önmagát kereső férfi, vagy nyílvesző folyamatos haladása a térben. Az előadás társadalomkritikája egy „workshop”-ban valósul meg, melyben a „rendszerhez” való konformitás elhitheti az emberekkel, hogy bizonyos dolgokra már nem képesek, ezért meg kell őket azokra tanítani.

A „férfi” magány, elszeparáltság, önmagukba mélyedés és a „női” irányultság, valamint a közöttük lévő folyamatos értés - meg nem értés viszonyrendszere egyszerűnek tűnő cselekedetekben jelenik meg, amik nagyon komplex, kidolgozott szerveződések alapuló mozgásos megjelenítések. Erre példa a három duett, melyekben a tánc nem mint fizikai „truváj” kap szerepet, hanem a mozgások annyira kapnak csak jelentőséget, amennyire elősegítik az értelmezés megszületését. A mítoszba foglalt szertartás és rituálé így válik az előadás alapnyelvezetévé. A véghezvitt aktus, annak valódi jelentése, és mint szimbolikus reprezentáció rejtett szimbolikus tartalommal is bír. A rítus cselekvése, célja, a mögöttes tartalmak adják meg a rítus lényegét. Az Ulysses nappalija című előadásból részletesen az alábbi két rítust emelném ki: 1, „Nyílvesző folyamatos haladása a térben” (előadó egy férfi), 2, „Dagasztás” (előadó: 3 nő).

A két rítus vizsgálatát, kísérleti alapon Paul Connerton Megemlékezési szertartások című munkájára támaszkodva vittem végig. Érdeklődésemnek a tárgyát az képezte, hogy egy színházi előadás-performansz rituális cselekedetei, aktusai felbonthatók-e azok szerint a szempontok szerint, melyeket Connerton a megemlékezési szertartások elemzésekor alkalmazott.



„Nyílvesző folyamatos haladása a térben”

A forma, a konkrét cselekvés: Egy öltönyös férfi két kézzel koncentráltan irányra, hegygel előre tart egy nyílveszőt és lassan, hajlott háttal halad vele a nézők között, úsztatja (forgatva) azt a levegőben. A férfi útközben néhol megáll, ismétlődő, szabályos, tagolt mozgássorral irányt vált, majd folytatja ugyanúgy.

A konkrét cselekvés, aktus értelmezése: A tárggyal, a nyílveszővel, egy valóságnak ellentmondó, összeférhetetlen tevékenységet végez egy férfi. Mozgása lassú, precíz. A férfiak a nyílveszővel az ősidőkben vadásztak. Öltönyös, modern férfi nem fog a kezébe nyílveszőt.

Szimbolikus cselekvés-értelmezés: A modern férfi igazából nem különbözik az ősi férfitől. A nyílvesző társítása modern korunk emberével szabad asszociációknak nyit teret.

Szimbolikus reprezentációk, új szimbolikus képek létrehozása: Ami gyorsan halad, az valójában lassú. A most észlelt dolgok lehet, hogy már régóta a szemünk előtt vannak. Ami értelmetlen, az értelmes. A ki nem lőtt nyíl megérkezik.

„Dagasztás”:

A forma, a konkrét cselekvés: Három nő besétál az egyik dobogóra, fekete vállpántos ruhában, mezítláb, egyikük kezében hatalmas adag kelt tészta. Egyenként bele hajtják arcukat a tészta. Egymást testét használva asztalnak, sodrófának, elkezdik gyúrni a tésztát. Ezt praktikusán, és funkcionálisan teszik., nincsenek felesleges mozdulatok. A tészta egymásután amorf alakformákat ölt. Az egyik nő teste egyszer csak megmerevedik, mint egy asztallap, rápakolják a tésztát és elindulnak vele a nézők között a tér egy másik pontjára, ahol folytatódna a munkálatok. Fizikailag nehéz, megerőltető pozíciókban tartják egymás testét és mozgatják a tésztát, testüket, vagy együtt a harmadik testét a tészta körül, térbeli szintek cserélődése közben. A tészta a másik nő hasán egy nagy gömbölyű formává gyúródik, majd félig ülő helyzetben az egyik néző kanapéján a nő lába között kipottyan. A szertartás egy emelvényen egy asztalon zárul, ahová az egyik nő hanyatt fekszik, társai a megmunkált tésztával befedik az egész onnan lecsüngő fejét. A nő majd leül az asztal végénél elhelyezett székre, és vár.

Konkrét cselekvés, aktus értelmezése: A nők egyforma megjelenése a fekete ruhában, csupasz lábbal előrevetít egy közmegegyezésen alapuló tevékenységet. Ahogy a nők egyenként beletemetik az arcukat a tészta, kezdetét veszi egy megmunkálási aktus. A három nő a gyúráshoz szükséges eszközök nélkül, mint sodrófa és asztal gyúrnak, préselik, nyúzzák, ütögetik, nyújtják, húzzák-vonják a tésztát. A testük az eszközük, minden egyféle szervezett rend szerint zajlik, mintha csak a mindennapi tevékenységüket végeznék. Készségesen kiegészítik egymás mozdulatait, összedolgoznak. A tésztával történő kontaktus közben a liszt a nők testén nyomot hagy. Mozgásuk puha, organikus cserélődnek a tészta körül, a helyzetváltozások egységgé, táncá szerveződnek, melynek epicentruma az anyag. A kimeredett, fekvő nő egész testét alárendeli a cipekedésnek, a másik kettő jól szervezeten viszi a tér egy újabb pontjára, ahol folytatódva az aktus szülésbe torkollik, amit gyakorlatlan vezetnek le társukon egy néző mellett. Az emelvényen elhelyezett asztalon az egyik nő hanyatt fekvő kiterül. A másik kettő végkifejletként teljesen beburkolja, fejét befedi a tésztával, hogy ne lásson. A nő kiszolgáltatott helyzetében leül az asztalhoz, és vár.

Szimbolikus cselekvés értelmezése: A nők egyszerű, vállukat szabadon hagyó fekete ruhás megjelenése ünnepélyességet, talpuk meztelensége sebezhetőséget, és otthoniasság érzetét sugallja. A tészta temetett arc azonos az ősi mimetikus gesztussal: „a kézbe temetett arccal”, melyet szertartásosan egymás után mindhárman megismételnek. A tészta megmunkálásának kezdetével az aktus azonosul a nőiséggel, a női entitással, a női feladatokkal, mint a család élelemmel való ellá-



tása, a házimunka. A fizikailag megerőltető cselekvés utal a nőkre háruló teherre. Férfi nincs jelen, a nők csak magukra, illetve más nőkre számíthatnak életfeladataik elvégzésekor. Teljes testükkel vonódnak be, odaadják magukat a közösen végzett aktushoz. A tészta átértelmeződik, a női testek „egyesülnek” vele. A kimerevedett, fekvő nő egyszerre viszi a terhet, míg maga is teherré válik. A tészta egy állapotos nő hasává formázódik, majd az egyik néző mellett félúton lezajlik a születés. Az élet legfontosabb pillanata egyszerű mindennapi cselekedetté válik. A térben folyamatos haladás elérkezik a végcéljához, ami egy emelvényen lévő asztalt, egy kitüntetett teret jelöl. Amelyik ráfekszik, belőle lesz az „áldozat”, társai arctalanná, személytelené teszik, teljesen befedik a fejét a tésztaival. Ő leül az asztalhoz.

Szimbolikus reprezentációk, új szimbolikus képek létrehozása: A tészta metamorfózisai:

- ÉLET: maga lesz az élet, amit a nők alakítanak, formáznak
- IDŐ: ami ugyanaz, és mégis minden pillanatban más
- ANYAG: ami folyamatos mozgásban, utazásban van
- MUNKA: teremtés

Az Ulysses nappalija című közösségi tánc színház performansz kivételes alkalmat ad arra, hogy a néző és előadó egy közösséggé válva legyen részese olyan rítusoknak, melyek posztmodern művészetfelfogásban, a költészet nyelvén születnek–teremtődnek.

Irodalomjegyzék

Connerton

1997 Paul Connerton: Megemlékezési szertartások. In: *Politikai antropológia*. Szerk. Zentai Violetta. Budapest, Osiris-Láthatatlan Kollégium, 1997. 64 – 82.

Donald

2001 Merlin Donald: *Az emberi gondolkodás eredete*. In: Budapest, Osiris, 2001.

Fischer – Lichte

2009 Erika Fischer – Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009.

Grotowski

2009 Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Pozsony, Kalligram, 2009.

Kapitány

1995 „Jelbeszéd az életünk” Szerk.: Kapitány Ágnes-Kapitány Gábor. Budapest, Osiris – Századvég, 1995.

Schechner

1989 Richard Schechner: *A performance*. Budapest, Múzsák, 1989.



In memoriam: Körtvélyes Géza (1926-2011)

Körtvélyes Géza

Milloss emlékest az Operaházban¹

El lehet gondolkodni azon, hogy a világhírű, lényegében külföldön tevékenykedő, s közel két esztendeje elhunyt magyar koreográfus: Milloss Aurél hatalmas életművét vajon méltóan reprezentálja-e azon két darabja, amely március 16-án került színre az Operaház Hommage a Milloss Aurél című premierjén.

Igaz, a program – kiegészülve a Münchenben dolgozó Barbay Ferenc nyitódarabjával – eredetileg a Szegedi Balett tervei közt szerepelt, s jellege, méretei szempontjából ezt illik figyelembe venni. A kérdés azonban, azt hiszem, így is kérdés marad.

Fajsúlyja és hazai kötődései alapján indokoltnak látszik, hogy először a műsort záró Csodálatos mandarinról számoljak be. Nem tekinthetjük véletlennek, hogy a harmincas évek második felében idehaza is működő Milloss saját verziója kidolgozásánál konzultált, mondhatni együttműködött Bartók Bélával, akárcsak a Mandarin bemutatására készülődő Harangozó Gyula. Megkockáztatnám, hogy még egyéni koncepciójuk, műértelmzésük is ezért a lényegyet tekintve közel került egymáshoz. Abban mindenképp, hogy felismerjék: a muzsikában etikus szándék uralkodik, katarzisz valósul meg, a színrevitel pedig erőteljes táncos stilizációt igényel.

Az már a korabeli szituáció fonák eredője, hogy Harangozó megszelídített, távol-keleti scenírozású táncjátéka itthon, 1941 februárjában csupán a főpróbáig jutott el, míg Milloss a következő év őszén művét a milánói Scalában az eredeti nagyvárosi környezetben mutathatta be.

S most lássuk, milyen is, vagy pontosabban milyennek tűnik fel itt és most ez a hazatalált, de immáron Marga Nativo és Giancarlo Montaggio által rekonstruált, részben át-dolgozott Csodálatos mandarin produkció? Nem biztos, hogy e találkozásnál a nézők, de még a főszereplők is teljesen el tudnak szakadni a különböző operaházi verziók élményétől, emlékképeitől. Ezt figyelembe véve is szembetűnik, hogy ezúttal ugyancsak egy, a bartóki eszmét érvényesítő, hiteles színpadi átkötéssel találkozhatunk. Olyannak, amelyben a koreográfus már az Öreg gavallér esetében, de főként a Mandarin egzotikus színezetű alakjánál az expresszionista rajzolatot erősítette fel. Emellett a címszereplő számára a Lány utáni hajszában szenvedélyes kitérésű nagy szólót iktatott be, ami annyiban indokolt lehet, hogy – amint Milloss személyesen is megfogalmazta – ez a bizarr, zsugori, emberi mivoltából már-már karkai módra elidegenedett lény életében először válik a Pénz, a Szerzés feltétlen rabjából az elementáris erejű szexuális vágy kiszolgáltatott rabjává. Talán ez utóbbi visszaváltás magyarázhatja, hogy kifosztása után színpadi sorsa miért nem ér véget. Miért kerülhet sor a háromszoros gyilkossági akcióra, s a csavargók áldozataként megjelenített lány megváltó gesztusára, hogy azután a beteljesülés végére itt is a halál tegyen pontot.

Az eredeti mű Enrico Prampolini tágas, felhőkarcolók előtti színpadterében játszódott le, de a Milloss-balett 12 különböző további bemutatója során a díszlet gyakran megváltozott. Varga

¹ Az alábbi írásokkal a 2011. október 30-án elhunyt Körtvélyes Gézára emlékezünk. A szövegek a Bartók Rádió Új Zenei Újság című műsorának táncszemle rovatában hangzottak el (1990. 03. 24., 1990. 05. 26.). Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében.