

SZÍNÉSZKÉPZÉSI MÓDSZEREK

A Suzuki-módszer

Suzuki Tadasi képzési módszere folyamatosan hatással van az az előadóképzés területére, mióta az 1970-es évek végénformát öltött, és Brandon megírta róla az első angol nyelvű cikket az 1978-as, a *Drama Review*-ban. Befolyása továbbra is növekszik azokon keresztül, akik személyesen vettek részt Suzuki vagy a SCOT [Suzuki Company of Toga. Suzuki Tadasi színháza 1976 után] képzésén, vagy „második generációs” nevezett tanároktól sajátították el a módszert. Az olyan csoportok, mint az ausztrál Frank vagy az amerikai SITI [Saratoga International Theater Institute] Suzuki Tadasi és Anne Bogart 1992-ben alapította társulata] nagyban hozzájárultak a gyakorlat elterjedéséhez. A heti rendszerességű oktatás mellett Frank fiatalok számára is tartott képzést Horvátországban 1999-ben, 2000-ben és 2001-ben. A SITI kétéhetes workshopot szervezett a walesi Aberystwyth-ben, az évente megtartott kurzusaikon és világ számos városában megrendezett rövid tanfolyamaikon túl. Mindkét szervezet Suzuki támogatásával működik, de jó néhányan tanítják a módszert nem hivatalos alapon, a SCOT-tal végzett munka nyomán, vagy miután részt vettek a Frankhez hasonló workshopokon, vagy a SITI évente megrendezett háromhetes intenzív tanfolyamán, a New York állambeli Saratoga Springsben.

Lehetetlen számszerűen megbecsülni a Suzuki képzésében résztvevők számát, noha a módszer elemei kétségkívül megtalálhatóak számos előadómunkájában, különböző országokban és kontinenseken, Argentínától Dániáig. Az American StageWest Companyben, amikor az repertoárszínházként működött Eric Hill művészeti vezetősége alatt, aki korábban együtt dolgozott Suzukival, a napi felkészítő program alapelemévé vált. Suzuki maga is oktatta a módszert Amerikában, többek között a Milwaukee-i University of Wisconsinban (1980–1984 között, ekkor vezették be a módszert az országban) a New York-i Juilliard Schoolban (1981–1983 között), valamint a San Diego-i University of California-ban. A módszert számos más intézményben is oktatták, többek között a New York-i Columbia Universityben, ahol Ellen Lauren tanít. Ez a széles körű részvétel bizonyítja, a Suzuki-módszert világszerte elismerik, de legfőképpen Amerikában.

Suzuki a színész formálására (shaping)szolgáló módszerei számos kérdést vetnek föl arról, hogy mire is való egy előadó képzése, és milyen módokon

folyhat. A folyamat precíz és végletesen technikaközpontú, sokat követel a színésztől, de paradox módon ez több szabadságot ad neki. Az előadó magán dolgozik, nem egy szerepen, és ha szükséges, fiktív kontextust teremthet a saját mozgása számára. A külső forma kötött, de a képzelet fókusza nem adott azon túl, hogy kapcsolatot kell tartani a feltételezett közönséggel. A Suzuki-módszer számos ilyenféle ellentmondást fed fel, melyek mind megvilágítják az előadás folyamatát és annak különálló fázisait, ideértve a workshopokat, a próbákat és bemelegítést, valamint az előadást magát, mint nyilvános eseményt.

A Suzuki képzés emellett megkísérli a testi és a mentális rendszerek összeolvasztását, egy „test-elme” (body-mind) megteremtését. A módszer gyakorlata testileg megterhelő, és különösen nehéz a láb és a lábfej számára, de emellett ugyanekkor koncentrációt és akaraterőt igényel. Ez a *gestalt* az, amitől a képzés hatékony, és részben ez magyarázza, miért is volt olyan sikeres a SCOT-on és Japánon kívül. Ez az integrációra helyezett hangsúly nem újdonság az ázsiai előadóművészeti hagyományok ismerőseinek. Suzuki eljárása olyan, régóta létező, gyakorlati keleti filozófiákhoz enged hozzáférést, melyek egyébként csak specializált csoportok számára elérhetők, mint amilyen a bennszülött lakosság, vagy mint a *nó* színházban, a hétéves koruk óta tanuló tanítványok. Ennyiben gyakorlatilag hidat alkot Kelet és Nyugat között, valamint a hagyományos és kortárs modellek között.

A képzés neve egy személynév, ez részben Suzuki vállalkozói szellemének köszönhető, de annak is, hogy ő az éthosz legjelentősebb megfogalmazója. A Lee Strasberghez kötődő megközelítést úgy nevezzük, hogy „*a* módszer” vagy „method acting”, elrejtve az alapító nevét. A „Suzuki-módszer” a rendező autokratikus hozzáállására utal, de fontosabb, hogy felmutatja fáradhatatlan kutatásait és művészi vezető szerepét. Ez a folyamat 1972-ben, a képzési rendszer óvatos keresésével kezdődött a Waseda Little Theatre-ben, és a SCOT széles körű elismeréséig vezetett, amikor a módszer az 1980-as években nem társulattagok és nem japánok részére is elérhetővé vált. A megközelítés erősen kötődik az alapító csapathoz és megtalálásának kulturális kontextusához, ugyanakkor szélesebb körben is alkalmazható. Ezt a széles körű alkalmazkodóképességet segíti külső egyszerűsége, egyenessége és céljainak tisztasága. Suzuki fókuszált elképzelése részben abból adódik, hogy olyan mélyen gyökeres és pontosan definiált hagyományos szabályrendszereken alapszik, mint a *nó* és még inkább a *kabuki*, izmos és erőteljes *aragoto* stílusával, de részben Suzuki saját szigorából és önfegyelemből ered. A széles körű alkalmazás lehetősége pont a módszer pontosságából és részletességéből adódik.

A legtöbb ázsiai előadó-technikát maguk az előadók adják tovább a tanulóknak, mivel a hagyományos művészetekben nincsen rendezői szerep. A *nó*hoz és *kabuki*hoz hasonló formákban nincsen valódi képzési rendszer azon kívül, hogy előadó előadónak személyesen adja át a tudást. A *nó* színházi képzésben, ahogy ezt Richard Emmert is megjegyezte, „Nincsenek gyakorlatok a test fejlesztésére. Ehelyett a testet teljesen azáltal képzik és fejlesztik, hogy megtanulnak egy mozgásmintát, egy *utai* kántálást vagy egy hangszeres kíséretet minden soron következő darabhoz.”¹ Ezzel szemben Suzuki a régi formák továbbörökítése helyett megpróbált új gyakorlatokat alkotni. Létező szabályrendszereket kellett újraalkotnia anélkül, hogy átvenné a hozzájuk tartozó oktatási módszertant. Egy ilyen előadóképző rendszer nem jöhetett létre egy nem-előadó rendező egyszemélyes intellektuális teljesítményeként. Az előadók közötti, valamint az előadók és a rendező közötti párbeszédéből kellett összeállnia. A Suzuki-módszer gyakorlatainak egy része óhatatlanul a próba-folyamatok során alakult ki. Az „Álló szobrok” (a későbbiekben leírt jelenet) a *Dionysos* (1990) színpadképeihez szükséges kórusmunkából alakult ki. Ez nem kisebbíti Suzuki központi szerepét módszertanának megalapozásában (kiválasztásában, tisztázásában és megfogalmazásában), de emlékeztet kialakulásának közös munkával elért lépéseire. Suzuki oktatófolyamata előadások megalkotásból alakult ki, és kezdetben közös munkán alapult, bár később ezeket az alapokat meghaladta.

A rendszer fogalmával óvatosan kell bánni, mint ahogy ezt Konsztantin Sztanyiszlavszkij gyakorlatainak félreértéséből is tudhatjuk. Tovább bonyolítja a kérdést, hogy számos csoport és művész használja Suzuki képzését, megkérdőjelezve a módszer tulajdonjogát, e technikák összekötését Suzuki nevével. Suzuki a módszer teremtője, egyedülálló szerepe tagadhatatlan. Ez a „Suzuki-módszer”, mert ő alkotta meg, de ma a világ számos pontján, számos kontextusban tanítják és használják próbafolyamatokban. Néhány követője élvezzi a támogatását, sokan igyekeznek elérni ezt az elismerést, de még többen vannak, akik nem törekszenek erre. Mikor válik pontatlanná a „Suzuki-módszer” megnevezés, ha egyáltalán azzá válik? Az előadások mindig szükségszerűen csapatmunka következtében születnek, ezért a színházban nem egyszerű meghatározni egy módszer birtokosát vagy egyáltalán az alkotó személyét. De vannak központi elemek a módszerben és céljaiban, melyek bizonyosan Suzuki újításai, főleg a lábfej módszeres elhelyezésével és mozgásával kapcsolatban.

A „módszer” szó ugyanannyira kétséges mint a „rendszer”, de annyiban pontosabb, hogy azt hangsúlyozza: egy gyakorlatban megjelenő elvről van szó, nem csak összefüggő gyakorlatokról, melyek egy bizonyos eredményhez

¹ Richard Emmert, *Training of the No Performer*. Theatre Research International, vol. 12. No. 2. 1987. nyár, 132.

vezetnek. Suzuki közelítése csodálatra méltóan precíz, ritkán improvizatív és egy állandó rendszertan (vagy több rendszertan) jelenik meg a gyakorlatában. Ennek ellenére nem szabad elfelejteni az emberi jelenlétet az előadás és képzés közötti metszéspontban. Tévedés azt hinni, hogy a gyakorlatok rendszeres és öntudatos elvégzése, a módszer követése teszi a jó előadót. Bármilyen rendszert az tesz működésképpé, hogy az egyén miként reagál a neki adott feladatra, miként fedi fel önmagát az elvárásokon keresztül. És ez az előadás központi eleme is. Suzuki gyakorlatai testi és szellemi mintát adnak, amelyhez az egyén önmagát mérheti. Egy mintának módszeresnek kell lennie, különben szükségszerűen csak egyéni lehet, számszerűsíthetetlen, értelmezéseknek kitétt, és ezáltal reménytelenül rendszertelen. Az oktatás módja óhatatlanul változik attól függően, hogy ki vezeti a képzést és kik a résztvevők, de az előírt gyakorlatok értelmezési lehetőségei végletesen zártak. A funkciójuk magában a formájukban testesül meg.

Mielőtt definiálnám ezt a formát, tisztáznom kell a saját helyzetemet. Soha nem vettem részt Suzuki által tartott képzésen, de 1999 augusztusában Togóban megfigyeltem egy rövid bemutatót, amely rálátást engedett munkatempójának szokatlan gyorsaságára. A toppantás (vagy dobantás) természetét eleinte diákokkal tartott workshopokon próbáltam megérteni egyik kezemben a *The Way of Acting* kötettel. Első közvetlen élményem a módszerrel Olaszországban esett, Vicenzában, 1995 szeptemberében. A tanfolyamot Ellen Lauren tartotta, a SITI egyik alapítótagja, akit Suzuki úgy mutatott be, mint módszerének legjobb tanárát. Ekkor a SCOT Európában turnézott, és a vicenzai Teatro Olympicóban, egy kis fesztivál részeként előadták a *Dionysost* és az *Electrát*. Ezt megelőzte 1994-es *Dionysos* előadásuk. A kéthetes workshopon kilenc előadó vett részt, mind olaszok, rajtam és a német Antje Dietrichen kívül, akivel később megalapítottam a *Suzuki Training Practice and Research Groupot* (Suzuki képzési módszer és kutató csoportot) Londonban, 1999-ben. Suzuki figyelemmel kísért néhány órát Vicenzában, és a jelenléte megváltoztatta a tanítványok figyelmének minőségét, bár egy szóval sem vett részt az órák menetében. A workshop ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy a *The Way of Acting*-ből szerzett tankönyvi tudásom reménytelenül elégtelen, és arra indított, hogy további ilyen hasztalan próbálkozásokat megelőzendő, írjak egy magyarázó leírást a *Drama Review*² számára, és tisztázzam, mi is ez a módszer valójában. Ez a fejezet nagy vonalakban azon a cikken alapszik.

Ezenfelül számos képzésben részt vettem tanulóként vagy megfigyelőként, amelyeket SCOT-, SITI- vagy Frank-képzést maguk mögött tudó mesterek vezettek, többek között Lauren a SITI számára tartott tanfolyamain New Yorkban, valamint az Észak-írországi International Workshop Festivalon, mindkettőn 1996-ban. Nem hiszem, hogy a Suzuki képzésről megfogalmazott szövegemet érvénytelenné tenné a Suzuki saját oktatói stílusáról szerzett

² Paul Allain, *Suzuki Training*. The Drama Review. T157, 1998 tavasz.

tapasztalat hiánya Ez a fejezet már hangsúlyozta az alkotó személyének kijelöléséből adódó nehézségeket és kiemelte a forma merevségét. Az én tapasztalatom talán közelebb áll azoknak a túlnyomó részéhez, akik a közelmúltban kerültek vagy a jövőben kerülnek majd kapcsolatba ezzel a folyamattal, mivel Suzuki most már ritkán vezet képzést olyanoknak, akik nem tagjai a társulatainak.

Az olaszországi workshop során valamennyi résztvevő (mindnyájan tapasztalt, professzionális előadók) fárasztónak és megterhelőnek, de megvilágosító erejűnek találta az intenzitást. Azoknak, akik karrierjük vagy színházi tapasztalatuk elején állnak, Suzuki folyamata technikailag túl nehéz lehet, esetleg korlátozónak érezhetik. Nem fogják megtanulni, hogyan kell bemelegíteni vagy lecsendesíteni a testet és a hangot. Az ember sebezhetővé és kitétté válik, hiszen ez egyéni gyakorlat, ahol nem lehet elbújni. Attól, hogy az egyén ugyanazt teszi, amit a csoport, a legkisebb egyéni különbségek is lelepleződnek. A technikára fektetett hangsúly frusztráló lehet, és kevésbé bátorítja az egyéni kreativitást.

Az újoncok nem tanulják meg, hogyan kell színházat alkotni, hiszen Suzuki módszerének kevés köze van a kompozíciós technikákhoz. Nem kínál kreatív folyamatot, hanem elvárja, hogy egy kódba épült mintákat ismételjének el olyan hűségesen, ahogy csak a megadott forma engedi. A nagy különbséget a sorozatok „szabad stílusú” részei jelentik. Ezek önálló értelmezést követelnek a gyakorlatok szoros keretén belül, de a szabadság inkább fej-és karpozíciókra vonatkozik, mint az egész testre és annak mozgására. De a képzés diagnosztikus képességei felfedik a személyes, testi ritmus mintáit, próbára teszik az akaratot és felszínre hozzák a napi testi kiképzés elfogadását vagy annak elutasítását. Bárhogyan is viszonyul az egyén a módszerhez, és bármilyen egyéni elvárásai vannak, bizonyosan demonstrálja az összpontosítást, a pontosságot, a testi jelenlétet és elkötelezettséget, ami az előadóvá váláshoz szükséges.

A Suzuki-módszerről kevés leírás vagy elemzés született angol nyelven. Suzuki saját gondolatai *A lábfejek nyelvtana* címen a *The Way of Acting*ben kiadva keveset árulnak el arról, mi is történik tulajdonképpen a képzés egy tanóráján. A legtisztább magyarázatot James Brendan írta, *The Training of the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method* szövegében a *Drama Review*-ban. Ezt a WLT-s 1976-os megfigyeléseire alapozta, mielőtt a társulat átköltözött Togába. Ekkor még Suzuki vezette a képzést.

Egy beszámoló sem lehet teljes vagy pártatlan. Szeretném átadni az olvasónak a képzés élményét, annak különböző nehézségeit úgy, ahogy én megélttem őket. Ennek érdekében a központi gyakorlatokra fogok koncentrálni, amelyek elengedhetetlenek a képzéshez, és amelyeket különböző tanárokkal, különböző helyzetekben megfigyelhettem. Bizonyos mesterek továbbgondolják ezeket, új gyakorlatokat dolgoznak ki, vagy csak elemeket választanak ki a leírtakból. Csak annyiban érintem ezeket a hozzátoldásokat és variációkat,

hogy tisztázzam a képzés adott és alapelvű tulajdonságait, szándékait és élményét úgy, ahogy egy viszonylagos újonc megtapasztalhatta és megérthette őket. Leírásom és elemzésem csak röviden említi a képzés történeti fejlődését, mivel a kialakulás kronologikus definiálása nem segíti elő egy ilyen módszer gyakorlatának és céljának tisztázását.

Először le fogom írni a külső formákat, melyet a test megtanul betölteni. Valójában ezek nem változnak sokat azok számára, akik haladó szintre lépnek a képzésben, hiszen például a alaptechnikák köré lehet improvizálni kontakt-improvizáció folyamán. A forma adott marad, a hangsúly a teret és ritmust egyre részletesebben és pontosabban kihasználó munkára kerül, nem pedig változtatásokra vagy kísérletezésre. Mélyebbre kell ásni, nem pedig szélesebbre. Így a kezdők ugyanazokkal a gyakorlatokkal dolgoznak, mint a SCOT vagy SPAC [SPAC: Saratoga Performing Arts Center] társulati tagok, bár ezek a veteránok gyakran adnak hozzá díszítéseket, például mint karpozíciókat, és nagyobb sebességgel is dolgoznak. Elsősorban a tanár, de részben az egyén döntésétől is függ, hogy milyen szinten dolgoznak és milyen intenzitással, mindezen nyilvánvalóan a képzés hosszától is függ. Egy kezdő a legelső napon nehezen fog emlékezni egy mozgássorra, ezért helytelen olyan sokirányú koncentrációt elvárni, mint egy tapasztalt résztvevő esetén. Először arra kell időt szánni, hogy a test befogadja a mozgások lüktetését és formáját, és a egyén ezekkel találjon egyensúlyt.

Miután bemutattam a mechanikus, szöveges „diagramokat” a legegyszerűbb formájukban, megvizsgálom az elveket, melyek alapján ezek a gyakorlatok egy teljes képzési program különálló elemeiként hatékonyan működnek. Ezek a szabályok vagy törvények keresztülívelnek a gyakorlatok nagy részén, bár egyesekben több vagy kevesebb hangsúlyt kapnak. Ezután felderítem a módszer átültethetősége és alkalmazhatósága körüli tágabb kulturális kérdéseket, ami legjobban a hang és a szöveg megvizsgálásán keresztül lehetséges. Érintem a képzési módszerek kapcsolatát az előadásokkal, de mindezt már a következő fejezetben fejtem ki, külön megvizsgálva Suzuki saját életművét.

Ennél a formánál tanár jelenléte elkerülhetetlen, ez az elgondolás a képzés nevében is jelen van. A leírásaimra oktató anyagként nem lehet támaszkodni. Az instruktork jelenléte elengedhetetlen a megértéshez és az eredményhez, ami ugyanannyira függ attól, hogy mit látnak a tanulóban, mint attól, hogy mit láttatnak meg a tanulóval önmagában. Ennek a módszernek a tapasztalata az oktatók hozzáállásán alapszik, és a tanuló soha nem jut olyan szintre ahol hátrahagyhatja őket, ahol felülemelkedhet a képzésen, hogy egyedül dolgozzon (az önálló gyakorlás segít, de nem helyettesíti a tanárt.) Az irányító figura lehet Lauren vagy maga Suzuki, meg kell tanulni alázattal elfogadni a tekintélyüket. Ez az elfogadás önmagában is lecke, amelyet reményeim szerint mindenki elfogad, aki a következő gyakorlatsorokat életre kelti, akár fejben, akár a gyakorlóteremben.

Az „alapgyakorlatok” négy rövid gyakorlatsorból állnak, amelyeket az órák bevezetéseképpen szoktak elvégezni, és a legelsőként tanított elemek közé tartoznak. Ez a lábfejek „nyelvtanának” alapszintű ábécéje, általában egymás után veszik végig őket, és ez többször megismétlődik egy tanóra folyamán. Testileg megerőltetőek, de a Suzuki-képzés nem tartalmaz bemelegítést, relaxációt vagy kilazító szakaszt. Ezek elengedhetetlenek a sérülések és húzódások elkerülése végett, de vagy a tanár vezet egy ilyen szakaszt, vagy megengedi, hogy a tanulók megoldják maguk, ahogy jónak látja. A legjobb lábbeli a japán *tabi* (fekete vagy fehér zokni, ami különválasztja a nagylábujjat, a nő előadók is ilyen hordanak, de a japán hagyományos ruházatnak is része). A csúszó lépésekben és a talaj megmarkolásában is segíthet, mivel a talpa megerősített szövetből készül. Ha *tabi* nem beszerezhető, zokni is megteszi, bár sokkal gyorsabban tönkremegy a talajjal való érintkezés során. A rövidnadrág viselése megmutatja a tanárnak az egyén lábtartását, és az izmok megfeszítettségét. Minden feladat közösen végzendő, kivéve ha a tér túlságosan zsúfolt, és a csapatot kényszerből két részre kell osztani. A tanár a tanulók előtt áll, akik elszórtan helyezkednek el a szobában.

Egyes számú alapgyakorlat (ashi o horu – lábfejdobás)

A tanuló a lábak és a sarkak egymáshoz szorításával kezd, egymás felé tolja őket, hogy enyhe feszültséget keltsen a lábakban és a megfeszített alsó testben, a lábfejek negyvenöt fokban jobbra és balra mutatnak. Ez a klasszikus balett első pozíciója. Ebben a beállított testhelyzetben érezni kell a padlóval való kapcsolatot és meg kell találni a stabilitás érzését. A pillantás egy kötött pontra irányul a horizonton, és a légzés nyugodt. A képzés alatt kevés külön utasítást kapunk a légzésről, de mélynek és nyugodtnak kell lennie. A karok a test mellett lógnak, az irányítja rájuk a tanuló figyelmét, hogy elképzele: lazán ökölbe szorított kezében egy-egy, egymással párhuzamos, az egyenes testre pedig merőleges rudat tart.

Amikor ez a testhelyzet létrejött, a jobb lábat enyhén előre, átlósan felemeli, aztán egyenesen jobbra dobant. Ahelyett, hogy egyik lábáról a másikra helyezné át, a súlypontnak hirtelen, a csípő vonalát meghosszabbítvakell jobbra tolnia. A telitalpas dobantás határozott és energikus kell, hogy legyen, kibillenéssel fenyegetve a központra fókuszált, stabil testet. Ugyanekkor a bal láb kiegyenesedik és egyenesen is marad, hogy a teljes súly a behajlított jobb láb-
ra kerüljön. A súlyáthelyezés azzal ellenőrizhető, vajon a bal láb felemelhető-e a törzs jobbra mozdítása nélkül. Számos hasonló teszt létezik, és elengedhetetlenek az eredmény, vagy az eredmény hiányának megmutatásához, méréséhez. Majd a bal lábat a tanuló gyorsan behúzza, hogy a sarkak éppen

csak érintkezzenek mialatt a térdek nyitva és kissé hajlítva „doboz” (trapézforma) helyzetben maradnak. A mozdulatsor alatt a fej azonos magasságban marad. Gyakori a felfele tendálás, ez a súlypont a padló felé való leszorításával igazítható ki. Ezután a tanuló gyorsan leguggol, a törzs egyenes és a súlypont (a medence) kissé megemelt és inkább előre-, mint hátratólt, majd visszatér a kezdőpozícióba. A guggolásban nem szabad ráülni a sarkakra.

A le-és utána felfele történő mozgást különböző tempóban, részmozdulatokra osztva végzik, mialatt az oktató tizenötig, tízig, nyolcig, háromig vagy csak egyig, vagy akármeddig számol. Elhangzik egy szám, utána pedig a mozgásra felszólító jel, ami vagy egy erőteljes kiáltás, vagy egy hirtelen, éles dobantás egy bottal a földön vagy szőnyegen. A számolás bármelyik ponton megállhat, és a testhelyzetet addig tartani kell, amíg a számolás nem folytatódik. Amint a tanulók álló helyzetbe kerülnek, a mozdulatokat megismétlik balra. Egy másik teszt alatt a súly felváltva a jobb vagy a bal lábra kerül. A súlypontot egyik oldalról a másikra kell áthelyezni a számolás ritmusára, a csípőt egyenes vonalban és egyenletes ritmusban mozgatva.

Az egyes számú alapgyakorlat olyan kulcselemeket vezet be, mint a központi egyensúly megtalálása, a ritmikus számolásra való mozgás, a dobantás, a feszes, nyílt testhelyzetek és a pontosan uralt térhasználat. Mindez az oktatás módját is megismerteti, a tanár parancsolóan és kérlelhetetlenül vezeti végig a tanulókat a gyakorlaton.

Kettes számú alapgyakorlat (fumikae – váltott dobantás)

Ez a mozdulatsor nem új elemeket mutat be, hanem a korábban megtanított elveket fejleszti tovább. A tanulók egy sorban állnak a terem hátuljában, vagy egymástól egyenletes távolságra úgy rendeződnek oszlopokba, hogy előre tudjanak haladni. A térd hajlított, a hát egyenes, a lábak és lábfejek egymáshoz nyomódnak, a súlypont alacsonyan van. A jobb láb gyors mozdulattal előresöpör, mintha megmutatná a talpat egy szemben álló képzelt partnernek, aztán vissza kell húzni, a behajlított térdet olyan közelre felhúzva a törzshöz, amennyire csak lehetséges, a lábfejet felfeszítve. Ez egyetlen folyamatos mozdulat, melynek során a törzs és a fej szintje nem változhat. A gyors súlypontváltás destabilizáló, és küzdeni kell ennek az egy lábás, Eugenio Barba szavait használva „luxusegyensúlynak” az irányításáért. Két külön mozdulatban a tanuló egyenesen lefele dobant, majd előrecsúsztatja a lábat a padlón, amíg a hátsó láb egyenes nem lesz, és a hátsó talp nem támaszkodik laposan a padlón. A csípő vég helyzete az első láb felett kell, hogy legyen, ez tartja a test teljes súlyát. Ez azzal ellenőrizhető, hogy a tanuló felemeli a hátsó lábát anélkül, hogy előretolná a törzset az első láb fölé, hasonlóan az első alapgyakorlatban leírt teszthez. Ezután két elválasztott mozdulatban lábujjhegyre emelkedik és leereszkedik figyelve arra, hogy a megemelt súly minkét lábra helyeződjön, és érezze

a talajjal való kapcsolatot. Oldalt vált, és a bal lábbal vezet, előrehúzza a test mögül. A mozdulatsorozat váltakozó lábakkal folytatódik.

A kézhelyzeteket később lehet hozzáadni. A jobb vagy bal könyök vállmagasságban közvetlenül oldalra emelkedik. A kar szorosan a mellkashoz hajlik, a kéz elfele feszül a testtől és ökölbe formálódik, mintha egy képzeletbeli rudat fogna. Amikor a tanuló lábujjhegyre áll, a kar egyenesen, szorosan a fül mellé szorítva, felemelkedik és két éles mozdulattal leereszkedik, mielőtt a tanuló visszaállna a lábujjhegyéről a talpára. Egy másik változatban a törzs melletti fel-és lefele mozgás kiegészíthető a kar két fázisban történő kinyújtásával. Mindkét változat ugyanúgy az egyensúlyt teszi próbára, de a felemelkedést és leeresztést másképp tagolják és formálják. Akár egy valódi rúd is használható, amit függőlegesen és mozdulatlanul kell tartani.

A mozgássor zenére is végezhető, a tanulók egyenletes távolságban, kettősével haladnak át a színpadon, és minden mozdulat végén a megállást hangsúlyozzák. Létfontosságú ellene menni a zene áradásának, nem passzívan követni a zenét, hanem kontrollálni a ritmust, majd hogyan megtámadva azt. A dobantás is megváltoztatható annyiban, hogy nem érintkezik erőből a padlóval, hanem éppen felette áll meg. Ebben a helyzetben a lefele ható lendületnek ugyanakkorának kell lennie, mint a teljes dobantás esetén, csak az utolsó pillanatban vissza kell azt fogni. Ezután a súlyt át kell helyezni az elől lévő lábra, hogy előre csúszhasson. A könnyű dobantás nehezebb feladat, mint a teljes dobantás, mert itt a testsúly áthelyezése nem azonnal, hanem két lépésben történik. A lábfejeknek mindig egymás közelében és párhuzamosnak kell maradniuk, nem pedig szétterpesztve és kifordítva, azért, hogy az energia a test belseje felé koncentrálódjon.

A „menet” iránya a dobantás után azonnal megfordulhat, de csak a tanár parancsára. A dobantás után a tanuló hátrafelé húzza a lábát, és teljes súlyát a hátsó lábra helyezi miközben az első lábat egyenesen tartja. Lábujjhegyre emelkedik, leereszkedik, aztán élesen felhúzza a másik lábat, hogy újra dobantson. Ezek a mozdulatok ugyanolyan sorrendben történnek, mint az előrehaladó változatban, mégis nagyon mást követelnek. A lábujjhegyre emelkedéshez egy nehéz testsúlyáthelyezésre van szükség, és a lábfejek teljesen egyenes, egyáltalán nem kifordult helyzetben kell legyenek ahhoz, hogy az első láb elcsússzon a hátsó mellett. A lábujjhegyen megtalált egyensúly azzal is ellenőrizhető, hogy a tanuló abban a testhelyzetben becsukja a szemét.

Hármas számú alapgyakorlat

Ez a gyakorlat továbbfejleszti az eddig megismert technikai elemeket, nagyobb energiát, bonyolultabb karmozdulatokat és már átlós mozgásokat követel. A teljes mozgássorozat folyamán a lábfejek negyvenöt fokban kifelé fordulnak az előrenézőttesthez képest. Kezdetben a tanuló jobb lábfeje a bal előtt van, a jobb sarok a bal rüszthöz ér, majd oldalra csúsztatja a jobb lábat, aztán

megemelt lábbal visszahúzza a lábfejet középre. Mintha a láb egy függőleges pózna köré tekeredne, mely közvetlenül a test előtt áll. Mielőtt dobbantana, megtartja a kifordított a lábat, a lábfej marad fent és pipába visszahúzza. A mozdulatsor megismétlődik a másik láb vezetésével, ezért a súlyelosztásnak meg kell változnia a dobbantáskor. Ezt *roppo* karmunkával lehet kombinálni. A *roppo* egy eltúlzott mozdulatokat használó *kabuki* technika, amely a színpadra lépés és a színpadról lelépés drámaiságát hangsúlyozza. Az egyik kar a fej mellett, oldalt van megfeszítve, a másik kar előrenyúl, inkább puha, mint feszés tartással. Az ujjak kitértak és lazák. Amint a tanuló lábat vált, a karok megcserélődnek, majd oldalra mozdulnak a test mellé, azután fel, mielőtt élesen visszaesnének végső helyzetükbe. A gyakorlat megköveteli a törzs állandó magasságát valamint stabilitását, mindezt komolyan próbára teszi a gyors kézmozgás. A karmozdulatok és a dobbantások ötvözése koordinációt és pontosságot igényel, mivel egyszerre kell figyelmet fordítani a test alsó és felső felére, az ujjak pontos elhelyezkedésére is. A karok könnyen elfáradnak és lanckadnak ebben a feladatban.

Négyes számú alapgyakorlat

Ez a feladat megnyitja a tér használatát, ami következtetésképpen megnehezíti a pontosságot és a gyorsaságot. A kezdőhelyzet olyan, mint egy szervára váró teniszjátékos állása. Egy alacsony, majdnem guggoló készenléti pozícióból, terpeszben álló lábbal (megtartott és nem ellazított fejjel) és inkább félig, mint teljesen meghajlított térdekkkel, ennek következtében kissé megemelt súlyponttal a tanuló nagyon gyorsan egy lábon megpördül (először balra.) Ez a mozdulat jobbra megnyitja a testet, hogy az első testhelyzethez képest az ellenkező irányba nézzen. A tanuló befejezi a mozdulatot, egy távoli pontra fókuszál, a lábak terpeszben, a hát egyenes és a térdek puhák, a hirtelen gyors felemelkedés után visszatalál a talajhoz. A tanuló vezényszóra visszatér a készenléti helyzetbe, aztán a másik lábon pördül meg, balra fordulással a másik irányba nyitva. Ezt a szimmetrikus mozgásmintát ismétli azzal változtatva, hogy megálláskor a törzs előremutat, a lábak és lábfejek nem nyitva, hanem összepréselve állnak, bár a térdek még mindig kissé hajlítottak. A nyitott és zárt helyzetekben ugyanannyi energiát kell sugározni.

Amikor ez az alap már biztos, be lehet vezetni a kézmozdulatokat, amelyek harcművészetre, főleg a kendő hosszú fabottal végzett gyakorlataira emlékeztetnek. A karok szabadon oldalra lendülnek, majd együtt haladnak el a fej fölött és lefele a köldök alá, mintha karddal fejtől ágyékig kettévágnának egy ellenfelet. A kezek laza öklöt formálnak, a jobb a bal fölött. A fordulat sebessége és a test megtorpanásának pontossága és véglegessége a gyakorlat legfontosabb feltétele. Az átpördüléseket hangos vezényszavak vagy egy bot dobbanása indítja. Ebben a gyakorlatban, ahol az egész test nagy mozdulatáról, nem

a végtagok kisebb mozgásáról van szó, az impulzust elindító vezényszavaknak különösen gyorsnak és erőteljesnek kell lenniük, hogy a tanulóból dinamikus választ váltsanak ki. A két irányba fordulás kinesztetikus koordinációt igényel, és időbe telik, amíg a mozgás bevéődik a testbe. Újoncok gyakran rossz lábbal a rossz irányba fordulnak.

Tíz járásmód

Ahogy az alapgyakorlatok egy csoportot alkotnak, a járások is egy folyamatos sorozatba állnak össze. Miután egyesével megtanulják, a diákok együtt gyakorolják őket, úgy, hogy zenére átlósan átvonulnak a téren. Vannak előre felvett zenék, amelyek más-más sebességet követelnek, de még a leglassabb is gyors. Kortárs jazzre vagy filmzenére emlékeztetnek, finom ázsiai beütéssel, és mind erősen ritmusosak. Perez Prado *Voodoo Suite* című darabját gyakran használják. A járások sorrendje nem állandó, de általában dobbantással kezdenek és csoszogó járásokkal zárnak. Nagy koncentráció szükséges ahhoz, hogy a tanulók között egyenletes maradjon a távolság, és hogy egyenes átlós vonalban haladjanak akkor is, ha a test nem az átlós vonal felé fordul (lásd 6., 7. és 8.). Amint a tanuló eléri a kijelölt végpontot, visszatér a kiindulópontra, hogy a következő járással szelje át a teret. Az egész sorozat körülbelül összesen tíz-tizenöt percig tart. Az alapsorozatot lehet bonyolítani, többek között lehet: tárgyakat hordozni, kartartársokat választani és váltogatni (például lábujjhegyen, a karok folyamatosan változtathatják helyzetüket), hátrafelé járni, jobb láb helyett ballal kezdeni, ami átlós haladásnál azt is jelenti, hogy más irányba kell nézni. Mindig a zene ritmusának sebességére kell járni, de ha szükséges, hangsúlyozott megállásokkal. Ugyanaz érvényes, mint a kettes számú alapgyakorlat esetében, vagyis a zenét nem követni, hanem „megtámadni” kell.

1. *Dobbantások.* Ez a képzés központi mozdulata. Ugyanolyan mozdulattal, mint a kettes számú alapgyakorlatban, a tanuló a lehető legmagasabbra felhúzza a jobb lábát és egyenesen, erőteljesen, telitalppal dobbant. Aztán ugyanezt teszi a bal lábbal. A törzs magassága azonos kell, hogy maradjon, és nem következhet dülöngélés a súly gyors jobbra-balra tolódásából. A karokat egyenesen, oldalt kell tartani, a kezek lazán ökölben. Minden dobbantásnak olyan teljesnek kell lenni, annyi energiát kell belefektetni, mint a legelsőbe, akkor is, ha az ember fárad a járás végére. A mozdulat jápán neve *ashi-bumi*.

2. *Galamblábujjak.* A karok a hát derékrészén, a térdek behajlítva. A térdek végig egymáshoz szorulnak, az egyik láb egy kicsit előrébb, élesen behajlított lábujjakkal. A hátul lévő láb (először a jobb) félkörben előrecsúszik, de nem emelkedik el a talajtól. Élesen megáll a másik lábfej előtt. A másik lábbal is megismétlődik a folyamat, és a test egyenes vonalban halad előre. A moz-

dulatsorjapán neve, *uchi-mata*, arra emlékeztet, ahogyan a nők kimonóban jár-taka hagyomány szerint, s ez az *onnagata* szokásos járásmódja. Az *onnagata* férfi játszott női szerep a *kabuki* színházban. (Egy nem bizonyított legenda szerint az *onnagata* színészeknek a kabuki képzésben térdük közé szorított pa-pírral kellett mozogni, hogy megtanulják összeszorítva tartani.)

3. A külső talpél

A térdek behajlítva és szétnyitva „doboz” formát képeznek, a törzs meg-görbített háttal előretolódik, az ágyéki gerinc mintegy párkányt képez. A ka-rok a test mellett lógnak, és a testsúly a külső talpélre kerül. A jobb láb körkö-rösen felfele és aztán előre mozdul, aztán a bal láb követi olyan mozgással mintha biciklipédált tekerne. A mozdulat japán neve *wani-ashi*.

4. A belső talpél

A térdek egymáshoz nyomódnak, a testsúly a belső talpélen van, a ka-rok pedig a hát mögött, egyik a másikon, a felsőbbnek kifelé fordul a tenyere. Felváltva a lábakat hirtelen és közvetlenül oldalra kell kirúgni, mielőtt erőtel-jesen visszahoznák őket középre. Bár a testsúly gyorsan vált ide-oda, csak mi-nimális dülöngélés engedhető meg, és a törzsnek olyan stabilnak kell marad-nia, amennyire csak lehet. A mozdulat japán neve *soto-mata*.

5. Lábujjhegy

A tanuló lábujjhegyen magasra emelkedve, kis léptekkel és kissé hajlí-tott térddel halad, a test oldala mellett egyenesen tartott karral. Nem szabad fel-le hintázni, hanem sima sikló mozgással kell haladni akkor is, ha van egy kis rövid megállás minden lépés után, hogy ellensúlyozza az előrehaladó moz-gást. Egy másik változat szerint a járás a folyamatos mozgás helyett tartalmaz-hat kiemeltebb megállásokat is a zene ritmusát követve. A mozgás mindig a törzs előremozdulásából ered, amit aztán a lábak segítenek. Bár a test felfele nyújtózkodik, ezt ellensúlyozni kell, hogy megmaradjon a kapcsolat a talajjal. A mozdulat japán neve *tsumasaki*.

6. Oldalra csúszás

A tanuló hajlított térddel és összetett, előre mutató lábfejjel áll, és a bal, majd a jobb lábfejjel félköröket ír le. Az arc, a törzs és a csípő előre mutat, a lá-bak a padlóba nyomódnak az oldalra csúszás alatt. A megállások és a gyors súlypontváltások csak pontosak lehetnek. Ez a mozdulat is inkább a súlypont-ból, mint a lábból indul. A mozdulat japán neve 1. számú *yokoaruki*.

7. Oldalra haladás előrefordult testtel

A tanuló összetett, előremutató lábfejjel áll, élesen felrántja a bal lábat mielőtt balra dobbantana, ezzel áthelyezi a súlypontot. Felhúzza a még mindig

behajlítva tartott jobb lábat, és áthelyezi a test másik oldalára, a bal lábhoz közel és kissé előtte. A bal láb mozgulata megismétlődik, de a törzs végig előre néz, és a test helyzete stabil. A lábak mozgása rendszerint kitéríti a testet az egyenes vonalból, ezért fontos tartani az átlót. A térd (mint minden dobbantásnál) a lehető legnagyobb magasságig kell, hogy emelkedjen, amikor felhúzzák, és a törzs helyzete stabil kell, hogy maradjon. A mozdulat japán neve *2. számú yokoaruki*.

8. Dobbantás oldalra

A mozgás balra történik, mint az egyes számú alapgyakorlat oldalra dobbantásában. A fej az átló vonalát követi, de a törzs előre néz, ahogy a test gyorsan oldalra fordul. Ahogy a bal láb oldalra dobbant, a hátsó láb kiegyenesedik. Ezután a jobb lábat húzzák be a bal helyett, és megismétlődik a mozdulat.

9. Sikló járás

A törzs kis csoszogó léptekkel, azonos testmagasságot tartva gyorsan keresztülbe a téren. Állásból azonnal csúcssebességet kell elérni begyorsulás nélkül, mintha egy szél fújná át az előadót a színpadon. A lábak kapcsolatban maradnak a talajjal, bár a lábujjak minden lépés után kissé felemelkednek, ez a *nó* hagyományban ismert *suriashi* (dörzsölő lépés). A *nó* színházban ezt a mozgásformát sokkal lassabban végzik (bár gyors kilépésekre is felhasználható), és gyakran jelképezi egy kísértet vagy egy természetfeletti szereplő megjelenését.

10. Kacsajáras

Az alaphelyzet majdnem-guggolás előre kinyújtott, kissé behajlított karal, felfelé fordított tenyérrel. A tanuló nagy sebességgel csoszog előre, minimális oldalirányú vagy fel-le mozgással, kissé megemelt súlyponttal és egyenes háttal, nem nehézkedik a combokra. Ez a fizikailag leginkább megerőltető járásmód, különösen erős combizmok szükségesek hozzá. A mozdulat japán neve *shikko*.

Lassú ten tekka ten

Ez a feladat élesen elüt a gyors, kimerítő járásmódoktól, ehelyett mentális erőnlétet és összpontosítást igényel. A tanulók két sorban, egymással szemben állnak fel, egymástól egyenletes távolságra. Zenére nagyon lassan átszelik a szobát, középen elhaladnak egymás mellett. A törzs állandó sebességgel mozog, magassága állandó és kontrollált. A lábfejek nem válhatnak szét saroktalp-lábujj elemekre, hanem egységként, előre nézve érnek a padlóhoz, végig előre mutatnak, mintha villamossínt követnének. Az az érzés képződik meg, mintha a testet egy, a közepéhez csatlakozó kötélén húznák előre, ugyanakkor egy kisebb erő visszatartaná. Ezt az ellentétet japánul *shippachi* néven ismerik.

Bár más tengelyen mozog, hasonlít a *nó* és más hagyományos előadóművészetek központhoz tartásához, amit úgy lehet elérni, hogy a felsőtest fele fele törekszik, míg a test alsó fele a talaj felé tart. A súlyos, lassú zenében egy előre meghatározott ponton a tanulók megfordulnak, szintet váltanak, és a teret átszelve visszatérnek eredeti helyükre. Ez a fordulat mindig az elképzelt nézőközönség felé történik, sosem nekik hátat fordítva.

Két nehéz egyensúlyváltás történik a járás során: egyrészt a lábfej sietne, hogy átvegye az előre haladó törzs súlyát, másrészt a törzs meg akar állni, amikor a súly csak a hátsó lábra kerül. A tanulónak ellen kell állnia az előrevivő lendületnek, és a lendület hiányának is, irányítania kell őket, hogy tartani tudja az egyenletes sebességet. Fontos, hogy a horizont legyen a figyelem középpontjában, ne oszoljon szét, mert az gyakran megesik. Ebben a feladatban gyakran használt kép, hogy amikor a tanuló megfordul a teremben, az egész teret mozgatja magával. A tanuló előre vetíti az energiáját, elképzeli, hogy mit mozgat, de tisztán érzi maga mögött a teret. Tárgyak és kéztartások is hozzáadhatók, ezeket a fordulás után szabadon választottan lehet használni. Egy másik változatban, a visszafele úton, a kar lassan és folyamatosan mozog a test többi részétől eltérő ritmusban.

Dobbantó Shakuuchi

A dobbantó Shakuuchi központi gyakorlata a Suzuki módszernek, és dobbantását gyakran vélik központi motívumnak. Ez részben a *The Way of Acting*³ leírásából következik. Körülbelül három percnyi, zenére történő dobbantásból áll (mint az első járásmódban), amit teljes összeomlás követ a padlón. A tanulónak törzsből kell mozognia, hirtelen irányváltások nélkül. Nincsenek megszabott útvonalak, amíg a csoport nem formálódik egy sorba a tér végében, háttal a nézőknek, mialatt a hangos, ritmikus rézfúvósokból és ütősből álló zene el nem éri a csúcspontját. Úgy omlanak össze, mint egy marionett-bábu, aminek elvágják a zsinórját, de a földön nem engedik el teljesen a testüket. A test hasrafordul és kissé összehúzódik, hogy a dobbantással felhalmozott energia ne vesszen el a nyitott, elterült helyzetben. Ezután nagyon lassan talpra állnak, a tér eleje felé haladnak (mint a lassú ten tekka ten folyamán), a karokat és a törzset rögzített helyzetben tartva úgy gyalognak előre, mint élő szobrok. A második szakaszhoz (amely szintén körülbelül három perc hosszú, bár a dobbantások nehézsége miatt az első rész sokkal hosszabbnak tűnik) tartozó zene egy gyöngéd shakuuchi fuvola dallam. Egy külső megfigyelő azt kell tapasztalja, hogy a tanulók nem saját akaratukból, hanem a zene hatására kelnek fel. Amint vége a zenének, nyugvópontot kell találni a tér egyik végén a „közönséggel” szemben, ezért nagyon fontos a dallam ismerete és minden váltás pontos időzítése. A le-

³ L. Tadashi Suzuki, *The Way of Acting – The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, Theatre Communications Group, New York, 1986. 8–9.

zárás a következő gyakorlat kiindulópontja, ezért ez ugyanannyira készenléti, mint nyugalmi helyzet. Suzuki azt írja *The Way of Acting*ban, hogy az előadónak kontrollálnia kell a légzését és kilazítani a medencéjét, hogy sikeresen elvégezze ezt a gyakorlatot.

Álló és Ülő Szobrok

Az „álló szobrok” gyakorlat a dobbantó shakuhachi középső részét, a padlóról való felemelkedést viszi tovább és gyorsítja fel. A tanulók álló alaphelyzetből ismételten „szabadon választott” merev pózokba váltanak, melyek talajközeli kuporgó helyzetekkel váltakoznak. A mozdulatot rögtön a vezényszó elkiáltása vagy a bot csattanása után meg kell találni és meg kell tartani. Az elvárt reakciósebesség azt jelenti, hogy a tanuló gyakran kénytelen újrahasználni formákat és tartásokat, ezért célszerű folyamatosan bővíteni a repertoárt. Ezeket a pózokat lábujjhegyen kell megtartani, lehetnek előre, jobbra vagy balra fordulóak, alacsonyak vagy magasak. Fontos, hogy az egész test egy irányba forduljon, vagy egy magasságban álljon meg, a kar és a fej nem mozoghat különálló elemként. Egy képzeletbeli tárgyra vagy személyre kell összpontosítani, nem a semmire. Az arcot, a nyakat és a vállat el kell lazítani, hogy szobor feszes, de puha legyen. Az oktató elvárhatja, hogy a tanuló különválassza és elengedje a nyakát, egyik karját vagy az egész testet, mielőtt visszatérne a kuporgó helyzetbe. Ebben a módszerben ez a gyakorlat azon kevesek egyike, ahol a képzelet szerepe egyértelmű, és az improvizáció elengedhetetlen. Így átvezetést jelent a megkomponált, látványalapú színházi munkába.

Az „ülő szobrok” gyakorlat hasonlít az „álló szobrokhoz”, de másképp viszonyul a padlóhoz. A kiinduló helyzeten kívülhárom alaptartást ismerünk. Először a tanuló egy lazán összegömbölyödött ülőhelyzetből helyezkedik át egy fenéken egyensúlyozó helyzetbe, a fejet és a testet előrefordítva, a karjával lazán átölelve a térdét. A második tartás szintén előrenéző, de a lábak pár centiméterrel elemelve a földtől egyenesen előre nyúlnak hátrafeszített lábujjakkal. A harmadik tartás ugyanez, széles terpeszbe tett lábbal. A törzs felső része végig előrenéz és felemelkedik a padlótól, ehhez komoly koncentráció, kontrollált légzés és erős hasizom szükséges. Nem szabad a lábakat a felsőtesttel ellensúlyozni (hiszen úgy sokkal könnyebb), a lábat éppen csak a föld felett kell tartani, hogy ez ne történhessen meg. A karok behajlítva, lazán ökölbe szorítva a comb mellett pihennek. A tartások között mindig vissza kell térni a lazán összegömbölyödött helyzetbe. Ez a „szabadon választott ülő szobrokra” is igaz, ahol a szobrokat találomra választják ki.

Hangképzés

A hangot eleinte az „Ülő szobrok” három alaptartásában képzik, néha a szabadon választott helyzetekben is. A tanuló előre fordul, és mindig egy képzelt közönséghez beszél, nem pedig a tanuló társaihoz. Ez a technika abból az el-

képzelésből ered, hogy a görög színházban a maszkos színészek az istenekhez beszéltek a Dionüszosz-papon keresztül, aki az orkhesztra előtt álló *prohedrián* trónolt. Emellett felismerhető a *kabuki* széles, lapos színpadon előadott bemutatótechnikája, és a *nó* színházé, ahol a maszkos *shite* színészek az előadás nagy része alatt a közönség felé fordulnak. Ez a fókusz megtalálható a gyakorlatok legnagyobb részében, mivel a linearitás és a test előtérbe helyezése a hangra is áttérjed. Az oktató kedvétől függően különböző klasszikus szövegek is előkerülnek, de általában Suzuki előadásainak repertoárját használják. Ezek közé tartozik Macbeth „Holnap és holnap és holnap” monológja, és Meneláosz beszéde a *Trójai Nőkben*.

Ó, szép sugárzó napvilág, ó nap, melyen
Helenét magamnak visszaszerzem, hitvesem, [...]
Trójába jöttem – semmiképp sem asszonyért,
ahogy hiszik – de férfi ellen, hitszegőn
ki otthonomból elrabolta hitvesem.

(Kárpáty Csilla ford.)

Suzuki ismert dalokat is használ, így a tanulónak annyival nehezebb a helyzete, hogy egyszerre kell énekelnie és verset előadnia. A szöveget minden alkalommal nagy sebességgel, egy egységként kell elmondani vagy elénekelni megtartva az „ülő szobrok” egyik alap, vagy szabadon választott tartását. A hangnem feszült sietségről és izgalomról árulkodjon, bár mindig teljesen kontrollálva, kiegyenlítve a szöveg által sugallt hangnemet vagy hangsúlyt. Az egész csoport egyszerre veszi a levegőt előre megszabott mondatvégeken. Ahogy halad a képzés, a hang hozzáadható bármely más nehéz tartáshoz vagy egyensúlyváltáshoz, mint a fel-le mozgás az egyes számú alapgyakorlatokban, vagy a lassú ten tekka ten legvégén. A tanulók különböző szinteken dolgoznak: ilyen a teljes hang, a félhang és suttogás, de a hangerőtől függetlenül a hang ugyanolyan erőteljes kell, hogy legyen.

A hangot elsősorban erőteljesség szempontjából értelmezik. Itt nem tekintenek a hangra a beszéd alapelemeként, s a testre sem rezonátorok rendszereként, mint Jerry Grotowski képzésében. Ahelyett, hogy a nyugati színházban ismert módon ellazítva használnák a hangot, itt feszült helyzetekben kényszerítik ki. A hangot akkor indítják, amikor a tanuló fél lábon állva küzd az egyensúly megtalálásért, vagy amikor a hasizmai megfeszülnek, hogy elartsák a felsőtestet a padlótól. Hogyha ekkor a test felső felében minden feszültséget ellazít, az erőfeszítés, és ezzel a hang, egyértelműen az alhasban, a rekeszizomban helyezkedik el. Ez hasonlít a *nó*-recitáció technikájára, bár a képzés nem emeli ki ezt a kapcsolatot.

„...ez a hangképzési módszer nem használ különféle részletesen kidolgozott hangképzési technikákat. Ezt a stílust és minőséget nevezhetjük „földcentrikusnak”, arra a nagy erőfeszítésre utalva, ami az alhasban összpontosul éneklés közben, bár a mellkas, torok és fej finom rezonanciái szintén hatással vannak a teljes egészre, amit *nóhangstílusnak* nevezünk. Az erőteljes hangminőség fontos erőforrásként működik, a színész-táncosnak segít élővé alakítani az előadóteret.”⁴

Ez a megemelt energiaszint modulálhat, de nem csökkenhet. A japán nyelvben egy mondat teljes értelme csak a legvégén világosodik meg, hasonlóan a némethez, ahol rendre a mondat végére kerül az ige. A tanuló hangmunkája a tanárét követi, hiszen a vezényszavaik ereje közvetlen hatással van a tanuló válaszára. Ez hasonlít a harcművészetekre, melyekben a kiáltás neve *kiai*, és a hangot energia felszabadításának, azaz *ki*-nek tartják. Japán nyelven a számok – *ichi, ni, san, shi, go, roku* – rövidek és hangsúlyosak, ami segíti ezt. Olaszországban a hangok puhasága minimális hatást kelt. A szóbeli számolás vagy vezényszó minősége erőt ad a válasznak, mert a szóbeli hatásra tettbeli válasz érkezik.

Az itt leírt alaptechnikákat számos más gyakorlat továbbfejleszti, bár a módszer szempontjából ezek inkább érintőlegesek, mint központi fontosságúak. Az egyik egy kargyakorlat, melyben a tanuló gyorsan és rángatva mozgatja két, egyenesen kinyújtott karját, miközben egyhelyben áll és megtartja stabil súlypontját. Az úgynevezett „vudujárás” hosszú, lendületes léptekből áll, melyek a zenével hirtelen állnak meg, megtartva az állandó magasságot. 1999 nyarán Suzuki kifejlesztette a bonyolult „Elvis Presley járást”, amely a riszáló csípőn alapult, és amely végül a *Sayonara Toga* előadás részévé vált.

Számos gyakorlat kerül említésre mások leírásaiban, például Brandon megemlíti egy gyakorlatot, melynek során a tanuló egy majdnem húszkilós vaslétlát emelget. És Goto leírja, hogy egy tanuló ráül egy másiknak a keresztbetett lábára, mindketten hátradőlnek a padlón fekvő helyzetig, miközben énekelnek (*agura*). Egy történeti szempontú elemzés feladata megvizsgálni, hogy ezek hogyan és miért tűntek el, vagy miért nem váltak a képzések részévé. A nehéz létra megemeléséhez hasonló feladatok, amelyeket Brandon húsz évvel ezelőtt figyelt meg, Goto pedig az 1980-as évek elején látott, egy másik csoporthoz és másik kultúrához kapcsolódnak. A bennük megformált elvárások sokkal szigorúbbak, mint amelyekkel én a közelmúltban, viszonylag rövid workshopok alatt, nyugaton találkozhattam. Most elégséges lesz megismételnem, hogy a válogatásom részleges, de kifejezi a Suzuki-módszer lényegét.

⁴ Richard Emmert, *No: Its Non-Japanese Possibilities*. In *Contemporary Theatre Review: An Independent Journal*, Vol. 1. Part 2. Harwood Academic Publishers, 1994. 139.

Fontos emlékezni arra, hogy bár a gyakorlatok kissé megváltoztak, az elvek azonosak, miként ezt a következőkben is bemutatjuk.

Alapelvek

Mind az oktatási rendszer, mind a képzés hierarchiája kristálytisza. Az oktató elemekre felbontva bemutatja a gyakorlatokat. A tanulók ezeket sokszor megismétlik, az oktató pedig szóval vagy kézzel kijavítja őket. Nem szabad pihenni, ha nem adtak rá utasítást, és nem lehet megtagadni egy gyakorlat elvégzését. Az óra alatt végig fenn kell tartani az energiaszintet és az erőbefektetést. Néha a csoport egyik fele végignézi a másikat, és a hibák és a haladás megfigyelésével is tanulnak. Kevés a beszéd, a hozzászólásokat nem kedvelik. A tanuló a testtel tanul, nem kérdéseken keresztül, belső monológot folytat, nem pedig beszélget a tanárral vagy más diákokkal. Ebben a csendben, a gyakorlatról gyakorlatra haladás közben egyre élesedik a koncentráció, és életfontosságú ezt a fókuszot fenntartani és továbbépíteni, nem hagyni eltűnni. A kezdeti időszakban bizonyos technikák tisztázásához szükséges lehet a beszéd, de ez nemsokára feleslegessé válik, és a levegőt inkább a gyakorlatok kivitelezésére érdemes tartogatni.

A gyakorlatok megdöbbenően feltáró jellegűek. A nagyon szigorú forma felfedi az egyéni feszültségeket, valamint a mozgás és a test mintáit, például hogy a test egyik oldala gyengébb és lassabb a másikinál, vagy hogy a combizmok feladják a működést, amikor hetedszerre kell felállni a padlóról. A tanuló elkezd végiggondolni, hogy ezeknek mi az oka, hogy mi az, ami lehetővé tesz valamit, és valami mást nem, és hogy ez mikor érvényes. A láb remeg, ezért a tanuló megpróbálja abbahagyni a remegést, de ha a lábra koncentrálna, csak még jobban remeg. A padlóra lenyomott lábfejből indul az izmok feletti uralom, erőt lehet találni abban az egy elmozdulni nem tudó pontban. Az irányítás a középpont megtalálásából és a lélegzésre irányuló koncentrációból is származik. Ennél is fontosabb, hogy a diák megtanulja nem megítélni saját érzelmeit, hanem fáradhatatlanul keresni ehelyett a forma pontosságát, a mozgás és a technika részletességét. A képzés ugyanannyira célozza ezt a mentális erőbefektetést, mint az izmok és idegek erősítését.

A testnek a térhez való viszonya egyértelmű és pontosan lineáris, előre, oldalra, hátra, fel és lefele irányuló mozdulatokkal. Néha a törzs és a fej magasságának állandónak kell maradnia, a központot úgy kell mozgatni, hogy a fej nem mozog fel-le egy, a padlóval párhuzamos, rögzített helyzetű térsíkhöz képest, és ez hatalmas koncentrációt igényel. Egy gyors mozdulat megállításának mind térben, mind időben azonnalinak kell lennie. Ez azt jelenti, hogy a mozdulat nem juthat el egy lassú, kényelmes megnyugvásig, hanem megfagy a parancs vagy a számolás pillanatában. Néha egy dobantást megállítanak,

mielőtt teljes erővel eléri a padlót, mint a kettes számú alapgyakorlatban. A tanuló ellenáll a lefelé törekvő nyomásnak, mielőtt teljes érintkezésbe lépne a talajjal. A színpadon történő átlós áthaladás is a tér-tudatosságot tanítja, amelyben a tanulónak nehezére esik, hogy az előtte levőtől egyenletes távolságot tartson, s ezt még a testméret-különbségek is nehezítik. A tanulók sohasem érnek egymáshoz, hanem propriocepción keresztül tanulnak, ez a test gyakran tudatalatti képessége arra, hogy tájékozódjon a térben.

A ritmusok végletesek: nagyon gyors, aztán nagyon lassú, vagy egy változatlan egyenletes tempó. A dobbantásoknál tudatában kell lenni a zenének, nem az ütemre, hanem egy töredék másodperccel előtte kell dobbantani. Nem átérezni vagy megválaszolni kell a zenét, hanem meg kell támadni aktív és élénk, nem pedig reaktív és passzív állapotban. A zene majdnem ellenfélle válik, akivel versenyezni kell. Mintha a zenét maga a mozgás, nem egy külső forrás hívná életre. Az utasítások időzítése folyamatosan változik, hogy segítsen kiépíteni ezt az érzékenységet. Például a második alapgyakorlat során bevezetnek egy ritmust, amit sürgősen meg is törnek. Aki megpróbálja kiszámítani a következő lépést, az az utasítás előtt fog mozdulni. A mozdulatoknak abban a töredékmásodpercben kell megkezdődniük, amikor a parancsot kiadták, nem előtte vagy utána, amikor még túl korai vagy már túl késő. Ez extrém készenlélet igényel. A verbális utasítás vagy a bot csattanása folytatásra való felhívásként működik, impulzust teremt. A tanulónak engednie kell, hogy kialakuljon egy reflexválasz. Lehet, hogy az elvárt akció kicsi – egy térdmagasságba emelt lábfej dobbant a padlón – de erre egy meghatározott, és általában rövid idő áll rendelkezésére.

Lauren erre azt a metaforát használta, hogy az ember nagyon gyorsan vezet egy autót, mielőtt rátaposna a fékre. A fék lehet külső – a padló –, és lehet belső, izom-alapú, ami ellenálláson keresztül megteremti a fékező akciót. Egy, a *nó* színházban ismert elv itt is érvényes, miszerint „kívül megáll, belül nem áll meg”. Amit a nézőközönség lát, azt kiegyensúlyozza az, amit tapasztalnak, a testi érzékelés összjátékba lép a vizuálissal. Attól, hogy az autó lefékezett, a motor még mindig vadul pörög. Ez a leállítás emlékeztet a *kabuki*ban található *mie* megnevezésű lefagyott, megtartott testhelyzetre, bár ezt a kapcsolatot nem tették egyértelművé. (Brandon 1978-as cikkében megjegyezte, hogy az első alapgyakorlat dobbantása is a *kabuki* színház *miején* alapul, és hogy a „doboz” pozíció kifelé fordított lábakkal szintén alapfigura a *kabuki*ban.) A *mie* szaggatottá teszi a mozgást, és átmenetileg megmutat egy szereplőt egy hangsúlyos pózban, de itt tudatosan bemutatott szoborról van szó, és különállóbbak a részei, mint Suzuki megállásának esetében. A *kabuki* gyakran elválasztja a törzset és a fejet, úgy, hogy a fej a törzs után, a legutolsó pillanatban áll irányba, ezzel kiemeli a pillantást.

Hasonlóképpen említetlenül marad a *jo-ha-kyu* elve, bár ez a kulcs ahhoz, miként értelmezi egy hagyományos japán előadó egy mozdulat tagolását vagy

súlyát. Ez a háromtagú kifejezés a végtelen körforgásra utal. Amikor a nagyobbik erő elszabadul, az ellenállás (*jo*) átadja a helyét a kitörésnek (*ha*), és ez a kiengedés felgyorsul, majd egy megtartott elfojtással (*kyo*) zárul, amely megteremti a következő cselekvés „*jo*”-ját. Az idő és a cselekvés ritmikus és erőteljes hármas bontása ugyanúgy érvényes Suzuki képzésére, mint más technikákra, de ezt nem említi. Ennek alighanem az az oka, hogy Suzuki megpróbál elszakadni a kizárólag japán referencia-készlettől.

Suzuki megközelítésének központi eleme az ismétlés, mint más olyan rendszerekben is, ahol az elemek elsajátítása elsőbbséget élvez a kreativitással vagy az eredetiséggel szemben. Kezdetben a forma megtanulásához szükséges a rutin, később azonban, elmélyedve a képzés előadógyakorolhatóságában, lehetőséget ad arra, hogy a tanuló egy stabil rendszerhez képest vizsgálja magát. Az ismétlés pontosságot is tanít, és a kis részletekben rejlő komplexitás megértésén keresztül a mesterség iránti tiszteletet. Suzuki ezeket a gyakorlatokat *kunren* névvel illeti, amely japánul formát is, fegyelmet is jelent, ezzel rámutat arra, hogy a magas szintű tudás és megértés megszerzéséhez ismétlés és napi gyakorlás szükséges. De hangsúlyozza, hogy ezek nem gimnasztikus, hanem színészi gyakorlatok, melyek a képzelet és az érzelmek folyamatos befektetését igénylik. Erre gyakran szükség is van a feladat testi nehézségének legyőzéséhez.

A központi egyensúlyt folyamatosan újraformálják és tesztelik a gyakorlatok, melyek „megtámadják” a test stabilitását. A lábak felkapásából és dobantásából adódó egyensúlyvesztést a kettes vagy hármas számú alapgyakorlatokban a súlypont tudatos megtartásával lehet egyensúlyozni. A járások sem elsősorban a lábak elhelyezkedéséről, hanem a súlypont teszteléséről szólnak. A középpontot nem egyszerűen elképzelni kell, hanem ismételten megtalálni, hiszen ez teszi lehetővé a nehéz egyensúlyok és járásmódok beállítását és fenntartását. Tudatában kell lenni a testre kifejtett gravitációs vonzásnak, és a test középső pontján kell ellent tartani neki. Nagy fontosságot tulajdonítanak annak is, hogy a mozdulatokat a csípő vezesse, nem pedig a végtagok, főleg nem a láb. Ez hasonlatos a *nó* hagyományhoz, melyben az energiát ugyanazzal a szóval jelölik, mint a csípőt (*koshi*), felismerve, hogy elsősorban a test központja felelős a *nó* előadó energiával teli, erőteljes testi állapotáért.

A központi egyensúly gondolata kapcsolatban áll azzal többször említett elvvel, miszerint a tanuló önmagával harcol, hogy stabil maradjon, hiszen a mozdulatok kibillentik az egyensúlyból. Ez a képzési stratégia több, mint egy gyakorlati elv, és hasonlóságot mutat a harcművészetek terén megkövetelt hozzáállással. A küzdelem a képzés alapszintű módszerévé és törvényévé válik, és elősegíti az érzelmi egyensúlyt a nehézséggel vagy támadással szemben, akár önmagától jön, akár egy külső cselekvőtől. Ez a stabilitás az egyenletes és nyugodt légzéshez köthető.

A légzésnek „titkosnak”, rejtettnek kell lennie, részben azért, hogy elrejtse a szükséges erőbefektetést. A tanulók nem kapnak segítséget a légzés ritmusához,

maguknak kell megtalálniuk azt, megkötve a szigorú testi formával. Három percnyi folyamatos dobantás próbára teszi a légzést, melyet rekeszizomból kell fenntartani, hogy elkerüljék a hiperventillációt és az egyensúlyvesztést. Mialatt a padlón pihennek a Shakuhachi dobantás alatt, vissza kell fogni a légzést, hogy segítse a lassú felkelés precíz mozdulatát. A légzés irányítása biztosítja az egyensúlyt, és lehetővé teszi, hogy erőteljes hangot adjon a megerősödött rekeszizom. A hanghasználat további próbáknak teszi ki a rekeszizom irányítását. A technika teljes elsajátítása életfontosságú, ahogy maga Suzuki állította:

„Ha a lélegzés nincs kontrollálva, a színész nem tud beszélni. Ha a szíve egy kicsit gyorsan ver is, tudna beszélni, ha a lélegzése felett nem vesztette volna el a kontrollt. (...) A színpadi meggyőződés ereje attól függ, hogy egy színész mennyire jól vagy rosszul kapja össze a légzését. (...) A légzés nem egy test-funkció, hanem az a tengely, amin a szó vagy a feszültség vagy a ritmus életre kel.”⁵

A lélegzet több, mint a technika, minden elv és gyakorlat alapelemét képezi. A színész játékának az alapja.

A testtudatnak és a belső koncentrációnak teljesnek és részletesnek kell lennie, és mindkettőt mind kifelé, mind befelé kell vetíteni. Amint a dobantásokon keresztül érezhetővé válik a padlóval való kapcsolat (a talpban erősödő bizsergés és enyhe fájdalom) és teljes sebességgel érvényesül, a tanuló hozzáadja a kart, és onnantól figyelnie kell arra is. Amint a vállak ellazulnak, romlik a dobantások minősége. A tanuló először körbekergeti a figyelem központját a testben, mielőtt megtanulna az egészre egy egységként koncentrálni, bizonyos részeket kijavítva, ahelyett hogy a teljes figyelmet egy területre irányítaná. Ez megköveteli a teljes feladatra való teljes összpontosítást. Mint ezt már említettem, a képzés ugyanannyira irányul az elmére és az akaratra, mint magára a testi valóságra.

Ez nem meríti ki az összes, képzésben leszögezett elvet, de ezek a elsődlegesek a résztvevők számára. A tanár bizonyos területeket a szükséges pillanatokban kiemel, de végső soron a tanuló vállal felelősséget a test, tér és ritmus ezen szabályainak gyakorlásáért. A hierarchikus mester-tanítvány kapcsolat néha-néha lazábbá válhat, de csak ha az előadó képes saját magát ugyanolyan öndiagnosztikai képességgel szabályozni, mint egy külső megfigyelő (ha ez egyáltalán lehetséges). Hogy az előadó milyen választ ad ezekre az elvárásokra, mire tesz szert általuk, valamint hogy a képzés milyen kontextusban zajlik, az további vizsgálatot igényel, hogy ezáltal felmérhessük a módszer lehetséges alkalmazásait.

⁵ Suzukit idézi: Shizuko Koto, Tadashi Suzuki: *His Theory of Theatre and Method of Training Actors*. Masters Thesis, University of California, Los Angeles, 1985. 91. Az eredeti forrás: Tadashi Suzuki és Yujiro Nakamura, *The Dramatic Language*, Hakusui Sha, Tókyo, 1981. 131.

A Suzuki-képzés időtartama egyértelműen átalakítja a tanított anyagot. A felvázolt gyakorlatok egyszerű építőelemek a további próbatételekhez és kísérletekhez, valamint ezek azok, melyeket először megtanultam Laurentól tizenkét forró nap alatt Olaszországban. Figyelembe kell venni azt is, hogy a Suzuki módszerrel mi tanulható meg a tanulókhöz és háttérükhöz viszonyítva. Kezdőknek való, tapasztalt színészeknek vagy mindkettőnek? Segíti a testi és hangképzésbeli erőnlétet, de képes-e kreatív szempontból felkészíteni az előadót bármiféle előadásra? Milyen hatással van arra, amit az előadó „belső világának” nevezhetünk, az összpontosító képességére, az energiájára, a képzeletére és az akaratára? Segíti-e a csapatépítést? Bizonyos szintig ezeket a kérdéseket csak az egyén válaszolhatja meg attól függően, hogy milyen irányban szeretné folytatni saját képzését, miképp ezt a második fejezethez fűzött megjegyzésekben jeleztem. Ennek ellenére megpróbálom részletesebben megvizsgálni ezen kérdéseket.

A képzés, klasszikus szövegek felmondásán kívül, kevés előadható anyagot dolgoz fel. Ezekből a workshopokból csak minimális tudás szerezhető Suzuki rendezői folyamatáról, és semmi nem derül ki a SCOT vagy a SPAC előadók egyéni kreatív hozzáállásáról. Ezzel szemben az Odin Teatret színészei mind kidolgozták saját, személyre szabott gyakorlataikat, melyekben azonosak az elvek és némely elemek, mégis egyénileg választott a hangsúly. Persze, a képzés, alig észlelhetően, sugall lehetőségeket. Akkor viszont hogyan kapcsolódik ez a képzés az előadáshoz? Átfordítható-e a formája egy előadásstílusba vagy esztétikai rendszerbe? 1983-ban Zvi Serper izraeli színész azt írta, hogy a „lassú ten tekka ten” célja az, hogy „hídként szolgáljon a képzés és az előadás között.”⁶ Lehetséges, hogy azért, mert szerkezetében a többi gyakorlatsornál kevésbé kódolt és bonyolult, tehát közelebb áll ahhoz a mozgáshoz, amivel valaki megközelíti vagy elhagyja a színpadot. Mit jelent egy ilyen állítás a többi gyakorlatra nézvést?

Hihetetlenül érdekes nézni a képzést, a koncentrációt, az energiát és a tér éles kijelölését. De még Lauren, a technika valódi mestere is úgy érzi, „mintha a nyílt utcán kellene fogat mosni”, valahányszor be kell mutatnia a gyakorlatokat. Felismeri az adott drámai atmoszférát és az előadói energiát, amit a nézők látnak a képzésben, de tudatában van annak, hogy a gyakorlatok közvetlen előadássá tétele olyasmivé válhat, ami Suzuki szavaival „merev, konkrét figurák megjelenése a produkcióban”.⁷ Ez nem azt jelenti, hogy ne használná fel a járásmódokat vagy más elemeket az előadásaiban, mint ezt a következő fejezet bizonyítja.

⁶ Zvi Serper, *JSC Lecture – Demonstration Reports* –The Waseda Sho-gekijo. 1983. március, 5. (kiadatlan)

⁷ *Engeki to wa nani ka (What is theatre?)*. Kameron Steele és al. kiadatlan fordítása, Iwanami Shoten, Tokyo, 1988. o.n.

Hangsúlyozza, hogy veszélyes a figurák, a testtartások és a gyakorlatsorok közvetlen átültetése az előadásba ahelyett, hogy alkalmazná a „lábfejek nyelvtanával” kialakított tudatosságot. Ahogy ezt Suzuki ismételtén állította, a nyelvtan önmagában nem vezet élénk párbeszédhez. A nyelvtan inkább az elengedhetetlen alap, mintsem maga a lényeg. A végeredmény minősége attól függ, hogy a nyelvtant hogyan használjuk. A képzés maga nem szabja meg az előadás merev esztétikai kereteit, bár sugallhatja őket például linearitásával, ritmus-kontrolljával és a látszólagos folyamatosság alatti szaggatottsággal. Suzukinál „szándékolt, hogy ez a »nyelvtan« másodlagos ösztönként beépüljön a testbe (...). Ezeket a technikákat el kell sajátítani, hogy »működési hipotézist« alkossanak lehetővé téve, hogy a színészek valóban »fiktívnek« érezzék magukat a színpadon.”⁸ A mesteri tudás elengedhetetlen, de inkább a technikák kifinomítását, mintsem bemutatását kell szolgálnia.

Úgy tűnik, a képzésnek kevés köze van a kész előadáshoz, inkább arról szól, mit is jelent előadni. Tulajdonképpen ez a megkülönböztetés megtévesztő, hiszen a kettő elválaszthatatlan. Suzuki színházában (Barba kifejezésével) a pre-expresszív szintre való összpontosítás a képzésen túl az előadásban is folytatódik, ahogy önmaga kiemelte: „A színész szimpatikus módon érinti a közönséget a testiségén, szavain, lélegzésén és mozdulatain keresztül, és úgy játszik, hogy testén keresztül érzékeli a néző rá adott válaszát.”⁹ Ez Meyerhold „fűtöttség” fogalmára emlékeztet. Az én megkülönböztetésem azt jelenti, hogy a hangsúly a folyamatra helyeződik, nem a végeredményre. Suzuki képzése nem írja elő a színész végcélját, ahogy Sztanyiszlavszkij megközelítése kapcsolódik a naturalizmushoz, vagy Brechté a saját drámáihoz. Suzuki figyelme az úgynevezett „krízisfolyamatra” összpontosul, ez abból a meggyőződéséből következik, hogy az előadás túlélési pillanatok sorozata.

A *The Way of Acting*ben Suzuki utal a *nó* színház hagyományára, mely szerint abban a (talán valószerűtlen) esetben, ha egy színész színpadon hal meg, az előadás folytatódik, és az elhunytat egy *koken*, egy színiségéd helyettesíti. Azzal folytatja a gondolatot, hogyha a színészek a feudális korban rosszul adtak elő az őket patronáló nemesek előtt, akkor kidobhatták őket koldusként éhen halni: „Ezekből az okokból kifolyólag a *nó* színészek, esztétikai munkatükájuk részeként, kifejlesztették a szükségletet, hogy a színpadon egy élet-halál-harc pszichés állapotát vegyék fel.”¹⁰ A képzést tehát részben úgy alkotta meg, hogy ugyanezt az állapotot testi megerőltetéssel tegye elérhetővé. Ezzel a módszerrel méríteni lehet az animális energiából. Suzuki azzal érvel, hogy a civilizáció fejlődésével testünk veszített fontosságából, a testi, valamint

⁸ Suzuki a SCOT-könyvben, 56.

⁹ Suzukit idézi: Shizuko Koto, *Tadashi Suzuki: His Theory of Theatre and Method of Training Actors*. MA Thesis, University of California, Los Angeles, 1985. 2. Eredeti forrás: Tadashi Suzuki, *The Cozening Horizon*, Hakusuki-Sha, Tokyo, 1981. 230.

¹⁰ Tadashi Suzuki, *The Way of Acting – The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. 45.

érzékelési képességeink elgyengültek és eltompultak, hiszen egyre nagyobb mértékben használtunk elektromosságot és nem-animális energiákat az élet könnyebbé és kényelmesebbé tételére. A krízis magától értetődően kényelmetlen, rejtett viselkedésmintákat fed fel, melyek közelebb állnak az ösztönös és animális válaszokhoz és reflexekhez, mint a társadalmilag kondicionált vagy öntudatos viselkedéshez. Az előadás folyamata vissza tudja állítani az elfelejtett, vagy elnyomott pszicho-fizikalitásunkat (lelki folyamataink testi tüneteit), és lehetővé tudja tenni az érzékek teljesebb használatát.

Miként ezt az első fejezetben jeleztük, Suzukit a színjátszásról alkotott véleménye Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiája* című (először 1945-ben kiadott) könyvéhez vezette, azért, hogy meg tudja fogalmazni az én eltárgyasítását az előadáson keresztül. Suzuki számára az előadó elsősorban saját magával áll párbeszédben, nem pedig egy másik tárggyal vagy szereplővel. A dráma elsősorban a testen belül játszódik, nem pedig a test és egy fiktív szereplő között. „A színészi játékra való készítés abból az állandó érzésből fakad, hogy lehetetlen önmagunknak lenni.”¹¹ Számára az előadásnak nincs köze az imitációhoz. A színházi anyag az előadó küzdelme saját testi és mentális létével, és az imitáció ellehetetleníti ezt a kihívást. A Suzuki által leírt „fiktív” lét érzése inkább egy magasabb, intenzívebb tudati állapotra, semmint mimetikus impulzusokra vonatkozik, olyankor az előadó meghaladja a testi határait és meglepő vagy váratlan energiataralékokat és lehetőségeket használ.

A nehéz feladat vagy cselekvés- „rend” és a kényelemre való természetes törekvés között kialakuló feszültség érdekkonfliktushoz vezet:

Ezek a testi megkötések az elnyomás egy fajtáját jelentik a fiatal színészeknek, amely ellen küzdeniük kell. A küzdelem anélkül is folytatódhat, hogy tudatában lennének a folyamatnak, vagy talán úgy érzik, hogy megnyerhetik a csatát. Bárhogy is legyen, a helyzet rabjai maradnak, nem szabadok, megkötik magukat. Ha ez a küzdelmi energia érződik az alakításban, visszafojtottság, nyugtalanóság érzését kelti a nézőben.¹²

Suzuki a „csapdába esett” előadóról alkotott nézetében megfigyelhető Merleau-Ponty és az egzisztencialista gondolkodók hatása. A csapdahelyzetből következő megemelt energiaszint hatással van a nézőre, bár nyugtalanító hatással. Suzukinak a fiatalságra helyezett hangsúlya azt jelzi, nem szabad, hogy ez a küzdelem maradjon az előadó elsődleges fókuszában. Az előadás folyamán a „harcot” irányítani kell és „el kell rejteni”, vagy rendezői fogásokkal, vagy önerőből vagy úgy, hogy az előadót konkrét szituációkba helyezik. De a küzdelem rákényszeríti az előadót, hogy igazolást keressen a színpadon való létezésé-

¹¹ Suzukit idézi: Shizuko Koto, *Tadashi Suzuki: His Theory of Theatre and Method of Training Actors*. MA Thesis, University of California, Los Angeles, 1985. 2. Eredeti forrás: Tadashi Suzuki: *The Sum of The Interior Angles*. A *Naikaku no wa* részleteinek fordítása. Jiritsu Shobo, Tokyo, 1973. 62.

¹² Tadashi Suzuki, *The Way of Acting – The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. 50.

re: „A színészi játékot annak alapján kell megítélni, hogy milyen mély oka van a színésznek a színpadra állni.”¹³ Az előadó, ha a képzés során folyamatos krízissel és nehézségekkel találkozik, megtanulhatja kontrollálni a küzdelem feszültségét, hogy megnyugtassa a közönséget, de ugyanakkor magasan tartsa az energiaszintjüket. A magas energiaszint nem folyik el, nem árad szét, hanem biztosan irányított. Érett és tapasztalt korában az előadó egyre több szabadságot talál a szigorú szabályokban és előírásokban, előbb utóbb a megértés és a technika olyan szintjére jut el, amit Zeami a „Páratlan Varázslat Virágá”-nak nevez.

Az előadó színpadi létének önigazolását a képzésben leginkább úgy érthetjük meg, hogyha egyéni utakat vizsgálunk. Ezek mind nyugati emberektől származnak, akik Suzukival próbáltak, vagy részt vettek képzésén. Néhány véleményben nehezen választható el, mit tanultak a képzés során és mit szűrtek le a próbákból. De minden, a módszerben képzett emberrel folytatott párbeszédben, akár dolgoztak a későbbiekben Suzukival, akár nem, néhány közös vágy és gondolat megtalálható. Egyértelmű, hogy ez a módszer használja és megtöri a fájdalomra, autoritásra, agresszióra és manipulációra vonatkozó tabukat. Ez azt engedi sejtetni, hogy a színpadi jelenlét igazolása szükségszerűen személyes áldozattal jár, miként ezt a módszer szószólói is tanúsítják.

Az előadó sorozatos sikertelen próbálkozásokon keresztül tanul, ezek próbára teszik mentális és fizikális tűrőképességét. Kelly Maurer, amerikai előadó, tanár, SITI-tag és Suzuki régi munkatársa, így fogalmazott: „Mivel az ember tudja, hogy az esemény során mindenki ugyanazt tapasztalja, azonnal összeforrtnak.”¹⁴ A feladatok nehézsége fontos szerepet játszik a közös összpontosítás kialakításában. Tom Hewitt amerikai színész volt Suzuki első nyugati munkatársainak egyike, körülbelül tizenkét éven keresztül dolgozott vele 1980-tól kezdve. Eelke Lampe *Együttműködés és a kultúrák ütközése* című cikkében Suzuki így fogalmaz Hewittnek: „Teremtsd meg a teret, ahol nem vagy szabad, és akkor ott erősebbé válik a szabadulni akarás”.¹⁵ A képzés során nem adatik meg a döntés, hogy nehézségeket „teremtsenek”, hiszen azok adottak a képzés formájában és módjában. A csapaton belüli megértést és empátiát megerősíti a győzelem és siker érzése az óra végén, mert túlélték.

A képzés külső formái látszólag egyszerűek, ugyanakkor nehéz tökéletesíteni őket, ezt néhány színész „lehetetlenségnek” nevezte, és ez a tulajdonság teszi hatékonnyá a módszert. A feladatok olyan elérhetetlen célt hordoznak, mint például az előadó „semleges” pózának elérése. Az elérhető és az elérhetetlen összemosása azt jelenti, hogy a képzés gyakorlata ismételten felteszi a kérdést:

¹³ Suzukit idézi Akihiko Senda, *The Art of Tadashi Suzuki in the SCOT book*, 58. Az eredeti: Suzuki, *The Sum of The Interior Angles*. Jiritsu Shobo, Tokyo, 1973.

¹⁴ Kelly Maurert idézi Stephanie Coen, *The Body is the Source: Four Actors explore the rigors of working with master Teachers Anne Bogart and Tadashi Suzuki*, American Theatre, January, 1995. 33.

¹⁵ Eelke Lampe, *Collaboration and Cultural Clashing, Anne Bogart and Tadashi Suzuki's Saratoga International Theatre Institut*. Drama Review, vol. 37. T137. Sping 1993. 155.

meddig vagy hajlandó elmenni? Amint a kérdést feltették, a tanuló eljuthat a próbatétel pontjára vagy tovább, ha megvan az akarata. Így a képzés lehetővé teszi, hogy a résztvevő túllépjen a hétköznapi határokon. A Suzuki-képzés az állandó önfejlesztés hajszolásában hasonlít a harcművészetekre. A fekete öv megszerzésének eredményén túl található tíz, kevésbé pontosan definiált szint. Az elmélet hasonló, de a Suzuki módszer sokkal inkább az előadók szükségleteire irányul, hiszen a központjában a nonverbális testnyelv és a hang használata áll.

Tom Nelis amerikai előadó ismerte a Suzuki-módszert, mielőtt magával Suzukival dolgozott volna. Eredetileg balett-és jazztáncosi képzettséggel rendelkezett, és a módszer csak egy eltáncolandó mozgássorozatot jelentett addig, amíg nem kezdett el Suzukival próbálni. Egy interjúban leírta azt a fordulópontot a *Dionysos* 1992-es próbái alatt, amikor felismerte az animális energia jelentőségét, bár nem használta közvetlenül Suzuki kifejezését:

Az egyetlen dolog ami megmaradt, az az akaraterőm volt, és ez valódi megvilágosodás. Ezt akarta Suzuki, a túlélési ösztönt. Hogy felismerjem és felhasználjam az akaraterőmet arra, hogy meg tudjam csinálni a gyakorlatot. Ő volt az akadály. Sosem értettem, hogy valójában az akadály a mozgató erő a munkában. Fordítva gondoltam, hogy a szándék minden. Minél nagyobb és legyőzhetetlenebb az akadály, annál erősebbnek kell lennie a szándéknak és a cselekedetnek, csak hogy szembe lehessen nézni vele. Ezért Suzuki maga lett az akadály. És az akadály legyőzhetetlenné tehető. Még egyhelyben állva is. Aki ezt nem tette meg, még nem lépett valódi kapcsolatba a technikával.

A képzésről gyakran gondolják, hogy formája a büntetés, a dobbantások fájdalmasak, és a bot inkább elrettentés céljából van jelen, mint hogy az ütemet adja. Ez lehet akár igaz is, de akiket megkérdeztem, mind kiemelték, hogy a módszer elsődleges célja és hatása az akaraterő és az összpontosító képesség fejlesztése. Ez teszi nehezzé, hiszen hogyan lehet megszokni a napi gyakorlását annak, amiről tudjuk, hogy lehetetlen? A Suzuki-képzés a mentális folyamatokat változtatja meg, nem elég egyszerűen táncolni. Ha a képzés által létrehozott mentális állapot elsődleges, paradox módon a forma majdhogynem jelentéktelen lesz, de csak a forma tudja befolyásolni és megváltoztatni tudatot. Ha nem tudja megmozdítani, ha az előadó makacsul tartja magát, akkor is legalább láthatóvá válik a rendező, tanár vagy nézők számára. Nelis is említette, hogy a kívánt hatás egyhelyben állva is elérhető, mint ahogy ez Suzuki több előadásában is nyilvánvalóvá válik.

A képzés szigorára adott válaszok attól függenek, hogy az egyén milyen esztétikai célt kíván elérni, és hogy mennyiben van szüksége a változásra vagy az ilyen próbatételekre. Ellen Lauren úgy véli, hogy bár nem minden előadó *akar* Suzuki-képzésben részt venni, valószínűleg mindannyiunknak *szüksége lenne rá*. De a szükség alapvetően különbözik az akarattól. Suzuki

képzése lehet, hogy nem forradalmasítja a nyugati előadóművészetet vagy kultúrát, de minden bizonnyal kiszélesíti az előadók és kritikusok elképzelését arról, mi is az előadóművészet, és mi minden tartozhat bele. De talán hogyha még komolyabban veszik, ha megértik és nem utasítják el, mint fasiszta demagógiát, segíthetne felélénkíteni a gyengülő nyugati színházkultúrát.

Amikor nem lehetséges folytatni a csapatmunkát, tanító nélkül a módszer éppen csak működik. Patrick Morris brit előadó Amerikában fedezte fel ezt a megközelítést, ahol tíz évig élt és tíz évig tanult Lauren vezetésével. Morrisnak a képzés megismételhető formát és széles körben alkalmazható elveket ad, melyeket most Nagy-Britanniában használ. Aki meg tudja teremteni saját ellenállását, annak az egyéni gyakorlás is tanítójává válhat. Egy interjúban Kameron Steele leírta, hogy

...a képzés leginkább a színészi akaraterő kipróbálására jó, mert nehéz minden nap felkelni és végigcsinálni. Ezért csinálom még mindig, bár már elvettem Suzuki világát és esztétikáját (...). Azért csinálom még mindig a képzést, mert lehetetlen. És egy művésznek minden nap szembe kell nézni a lehetetlennel, és meg kell próbálnia megtenni, különben nem nevezheti magát művésznek.

„Suzuki világával” való személyes ellentéte ellenére Steele közösséget vállal a „művészek” általános csoportjával. Ez a munka visszafogott támogatást és céltudatosságot ad az egyénnek, azoknak akik a SCOT, SPAC, SITI [Saratoga International Theater Institute. Suzuki Tadasi és Anne Bogart 1992-ben alapította társasága.]vagy más, ezt a módszert használó csoportok körein kívül gyakorolnak. Az elvek a képzésen túl és a csoporton kívül is kitartanak.

A csapattól való eltávolodás más problémákhoz vezethet. Morris felismerte, hogy ilyen esetekben az előadók sokszor túlságosan szoronganak ahhoz, hogy a képzést felhasználják az előadásban. Neki inkább az fontos, hogy a képzés hogyan hat az előadás minőségére és koncentrációjára, nem pedig az, hogy hogyan teremt előadható anyagot. Életfontosságú módja annak, hogy rendszeres kapcsolatban maradjon saját testével és tudatállapotával, de ez nem személyes terápia, hanem az előadó eszköze, hogy tudatában legyen a saját testritmusainak, érzelmeinek és saját testi térképének. Suzuki maga őszintén kimondja, hogy a képzés csak a folyamat egy része, és bölcsen kisebbít minden ok-okozati összefüggést a képzés és az előadás között. Frissítően pragmatikus: „Mondhatjuk azt, hogy ez egy működő hipotézis a színjátszás „kamujának” sikeres véghezvitelére.”¹⁶ Suzuki saját hipotézisének az az előnye, hogy pontos, részletes és hatékony, valamint kipróbált és tapasztalt gyakorlati filozófia. Nem való mindenkinek vagy minden kultúrának, de működhet.

¹⁶ Engekito wa nani ka, számozás nélkül.

Lauren felvetése, hogy minden színésznek „szüksége” lehet erre a képzésre, leginkább a hanghasználatához való hozzáállás miatt kérdéses. Ebből fakad a legkomolyabb vita, ami a Suzuki-képzés nem-japán kultúrákra való átvihetőségét érinti. Suzuki azt mondja, hogy „A képzésem technikai szempontból abban áll, hogy erőteljes, tisztán artikulált beszédet tanítok, valamint abból, hogy az egész test beszéljen, akkor is, ha csönd van.”¹⁷ Ez a „beszéd” egyszerre szó szerinti és jelképes. De számos nem-japán előadó számára ez a hanghasználati képzés és az erő keresése főként rövid távon, amikor a hang erőltetetté és fájdalmassá válik, több problémával jár, mint haszonnal. A hang bevezetése a képzésbe bonyodalmakat okoz, és eleinte csökkenti az energia szintjét és az előadó testiségnek tisztaságát, ez egyértelmű az elrontott tartások és egyensúlyvesztés láttán. Amikor még kevésbé ismerős a mozgásforma, nehéz felidézni a szöveget és tudatosan működtetni a hangképző szerveket. A képzés ezen eleme további testi feszültséget okoz, ami még jobban megterheli a hangot.

A probléma részben a technikák alapvető különbségén alapul, amennyiben a nyugati hangképzési módok nagyobb hangsúlyt fektetnek az ellazulásra, elengedésre, valamint a hosszadalmas bemelegítésre. Ezzel szemben Suzuki módszere a feszültség pillanataiban követel beszédet, ekkor a rekeszizom megfeszül, és erőteljesen, energikusan löki ki a levegőt. Ha a hangszálak túlságosan megfeszülnek, akkor is inkább a maradék levegő kieresztésre kell koncentrálni, nem a kilazításra. Hasznos dolog a feszültséget nem negatív, hanem pozitív állapotként értelmezni, de ha elmarad a bemelegítésre vagy a hang pihentetésére szánt idő, akkor vokális stressz alakulhat ki. A színészek számára ismerős gondolat, hogy a testüket a fájdalomig kell hajtani, de ha ennek az ára a hang elvesztése, az sokuknak már túl sok. Az előadók nem hajlandóak odáig eljutni a hangjukkal, mint a testük többi részével. Túlnyújtott combizommal vagy kézöld lábfejjel be lehet sántikálni a munkába, de a hang elvesztését nem lehet elrejtteni vagy masszázssal megjavítani, ráadásul lehetnek orvosi komplikációk, és egyértelmű a szociális és professzionális életben keletkező hátrány.

Suzuki megközelítésében az erő és az energia jut központi szerephez, mert ezek teszik lehetővé az erős projekciót. Úgy kezeli a hangot, mint egyetlen izom munkáját, s ez kezdetben, a rekeszizom mozdulatára, igaz is. Idővel és gyakorlattal elérhető, hogy a hang az alhasba vándoroljon, ez nagyobb erőt ad és lehetővé teszi a hajlékonyságot. Nagy térben is hallható a suttogó beszéd anélkül, hogy az az elvárható megterheléssel járna. A hangképzés izommunkájának fejlesztése segíti a tiszta artikulációt. Tom Hewitt játéka Oresztészként Suzuki *Klütaimnesztrájában* ilyen képességeket mutatott. De a rekeszizom csak a hang megképzésének helye, az ott képzett hang az az alap, amire garat és a

¹⁷ Suzuki a SCOT-könyvben, 56.

hangszálak építenek tovább. Maurerrel minderről így beszélgettem: „Ő (Suzuki) ugyanolyan egyenes vonalat akar a hangban, mint a testben.” De a hang nem egyenes úton lép a rekeszizomból a közönség fülébe, hanem összetett hangképző szerveken halad át, mielőtt elhagyná a testet. Suzuki egyenlőségjelet tesz a (rekeszizommal képzett) hang és az energia közé, ez így leegyszerűsítés, legalábbis egy nem-japán kontextusban még sem elméletben, sem gyakorlatban nincs megfelelően megjelenítve.

A hang Suzuki előadásaiban erőteljes, gyors és hangos. Egy megszállottságszerű állapotot keres, egy nem-hétköznapi nyelvhasználatot, amit „megszólalás” (utterance) névvel illet. A gyors előadásmód részben egy *ippon chosi* nevű *kabuki* technikából ered, ebben a mondatok egymásra ráépülve a csúcsponthoz vezetnek, de erősen megterhelő az ehhez szükséges hihetetlenül kontrollált légzés. A teljes testi cselekvésre kell összpontosítani, a hangsúly inkább a folyamatok integrálására helyeződik, mint a tudatos értelmezésre vagy az asszociatív képzeletre. A szavaknak zsigeri, katalizáló hatása van, de kevés jelentése. A beszéd cselekvése át kell hogy alakítsa a testet, majdnem elnyomva azt. Ez az eltávolodás a szöveg jelentésétől a *nó* hagyományra is emlékeztet, mert ahogy Earle Ernst megfogalmazta, „művészi jellege inkább a táncból következik, mint a szavakból, és főként vizuális, nem pedig hallható hatásokat kelt.”¹⁸ Suzukinak nem elsődleges célja a narratíva vagy a jelentés átadása. Viszont egy ilyen teljes integrációnak az a veszélye, hogy a szavak egyszerűen megismétlik azt a munkát, amit a test már elvégzett.

Még az olyan előadók is, mint Lauren és Maurer, akik tanultak és dolgoztak is Suzukival, óhatatlanul kevésbé értik a hang természetét, mint japán társaik. A test használata egyértelmű és látható, de a verbális nyelv finomságai csak a magasan képzett és tapasztalt fül számára érzékelhetőek. Ez naiv utánzáshoz, imitációhoz vezethet. A Suzuki-módszer nyugati művelői megfigyelésen és gyakorlatokon keresztül sokat tanultak a testi képzésről, de nem feltétlenül képesek ráhangolódni a japán nyelvre.

Talán Suzuki maga sem találta meg a megfelelő beszédmódot az előadásaihoz. Amikor összefoglalja a képzést, általában megkerüli a hangot, és mindig a „lábfejek nyelvtanát” emeli ki a hangok nyelvtana helyett: „A módszer célja az, hogy a színészt a kísérleti színjátszáson keresztül újonnan ráébressze azokra a testi érzéketekre, amelyek elsorvadtak hétköznapi élete folyamán. A képzésnek beszédképzési eleme is van.”¹⁹ Mit is akarhatnak elérni a hanggal azok, akik anélkül gyakorolnak, hogy valaha megfigyelhették volna Suzuki előadásait? Milyen kreatív döntéseket sugall ez? Kevés a lehetőség az improvizációra vagy a „szabad stílusú” beszédre, de maga a technika sem túl sok. Az én benyomásom a hangképzésről az, hogy főként csak az izmok megfeszítésből áll, és nem vagyok

¹⁸ Earle Ernst, *The Kabuki Theatre*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1974. 165.

¹⁹ Engekito wa nani ka, számozás nélkül

benne biztos, hogy egy hosszabb megfigyelés megdöntené ezt a véleményt. A Suzuki előadásában angolul beszélő nyugati előadók némelyike időről időre hallhatatlanná válik, bár testük és torkuk láthatóan megfeszül. A következő fejezetben idézett kritikák szintén ezt mutatják, bár néhányan, miként ezt Hewitt is bizonyítja, felül tudnak emelkedni ezeken a nehézségeken.

Ez a korlátozottság abból adódhat, hogy a nyugatiak egyszerűsítve utánozzák a hosszú történettel és különböző módon komplex hagyománnyal rendelkező japán színházi beszédmódot. Suzuki *The Way of Acting*ben felismert egy hasonlót, de fordított irányú félreértést, amikor a *shingeki* színészek, amikor Csehovot játszottak, monológjaikban helytelenül utánozták az orosz színészek gesztusnyelvét.²⁰ Megfogalmazza, hogy a japán nyelvnek vannak bizonyos követelményei, ilyenek a hangszín-hangsúlyok és a hosszú mondatok. Egy olyan interkulturális gyakorlatban, mint Suzukié, nagy figyelmet kell fordítani a nyelvek közötti technikai és strukturális különbségekre.

Richard Emmert japánul beszélő *nószakértő* fogalmazta meg:

Az angol nyelvnek más a szerkezete, mint a japánnak, mivel nem úgy kell énekelni, mint a japánt. Angolul a szavak gyakran végződnek mássalhangzókra, míg japánul inkább magánhangzókra. A szótagok hangsúlyozása az angol nyelvben, szavakon belül vagy rövid névelőkkel és előtagokkal együtt, szintén eltér a sokkal egyenletesebben hangsúlyozott japán szótagoktól.²¹

Kameron Steele olyan nyugati előadó, akinek szintén van rálátása mindkét nyelvre, mert folyékonyan beszél japánul, és évekig dolgozott Suzukival. Számára komoly félreértések következnek akkor, amikor Suzuki képzését angol nyelvű beszédre alkalmazzák. A problémát részben a feszültséggel indokolja, ezt már említettünk, bár véleménye szerint ez hasznos lehet azoknak, akik végül is megtanulják, de ő azt hiszi, ez még a SCOT japán előadóinak körében is meglehetősen ritka. Ezen a kérdésen túl Steele azon a véleményen van, hogy a japán nyelv jellege olyan módon formálta a képzést, amely a visszájára fordul, ha az előadó angolul dolgozik. Egy interjúban megjegyezte:

A japán nyelvben fonetikailag kevesebb hang lehetséges. Ez nem egy lírai nyelv. Nagyon ritmikus, nagyon dobpergésszerű. Suzuki nagyon jól meg tudta tanítani a színészeinek, hogy hogyan bánjanak a nyelvvel, hogy hogyan adjanak át jelentést azon keresztül, ahogy a japán nyelvet használják. De nincs meg a tudása arról, hogy ezt az angol nyelvvel hogyan kell megtenni.

²⁰ Tadashi Suzuki, *The Way of Acting*. 5.

²¹ Richard Emmert, *No: Its non-Japanese Possibilities*. In *Contemporary Theatre Review: An Independent Journal*, vol. 1. Part 2. Harwood Academic Publishers, 1944. 139.

A beszélt nyelv egyértelműen elhatárol és meghatároz kultúrákat. Nem szabad elvárunk, hogy Suzuki hangképzése problémamentesen alkalmazható legyen más környezetekben, ahogy ezt Steele is felismeri. Nem meglepő (amint ez Emmert megjegyzéseiből következik), hogy a Suzuki-hangtechnikák használata angol nyelven többek között lapos, monoton beszédhez vezet. A legtöbb nyugati előadó, aki elkötelezte magát a képzés mellett, elismeri ezeket a nehézségeket, és megküzd az integráció és adaptáció gyakorlati kihívásaival. Nincsenek más megoldások, csak azok, amiket szorgalmas, önkritikus és hosszantartó munkával kell még kidolgozni.

A kételyek nem csak egy kultúrában bukkantak fel. Tatsuji Iwabuchi japán kritikus, aki egyébként sem rajong Suzuki munkájáért, bíráló hangnemben írt a hanghasználatról a WLT és a SCOT előadásaiban:

Zavarónak találtam, hogy Shiraishi kivételével Suzuki egyik színésze sem hangsúlyozott vagy artikulált helyesen. Néhányan nem is korrigálták vidéki tájszólásukat, és általában véve a szöveget olyan görcsösen és kényszeredetten mondták fel, hogy nehezen lehetett kivenni a tartalmát. Suzuki a test képzését emeli ki elméleti műveiben. Miért hanyagolja el ennyire a hang képzését?²²

A Shiraishi hangjáról írott beszámolók valóban beszélnek az erejéről, de ennél fontosabb, hogy terjedelméről is. Michael Billington brit kritikus megfigyelte, hogy „Még a szavak megértése nélkül is meg lehet ragadni mögöttük az érzelmet. (...) Mintha a gyomra mélyéből törne elő a hangja, és amikor a buddhista istenhez imádkozik, galambok hangjára emlékeztet.”²³ Azóta mások is mutattak mélységet és finomságot, de nem Shiraishi szintjén. Iwabuchi általános zavara mások véleményét is tükrözi, kivéve talán a tájszólások kicsinyes leszólását. Ezek a kritikák számon kérik a kifinomultság hiányát Suzuki hangképző folyamatán és előadásainak hanghasználatán is. Bármilyen nehéz is ezt egy hozzám hasonló, japánul nem beszélő embernek megítélni, biztosan megállapíthatjuk, hogy Suzuki képzéséből hiányoznak az eszközök egy angol szöveg feldolgozására. A szélesebb körű probléma az, miként lehet szöveget illeszteni a testi gyakorlatba, de ez persze nemcsak Suzukit érinti, hanem minden rendezőt, aki nem realista idiómákkal dolgozik.

²² Tatsuji Iwabuchi, *The Reception of Western Drama in Japan*. In Erika Fischer-Lichte, Josephine Relay, Michael Gissenwehler (szerk): *The Dramatic Touch of Difference*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1990. 75–76.

²³ Michael Billington, *High Performance Suzuki*. Guardian, London, 1985 április.

Suzuki képzése tette emészthetővé és elérhetővé a japán előadó-technikák és elvek kulcsfontosságú elemeit. Átadható, plasztikus formába sűríti a *nó* és a *kabuki* színházban őrzött hagyomány hosszú éveit. Ez volt Suzuki eredeti szándéka, mely Hisao Kanze *nó* színész előadásának megfigyelésekor ötlött fel benne a Théâtre des Nation-ban. Ez nem *nó* színpadon történt. „Nem egyszerűen a *nó* és a *kabuki* hagyományátszeretném modernizálni, hanem ezeknek a formáknak önmagukból adódó szépségét tanulmányozni azért, hogy bizonyos elemeiket visszavezethessem a kortárs színházba.”²⁴ Miként Emmert előbb idézett megjegyzései is mutatják, ezekhez a hagyományokhoz nem kapcsolódott olyan kidolgozott képzési rendszer, melyből Suzuki közvetlenül meríthetett volna. Japán Nemzeti Színháza csak 1970-ben vezetett be egy intenzív oktatóprogramot, mely körülbelül tíz-tizenöt évnyi tanulást sűrített össze két évben, de ez magától értetődően még gyerekcipőben járt, amikor Suzuki elkezdte kialakítani saját megközelítését.

Suzuki nem kívánta teljes egészében lemásolni a hagyományos technikákat, hanem válogatniakart, hangsúlyozni, és a modern kontextushoz illő gyakorlatot létrehozni. Ebből következik, hogy a képzés kialakulásához a modernizáció és adaptáció elengedhetetlenek volt. Suzuki a szigorú másolást és konvenciók szolgai követését korlátozónak, és nem kreatív választásnak tartotta: „A művészetet a *kata* formagyakorlattól hatalmas távolság választja el. A művészet a hagyomány *újraateremtésére*, nem pedig annak utánzására vonatkozik. A színész-mint-művész számára a *kata* azért létezik, hogy elpusztíthassa.”²⁵ Erős szavakat használ, de a traditionalisták által szabott korlátok még erősebbek lehetnek. Mivel Suzuki saját felfedezései már több mint húsz éve részét alkotják a nyugati színházi kultúrának, további újraértelmezések és változtatások válnak szükségessé nyugati művészek vezetésével és támogatásával.

A SITI- vagy a Frank-féle csoportoknál [A Frank Theatre az ausztráliai és ázsiai játékhagyományokat ötvözi. A képzésben a klasszikus balettet is alkalmazza.] ez igen törekeny egyensúlyt jelent, hiszen továbbra is tisztelik a forrást, de megkísérelik megtalálni saját útjukat. Úgy tűnik, megvan az akaraterejük, hogy folytassák a kísérletezést, olyan erőt felmutatva, amely, Brandon leírása szerint, abból fakad, hogy egy megtöretlen hagyomány részesei:

²⁴ Tadashi Suzuki, *The Way of Acting*, 75–76.

²⁵ Frank Hoff–David Goodman, Suzuki Tadashi–The Sum of Interior Angles (a *Naikaku no wa* részleteinek fordítása). *Canadian Theatre Review*, 1978 ősz. 24.

Az ázsiai színházi képzési hagyomány általánosan igaz alaptétele, hogy a tanuló olyan folyamatba lép be, melynek nincs végpontja. Nem egy cél felé irányuló útra lép rá, hanem egy olyan áramlatba, amely sokkal őelőtte indult és folytatódni fog őután is.”²⁶

Amerikában például kevés alternatívája van akár a Strasberg hagyomány áramlatának, amely Sztanyiszlavszkijig nyúlik vissza, akár a zenés színháznak, amely az operett műfajban és a varietékben gyökerezik. Európában Jacques Lecoq meghosszabbította azokat a szálatokat, melyek Jacques Copeautól indultak, és melyeket Étienne Decroux és Michel Saint-Denis húzott tovább, s ma a sikeres brit Theatre de Complicité színházban láthatóak. Az Odin Teatret, Grotowski és a Gardzienice Theatre Association szintén gazdag anyagot biztosított az európai és amerikai színészek hangjának és testének képzésére. De ezek a folyamatok inkább társulat-függők, mint Suzukié. Az ő gyakorlata egyéni, egyedül is végezhető, miként ez gyakran meg is történik talán lépéselőnyt adva ennek a módszernek a többivel szemben.

Bár Suzuki kilépett a SITI-vel való együttműködésből, úgy tűnik, hogy mostanában érik be mindaz, amit ő indított el a csoporttal. A SITI tagok olyan gazdagságot találnak Anne Bogart Viewpoints módszere és a Suzuki-módszer ötvözésében, ami Suzuki harmóniára való törekvését tükrözi, amikor „két különböző dologból keletkezik valami erősebb.”²⁷ Lauren egy nekem adott interjúban felvetette, hogy a SITI a Viewpoints segítségével „teremt előadásokat, és a Suzuki képzéssel tartja fenn őket”, kiemelve hogy ez a két technika miért működik jól együtt – a Suzuki-képzés erőnlétet, összpontosítóképeséget és pontosságot ad, ez a Viewpoints improvizációból fakadó kreatív lehetőségeinek szolgál alapul. Hasonló kiegyensúlyozott ötvözetek segíthetnek a hangmunka felszabeditásában is. Más szabályrendszerek alighanem többet tudnak nyújtani a hang terén, mint a Suzuki-módszer önmagában. Lehetséges, hogy a jövő módszere egy interkulturális keveredés, vagy különböző folyamatok összjátéka lesz, nem pedig Suzuki multikulturalitásának teljes átvétele.

A Suzuki-módszer támogatói azt állítják, hogy több évnnyi Suzuki-képzés szükséges mélyebb hatásainak megértéséhez. Azok, akik hosszú ideig végeztek, bizonyítják az ebből következő jótékony előnyöket és a belátást. Persze mindez több képzési módra is igaz közhely, Suzukiét is beleértve. Minden módszert teljesen be kell lakni, és „második ösztönné”, automatizmussá kell tenni ahhoz, hogy valóban működjön. A formát nem lehet üres *kata* vagy mozgássorozat módjára kezelni, amint ezt Nelis megtanulta. Ezzel szemben, bármennyire is ellenkezik ez a központi elvekkel, tény, hogy a forma hetek alatt

²⁶ James Brandon *i. m.* 44.

²⁷ Suzukit idézi Eelke Lampe *i. m.* 152.

megtanulható, és lényege ennyi idő alatt megragadható. Ez messze áll a *bunraku* bábjáték képzésének világától, ahol általában elfogadják, hogy tíz év szükséges a lábak mozgatásának megtanulásához, és összesen harminc év telik el, mire a tanuló főszerepet vállalhat.

Zeami nóról írt szövegeinek, valamint általában a hagyományos japán előadóművészetnek szintén központi eleme, hogy az idő minőséghez vezet. A színész csak késő ötvenes éveinek végén, vagy hatvanas éveiben éri el Zeami „Páratlan Virág Varázsát” (azaz művészi csúcspontját). Csak akkor engedheti meg magának azt a luxust, hogy a szigorú formávkísérletezzék. Ernst *The Kabuki Theatre* című könyvében megjegyzi, hogy a *kabuki* színész képzése ötven éves korának elérése után minősül „befejezettnek” akkor is, ha már hét évesen elkezdett tanulni. Lauren úgy véli, hogy hosszú időtartamok alatt a személyiség fejlődése megváltoztatja a képzés tapasztalatát. A résztvevő másképpen érzékeli az egészet akkor is, ha tartalmában vagyon keveset változik. De hány nyugati előadó volna kész ilyen kitartásra, hányan volna türelme egy ilyen tanulási modellt követni, még ha felismernék is, hogy szükségük van rá? Bár Suzuki módszere a hosszú távú befektetés elvét hirdeti, ironikus módon gyors rálátást és azonnali eredményeket biztosít.

A képzés maga is változik, fejlődik, nincs kőbe vésve, mint ahogy ez Brandon 1978-as Drama Review cikkének, Suzuki *The Way of Acting* című könyvének és saját 1998-as Drama Review számára írt szövegének összevetéséből is látszik. Nagy vonalakban a hangsúly a testtartásokról a haladó mozgásokra tolódott, az egyszerűsítések során kimaradtak az olyan veszélyesebb gyakorlatok, mint a nehéz vaslétrával végzett feladat, amit még Brandon megfigyelt. Afenti áttolódás szintén megfigyelhető abban a bemutatóban, amit Suzuki a Japan Foundation számára tartott, ezt egy 1983 márciusában készült riportból ismerjük, ahogy Zvi Serper izraeli előadó leírta. „Suzuki a haladó és stabil állapotok kombinációjaként kezeli a testet, a stabil állapotot az álló, széken ülő, padlón ülő és fekvő helyzetek alkotják, és mindig a lábfejek használata a kulcselem.”²⁸ Ez a kettős fókusz megismétlődik *The Way of Acting* szövegében. Brandon feljegyzi, hogy Suzuki hetente elméleti előadásokat tartott a WLT előadóknak, akik figyelmesen hallgatták, és tisztázta a különbségeket a *nó* és a *kabuki* főbb testhelyzetei között. A testhelyzetekre, illetve az álláshoz és üléshez hasonló mindennapi mozdulatokra fektetett hangsúly később átalakult, ezek az elvek a gyakorlatokban és a mozgásformákban kristályosodtak ki. Közvetlenebb a lábat különböző járásmódokon keresztül fejleszteni, mint ülő helyzetben. A testhelyzetek és a megszokott mozgások alapot képeztek, erre ráépült a képzés, de ez az alap egyre kevésbé volt látható, mivel a képzés a mindennapin túlra összpontosított, nem magára a mindennapira.

²⁸ Zvi Serper i. m. 5.

Ezen a hangsúlyváltáson túl Lauren megfigyelte, hogy a járásmódok sima és kecses helyett agresszívvá és szögletessé váltak. Ezt bizonyítja az éles vonalakból álló, dobantást magában foglaló 8. számú járás viszonylag közelmúltban történt hozzáadása. A tanítás módjának különbségei további átértelmezésekhez és átértékelésekhez vezetnek. Amint a munka kilép a SCOT családból, vagy a SPAC-ból, meg is változhat a formája. Lauren új gyakorlatokat talált ki a SITI haladó csoportja számára, melyek követik és megerősítik az eredeti elveket. Brisbane-ben Frank továbbgondolta az alapgyakorlatokat a társulatnak tartott, embertpróbáló heti kétszer négyórás képzések számára. Azt állítják, hogy bármit rá lehet terhelni a tanulóra, hogy próbára tegye őket az világosan meghatározott szabályok és gyakorlatok keretén belül, többek között azt is, hogy járás közben a többieket hordozzák.

Részben a kulturális ellenállásból következik a forma változása és az eltérő tanítási módok. A szamurájszerű fegyelem ideáját nehéz fenntartani, hogy ha nyugati emberek oktatnak nyugaton. Suzuki színészei nagyon komoly elkötelezettségre, szigorú utasításokra, sőt akár megaláztatásra számítanak. A nyugati kulturális környezetben a tanárok megpróbálhatnak a formán keresztül fegyelmet teremteni, de ebben sem mindig járnak sikerrel. A workshopok szokásrendszere és a tanár-diák kapcsolatban elfogadható viselkedés határai lehetetlenné teszik Suzuki modelljének egy az egyben történő másolását. Ehelyett újra kell alkotni őket egy másik kontextusra anélkül, hogy elvesztenék létfontosságú elemeiket. Azt sem szabad elfelejteni, hogy a Suzuki-módszer legnagyobb tanára Suzuki saját véleménye szerint egy nő, Ellen Lauren. Nem akarom azt a benyomást kelteni, mintha ettől az oktatási módszere kevésbé volna szigorú, de ennek önmagában is van társadalmi hatása, és más kapcsolatot feltételez a „mester” címmel.

Azon nyugati előadók többségének, akiket eredetiségre és kreativitásra épülő, az improvizációt a próba fő eszközeként használó pszichológiai megközelítésben oktattak, és akik azóta ebben is dolgoznak, a Suzuki-képzés érthetetlen lehet, és látszólag kevés közvetlen hasznot nyújt. De azoknak, akik a domináns áramlaton kívülre figyelnek, azoknak egy elérhető, működőképes alternatív folyamatot kínál. Azok az előadók, akikkel megvitattam a képzést, megerősítették, hogy az átadott tudás stílustól, korszaktól és a rendezői folyamattól függetlenül alkalmazható az előadásban. Az olvasó akár láthatott is kitűnő naturalista színészi játékot anélkül, hogy felismerte volna, az előadó mennyit köszönhet a Suzuki-képzésnek. Bár Suzuki módszere eredetileg arra jött létre, hogy segítsen megbirkózni az embertpróbáló klasszikus drámákkal, nem ez az egyetlen felhasználási módja. Ha az előadók következetesen és pontosan képzettek, a rendező több időt tölthet a próbákon azzal, hogy továbbépíti, támogatja a Bogart munkájában tapasztalható kreativitást. Így nem kell azzal töltetniük a próbaidőt, hogy képzik a színészeket és közös színészi szókinccsel kötik össze őket, amikor pedig már az előadás anyagát készíthetnék.

A Suzuki-módszer sokat változott ahhoz képest, amit Brandon egy „lényegében japán képzési módnak”²⁹ nevezett, amit Suzuki kendo felszerelésbe öltözve vezet. A nyugati színészeknek már nem kell Japánba utazniuk megvilágosodásért, mert ez a folyamat hozzáférést enged évszázadok előadóművészeti hagyományaiból kivont központi elveihez. Legalábbis Suzukira vonatkoztatva Brandon 1989-es mondata fölött elszállt az idő: „Nem tudom eléggé hangsúlyozni annak a fontosságát, hogy nyugati előadók ázsiai mesterek mellett legyenek tanítványok. Az asszimiláción keresztül tanulják meg a az előadói rendszer magából adódó értékeit, közvetlenül és nyugati fordító közbenjárása nélkül.”³⁰ Persze ennek még mindig van értéke, de egyre inkább luxusnak tűnik most, amikor a színészek is pénzügyi nehézségekkel küzdenek, és a kísérleti színház mindinkább kiszorul a kultúra fősodrából. Ezenkívül 1989 óta a mesterek és tanítványok kapcsolata megváltozott, és továbbra is fejlődik kelet és nyugat összjátékán keresztül. Most már a harmadik vagy negyedik generációnál tartunk, mióta Brandon először találkozott a keleti gyakorlattal. Ahogy a Suzukiéhoz hasonló megközelítések egyre inkább beépülnek a nyugati előadói folyamatokba, és azután saját magukat is újraírják az új kontextusban, felül kell vizsgálnunk a kelet és nyugat földrajzi alapú elválasztását. Ez a Suzukiéhoz hasonló interkulturális előadói hagyományok öröksége.

(Kappanyos Ilona fordítása)

²⁹ James Brandon, *Trainig at the Waseda Little Theatre...* i. m. 30.

³⁰ James Brandon, *A New World: Asian Theatre in the West Today. Drama Review*, vol. 33. No. 2. T122. 1989 nyár, 36.

A Vasziljev-módszer: Színházi pedagógia és a gyakorlat

Anatolij Vasziljevre sokan úgy tekintenek, mint ama hétpecsés könyvre, mint olyan rendezőre, akinek színházfelfogása nehezen megragadható, akinek előadásait megérteni bajos vagy teljesen lehetetlen. A közönség zavarát még „tökéletesebbé” teszi, ahogy a klasszikus szövegek a színpadon megszólalnak – orosz fül számára bántó intonációval. Következésképp az elemzők többsége a színházi elképzelések témáját nem is érinti, miután képtelen túlnenni magát a megrázkódtatáson, amelyet kiváltképp a *Mozart és Salieri* puskini versének szabdalt, csonkolt recitálása okozott.¹

Először azt a háttérrel fogom itt taglalni, amelyből Vasziljev előlépett, valamint azokat a színházi hagyományokat, amelyekhez képest – és amelyek ellenében – önmagát pozicionálja. Ezután megvizsgálom, hogyan bánik Vasziljev a szöveggel, illetve a szöveg kompozíciója miként határozza meg a színész játékát. Végül az előadás terét tanulmányozom, hogy lássuk, mennyire felel meg a játéknak, a „ludikus struktúráknak”, ahogy Vasziljev nevezi saját módszerét.

Hagyomány és kísérlet

„...a régi színház – amely néhány éve még létezett a maga masszív formáival, habár nem az volt már, ami valaha – romokban van, nem létezik többé, az új színházat pedig még nem teremtettük meg!”
(*Vasziljev: Menőn rabszolgája, 1993*)

Oroszország gazdag színházi hagyományairól híres. Színészoktatás szóba sem jöhet a Sztanyiszlavszkij-„módszerbe”, a Mihail Csehov-féle „technikába” és Mejerhold biomechanikus „rendszerébe” való beavatás nélkül. Az előadás művészetének e kodifikált, sőt kanonizált megközelítései ugyanakkor kényelmes bástyának is bizonyultak, és elfedték a színházi nyelv és a színészoktatás mélyreható, radikális újragondolásának szükségességét.

¹ Fontos kivétel Davidova (2000) és Szokoljanszkij (2000).

Miután a Szovjetunióban az 1960-as és 70-es években a modernizmus és a posztmodernizmus ideológiai okokból az underground kultúrába szorult, a posztszovjet Oroszország hivatásos színházai nem voltak megfelelőképp felkészülve kortárs drámák előadására. Különösen olyan háború után született európai darabokéra nem, amelyek orosz fordításban csak a peresztrojka után váltak elérhetővé – mint például Pinter, Beckett, Ionesco abszurdjai, vagy akár a „dühös fiatalok” darabjai – és amelyek szövege nem ír le lineáris cselekményt, amelyekben a lélektani fejlődés helyébe fragmentáltság valamint a szöveg tisztán narratív értékén túli jelentések felfejtése lép.

A színháznak ezért a színész és (fejlődést immáron nem mutató) szerepe közötti kapcsolatról a színészre és szövegére kellett irányítania a figyelmét. A színész mintegy közvetíti a szavakat, játszik a szöveggel, ily módon mind a figurával, mind a szöveggel játékos viszonyt alakít ki.

Ezt a módosult színész-szöveg viszonyt először a 80-as évek végi stúdiószínházi mozgalmának kísérletezői kutatták. Új ábrázolásmódokat kellett találni – a nyugati abszurd drámákhoz, az OBERIU-darabokhoz, a színházak műsorát elárasztó külföldi színművekhez. Miután ezek a szövegek új színpadi nyelvet, a közönséggel való újfajta viszonyt és új előadásmódot igényeltek, a 80-as években alakult stúdiószínházak ideális helyszínnek bizonyultak a kísérletezéshez. Ezen stúdiók sorába tartozott Anatolij Vasziljev, a Drámai Művészet Iskolája² is. Ezen felül a „Kreatív műhelyek” formáció (VOTM)³ – amelyet a Színházi Szövetség kezdeményezésére abból a célból hoztak létre 1988-ban, hogy az új rendezőnemzedéknek platformot teremtsenek – az elsők között volt, amely nem egyszerűen elővett addig betiltott műveket, hogy a hagyományos módon bemutassa be őket, hanem újfajta színházi nyelvvel kezdett kísérletezni. A VOTM gyökeresen megváltoztatta a korábbi színházi diskurzust: volt, aki ismétlésekkel leplezte le a szavak ürességét (Klim), mások olyan szövegeket választottak, amelyek nyilvánvalóan – mint az OBERIU-darabok általában – az értelmen-túlit (*zaum*) kutatták (Alexander Ponomarjev). Ezek a kísérletek egyrészt a Mejerhold- illetve Brecht-féle „elveszett” hagyományokhoz kapcsolódtak vissza – amelyeket a szovjet színház akadémizmusa megszakított –, másrészt a háború utáni európai színházi tradíciókhoz.

² Mark Rozovszkij stúdiója a Nyikitszkij-kapunál, Szvetlana Vragova stúdiója a Szpartakov téren

³ A VOTM ernyője alatt megalakult csoportok: a „Domino”, amelynek vezetője, Vlagyimir Mirzovej 1989-ben Kanadába emigrált, és Klimre (Vlagyimir Klimenko) bízta a társulatot; a „Páros-páratlan” (Cset-nyecset) Alexander Ponomarjev vezetésével; Juruj Jeremin csapata, aki aztán a ’90-es években a Puskin színház művészeti vezetője lett; Roman Viktyuk társulata, aki hamarosan megalapította saját színházát „Fora” néven, és az üzleti színjátzás felé fordult; Vlagyimir Mokejev műhelye; Vlagyimir Kozmacsevszkij csoportja, valamint Szasa Tihi csoportja, amely a Dimitrij Prigov és Lev Rubinstein konceptualista költők nevével fémjelzett „Almanach” csoport nyomdokaiba lépett. Jurij Jeremin és Roman Viktyuk csak egy-egy produkciót hozott létre, mielőtt a hivatásos struktúrába betagozódott volna.

A 90-es évek színháza a karaktertől a szöveg felé fordul. A képek és a szavak immáron nem állnak mindig összhangban, a vizuális ábrázolás olykor összeegyeztethetetlen a szöveggel. A képek fejlődésének illetve a valósághoz való viszonyának Jean Baudrillard-féle fázisait segítségül hívva az első szakasz – „a mély valóság tükrözése” – a „színház mint illúzió” koncepciójához, illetve Sztanyiszlavszkij élethűségre és a tökéletes színpadi valóságtükrözésre való törekvéséhez köthető. Brecht vagy Mejerhold ideáljáról, a „színházszerű színházról” elmondhatjuk, hogy „elleplezi és megfosztja természetétől a mély valóságot”, az abszurd színháza „elleplezi a mély valóság hiányát”, végül a negyedik fázisban eljutunk egy új színházi formához, amely „semmiféle valósággal nem áll semmilyen kapcsolatban: nem más, mint önmaga tiszta szimulákruma” (Baudrillard 1994: 6). Valójában ez nem egészen új színházi eszme, hisz Artaud már megfogalmazta (ha nem is fordította le gyakorlatra); ahogyan Grotowski mondja: nem az élet illusztrációja, hanem olyasvalami, ami az élethez csak *analógiák révén* kötődik (Grotowski 1975: 86, kiemelés az eredetiben). Az ilyen színház nem a valósággal foglalkozik, csupán a felszínével; teszi ezt annak teljes tudatában, hogy ez a felszín nem a valóság. Az ilyen színház a felszínrel foglalkozik, nem a jelentéssel, szavakkal, nem érzésekkel. Ha akarjuk, nevezhetjük „konceptuális” színháznak, noha lényegében olyan színházról van szó, amelyben az érzelmek helyett az elvont jelentések, a cselekvések helyett a szavak dominálnak; én ezt „verbális”, nem-reprezentáló színháznak fogom nevezni.

De vajon a színház hozzárendelhet-e fogalmakat a valósághoz, címkéket a dolgokhoz úgy, hogy közben ezt a két szintet továbbra is szétválasztva kezeli? Elszakíthatja-e a színház a jeleket a valóságtól? Létezhet-e a színpadi világ a szöveg jelentésétől és szubsztanciájától függetlenül? Ez annyit jelentene, hogy a szöveg valósága nincs hatással a színpadi világra, a képek tudatosan különféle – a szövegtől független – valóságokat szimulálnak. Olyan színház volna ez, ahol a színész jeleket hoz létre, ahol a szavakat nem arra használják, hogy jelentés(ek)e)t juttassanak el a nézőhöz, ahol a színész nem lineáris történetmesélés, hanem metafizikus diskurzus része.

Az ábrázolás a jel és a valóság azonosságának alapelvéből indul ki (...) A szimuláció épp ellenkezőleg (...) a jel mint érték radikális tagadásából: abból a felfogásból, hogy a jel mindennemű referencia visszafejlesztése, halálos ítélete. Míg az ábrázolás igyekszik a – hamis ábrázolásként értelmezett – szimulációt magába olvasztani, addig a szimuláció az ábrázolás egész épületét szimulakrumként körülöleli. (Baudrillard 1994: 6; kiemelés az eredetiben)

Az efféle színházművészetben a szöveget nem illusztrálják, nem arra használják, hogy betöltse a színpadi teret; a jelentés és a kép nem illeszkedik egymáshoz. A szavak hangzó anyaggá válnak, elveszítik jelentésüket, és helyette új

minőséget nyernek: a szövegben mellékesen elhangzó szavakból kiindulva képek keletkeznek. Ezek a képek teljesen új, független vizuális univerzumokká terebélyesednek, amelyek nem a valóságot ábrázolják, hanem egy másfajta – ámde pontos és konkrét feltételek által meghatározott – létezés szimulálnak. Másképpen: a szavak új, elvont értelmet nyernek. A színész párbeszédet folytat a szöveggel.

A színház szimulálja a valóságot, és miután tisztában van önnön illuzórikus természetével, kommentálja azokat a világokat, amelyek (valóságúően) megjeleníthetők lettek volna a színpadon. A színház már nem igyekszik megfejteni a figura lélektanát, nem érdeklik azok az érzelmek, amelyek a figurát bizonyos cselekvésekre ösztönzik és meghatározzák/behatárolják a többi figurához fűződő viszonyát – illetve velük szembeni viselkedését – a darab világában. A színház a szöveget, mint felszín, mint a jelen- vagy múltbeli valódi világ tükörképét kommentálja.

Ebből a premisszából adódik egy hasonló témakör, amely a színészek kapcsolatát – és közvetve a szövegnek a produkcióban betöltött szerepét – érinti. Sztanyiszlavszkij számára a szöveg olyan mondatok halmaza, amelyeket a figura azért mond ki, hogy valóságos érzéseit kifejezze, vagy elfedje (ezért is hangsúlyozza Sztanyiszlavszkij a „szöveg alattit”, illetve a szereplők „érzelmi állapotát”). A szövegből olvashatók ki azok az „adott körülmények”, illetve érzelmi állapotok, amelyekre a színésznek szüksége van, hogy a szerepét megjegyezhesse. Mihail Csehovval és Mejerholddal együtt később Sztanyiszlavszkij is felismerte a mozdulat jelentőségét – legyen szó „biomechanikáról”, vagy a „pszichofizikai cselekvés módszeréről”. Grotovskinál és Vasziljevnel a szöveg teremti a figurát és motiválja a fizikai illetve érzelmi cselekvést. Vasziljev számára a szó fegyver, gondolat, fogalom. Nem a szöveget igyekszik jelentéssel és érzelmekkel megtölteni, majd annak megfelelően feldíszíteni, hanem a metatextust mutatja fel a színpadon. A színésznek a szöveghez és gondolatokhoz való játékos kötődése áll ennek az újfajta színháznak a középpontjában, amelyet Vasziljev a 90-es években kezdett körülírni a Drámai Művészet Iskolájában. A hangok és képek a szövegből fakadnak, de nem kitöltik, hanem reflektálnak rá: „A fizikai, pszichés és verbális mozgások szétválása alkotja a darabot” (Poliakov 2006: 49). A szöveg megszabadul a jelentéstől (amely szükségtelen ballasztként húzza le), és felszínre válik. A színész nem éli át érzelmileg és nem szemlélteti a szöveget. Ehelyett az adott szöveghez fűződő viszonyával játszik; ez a viszony változhat, a színész pedig többféle játékot játszhat a szöveggel.

Szöveg és kompozíció a ludikus struktúrákban

1. alapelv: A **szöveg** nem a színészt tölti meg jelentéssel, hanem a színész tés-
tén kívülre projektálva a darab **tárgyává** válik.

2. alapelv: A színészt **kompozíciós** „csomópontok” **vonzák** és terelik a **fő esemény felé**.

Vasziljev fokozatosan távolodott el a pszichológiai realizmustól, amely a szovjet színházat uralta a huszadik század legnagyobb részében. A régi színházban a színészek érzelmileg átéli a játszott szerepet (*perezsziványije*), megtöltik az adott körülmények ismeretével (*predlagaemie obsztojatjelsztva*), a figura indítékait pedig a cselekmény kiindulópontjául szolgáló alaphelyzetből (*izhodnoje szobitije*) merítik.

Vasziljev lépésről lépésre tette félre ezeket az alapelveket, és haladt egy olyan színház felé, amely a szöveg által szigorúan meghatározott struktúrákon belüli improvizációkra épül. Innen kiindulva a játékos (*igrovije*) struktúrákat kutatta, és újfajta színházi módszert kezdett kidolgozni, amely teljesen kifejlett és tökéletes formájában Puskin *Mozart és Salierijének* előadásában mutatkozott meg (2000). Vasziljev színházában a színész személyisége háttérben marad a szerep mögött: a színész pszichológiai és fizikai értelemben valóságos figurát teremt a színpadon, de anélkül, hogy ebben érzelmi emlékezetére támaszkodna. A cselekvést nem a múlt hajtóereje vezérli, hanem az, hogy a figurát vonzza maga felé a cél. A színész játékoságot mutat a cél (gyakran egy gondolat, elvont elv) felé vezető útján. Jelena Fomina szakértő szemmel elemezte Vasziljev új színházra irányuló kutatásainak különböző állomásait (2000: 53-60). Meglátása szerint Vasziljev műveiben a legfőbb alapelv, hogy a látható világ nem-valóságos, míg a láthatatlan nagyon is az, ezért van, hogy a színész a szöveg mellett – illetve a szövegtől kissé odébb – áll, és annak jelentését épp az ön maga és a szerep közötti hézagban teszi (át)láthatóvá. Ahogy Vasziljev foglalta össze: a darab középpontja a színészen kívül helyezkedik el (Vasziljev 1999: 50). A színész „lényege” önmagán kívülre kerül, ez lehetővé teszi, hogy a szavakat közvetítse, hogy a hangot kivesse a teste elé. Puskin hexameterje így széttöredezik, és különféle hanglejtésekbe transzponálódik: ezzel párhuzamosan a szöveg vokális műként is megszólal: szólóban vagy kórusban adják elő, így kísérve és ellenpontoszva a kimondott szavakat.

Vasziljev megközelítése lényegében kifordítja a Sztanyiszlavszkij-féle „rendszer”-t. Ahelyett, hogy megteremtené a színpadon a (belső) tér illúzióját, Vasziljev a színház épületében kiválasztott vagy megkonstruált építészeti tér jellemzőit aknázza ki, miközben soha nem törli el teljesen a kettő közötti határt⁴. Vasziljev nem a helyzet érzelmi megtapasztalására és a cselekvés pszichológiai föltérképezésére, hanem a szó jelentésére koncentrál, miközben nem törődik a figura előtörténetével, amely általában az adott körülményekből ki-

⁴ Ez először a *Vásza Zseleznovában* valósult meg sikeresen. Lásd: Bogdanova 1981: 131–148, valamint Vasziljev és Bogdanova 1963: 272–286. Mindkettő újra kiadva: Vasziljev 2007.

hüvelyezhető. Ahelyett, hogy a szereplők viselkedését a múltba gyökereztetné, a jövő felé irányítja őket: a dráma fő eseményét (*glavnoje szobityije*) nem a cselekmény kiindulópontjának teszi meg, hanem olyan eseménynek, amely felé a színész vonzódik. Vasziljev színházának középpontjában a szöveg szerkezetének elemzése áll: a színészek lebontják a szöveget, hogy meghatározzák azt a fő eseményt, amely felé a színész sodródik vagy vonzódik, illetve azokat a csomópontokat, amelyekkel útja során találkozni fog, és amelyek között az improvizáció teret kaphat. Vasziljev színháza alapvetően a szöveg beosztásával kezdődik.

Vasziljev így illusztrálja a pszichológia és a ludikus szerkezetek közötti különbséget:

A játék tere

Premissza: a **tér** határozza meg a **darab** és a játékos struktúrák lehetőségeit

Az imént érintettük Vasziljev előadásának terét, és megállapítottuk, hogy Vasziljev architektonikus tereket aknáz ki, ezeken belül helyezi el a darab terét, amelyben a játéktér és az építészeti tér közötti átmenet lehetséges.

Amint azt Stéphane Poliakov éleslátóan megjegyezte: „Az építészeti tömeg fejezi ki – időben és térben – azokat a dinamikus kapcsolatokat, amelyek az előadás magvát képezik. (...) A díszlet nem kiindulási pont, hanem végeredmény” (Poliakov 2006: 39). Ha a térbeli elrendezés végeredmény, akkor tartalmazza mindazon csomópontok hálózatát, amelyek mentén a színész kialakítja figurája cselekvéseit a fő esemény irányában (amely az út végén található). A produkció és a tér feletti végső rendelkezés a rendező kezében van, miután ő helyez el olyan objektumokat a díszletben, amelyek lehetővé teszik (vagy éppen nem), hogy a színész képi megoldásokat találjon a szavakhoz. Vasziljev tudatosan használja ki a tér volumenét és azon adottságát, hogy felszabadíthatja vagy korlátozhatja a színészt mozgásában és szerepformálásában; nem festői vagy illúziókeltő módon használja a teret, hanem úgy, hogy az a darab dinamikus kapcsolatrendszerét megragadja (Poliakov 2006: 39). Így például az átló használata a *Fiatalember felnőtt lánya* című előadásban segíti a játékot: a hétköznapi az univerzális, elvont tér túloldalán helyezkedik el. A *Karikajáték* (Cerceau) dácsájának belseje a költői reminiszcenciák tere, míg az épületet körülvevő pázsit a mindennapi élet banalitásai számára van fenntartva. A hálófűgöny nemcsak arra szolgál, hogy a közönséget megvédje a karikáktól a karikajáték idején, hanem arra is, hogy jelezze: kivételesen – csakis a játék idejére – a múlt világa a dácsa belsejéből a kertre is kiterjed. A *Hat szereplőben* a színészek először is átlósan keresztülhúznak a nézők és a terem végében újjáépített klasszikus fal között elhelyezkedő játéktéren egy finom fehér fűgönyt. Sőt, megnézhetjük a *Mozart és Salierit*, vagy a *Medeát* is, ahol az átló látszólag eltűnt:

az elsőben a teret a kórusnak fenntartott zikkurat valamint egy csak Mozart és Salieri által használt üvegház strukturálja; a másodikban a Medea számára kijelölt játékeret paraván választja el a színház terétől. Minden esetben igaz, hogy a tér nyitott a nézők felé, a színészt sosem zárja el negyedik fal.

Első esettanulmány: improvizáció

A 70-es években Vasziljev – Borisz Mozorovval és Joszif Raihelgauzzal együtt – meghívást kapott a Sztanyiszlavszkij-színházba, ahová tanárukat, Andrej Popovot neveztek ki művészeti vezetőnek. Noha a fiatal csapat produkciói népszerűek voltak, szerződésük röpké két év után megszűnt. Vasziljev itt rendezte meg Gorkij *Vásza Zseleznováját* 1978-ban (az első, 1905-ös változat alapján), majd egy fiatal drámaíró, Viktor Szlavkin felé fordult. A *Fiatalember felnőtt lánya* (1979) a negyvenes éveikben járó egykori egyetemi barátok találkozásáról szól, akik fiatalon dzsesszrajongók és divatmajmolók voltak. Két idősről ütközik: a 70-es évek jelene egy lakás szűk terébe zárva, amely a színpadot leki-csinyító átlós fal mentén húzódik, valamint az 50-es évekbeli múlt, amely az elzárt teret akusztikusan kinyitó dzsesszzené által jelenik meg. Noha Vasziljev két produkciója kellő felháborodást keltett a késői stagnáló évek moszkvai színházi életében, ezek csupán első lépések voltak egy új típusú rendezőművészet felé, amely a maga teljes valójában a *Karikajátékban* (1985) jelent meg. A darabon Szlavkin és Vasziljev már a 80-as évek elején együtt dolgozott, az előadást 1984-ben mutatták be a Taganka kisszínpadán, ahová Vasziljevet mestere, Anatolij Efrosz hívta meg rögtön az után, hogy a külföldre távozott Jurij Ljubimov helyett átvette a színházat. A *Karikajáték* középpontjában egy csapat válságát élő negyvenes áll, akinek világát a múltbéli remények valamint a jelen csalódásai uralják, amelyeket az elmúlt ifjúság igazán soha el nem halványult emlékei rajzolnak át halvány reménysugárrá. A darab átélt élmények és sokféle irodalmi anyag kollázsa: a források Thomas Cook vonatmenetrendjétől Gogolig, a karikajáték szabálykönyvétől Csehovig, a Lars figurájának mintájául szolgáló Lars Kleberg svéd kulturális attasé megjegyzéseitől Puskinig terjednek. „Kakas” (Petusok) több munkatársát, szomszédját és alkalmi ismerősét meghívja egy hétvégére egy dácába. Mindannyian úgy élik a maguk életét, hogy valódi érzéseiket sosem fedik fel. A padláson véletlenül talált levelek inspirálta múltbéli kirándulások nyomán láthatóvá válik az összes szereplő tragikus elzártsága, mégsem képesek az életükből többet megosztani egymással.

Vasziljev produkciója a fragmentált szöveget bonyolult, négyórás előadássá nemesítette. A színpadi világban lehetővé vált a múlt újjáteremtése jelmezek és kellékek által, ilyenek például a karikajátékhoz szükséges karikák és botok, a dácában megtalált ládányi levél, vagy a dácsa régi tulajdonosainak tárgyai.

A *Karikajáték* azontúl azt is szemléltette, miképp dolgozik Vasziljev a ludikus struktúrákkal: a drámai szöveg fragmentáltsága, bárminemű látható drámai fejlődés hiánya és a figurák mozdulatlansága által meghatározott kereteken belül kifejlesztett módszere hozzásegítette a színészeket egy sor szkeccs, rövid játszma, jelenet kibontásához, amelyek együttesen esztétikai egységet alkotnak. A drámaszövegben meghatározott bizonyos „csomópontokat” mint afféle mini-célokat, amelyek között a színészek szabadon improvizálhattak és „játsszadozhattak”. Az ilyen játéknak nincs célja: nincs múlt, sem jövő, sem indíték, sem elérendő eredmény. Ugyanakkor mindezek a játékok egy sor szabálynak engedelmeskednek. (Vasziljev 1999).

Johan Huizinga szerint a játéknak nincs célja (hacsak nem versenyről van szó), így a játék végtelen. A játszma szabályai lehetővé teszik, hogy módosításokkal ismételjük meg, ahogyan a dal versszakai változnak, miközben a refrén állandó. A játék alapja a képzelet, következésképp kínálkozik a lehetőség: fedezzük föl az ismeretlent úgy, hogy a valóságot játékvilággá változtatjuk. Színházi megfogalmazásban: a realizmus helyébe játékvilág lép, amelynek megvannak a maga szabályai. A játszma szabályai rendet teremtenek egy tökéletlen világban. Azáltal, hogy végességet színlel (minden játszmának van eleje és vége, noha végtelen számú ismétlés lehetséges), a játék azt sugallja, hogy a (kaotikus és végtelen) valóság egy szegmense a játék merev struktúráján belül bizonyos időre, egy korlátozott és jól meghatározott térben rendezetté és harmonikussá válik. A végtelenség rendezetlenségében a játék lehetővé teszi, hogy kisebbsítsük – ezáltal megszelídítsük – az ismeretlent: „a játék meghatározott idő- és térbeli határok között – szabadon módosítható, de abszolút kötelező érvényű – szabályok szerint végzett önkéntes tevékenység vagy elfoglaltság, amelynek célja önmagában rejlik, és amelyet feszültség és örömmérsék kísér, valamint az a tudat, hogy „különbözik” a „hétköznapi élettől”. (Huizinga 1949: 28)

A játékos – vagy ludikus – színház a szöveget minden előre meghatározott jelentés nélkül vizsgálja. A színész nem egy szerepet személyesít meg, nem azonosul a figurával, hanem a felfedezőutat jár be a szöveggel: különféle érzelmi állapotokon és műfajokon, különböző tereken és időközön halad át vele. A szöveget a kultúrtörténeten és korokon keresztülívelő út dúsitja, ezáltal megszabadul a hagyományosan rátapadt mellékjelentésektől és értelmezésektől, tökéletesen „lecsupaszkodik”. A játékos színházban a szöveg nem témája, hanem tárgya a színésznek, aki személyében kívülálló marad, és nem a figurával, hanem szerepe tárgyával (a szöveggel) foglalkozik. Vasziljev színházában a szöveg egy pontos, előre meghatározott szabály szerint zajló játék céltárgya.

Amikor 1987. február 24-én a Drámai Művészet Iskolája néven megalapította saját színházát, Vasziljevet a merev szöveges struktúrák meghatározta játékos improvizáció foglalkoztatta. A *Hat szereplő szerzőt keres* című Pirandello-

dráma előadása ebben a tekintetben új lépésnek számított: a jeleneteket különféle szövegvariációkkal és előadásmódban (más-más színészekkel) játszották el. Eltérő stílusok és hangulatok jelentek meg az előadásban, lehetetlenné téve a valóság pontos körülhatárolását. Vasziljev ezután Dosztojevszkij-regények párbeszédes struktúráit vizsgálta, megmutatta, hogy a szó megelőzi a cselekvést, és a figurából érzelmeket vagy válaszreakciókat vált ki. Először a mondatokat, majd a szavakat is megfosztották a szokásos hanglejtéstől és hangsúlyoktól. Ha szavakat lineáris (és a mondat vége felé lejtő) intonáció köt egymáshoz, ez bizonyos narratívát alkot. Ezt a narratív intonációt megbontandó minden egyes szót süllyedő, vagy ejtett hanglejtéssel ejtenek ki, amely pőrén hagyja a szó metafizikai minőségét, tiszta jelentését. Vasziljev ezután Plátón filozófiai traktátusaihoz lépett tovább azt kutatván, hogyan lehet különféle módokon kifejezni egy értekezésben vagy beszédben megfogalmazódó gondolatokat, miképpen fogannak meg a gondolatok egy figura fejében és hogyan viszonyul a beszélő gondolathoz.

Most már tudjuk, hogyan hangzik a szöveg Vasziljev színházában, és hogy ezt a hatást miképp érik el; egy kérdés marad: miért. A legtöbb szövegre értelmezés-rétegek rakódnak, és a lényegét leggyakrabban nem a szavak mondják el, hanem a hanglejtés – elrejtve a szavak valódi értelmét. Még a köznapi beszédben is gyakran félrevezet bennünket a hanglejtés és a hangfekvés, és nem figyelünk megfelelőképp magukra a szavakra. A hanglejtés vált a tartalom hordozójává, miközben a szó – számos kortárs szerzőnél – az árulás és a hatalom eszköze lett, pusztítani képes fegyver.

Ha a *Karikajáték* Vasziljevnek a ludens struktúrákon végzett munkájáról árulkodó remekmű, a *Hat szereplő* pedig új mérföldkő az improvizáció történetében, akkor a *Mozart és Salieri, Requiem* azt mutatja meg, milyen tökéletességet ért el Vasziljev az új színházi formák keresésében. Ezzel egyszersmind a jövő orosz színházi hagyományának is kaput nyitott a huszonegyedik századra, Vasziljevet pedig az új színház atyjává tette. Ezt az új színházat nevezhetjük „verbális”, „absztrakt”, „konceptuális”, „metafizikus”, vagy „rituális” színháznak. Vasziljev játékosnak (ludens) nevezte el; Peter Brook „szent” színháznak hívta volna, ahogy Fomina (2000) nagyon helyesen megállapítja.

Második esettanulmány: Ludens struktúrák

Vasziljev színészei a jövő felé, a fő esemény – Mozart meggyilkolása – irányában játszanak. Cselekedeteiket nem a múlt, a színpadon láthatatlan előtörténet vezérli. Mozart és Salieri tiszta lappal indul, egy érem két oldalaként jelenik meg; cselekvéseik nem a múltban gyökereznek, hanem egy jövőbeli esemény felé törnek. A színész a figurán kívül áll, a darab pedig a színész és a figura közötti hézagban játszódik, amely a figura szövegének közvetítéséhez

tiszta – érzelmi „szennyezéstől” mentes – teret biztosít. Hasonlóképp: a kórus énekesei nem a hasukból, hanem a mellkasukból adják ki a hangot, így a hang a testük elé kerül.⁵

A színész a szöveg adta struktúrákon belül szabad, ezért játékosan közelíthet a szöveghez; eltávolodott a szavaktól, és a szövegnél felsőbbrendűnek teletezi magát. Az érzelemmentes színészi játék a látványelemek szimbolizmusával összekapcsolva minden apró részletében meghatározott rituális előadást eredményez. A rítusban olyan kötött forma rejlik, amely a misztériumjátékokba kódolt szakrális érzemény felé nyit. A folyamat állomásai rögzítettek, az út közbeni megállók alkalmat adnak a szereplők közötti közjátékokra, a figurák mind a maguk ösvényén indulnak, hogy az újabb megállóban ismét találkozzanak. A szavak szokatlanul szólalnak meg, de pusztán hangmintákként, a hegedűvel és a kórossal együtt az előadás komplett hang-partitúrájának részeként valódi polifóniát alkotnak.

A *Mozart és Salieri* előadása ellentétpárookra épül. Rend és káosz, függőleges és vízszintes, narratív és metafizikus elbeszélésmód váltakozik. A színházi tér szervezése is ezeket az ellentéteket tükrözi, bár nem ezek a kizárólagos szervezőelvei. Baloldalt meredek lépcsősor vezet a magasba egy templomhoz (*zikkurat*), jobboldalt üres tér, amelyet székek, festő- és kottaállványok valamint a vak utcazenészekhez tartozó egyéb felhalmozott tárgyak töltenek be. A lépcsőhöz csatlakozik egy átlátszó műanyaggal elkerített tér – belül asztal és székek –, itt játszódik *Mozart és Salieri* vacsorajelenete. Az ördög játéktere a lépcső tövében, de a csarnok játéktérén kívül helyezkedik el. Noha ezek az elválasztások merevek, az előadás nem illusztrálja őket direkt és szembeszökő módon. *Mozart és Salieri* párbeszéde az „üvegházban” és az üres térben metafizikai témákat érint, az intonáció különleges: a hangot minden szó végén (nem csak a mondat végén) leviszik. A szöveg úgy visszhangzik, mintha egy sorozat éles hangot – jobbra mássalhangzókkal telezsúfolt szavakat – nyilaznának bele az üres térbe. A szó betölti a teret, és a színész előtt áll, nem az ő személyiségén átszűrve jelenik meg. A szó így tiszta jelentéssé válik. A szövegnek ez a fajta recitálása elűt attól a narratív előadásmódtól illetve attól a játékos szóformálástól, amely *Mozartnak és Salierinek* a zenész-műhely kaotikus terében zajló jelenetét uralta. *Vasziljev* e jelenet narratív előadásmódját szembeállítja a „tiszta” absztrakt térben korábban és később elhangzó párbeszédetek illetve monológok metafizikus előadásmódjával, amiképpen a rendet és a káoszt, a tömeg- és magas kultúrát is egymás mellé állítja.

⁵ Lásd: Grotowski 1966. Grotowski ötféle hangot különböztet meg. A fejben, a szájüregben, a garatban, a mellkasban és hasban képzett hangot.

A narratív és metafizikus beszédmód két vokális vonalát egy sor egyéb hang (kórus, utcazenészek, énekmondók) egészíti ki, és teremt fokozatosan valódi polifóniát. Az utcazenekar Mozartot játszik hegedűn, míg az énekmondók Bulat Okudzsava Puskinnak ajánlott dalát adják elő: ezáltal Mozart (illetve Puskin) életműve a határokat áthágva a tömegkultúra birodalmába léphet. Hasonlóképp: az angyalok – a Vlagyimir Martinov *Requiem*jét éneklő kórus menyeyei hangaival – levonulnak a *zikkurat*ból a színházi térbe, s eközben mozgásukba néptánc-elemek keverednek: a szentséges és mennyei rítusa ritualizált pogány tradíciókkal ötvöződik anélkül, hogy heves összeütközés keletkezne. Martinov műve, a „*Requiem. Opus posth.*” új változatában a feltámadás témájának szentelt zenedarab, amelynek nem tárgya az eltávozott miatt érzett gyász. A rituális táncot járó pogány figura, a dervis feltűnése kiegészíti az isteni rendnek a kórus által képviselt dimenzióját. Vasziljev az ellentéteket nem használja előadása ellentmondó alapelveiként, inkább egymásra kopírozza őket. Ahelyett, hogy megkísérelne szintézist teremteni, engedi, hogy az ellenpólusok egymás mellett létezzenek folyamatos feszültségben, így szülvén meg egyfolytában a szentséges különféle, egymással össze nem illő változatait. Mozart és Salieri egyaránt „a harmónia fia”, de választásaik elválasztják őket. Salieri pseudo-rituális varázslatokba kezd, mintegy keresztény szertartást utánozva készíti el a mérget: darabokra tép egy rongyot (a rongy, amellyel Krisztus homlokát törölték meg), és megnedvesíti ecettel (Krisztus ajkait is ecettel nedvesítették meg), aztán kereszt alakú palackból tölti ki a mérget. Salieri úgy adja be a mérget, mintha az Isten akarata volna, mintha Krisztus feláldozása egyenértékű volna Mozart feláldozásával: amiképpen Isten feláldozza egy fiát, ugyanúgy áldozza fel Salieri Mozartot. Csakhogy ez a szertartás hamis: Salieri nem Isten, nem lehet élet és halál ura. A gyilkosság nem a barát és tehetséges komponista iránti féltékenység aktusa; ezt a témát itt nem érintik. Mozart sem szent: a „fekete férfi”, aki meglátogatja, hogy megrendelje tőle a *Requiem*et, itt az ő képzeletének szüleménye. Mozart azért akarja megkomponálni a művet, hogy utat találjon Istenhez, miáltal közelebb kerülhet a mennybéli birodalomhoz. Salieri ateista – amitől a mérge szertartásos előkészítése még álszentebb aktus –, míg Mozartot védelmezi Isten keze, amely a *Requiem* előadása alatt és a mérgezés közben a mennyezetről rá mutat. Miközben Salieri számára az istenhez és az igazsághoz vezető függőleges axis korhadt, Mozart számára tökéletesen ép. Salieri a földszinti térben marad, mialatt Mozart távozik, majd eltűnik a *zikkurat* mögött.

A kórus nem arctalan énekesek együttese: mindegyikük jelmeze eltér kissé a többiekétől. A nők az egyedileg hímzett köntös alatt saját – más-más színű – ruhát hordanak, a férfiak mind más fejedőt és kissé különböző köpönyeget viselnek. A kórus uniszónója megkülönböztethető egyéni figurák hangjából érik össze, ahogy levonulnak a színházi térbe.

A látszat csalóka és széttartó: a kórustagok hangjában és mozgásában a harmónia, öltözetükben a különbözőség mutatkozik meg; a lépcsősor szentekre és

bűnösökre választja szét, de össze is köti az embereket; Mozart feketében van, Salieri fehérben – merev, kemény zubbony mindkettejüké; a vak énekesek nem rongyokat viselnek, hanem jól szabott, elegáns ruhát; az ájtatos zene kitérőket tesz a népzenei ritmusok felé; a kórustagok gazdagon hímzett, szárnyaló köntöse éles kontrasztban áll a Lovag fényes páncélzatával és a bottal hadonászó dervis szinte csupasz testével. Mozart és Salieri az érme két oldala: mindketten a zenei harmónia fiai, akik csakis feszültségben képesek egymás mellett létezni.

Vasziljev olyan misztériumjátékot teremt, amely megnyitja az utat a szöveg metafizikus jelentésének felfedezéséhez. Vasziljev szemében a *Mozart és Salieri* nem olyan pszichológiai dráma, amely Salieri gyilkos tettének okát és indítékait tárja fel, hanem a harmónia természetét kutató metafizikai diskurzus alapja. Mozart összhangban van a világgal: könnyedén mozog a felsőbb- és alacsonyabb szintű, a rend és a káosz között, és képes harmóniát teremteni az őt körülvevő káoszból. Mozartot szórakoztatják az utcazenészek, eljátszadzik a szavakkal és a hangokkal, zongorázás közben cigarettázik. Salieri erre nem képes: Mozart halála után mozdulatlanságra van kárhozható és nem tud komponálni. Nincs humora, hangja monoton, beszéde kopogós. Génusza Mozarttól függött, barátja elpusztításával a másik fél hangját némította el; addig a két hang – a szentséges különböző megközelítései – közötti feszültség olyan polifóniához vezetett, amelyből kialakulhatott a tökéletes harmónia.

A tét nem az, hogy a világot ellentétpárookra bontsuk fel, hanem, hogy képesek legyünk mindent beleölelni egy polifonikus entitásba. Vasziljevnek ezért van szüksége ilyen hatalmas tömegre a színpadon, ilyen részlet-gazdag jelmezekre és díszletre. Az efféle harmóniához vezető út lényege Vasziljev színházában a minden előadás alapjául szolgáló szigorúan meghatározott rítus. Ez az út két párhuzamosé, amelyek egy bizonyos ponton elindulnak ugyanabba az irányba, amely aztán két tökéletesen ellentétes iránynak bizonyul. Mozart és Salieri ugyanazon az úton halad, csak hogy a tengely másik oldalán; a kritikus ponttól az egyik oldal a magasba visz, a másik a mélybe; az egyik Istenhez, a másik a pokolba; az egyik a *zikkurat* csúcsára, a másik le abba a szakadékba, ahol az utcazenészek eltűnnek; az egyik az öröklétbe, a másik a múlandóságba vagy a megsemmisülésbe. Olyanok ezek az utak, mint párhuzamos vonalak egy féligáteresztő tükrön: az egyik oldal a hamis tükörképet mutatja, a másik az eredeti látványt az üvegen túl. Salieri tette nem féltékenységből fakad, hanem a harmónia természetének téves megítéléséből: Salieri szemében a harmónia nem foglalhatja magába a köznapit, Mozart szemében pedig igen. Mozart a világot nagy, polifonikus egészként érzékeli, Salieri csak töredezett, torz tükörképét látja, ez vezeti tévútra, hogy Isten szerepét magára véve rituálisan meggyilkolja barátját, Mozartot.

A Comédie-Française 2002-es *Amphitryon*-előadásában Molière szövege hol dallamosan szól, hol úgy, hogy a színészek megtörik a darab szabad verselésé-

nek és alexandrinusainak bevett mintáit. Vasziljev a kínai harcművészetekben használt mozdulatokkal és rituális gesztusokkal ellenpontoszza a kimondott szavakat. A szavak jelentését kristálytisztán adják vissza, a replikákban használt elvont kifejezések kiemeléssel kapnak külön hangsúlyt. A színészek mindig vízszintes vonalban színezik a beszédet, ezért a beszélők többsége mozdulatlan pózba merevedve, egyhelyben áll vagy ül, míg partnere mozog a térben. Amíg az egyik szereplő gesztikulál, a másik neki címzi a szavakat, és ez megadja a mozdulatok ritmusát; ugyanakkor minden replikát egy sor gesztus követ, amely az előző jelenetből következik, és felkészíti a színészt a következő jelenetre. Ilyen értelemben a kommunikáció nem a szavak által megy végbe, hanem a szavak és gesztusok, a szöveg és mozgás közötti kölcsönhatás révén. Vasziljev színre állításában az *Amphitryon* a szöveg funkciójáról szól: a szöveg mint fikció (az igazság a magasabb szférákban lakik), a szöveg mint szerep (a szerző, Merkur, jobban ismeri a szöveget) – következésképp az ember a szavak szálnalmas előadója lehet csupán. A szavak semmit nem jelentenek: mentesek a jelentéstől, ezért az embernek más kifejezésformák után kell néznie: Kléanthis és Sosias zenével és gesztusokkal kommunikál, és ez bármilyen komikusnak tűnjék is, végső soron működik; az Alkméné és Amphitryon közt megülő csend is azt jelzi: megértik egymást. Vasziljev a produkció végén a szöveg mint narratíva haszontalanságáról fogalmaz meg állítást, ezzel zárván le a kört, amely akkor kezdődött, amikor az istenség megjelentette magát: kezdetben volt a szó (Téremtés könyve). Vasziljevnel a szó legvégül elfogy.

(Upor László fordítása)

Idézett írások

- BAUDRILLARD, Jean (1994), *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press
- BOGDANOVA, Polina (1981), „Razomknutoje prosztránsztvo gyejsztvityelnosztí”, interjú Anatolij Vasziljevvel, *Iszkusztvo kino* 4, 131–148.
- (2002), „Raz v meszjac publika hocset bity razdrazsenya”, interjú Kirill Szerebrennyikovval, *Szovremennaja dramaturgija*. 174–8.
- (2006), Dla miya novaja drama szvjázáná sz právdnoj, interjú Eduard Bojakovval, *Szovremennaja dramaturgija* 1.174–177.
- DAVIDOVA, Marina (2000) „Legenda o velikom otravityele”, *Vremja*, február 28.
- GROTOWSKI, Jerzy (1966), „Actor’s Training” in *Towards Poor Theatre*, London, Methuen, 1975, pp. 143–72.
- HUIZINGA, Johan (1949) *Homo Ludens*, London, Routledge and Kegan
- POLIAKOV, Stéphan (2006), *Anatoli Vassiliev: L’art de la composition*. Conservatoire National Supérieur d’art dramatique (CNSAD), Paris: Actes-Sud

- SZOKOLJANSKIJ, Alekszandr (2000), 'Anatolij Vasziljev posztavil „Mocart i Saliéri”, O szinovja garmonii', *Vedomosztyi* 2 March.
- VASZILJEV, A.–BOGDANOVA, P. (1983), 'Novaja realnoszty prosztransztva', in *Szovjetszkije hudozsnyiki tyeatra i kino* 5, pp. 272-286.
- VASZILJEV, Anatolij (1993), 'Rab Menona', *Moszkovszkij nabljudatyel'*, 8/9, pp. 9–14.
- (1999), *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris: P.O.L.
- (2007), [*Logika peremén.*] *Mezdu proslim i budusim*, Moscow: NLO.

Giorgio Strehler a Piccolóban

26 év telt el azóta, amióta a milánói Piccolo Teatro új iskolájába felvételiztem és először találkoztam Giorgio Strehlerrel – mégis élesen emlékszem a találkozás minden egyes pillanatára: az a felvételi az életem első, nagy és felejthetetlen színházi leckéje volt.

A Mesteremmel folytatott belső dialógus persze sohasem szakadt meg. Épp mostanában határoztam el, hogy mesélek erről a találkozásról és a többi fontos leckéről, amit a „Mesterem”-től kaptam a tíz inasévem alatt – így született meg annak az előadás-tanórának a gondolata, amelyet épp ezekben a napokban mutatunk be. Azért szántam rá magam erre, hogy valamiképpen – amennyire a képességeim engedik – törlesszem az adósságomat a felé az ember felé, aki oly nagy hatással volt rám mind emberileg, mind szakmailag. Erős késztetést érzek arra is, hogy megpróbáljam átadni a fiatalabb generációknak annak a hatalmas színházi tudásnak legalább egy részét, amely Strehler – a második világháború után kezdődő és az 1997-ben bekövetkezett halálával végződő – munkásságában felhalmozódott és összesűrűsödött. Ez természetesen nem könnyű feladat. Amikor beszélek róla vagy megpróbálom leírni, mindenképpen elvész valami annak a munkamódszernek a lényegéből, amely kétségtelenül az ő személyes jelenlétét feltételezte.

Egy – a szó szoros értelmében vett – módszer nem létezik. Nincs olyan, hogy „strehleri módszer”. Nehéz szétválasztani azt, hogy „mit” csinált – attól, hogy „hogyan” csinálta. Egy módszer gyakran nem működik, ha mások alkalmazzák. Azt mondhatnánk, hogy Strehler esetében a módszer – maga Strehler.

Világos, hogy egy végtelenül különleges személyiségről beszélek, akit sok egyedi tulajdonság, a ráció és az emóció egészen különös keveréke jellemzett. Irracionálisba hajló, tiszta színházi ösztön egyesült benne a színház összes aspektusának alapos ismeretével, a színpad legkisebb szögétől kezdve a legbonyolultabb színész lelkivilágáig, és mindezt nagy intellektuális kifinomultság és kritikai éleslátás egészítette ki. Olyannyira, hogy a különleges személyisége gyakran el is vonja a figyelmet a munkáiról, mert anekdotázásra csábítja azokat, akiknek valójában Strehlerről, mint rendezőről kellene beszélniük.

Természetesen jó lenne, ha létezne egy rövid rendezői kézikönyv, amelynek alapos tanulmányozása után bárki képes lehetne csodálatos előadásokat ren-

dezni. De ilyen könyv nincs. Létezik viszont néhány – a színházi rendezésről, a „színház”-ról mint jelenségről szóló – strehleri alapvetés, amelyeket hasznosan lehet elemezni. Olyan alapelvek ezek, amelyeket más-más módon kell alkalmazni, egymáshoz illeszteni a színházi munkák különböző, konkrét helyzeteiben. Mindjárt megpróbálok felvázolni ezek közül néhányat.

Könnyebb meghatározni Strehler munkáinak a – módszertani jelentőséggel is bíró – technikai aspektusait. Ilyen például a tér a kifogástalan átgondoltsága, amelyben a színészek játszanak; az alapvető színpadi tárgyak (például asztalok, székek), amelyek lassan gyűlnek össze, hogy aztán esztétikai értékkel bíró egészé váljanak. Ha Strehler azt akarta, hogy egy asztal valamely részlete 12 centiméter magas legyen, akkor az nem lehetett 11 és fél... Úgy is mondhatnánk, hogy erre idomította azokat, akiknek az adott részletet ki kellett dolgozniuk, amely önmagában lehet, hogy jelentéktelennek látszott, de az abszolút szigor kontextusában egyáltalán nem volt jelentéktelen.

Minden tényező befolyásolja a munkát. A műszak, a kivitelezők, a szereposztás, a díszlet- és jelmeztervezőhöz való viszony, a színház hangulata, az adott történelmi pillanat, az anyagi és időbeli lehetőségek – minden komponens befolyásolja azt az „ökoszisztémát”, amit egy-egy színházi előadás jelent.

Kiindulási pont: a szöveg

Első helyen említem a szerző szövegének tiszteletét. „Tisztelet” alatt nem formális tiszteletet értek, hanem valami olyasmit, ami leginkább egy tiszteletteljes, személyes találkozáshoz hasonlít. Strehler a pályája során többször visszatért ugyanazokhoz a szerzőkhöz: Goldonihoz, Brechthez, Shakespeare-hez, hogy csak a legismertebbeket soroljam. Mindegyikükkel „közvetlen kapcsolatba” lépett, sőt, bizonyos esetekben szinte teljesen azonosult is a szerzővel, mint például Goldoni esetében, akinek az *Emlékezéseit* meg is rendezte (bár sajnos sohasem mutatták be ezt az előadást), és amelyben saját maga játszott volna az idős Goldonit. Olyan szerzőkről van szó, akik számára a színház jelentette az életet, és akik teljes mértékben azonosultak az általuk képviselt színházeszménnyel. A színház mint misszió, a színház és az élet összeolvadása az egyik olyan pont, amelyben Strehler magára ismerhetett. Vagyis a szerző tiszteletének fogalma olyasmit jelent nála, ami messze túlmege a szerző műveinek, életének, gondolatvilágának, korának, a kor színházi konvencióinak és társadalmának szükséges és alapos ismeretén.

Strehler gyakran úgy beszélt Goldoniról, mintha élő szerző lenne, aki valamilyen módon jelen van, és lehet vele beszélgetni; kialakított róla magában egy képet, vitázott vele, gyakorlatilag élő, hús-vér emberként kezelte. A Világ és a Színház, a Goldoni számára oly kedves két nagy könyv, amelyből tanulni lehet, természetesen alapvető része volt Strehler művészetének is. A Színház

mint eszköz, amelyből megtanulható a Világ, és a Világ mint a Színház oka és ugyanakkor okozata. Nem emlékműként kell tehát tisztelni a szerzőt, hanem élő emberként, aki a mű szavain keresztül állandóan jelen van. Brecht és Shakespeare esetében ráadásul a szöveg tisztelete szorosan összefügg az olaszra fordítás kényes és bonyolult kérdésével. Strehler már több hónappal a próbák kezdete előtt elkezdett dolgozni a fordításon, amihez a művek legfontosabb ismerőit hívta segítségül.

Bár valóban a szöveg alapos ismeretéből indult ki, Strehler – paradox módon – képes volt arra is, hogy úgy közelítsen egy szöveghez, mintha egyáltalán nem ismerné. Mintha nem tudna róla semmit. Ez rendkívül nehéz a kulturális muníciónk, a szenvedélyeink és az ízlésünk tükrében. Úgy akart szembesülni a szöveggel, mint egy naiv olvasó, aki nem tud róla semmit, és megpróbált meglepődni. Kíváncsivá válni. A mű hatása alá kerülni. Biztos, hogy ebben nagy hatással volt rá Brecht tanítása a kételkedésről. „Semmit se gondolatok biztosnak, gondolatok mindent bizonytalannak; a bizonytalan dolgokat tegyétek bizonyossá, a biztosakat pedig bizonytalanná; a régi dolgokra úgy tekintetek, mintha újak volnának, az újakra pedig úgy, mintha nagyon régiek lennének.” Azt kérdezte magától: mi lenne, ha ez a helyzet, amit mostanáig tragikusnak gondoltunk, átválna komikussá? És az, amit komikusnak gondoltunk, átválna tragikussá? Strehler teljesen magáévá tette és használta ezt a belső dialektikát – azt a szemléletet, hogy a dolgok ellenkezőjét is fel kell fedezni ahhoz, hogy rájöhessünk az igazságukra. A világ és a dolgok ellentmondásosságát elfogadni nem könnyű, de mindenképpen szükséges, ha olyan színházat akarunk csinálni, amely a valóságot képezi le.

A próbák ténylegesen akkor vették kezdetüket, amikor összegyűlt a társulat, asztalhoz ültünk, és felolvastuk a szöveget. Ehhez kapcsolódóan szeretnék idézni egy hosszú interjúból, amely akkor készült, amikor asszisztensként dolgoztam Strehler mellett. Bár fiatal és naiv rendezőasszisztens voltam, azt hiszem, értettem Strehler és a szöveg speciális viszonyának lényegét, amely leginkább az olvasópróbán mutatkozott meg. „Strehler leülteti a társulatot egy asztal mellé, és felolvassa a szöveget, általában ő, egyedül, az egészet. Nos, amikor Strehler felolvass egy szöveget, az nem felolvasás, hanem már önmagában olyasmi, mint egy bemutató; azt hiszem, ez a különbség egy nagy művész és egy tisztességes mesterember között: a nagy rendező képes arra, hogy felvázolja a mű fontos hangulatait, bemutassa a művet szervező fő irányokat, képes megtalálni azt, amit Sztanyiszlavszkij a »feladat feletti feladatnak« hív, tudja, hogy miért kell megcsinálni azt a szöveget, mi az a mélyben rejlő, nagy alapok, amely igazolja a szövegválasztást. És ezen belül vázolja a szöveg nagy irányvonalait, vagyis a szereplők útját, a mű általános hangulatait.

Mіндеzt Strehler úgy teszi, hogy »közben játszik«: Brecht úgy mondaná, hogy »egyes szám harmadik személyben«, azaz egyszerűen, tárgyilagosan mesél. Csodálatos mesélőként ad elő minden történetet: mesél a díszletről, a fé-

nyekről, a szereplők közti kapcsolatokról, néha egy-egy fontos részletre is kitér. Olyan felolvasás ez, amelyet folyamatosan megszakítanak és folyamatosan értelmeznek Strehler megjegyzései. Igen, olyan, mintha az ihletett Strehlert látnánk, azt a Strehlert, aki teljesen átadja magát a műnek, a szövegnek, amelyet választott, és amelyet megfejteni igyekszik, de ez a megfejtés nyilvánosan zajlik: szüksége van a közönségre, a színházi helyzetre, és az az érdekes, hogy gyakran saját maga sem tudja, hogy hova is jut majd el az érvelése végén. Ismerek olyan rendezőt, akinek már az olvasópróbán kész a fejében az előadás – ez vérfagyasztó. Strehler viszont erős benyomásokkal érkezik, amelyek olyanok, mint az itt-ott felbukkanó foltok. És ez alatt az út alatt, amely számára a szöveg felolvasása, kitölti az űröket, felfedezi a kapcsolódási pontokat: ez maga a felfedezés, a megismerés folyamata. Az elején még nem tud mindent. Felkészült, hozzáolvasott, látott képeket, fotókat, hallgatott zenéket, újra- és újraolvasva a szöveget, de nem szisztematikusan. Azt hiszem, szüksége van egyfajta káoszra. Játszik, és rettenetesen élvezi ezt a játékot. És persze minél jobban élvezi, annál jobban rendez, és annál érdekesebb a munka.”

A láthatatlan

Ez egy meglepő tulajdonsága. Bár tudja, hogy bizonyos út nem vezet konkrét eredményhez, mégis kipróbálja. A tapasztalatával, a mesterségbeli tudásával, az eszével pontosan tudja, hogy abban az irányban haladva sehova sem jut, mégis bejárja ezt az utat. És az út alatt mégiscsak rájön valamire. Ebben a tekintetben mélységesen „művész”. Egy mesterember, aki nem Strehler, talán rögtön tudná, hogy az adott út nem ahhoz az eredményhez vezet, amit el akar érni, és messze elkerülné. Strehler viszont végigjárja, bár ez egyáltalán nem tűnik logikusnak – viszont rátalál ezalatt valami újra, amiről a mesterember eleve lemondott, amikor magáról a kísérletről is lemondott. Strehler, aki, anélkül, hogy ennek tudatában volna, gyakran saját maga az a csatorna, amelyen keresztül a jelentések megmutatkoznak; tudja, hogy egy látszólag szokványos út is rejthet valami váratlant, valami újat.

Végtelenül finom, törékeny dologról van szó. Strehler képes minden alkalommal szűz szemmel, gyermekként szemlélni a dolgokat. Azt hiszem, ennek valamilyen módon tényleg a gyermekkorhoz van köze, nem a közhely szintjén (a művész egy kicsit gyerek is), hanem abban az értelemben, hogy a gyermekkor a létezésnek az a pillanata, amelyben – anélkül, hogy ennek tudatában lennénk – szorosabb kapcsolatban vagyunk egy bennünket körülvevő másfajta valósággal, másképp érzékeljük az időt, másképp viszonyulunk a játék fogalmához. A gyermekkor a létezésnek az a helye, amelyben, mivel még nem pakoltak bele mindenfélét, egy kicsit szorosabb a kapcsolatunk a láthatatlannal. A „láthatatlan” alatt olyasmit értek, mint amikor harminc másodperc alatt feljön egy fény a színpadon, és költészetté válik.

Ezen a ponton – mintegy a strehleri ábécéskönyv „sz” betűjénél – feltétlenül meg kell említenem a szükségyszerűséget is. Strehler mindig azt mondta, hogy a színháznak „szükségyszerű”-nek kell lennie. A színház tűnékeny és erősen szubjektív dolog, de az ember nézőként – ideális esetben – néha nagyon nagy hatásúnak érzi. Miféle szükségyszerűséget érzékelek az előadás mögött? Mennyiben érinti az előadás annak a társadalomnak az élő valóságát, amelyben élünk? Rám mennyiben vonatkozik? Hogyan „változtatja meg” a dolgokat? A színház képes megváltoztatni az emberek életét és – még ha nagyon kis mértékben is – képes megváltoztatni a világot. Senki se menjen ki a színházból úgy, hogy valami nem mozdult meg benne – mondta mindig Strehler. Strehler számára tehát a színház mélyen összefüggött a világ megváltoztatásának szükségyszerűségével, a változó emberi történelem perspektívájában.

A szükségyszerűségről eszembe jut egy személyes történet. A *Pinocchio* sikere után a második rendezésem a Piccolóban a Saint-Exupéry-regényből készült *Kis herceg* volt. 1997 végét írtuk. Strehler az elejétől kezdve szeretete volna követni a munkámat, és aznap az előadás fő vonalait kellett vele ismertetnem. Hosszasan készültem rá, mindent gondosan megszerveztem. Egy bársonnyal letakart asztalon ott volt a díszletmakett, Carla Ricotti munkája (vele később többször is dolgoztam) és a jelmezrajzok, fekete kartonpapíron. Aztán egy magnó Marco Mojana zenéivel. És végül az én értékes rendezői jegyzeteim, illetve az adaptáció. Ráadásul, mivel már túl voltam azon, hogy meggyőzzem a konok jogutódokat és a párizsi Gallimard Kiadó szerkesztőjét a terveim nagyszerűségéről, meglehetősen edzettnek és magabiztosnak éreztem magam, amikor a rendezői elképzeléseimről kellett mesélnem.

Belépett Strehler. Tetszett neki az, ahogy a termet berendeztem. A díszletet is szeretete. A jelmezeket is. Gratulált Carlának, meg is érdemelte. Nagyon dicsérte Marcót is, aki – mint mindig – most is gyönyörű zenéket írt. És én? Elkezdtem magyarázni az ötleteimet: a pilóta utazása belső, lelki utazás. Egy-fajta beavatási út...

– Ez meg mi a fenét jelent? – szakított félbe rögtön.

– Hát, igen – próbáltam folytatni – valójában álom is lehet, a repülőgép-baleset okozta hallucináció... (Ebben nincs semmi újdonság. Orson Welles is ezt csinálta a filmjében.) Strehler nem hagyta, hogy folytassam.

– De hát az (itt Saint-Exupéryre utalt) egy reakciós volt! Miért akarod megcsinálni ezt a szöveget?

Keményen próbára tett. Alaposan kikérdezett arról, hogy miért akarom színre vinni éppen ezt a történetet, mit gondolok róla és a szerzőjéről. Mindent megkérdőjelezett! Az egész előadás értelmét is. Én pedig megpróbáltam néha közbeszólni, megszakítani a monológfolyamát a szövegről és arról, hogy ő hogyan rendezné meg, elharapott mondatokban próbáltam érvelni a mellett,

hogy „ezt meg kell csinálni!” és beszélni mindarról, amiről akartam. Így telt el néhány óra. Ilyenfajta megbeszéléssel, pontosabban az áradó monológjával, amelyben megkérdőjelezte az összes meggyőződésemet, és aztán felállt, én meg csak ültem ott kábultan. És miközben a buzgó, elegáns sofőrje, Paolo rásegítette a kabátját, Strehler hozzám fordult és így szólt: „Te ezt ma nem nagyon élvezted, ugye? Nem baj, annál nagyobbat élvezel majd később.” Gyakran használt szexuális metaforákat.

Hogy valójában miért is kellett megrendeznem *A kis herceget*, arra néhány hónappal később jöttem rá, teljesen váratlanul. A Mester váratlan halála, annak az évnek a decemberében, mindössze három héttel a bemutatóm előtt, teljesen megváltoztatta mindazt, amit a történetről gondoltam; az előadás megtelt az elvesztés, az elválás gyötrelmével és szomorúságával. *A kis herceg eltűnt... felrepült egy csillagra...* Ez volt tehát a lecke a „szükségyszerűség”-ről és arról, hogyan kell megkérdőjelezni mindent, amit tudni vélünk a múról – annak érdekében, hogy eljuthassunk valami újhoz. Hogy friss szemmel tudjunk ránézni valamire, amit ismerni vélünk. Hogy észrevegyük: a nagy remekmű talán valami mást is akar mondani, mint amit addig gondoltunk. Hogy rájövünk valami univerzális igazságra, vagy olyan igazságra, amely a mai, mindennapi, személyes történelmünkhöz kötődik. A szükségyszerűség – egy érzés. Dolgozik bennünk egy kép, és arra ösztönöz bennünket, hogy épp az adott pillanatban vigyük színre az adott szöveget.

Rendelkezőpróbák: kreatív állapotba hozni a színészt

Strehler „nem létező módszerének” egyik alapmozzanata a színészekkel való viszony. Strehlernek az a képessége, hogy kreatív, a hétköznapiétől eltérő állapotba hozza a színészeket. Az első rendelkezőpróbáktól kezdve különleges hangulatot teremtett a színpadon. Sohasem próbált munkafényben, és ha más nem is, egy fehér háttérfüggöny biztosan fel volt kötve, a fény pedig úgy változott, ahogy a darab szerint változnia kellett. Ha a jelenet nappal játszódik, szép, nappali fény tölti be az üres színpadot. Ugyanígy a színészek sem a hétköznapi ruhájukat viselik, hanem a olyan ruhadarabokat, amelyekből lassan összeáll majd a jelmezük. A legprecízebb logikával tervezte meg a szereplők színpadi helyét (a király középen, és így tovább). Mindig szólt valami atmoszférateremtő zene, amely segíthetett a színészeknek eljutni a kreativitás dimenziójába.

Mindezek mellett beszélni kell még egy fontos, de nem lényegi dologról is: Strehler fizikai jelenlétéről. Arról a képességéről, amellyel a próbák alatt „színházi” helyzetet teremtett saját maga és a színészek számára. Ahogy instrukciókat adott a színészeknek és a műszaknak, ahogy beszélt velük, az maga is egyfajta színházi előadás volt.

A megérkezésétől kezdve, onnantól, hogy rálép a színpadra vezető lépcsőkre, Strehler hangosan beszél, magyaráz, vitatkozik. Már a hangja is várakozást kelt. És egy cseppnyi félelmet. Strehler mindig el tudta érni, hogy feszülten figyeljenek rá a színészek – ebben utánozhatatlan volt.

Ez is egyfajta színház a színházban. Nemcsak az része az előadásnak, ami a színpadon történik, hanem az is, ami a nézőtéren. A színészek a színpadon egy – vörös székek nélküli – nézőtéren érezhetik magukat: nézik Strehlert, aki lent van a nézőtéren, de úgy viselkedik, mintha ő lenne a színpadon. A színpad és nézőtér viszonya megfordul. Strehler így válik főszereplőjévé egy anekdotákból, idézetekből, fantáziaforgácsokból álló előadásnak, amelyek azért valahogy mindig az előadandó szöveghez kapcsolódnak. Így aztán a próbák egyfajta színházi ünneppé válnak, amely néha euforikus, néha viszont szörnyű, viharos.

Nagyon különös az is, ahogy a színészeket instruálja. A próbák alatt Strehler mindig együtt játszik a színésszel, beszél, cselekszik, odébb állít, kommentál, szitkozódik. És ugyanakkor utasításokat ad a világosítóknak és a hangosítóknak is. A színésznek képesnek kell lennie arra, hogy az instrukciók áradatában meghallja a neki szóló mondatokat – közben persze őrizze meg a kapcsolatát a szöveggel és a partnerével. Van, amikor az instrukciók hangok vagy verssorok, amelyeknek nem is a konkrét jelentésük, hanem a ritmikai és érzelmi telítettségük a fontos.

A cikkem végén szeretnék még utalni a ritmikai-zenei aspektusra, amely oly erősen jelen volt Strehler munkáiban. Strehler a gyermekkorától kezdve mindig olyan környezetben élt, amelyben a zene különös jelentőséggel bírt. Az édesanyja híres hegedűművész, a nagyapja kürtművész volt. Ő maga leginkább karmester szeretett volna lenni, de tudta, hogy ez lehetetlen.

A színházi temperamentumához – annak ellenére, hogy mennyire fontos volt számára az írott szöveg, amiről korábban is beszéltem – sokkal közelebb állt a ritmus, mint a szemantika. Ez például abban is tetten érhető, ahogy a színészeket instruálta: gesztusokkal, hangokkal lassította, gyorsította őket, így mutatta nekik a ritmust, a formát. De a fényekkel is úgy bánt, mintha azok hangszerek lennének – nem hangot, hanem fényt adó hangszerek, amelyek kölcsönösen hatnak egymásra. És természetesen Strehler munkáiban, abban, ahogy az előadás egészét felépítette, érezhető a ritmus harmóniateremtő fontossága. A hanghatások abban is segítettek, hogy túllépjen a realizmuson, és költőibbé tegye az előadást.