

# világszínház

rejlő színházi ember, a mindig-kész álmódó és a számok mögött az emberi értékeket észrevező mondatta el. De enged meg, hogy a helyzetemben levő számmembernek, állami tisztségviselőnek azt mondjam: nincs jogod a fejlesztési alaphoz hozzászámolni az emberek áldozatkészségét, a művészi elhivatottságot, a pálya szeretetét és a fanatizmust. Ezek nélkül a lángoló tulajdonságok nélkül természetesen csak rossz színházat lehet csinálni, de mint a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztálya vezetőjének, nincs jogod a fizetésemelés helyett azt mondani, hogy „de hiszen örömeük telik benne maguknak is!”, nincs jogod a fejlesztés helyett további áldozatok vállalására buzdítani őket. Oké elégetik az életüket, fölálldozzák a fiatalságukat, és mindezt kedvvel teszik. De a társadalom nem lehet felmentve az alól, hogy fizessen.

Ami a másik kérdéscsoportot illeti, hogy kialakult-e egy-egy város sajátos, a hagyományokra épülő, a megyében széles hullámrezgéseket keltő színház-kultúrája vagy sem, gondolom: pusztán a vita kielezése kedvéért értettél félre. Hiszen éppen a Te segítségével sikerült összehozni a kaposvári vagy a szegedi színházat olyanná, amilyennek most ígérkezik. De annyi kérdőjelet hagynék mégis: a magas színvonalú előadások megteremtése, sőt, egyes évadok folyamatának megalkotása vajon a helyi közönség elismerésére és támogatására talál-e, hiszen nem mindegy, hogy az önmagukban értékes és gazdag előadások befogadóra lelnek-e, sikerül-e tömeghatást kiváltaniuk, amit most nem feltétlenül a pénzérti bevétellel mérnék kizárólagosan.

Szerencsére, egyre több az eredeti arcú vidéki színházi város, mégis, az a mutató, amelyet számokkal és nevekkéll végeztél, eltereli, elterelheti a figyelmet arról, hogy igenis létezik egy veszedelem a vidéki színházak háza táján, hogy az évad egy vagy két csúcsprodukciója mellett megbújva mechanikus műsorrend szürkül, utánjátszott darabokkal, stílusokkal.

Nem szükséges mondatról mondatra válaszolnom, azt hiszem, valamennyi nézet-eltérésekre, mint ahogy Te is csak kiragadtál cikkemből motívumokat. Hiszen nem arról van szó, hogy Neked vagy nekem van igazam, hanem arról, hogy előremegy-e a magyar teátrum ügye.

Munkához erőt és kitartást kíván régi barátod:

Molnár Gál Péter

SZEREDÁS ANDRÁS

## A színház forrásvidékein

Japánok, ugandaiak, amerikaiak

A színház egyik ősi forrása a vallásos szertartásokból ered. A szertartások mindenkor papjai áldozatot mutattak be a közösség nevében és a közösség részvételével, engesztelésért vagy segítségért folyamodtak isteneikhez.

Istenek és ősök között azonban elmosódott a határvonal. Az ősök felidézésével gyakran a mindennapi élet eseményei is belopakodtak a rituális összejövetelekbe. Profanizálódott a tartalom, de megmaradtak a ceremónia elemei és jelképes nyelve.

Az olyan régi tradíciókkal rendelkező színházak, mint amilyen a japán Zeami Za, sok mindent megőriztek és persze át-hasonítottak ezekből az ősi elemekből.

A fiatal afrikai színházak, mint amilyen az ugandai Theatre Limited is, tudatosan nyúlnak vissza a még eleven hagyományhoz. A rítus igénye azonban a magát a „tapasztalat színházának” nevező amerikai *underground* színház nem egy változatában is ott él.

A tavalyi belgrádi BITEF programjának egyik felét a színház forrásainak felkutatására szentelte. E vállalkozás jóvoltából az említett japán és ugandai színházon kívül az amerikai Free Street Theatre együttesét ismerhettük meg.

### Ezoterikus színház?

A japán Zeami Za együttes már nevével is a nő-játék XV. századi virágkorára utal. Zeami Motokijo volt az, aki nővé, „művészi mesterséggé” emelte a rizsbetakarítás ünnepi szokásaiban és a szentélyek előtti táncban gyökerező rituális játékokat.

Zeami nemcsak író volt, de színész, sőt színházelméleti írók szerzője is. Ez a hármas szerep egyáltalán nem ritka jelenség a nő-színházban. Író és színész közt itt nincs szükség közvetítő személyre rendezőre, a nő-dráma kettőjük együttműködésének gyümölcse. A színész és az író éppen mestersége lényegét keresve találkoznak egymással.

A nő-színház kanonikus színház. A nő-dráma szerkesztésének éppúgy megvan a maga szabályai, mint a színészi játéknak. A nő-színész nem egyénieskedik,

hanem pontos és évszázados hagyományban rögzített jelzésrendszerrel él.

Ezen belül a tárgyak utánzásának vagy a mozdulatoknak éppúgy megvan a maguk tabulatúrája, mint ahogy a maszkoknak előre kész és alfabetikus gyűjteménye. Egy szétnyitott legyezővel tett mozdulat a balettszerű szépségen túl meghatározott jelentéseket hordoz: egy pohár ital felkínálását, a gabona elvetését vagy pusztán hódolatot egy másik személy iránt.

A maszk, amelynek segítségével a démoni vagy emberi világ egy-egy jellegzetes típusával azonosul a nő-színész, karikatúraszerűen torzított vonásaival nemcsak az illető jellemére, életkorára utalhat, de például a szemgödrök arany színével jelezheti a természetfeletti erőkel való kapcsolatát is. A nő-színész gyerekkorától kezdve tanulja művészetének mesterségbeli részét. A Zeami Za igazgatója, Hisao Kanze például két éves korában lépett, először színpadra, és hét évesen már első shite-szerepét is megkapta. A klasszikus nő-színész azonban tisztában van azzal, hogy mindezzel még nem jutott el a dolgok mélyére. Művésze-tét a rögzíthető és végsőig kifinomult jelzéseken túl a lényeg titokzatossága lengi át. Mario Jokomicsi a virághoz hasonlítja a nő-művészetet. A hana (virág) három módon tárul fel a néző előtt. A látás (ken), a hallás (mon) és a lélek megértése (sin) útján. Ha a három forrásból egy elapad, az a shite rovására írható. A nő-színháznak ő a középpontja. Ha a színpad bal oldalán levő hídról az enyhén megemelt dobogóra lépamely formájával felidézi a régi rituális játék színhelyét, az üres színt ő népesíti be tárgyakkal, ő teremti meg közöttük a tér és az idő viszonyait.

Mindezt talán legistábbban a *Kantan* előadása érzékeltette. Egy fiatalemberről szól a történet, aki falujából elindul, hogy tudást szerezzen, tapasztalatokat gyűjtsön. Kantanban megállva, álomba merül, és álmában megjelennek előtte a császári követek, hogy császárrá válasszák. Ötven évig él pompában és ragyogásban, amikor álmából felriasztja szállásadója hangja; közli vele, hogy megfőtt a rizs. Rosei, a fiatalember akkor elhatározza, hogy vándorlását befejezi. Visszatér falujába, és azontúl békésen él otthon.

A példabeszéd lakonikus bölcsessége tökéletesen csiszolt foglalatban jelenik meg. A nő-drámának rendszerint kevés szereplője van általában kettő-három -, a Kantannak, a kórust nem szá-

mítva, hat. Ettől mégsem válik epikussá a darab, mert a hagyományos szerkezet - amely a szereplő „bemutatkozásával” kezdődik, majd a helyszínt leíró „utazással” folytatódik, hogy a valóságos, majd álombeli párbeszédés történések után a „zárótánc”, illetőleg az ennek megfelelő epilógussal érjen véget -, a drámának ez a szokványos vonalvezetése mindvégig a főszereplő valóságos és jelképes útjából származik.

A nő lényegéből ered, hogy az én világa és a külvilág között nincsen különbség, hiszen mindkettőt a színész hozza létre. A dolgoknak ezért nincs is a színész megjelenítésétől független rendezettség. A színpadnak nincs szüksége technikai apparátusra, világítási rendszere, forgószínpadra, sülllesztőre stb., mert a helyszín és az idő változásait a színész teremti meg. Ha a helyét megváltoztatja, vele változik a helyszín is. De elég csak a helyzetén változtatnia, - hátat fordítania a kórusnak vagy szembefordulnia vele -, hogy jelezze: a hold feljöttét vagy a nap lementét nézi. Minden változásnak a színész a mértéke. Roseinak talán pontosan annyi lépést kell megtennie falujától Kantanig, ahányat az ébrenlétből az álom világába tesz meg. És amikor felébred, akkor sem a külvilág veri fel álmodozásából, hanem sokkal inkább a magáraeszmélés, a belső megvilágosodás.

Nemcsak a színész e centrális jelenlétének van nagy szerepe a *Kantan* - és általában a nő - rendkívüli koncentrátságában, hanem a ritmus mindenre kiterjedő rendező erejének is. Pontosan kidolgozott összhang uralkodik Hisao Kanze jellegzetes, táncszerű - valamiféle elnyújtott sasszéra emlékeztető - lépései és selyemkötőse redőinek lassú hullámlása között, énekszólamszerűen felfelé ívelő, megbicsakló, majd újra fellendülő szövegmondása és a színpad jobb oldalán hátul ülő kórus fuvolával és felkiáltásokkal kísért megszólalása között.

A metronóm ütemét sejtjük mögöttük, egy finom óraszerkezet működését, hajszálrugók lüktető energiáját, fogaskerekek egymásba kapaszkodását. Mégis, az európai néző úgy érzi, számlap nélküli órát lát maga előtt. Észreveszi a jeleket, a jelek összefüggő rendjét, de jelentésüket gyakran nem fogja fel, vagy félre-érti. Elképzelhető persze, hogy a szám-lap nélküli órának is megvan a rendeltetése. Ez az óra azonban eredetileg szám-lappal készült. És Hisao Kanze együttesével éppen ezt akarja bebizonyítani.

A kitűnő nő-színész kétféle módon próbálja - a Japánban a XIX. század végétől az európai ízlés térhódítása miatt - tetszhalálra kényszerített nő-drámát feléleszteni. Elméleti úton, ahogy azt két évvel ezelőtt is a Théâtre des Nations nemzetközi konferenciáján tette nagyszerű népszerűsítő előadásával, másrészt gyakorlati úton, azáltal, hogy összekapcsolja a nő-technikát az európai irodalommal (lásd Yeats : *At the Hawks' Well* -jének feldolgozását) és az újabb zenei törekvésekkel. (Toru Takemitsu konkrét zenei kísérletének előadása.)

#### Egy színház születése

Amíg a nő-színház útjában tradíciójának zártsága áll, az afrikai színházkultúrára az összefüggő hagyományok hiánya nyomja rá bélyegét. Amennyire szórványos ismereteink alapján követni lehet, az afrikai dráma színpadi megformálása egészen a 30-as évekig kizárólag európai mintákat követ. Az afrikai folklór színházszerű elemeiről a négritude-mozgalom kibontakozásával vesz tudomást először Európa szélesebb közönsége. Ekkor alakítja meg színegyüttesét a szenegáli Moric Sonar Senghor és a guineai Keita Fodéba, aki később saját balett-társulattal Budapesten is járt. Műsoraikban népdalokat és táncokat adtak elő, és rajtuk keresztül az afrikai mondavilággal is megismertették az európai közönséget. Új erőre kapott a folklór-hagyományok felkutatása, és ezzel megindult egy folyamat, amelynek végén az irodalom lassan összeolvad a színházzal. Egyelőre mégis úgy tűnik, hogy a mai afrikai dráma nem abban a bölcsőben ring, amelyet a népi színjátszás hagyományai, a mágikus rituális fesztiválok és más népszokások készítettek elő számára.

Robert Serumaga Belgrádban bemutatott darabjában, a *Renga Moiban* a szín-padot félkör alakban áttetsző kék háttér-függöny határolja. Csak alsó szegélyén világítja meg fény, hogy ezzel is kitáguljon a horizont. A gyéren megvilágított szín bal oldalán valaki szöveget kalapál egy örbódészerű alkotmányba, amely a későbbiek során még a kunyhó és a kóporsó szerepét is betölti. A színpad közepén, hátul emelvény áll, keresztel. Előtte mozdulatlanul ülve: a varázsló. Rendezetlen összevisszaságban táncoló és éneklő férfiak és nők töltik meg a teret, dobok ütemére mozogva. A férfiak felsőtestük-re vetett állatbőrben - és rövid klott nadrágban, a nők, nyakukban füzérrrel, díszített mellényekben, derekukon ficáncoló

tolldíszsel - és halásznadrágban. Így kezdődik a *Renga Moi* története. Életkép egy ugandai falu hétköznapijáról, táncokkal és énekkel.

A *Renga Mai* azonban nem egyszerű táncjáték, ahol a történet csupán arra szolgál, hogy a táncprodukciókat tessék-lássék közös szárra fűzze fel. A *Renga Mai* azáltal lesz több ennél, hogy a keretet - Serumaga tanúsága szerint - az ugandai mondavilág adja, amelybe természetesen illeszkednek be az eredetileg rituális jellegű táncok és énekek. Azonban mint látni fogjuk, Serumaga nem kerülhette el, hogy a mesébe bele ne szője a maga szemléletét.

Miről szól a történet? Renga Moi és Nakazzi házasságából ikrek születtek, és ez a Hét Domb falujának lakóira veszedelmek és bajok áradatát hozta. Renga Moinak vezekelnie kell, hogy gyermekei s ő maga is megtisztuljon. A várakozás ideje alatt nem szabad vért ontania. A sors azonban nem kedvez az apának, mert a faluját ellenséges törzs támadja meg, és döntenie kell: a ceremóniát folytatja, vagy a törzsét védi meg. Renga Moi a harcot választja, és fogságba esik. Távollétében a varázsló érvényt szerez az ősi törvénynek, és lándzsára szegezteti az ikreket. Amikor az apa hazatér a fogságból, és megtudja, mi történt, megfojtja a varázslót.

A történetből világosan kihámozható az a konfliktus, amely Serumagát foglalkoztatja: az ősi törvények kegyetlenségének alávetett közösségi magatartás, és vele szemben az emberség magányos lázadásának kikerülhetetlen tragikum.

Ez a gondolat azonban - s aligha véletlenül - hullámozó színvonalon fogalmazódik meg a színpadon. Igazi erő azokban a jelenetekben van, ahol a hagyományos táncok már önmagukban kirajzolják a dráma erővonalait. Amikor az összetartozás, a közösség biztonságát kifejező kartáncokból vakmerő kísértés-ként robbannak ki az eksztatikus szólótáncok vagy fordítva, a magára maradt szólótáncos kétségbeesett vonaglással kínálja fel magát a körben álló kórusnak.

A mozgékony és lendület vagy éppen líraiság, ahogyan a születést, a harcra készülődést vagy a halál mozzanatait kíséri a tánc és az ének, vagy ahogy a különböző állathangokat utánzó kórus felidézi az ugandai falu éjszakai világát - mindez az elevenség olykor váratlanul kialszik, és különösen azokon a helyeken, ahol Serumaga epikus részeket iktat közbe, és átkölti a mondai történetet. Seru-

maga ezeket a hiányokat leplezetlen egyszerűséggel vallja be. Nem törődik sem a hatással, sem a szerkesztéssel. Színpadra állítja a fogságba esett harcost, aki percekig tartó szuszogó erőfeszítéssel, láncait csörgetve jut el a színpad háttéréből a falut jelképező emelvényhez. Az írónak a befejező kép felépítésére sincs gondja. Szinte groteszkké válik ez a hanyagul odabiggyesztett jelenet, amikor a különben sokoldalú színészi képességekkel rendelkező Joe Oreéma Renga Moi szerepében váratlanul torkon ragadja a varázslót, és kiszorítja belőle a lelket.

Serumaga színpadán a rituális elemek kiszakadnak a szertartások eredeti összefüggéséből, és új, esztétikai összefüggésbe kerülnek. Mivel azonban a szer-tartás nem a maga egészében emelkedik a művészet szférájába, hanem csupán részfeladatot teljesítve, így ez az össze-függés nem lehet töretlen. A leglényegesebb törést Serumaga mégis nyilván abban érzi, hogy az eredetileg egységes közönség felbomlott, színpadi szereplők-re és nézőtéri közönségre. Ezt úgy próbálja áthidalni aztán, hogy a dráma csúcs-pontján, amikor a varázslóval folytatott hiábavaló küzdelem után az ikreket fel-áldozzák, színészeit „leküldi” a színpadról, hogy a nézőtéri széksorok mellé kuporogva keserves zokogásban törje-nek ki...

### A Free Street sámánjai

Patrick Henry színészei már azzal vezetik be a produkciójukat, hogy -- miközben a színpadon Luther Henderson három gitárosból és egy dobosból álló beatzenekara Danny Beard és Lynnette Mason számaival kíséri, a Lady Yesterday-t és a Natural Woman-t - a szereplők lemennek a nézőtérre, és táncra invitálják a közönséget.

A Free Street spirituális eseményé kívánja tenni az előadásait, vagy ahogy Patrick Henry nevezi: „szertartásait”.

„Az emberi lélekhez szólunk, át akarjuk törni a politikai, társadalmi és filozófiai falakat, amelyek elválasztják az embereket, hogy a belső energiákra és a rítusra összpontosítsák figyelmüket. Szertartásaink középpontjában - a sámánok által előadott \_\_ rítus áll, amely misztikus és technikai erők segítségével az összegyűlt közönséget önmegismeréshez vezet.” Patrick Henry előadásai szerkezetét is vázolja: „A rítust megelőzően kötetlen szertartás zajlik, zenével, táncsal, a nézők bevonásával. Ez az a periódus, ami alatt a kollektív szellem megsza-

badul a szokásos napi gondoktól, és bekapcsolódik az emberi lét alapáramába.”

Mielőtt a rítus leírására áttérnék, szeretném leszögezni: a chicagói utcákra és terekre méretezett produkciót egy belgrádi kamaraszínházban előadni, körül-belül olyan jellegű vállalkozás, mintha egy óriáskigyót akarnánk szardíniás dobozba csomagolni. Bizonyos, hogy nem-csak a hely szűkössege, de a közönség viselkedése is hozzájárult ahhoz, hogy ez a kötetlen szertartás szertartásos kötelezettségnek tűnt. Az utcaszínház nézője bizonyára fesztelenebb, és könnyebben rávehető a táncra, hiszen csetlő-botló gátlásosságával észrevétlenebb maradhat a tömegben. A színházban ülő ember gyanakvóbb. Előbb a szomszédját szeretné látni, és aztán dönti csak el, hogy elfogadja-e a fehéringes-farmernadrágos egyenruhába öltözött néger fiú, vagy a narancssárga vászonruhás lány meghívását a színpadra. És még egy körülmény. A beszélgetés lett volna a közönséggel való kapcsolatteremtés másik módja, itt azonban, a megértés nehézségei miatt, a színészeknek be kellett érniük néhány sablonos társalgási fordulattal.

Mindezt persze el lehetne választani a rákövetkező produkcióktól, ha éppen nem állna fenn a legszorosabb logikai összefüggés a kettő között. A *Mind's Eye* (talán Lelkisémmek lehetne fordítani) - az együttesnek ez a kollektív mód-szerrel megírt táncos-pantomimikus-énekes játéka - éppen az emberi kapcsolatok eltompulásáról, felszínességéről szól.

Az együttes tagjai felmennek a színpadra, és éneklő-szavaló kórusá alakulva hozzáfognak a Genézis könyve első részének előadásába. Pantomimikus szövegek jelzik a teremtés egyes mozzanatait, amelynek során az égitesteket, élőlényeket külön-külön vagy együttesen meg-személyesítik. A Teremtés története így fejeződik be: „Látá Isten, hogy minden, amit megteremtett vala, ímé, igen jó.” Ami ezután a színpadon történik, az ennek a cáfolata. A robot, az emberi kiszolgáltatottság, az elérhetetlen vágyak képeivel. Egy férfit hoznak a színpadra bekötött fejvel. Az orvos leveszi róla a kötetést, s megkérdezi tőle, mit lát. A férfi szájából artikulálatlan hangok törnek elő. Rajzlapot hoznak be, portrét készítenek róla: nem ismer magára. A szín elsötétedik, a továbbiakban csak három gyertya ég, és három embernagyságú, hajlékony fémtükrös rácsai között ugrál a Se-besült Ember.

A beat-kórus magyarázattal is szolgál.

Axiómaszerűen és találóan: „Aki néz, még nem lát, aki beszél, még nem mond semmit.” Továbbfejlesztve és szívhezszólóan: „Nem az az ajándék emlékezetes, amelyet, pénzért veszel, hanem az, amelyet jószívvel adsz.”

A fenti, észékelésében megzavarodott Ember most már beáll a karba a többiek közé, és bizonytalanul, de szemét egyre tágabbra nyitva, így rekeszti be a játékot:

Itt állok

és azt kérdezem, vajon ahelyett, hogy az lennék, amivé tesztek,

miért nem az vagyok, aki vagyok.

Nehéz Énnem lennem

nehéz szabadnak lennem ...

Láthatóan sokféle hatás keveredik össze a Free Street műsorában. Az oktató színház tekintélyes hangneme a revük görcsös vidámságával keveredik, a tudat forradalmasításának programja Walt Disney képzeletével. A sokat hangoztatott rítus azonban elmarad, mert a ceremóniába bevont közönséget utóbb a fent leírt tanmesével kólintják föbe. A hol naiv, hol harsány jelenetek után egy bombasztikus színház képe bontakozik ki. Nem elsősorban azért hat bombasztikusnak ez a színház, mert sámánoknak nevezi az artístáit, még csak azért sem, mert öles tükrökre van szüksége ahhoz, hogy a pusztán nézés vakságát érzékeltesse, hanem inkább azért, mert a közönséggel folytatott intim beszélgetést mikrofonnal a kezében képzelet el, és technikai apparátusával akar sokszorosítani és tömeg-méretűvé tenni közhelyekké hígított igazságokat.

