

A HŐ EMLÉKEZET

A TRADÍCIÓ INNOVÁCIÓ

DANIEL MROZ

Jelen szöveg egy elmélkedés a hagyomány természetéről és kifejeződéséről, mely egy köztem és barátom-kollégám, Robert Reid között lezajlott beszélgetésből bomlott ki. Robert azután kért, vessem gondolataimat papírra. A szöveg követi a tudományos írásmód vonatkozó konvencióit, ám közvetlen tapasztalaton alapszik, abból bomlik ki.

BEVEZETÉS

„A hő emlékezet” egy a kommunizmus előtti kínai orvoslásból származó kifejezés. Egészséges állapotban megtestesülésünket melegnek érzékeljük, és képesek a táplálék befogadására és mások táplálására. Megtestesülésünk melegsége ősi (őseinktől származó) energiáink vagy ősi *qin*k megnyilvánulása, mely leginkább a minket létrehozó preferenciák és viselkedések mintázataként írható le. Ez a mintázat, amellet, hogy biztosítja lényünk meghatározó forrását vagy *yuan*ját, nyitott a változásra és a fejlődésre. A régi kínai orvoslás számára az emlékezet nem a felidézett múlt tartalmát jelenti, hanem magát a megtestesülés jelenségét; alakunk és viselkedésünk újra kinyilvánítja őseink alakját és viselkedését, és így az életünk emlékezet.

Az elképzelés, melyet itt e kínai orvoslásból vett metaforával igyekszem megvilágítani, az, hogy a hagyomány hozza létre az összefüggésrendszert, melyben az innováció és a változás végbemehet. Egy hagyomány képviselőiként mára elhunyt ősök hosszú sorának élő kifejeződései vagyunk, és a tőlük örökölt struktúrák újításaink tulajdonképpeni meghajtói.

Színházbeli szakmai életemet két olyan tradíció részeseként töltöttem, melyek idegenek a környezetemtől, amelyben tanítok és alkotok. E tradíciók egyike az európai szín-

házi gyakorlat meghatározott leszármazási vonalán elhelyezhető Nagy Reform, a másik a kínai harcművészet hagyománya, mely a történelem során áthatotta a színházi gyakorlatot Kínában. Ez a két tradíció szolgál alapul tulajdon rendezői, koreográfusi és kortárs előadókat képző munkámban. Hatékony eljárásokkal és elvekkel, emellett letisztult esztétikai ízléssel és erkölcsi rálátással láttak el, ám jelentős kihívásokkal is szembesítettek, amikor arra került a sor, hogy megközelítéseiket a közvetlen környezetemben, a kanadai Montréal, Québec, újabban pedig, Ottawa angol és francia nyelvű színházi közösségeiben végzett képzésbe, oktatásba és alkotásba ültessem át.

Mind a Nagy Reformban, mind a kínai harcművészet hagyományában való részvétel a tanulóidőn alapszik: a hosszantartó elmerülésen egy olyan közösségben vagy család-szerű csoportban, ami a megerőltető napi tréningezés gyakorlatát követi. A művészképzés ezen felfogása teljes mértékben eltér kortárs helyzetünktől. Azt kívánom megvilágítani, hogy annak ellenére, hogy az elmélyült társulati tanulóidő és a jelenlegi színházi képzési norma látszólag összeegyeztethetetlen, mégiscsak előnyös volna ezeknek az archaikusnak és nehézkesnek tűnő megközelítéseknek a vizsgálata.

A NAGY REFORM

A *Wielka Reforma* vagy Nagy Reform kifejezést a két világháború között honosította meg Leon Schiller lengyel rendező azon Kelet-Európában dolgozó művészek csoportosulását megnevezve vele, akik jelentős mértékben járultak hozzá a színpadi modernizmus és különösen a rendezés színházának fejlődéséhez. Ezen időszak eredményei többnyire elvesztek Nyugat-Európa és Észak-Amerika számára a fasizmusnak, a kommunizmusnak, a második világháborúnak és a hidegháborúnak köszönhetően.¹ E művészek leszármazási vonalának egyik ága szerint tanultam a színházcsinálást. Dolgozott Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és Vakhtangov alatt egy Jurij Zavadszkij nevű színész és rendező, aki élete során később Jerzy Grotowski lengyel direktornak tanított rendezést. Grotowski pedig volt egy olasz tanítványa, akit Eugenio Barbának hívtak. Grotowski és Barba később mindketten tanították Richard Fowler kanadai színészt és rendezőt, aki viszont az én tanárom volt.²

¹ M Schino, *Alchemists of the Stage*, ford. P. Warrington (Denmark: Icarus, 2009), 192, 261.

² Sok párhuzam vonható a nagy reformon belül: barátom és kollégám, Gregory Hlady gyakorlata Anatolij Vasziljev rendezőig vezethető vissza, aki Maria Knebel tanítványa volt, aki pedig Csehovval

Noha a Nagy Reform esztétikája igen változatosra vált a huszadik század folyamán, a közös jellemző mindenekelőtt az az elvárás, mely szerint a színházi előadás jelentőségét az előadói cselekedetek hitelessége biztosítja a rendező által megtervezett metaforikus színrevitel során. A színész hitelességének fejlődése és a rendezői *écriture scénique* kifinomultsága jelenti a Nagy Reform alkotói által végzett művészi kutatás kettős irányvonalát történelmi és jelenkori vetületükben egyaránt.

Bár a kelet-európai szovjet uralom végletesen megnyirbálta a helyiek alkotói és spirituális életét, maga az elnyomási helyzet paradox módon hosszútávon jelentős kreatív hatással bírt a színházra nézve. A Sztanyiszlavszkij által úzótt reprezentációs realizmusból nőtt ki a teatralitás, a metaforizálásban és az *écriture scénique* kifinomításában való rendezői elmélyülés iskolája. A cenzúra légkörében, ahol tiltott volt a közvetlen kommunikáció, egy darab színrevitele palimpszesztussá vált, melyre jelentések és árnyalatok sokaságát lehetett ráírni, kitörölni vagy visszaállítani. Azok a késő huszadik századi előadások, melyeket a Nagy Reformtól szokás származtatni, mint pl. Grotowski *Acropolis*a vagy Kantor *A halott osztálya*, nem szövegek vagy társadalmi helyzetek illusztrációi, sokkal inkább azokra adott reakciók. Ezek az előadások, valami sejtelmes és burkolt módon egy „negyedik időben” játszódnak, túl múlton, jelenen és jövőn, ahol olyan karakterek, történetek és gondolatok találkozhatnak és játszhatnak együtt szabadon, amelyek rendszerint nem kerülnek egymással kapcsolatba.³

Grotowski 1967-es *Állhatatos herceg*-rendezése szolgál kézzelfogható példával a kifinomultság említett rétegzettségére. A darab Juliusz Slowacki fordításában a lengyel irodalom klasszikusa volt, melyet a varsói állami cenzúra eleve a kánon részeként tartott számon, s így könnyen hozzájárult a produkcióhoz. Eredeti kontextusában, Slowacki fordításában a mártírhálált halt, keresztény herceg története – akit mór fogvatartói meggyilkoltak, mert nem volt hajlandó iszlám hitre térni – Lengyelországnak mint nemzetnek a 19. századi törekvéséget metaforizálta. A szovjet zsarnokság alatt történő színrevitel Lengyelország 1960-as évekbeli helyzetére ültette át a metaforát.

dolgozott együtt, aki egyike volt a számos Sztanyiszlavszkij alatt tanuló újtónak, és később egy színházközpontúbb, ötletgazdagabb játékszínt fejlesztett ki. Amikor Gregoryt figyelem, amint tanít vagy rendez, úgy érzem, egy nagybácsi nézek munka közben – van egyfajta családi jellegű hasonlóság abban, ahogyan ő az előadókat és az *écriture scénique*-et megközelíti, még ha sok különbséget is talál.

³ Z. Yao, „Four-Dimensional Time in Dzogchen and Heidegger”, *Philosophy East and West* 512, Vol. 57; Issue 4 (2007) Manoa, University of Hawai'i Press.

A kontextust illető éleslátó döntésen túl Grotowski azzal is lényeges újítást vitt véghez, ahogyan magát a rendezést megközelítette. Ryszard Cieslakkal, a herceget játszó színésszel egy olyan rövid szólóprodukciót hoztak létre, ami az első szerelemről szóló, személyes emlékek újrajátszására épült. Majd ezt a fizikális dimenzióban rendkívül gazdag partitúrát használták Cieslak aktusainak és szövegmondásának motorjaként a herceg „kínzási” monológjaiban. A hatás, melyet a színész dramaturgiájának a rendező dramaturgiájától történő elkülönítése és a kettő ütköztetése – szerelem kontra kínzás – keltett, döntő fontosságú volt a késő huszadik század egyik legmeghatározóbb színpadi teljesítményének létrejöttében.⁴

Mivel oly sokban járult hozzá a színpadi gyakorlathoz, könnyű Grotowski munkásságát úgy elképzelni, mint ami *ex nihilo* tűnt elő, mintha mindent a semmiből talált volna fel. Azonban Grotowski és színészegyüttese mind szótárában, mind elképzeléseiben osztozott a korai szovjet színház-pedagógiával – nem a számunkra, Észak-Amerikában ismert töredékes, félrefordított és átértelmezett „Sztanyiszlavszkijjal”, hanem a tényleges „fizikai aktusok módszerével”, melyet Grotowski még Zavadzskij segédrendezőjeként sajátított el Moszkvában, a GITIS-en [Orosz Színházművészeti Akadémia – *A ford.*]. Grotowski mind tudatosan, mind tudat alatt megváltoztatta és továbbfejlesztette diáként szerzett színészképzési és rendezési képességeit, ahogyan Eugenio Barba is magáévá tette, módosította és újraértelmezte Grotowski mellett szerzett tapasztalatait. Mindazonáltal sem neki, sem munkatársainak nem kellett feltalálniuk a spanyolviaszt. Korai megnyilvánulásainak zord és provokatív hangja ellenére Grotowski megnyilvánulásai mögött nem egy *tabula rasa*, hanem egy szilárd, noha csak hallgatólagosan elismert alap húzódott. Úgy vélem, ezt az alapot – a lehetőséget, hogy ne kelljen feltalálnunk a spanyolviaszt, miközben paradox módon éppen ezt állítjuk magunkról – a hagyomány biztosítja számunkra.

A KÍNAI HARCMŰVÉSZET

Felnőtt életemet a hagyományos kínai harcművészetek gyakorlása határozta meg, az a hosszú távú kutatási projekt, amelybe Richard Fowler javaslatára kezdtem bele. 1993. szeptember és 2005. június között Montréalban Wong Sui Meing [mandarin: Huang

⁴ R. Schechner és L. Wolford, *The Grotowski Sourcebook* (New York: Routledge, 2001).

Xiao Ming] mester irányításával a Dél-Kínából származó *cailifoquan* [kantoni: *choy li fut kuen*], és az Észak-Kínából származó *tang peng taijiquan* [kantoni: *tong ping taigek kuen*] harcművészetét tanultam, valamint *zhi neng qigongot*, a tanítvány egészségének és élettartamának növelésére kifejlesztett, Észak-Kínából származó mozdulatrendszert. Becslésem szerint 1993-as kezdésem óta legalább tízezer órányi edzést teljesítettem Wong mester közvetlen felügyelete alatt.

2005 szeptemberében kezdtem el tanulmányozni a *chen taiji shiyong quanfát*, a *taijiquan* egy nagyon régi formáját Chen Zhonghua irányításával. Részt veszek a Chen mester által évente háromszor tartott intenzív műhelyen, továbbá magánórákon Ottawában; 2007-ben, 2009-ben és 2011-ben elutaztam a Santung-tartománybeli Dacsingsan-hegyre egy-egy teljes hónapos tréningre. 2007 augusztusában hivatalos oktatói engedélyt kaptam a stílusban Chen mestertől; 2010 novemberében pedig vérvonalának hivatalos, huszadik generációs tanítványává váltam.

Ezzel párhuzamosan nagyszámú *qigong*- (avagy egészség- és hosszúélet-) gyakorlatot sajátítottam el Kenneth S. Cohen jóvoltából, aki a *qigong*, a *taijiquan* és a taoizmus elismert szerzője és oktatója. 2000-ben ismertem meg Cohent, 2011-ben teljesítettem a tanmenetét és kaptam oktatói engedélyt.⁵ Cohen tanításának fontos része a *neidan* vagy belső alkímia nevű gyakorlat, mely a taoizmus Sárkánykapu [*Longmen*] -ágából származik; amelyet a kommunista éra és a kulturális forradalom pusztítása és terrorja előtt a Hua-hegyen, Sanhszi tartományban gyakoroltak.⁶

A kínai harcművészetek számos vérvonala, amelyekkel dolgoztam – a Nagy Reform viszonylagos informalitásához képest – módfelett rendszerezett mind gyakorlati tananyagát, mind a tanuló/oktató viszonyt tekintve. A *shifu/tudi*- avagy mester/tanítványkötelezettség igen egyértelmű a kínai harcművészetekben. Az oktató megfogadja, hogy sajátjaként szereti tanítványát, és annak szenteli magát, hogy minden tudását átadja neki. A tanuló ígéretet tesz, hogy a tanító elvárásait meg nem kérdőjelezve gyakorol, hogy örökölhessen a tudást. Ma már nem feltétlen követelmény, hagyományosan vi-

⁵ Érdekes módon a tantervet teljesítő öt diák közül három előadóművészeti tanszéken oktat: Patricia Leong, aki a Hawaii Egyetem színházi- és táncképzéseinek óraadó tanára, David Mott zenész és a torontói York University zeneprofesszora, valamint jómagam.

⁶ Mindezek mellett más harcművészet-oktatóktól is tanultam, diáktársakkal cseréltem eszmét, és bepillantottam a taoista, a tibeti buddhista és a jógyakorlatokba is; de korántsem olyan mélységben, mint amennyire elsődleges tanárainnal dolgoztam.

szont a tanítvány kötelezte magát, hogy idős korában gondoskodik oktatójáról, az pedig, hogy elszállásolja, etesse, ruházza tanítványát, míg az önellátóvá nem válik!

Lehet, hogy a kínai harcművészet logikus, fokozatosságon alapuló gyakorlatként való alapos rendszerezése a kora huszadik századi modernizáció eredménye, azonban maradtak fenn olyan ősi kiképzési útmutatók, melyek tanúsítják e pedagógia folytonosságát és alaposságát. A *Ji Xiao Xin Shu* avagy a *Hasznos technikák új könyve*, melyet a Ming-dinasztia tábornoka, Qi Jiguang írt, 1568-ból származik; a *Yin Shu* pedig, a vallásos elmélyülés és az élettartam meghosszabbítása céljából végzett fizikai gyakorlatok legkorábbi dokumentált bizonyítéka minimum i.e. 168-ból való (Gordon White, 2009:81).

Bár egy világ választja el a Nagy Reform történetétől, Chen Zhonghua tanára, a néhai Hong Junsheng (1907-1996) oly módon járult hozzá a chen stílusú *taijiquan* családfájához, ami párhuzamos példáját adja annak, hogyan teszi a hagyomány szükségtelemmé a spanyoliasz feltalálását, és ad egyúttal keretet annak, hogy paradox módon mégis ezt hirdethessük magunkról. Hong megközelítése a *taijiquan* tanítását illetően számos fontos szerkezeti újítással jellemezhető. Mozdulatanalízist végzett a *taolunak* nevezett koreografált gyakorlatsorokról azok tényleges harci alkalmazását szem előtt tartva. Felfedezte, hogy minden mozdulat két lehetséges körkörös cselekvés variációja. Így hát összeállított egy alapvető gyakorlatokból (*jibengong*) álló sorozatot, mely közvetlenül ezt a két megalapozó mozgást edzi. Ebből pedig húsz elkülönített kategóriára vagy mozdulatcsaládra osztotta fel a *chen* stílusú *taijiquan* két *taolujának* mozdulatait. Újításai lehetővé teszik, hogy a tanulók alapelvek segítségével strukturálják gyakorlatukat, és a korábban már elsajátított minták fokozatos kombinálásával tegyék kifinomultabbá mozdulataikat.

Bár ezek az újítások szerénynek tűnhetnek, Hong javaslati igen határozott kritikát jelentettek a *taijiquan* kora huszadik századi gyakorlására nézve, s kezdeményezéseit Kínában máig a korábbi megközelítésekkel való radikális és ellentmondásos szakításként értékelik. Hong különleges volt abban, hogy tradicionális Csing-korabeli nevelésben és kora huszadik századi nyugati oktatásban részesült. Ebből az következett, hogy míg személyes oktatói stílusa nagyon is hagyományos volt – aktív részvétel, egyszerre egy tanítvány –, analitikus megközelítése és a mozdulati tréning szerkezeti részletei közti összefüggésekre irányuló érdeklődése döntően modern volt.

SZEMLÉLETMÓD, MÓDSZER, MEGVALÓSÍTÁS

Észak-Ázsia művészi hagyományainak tapasztalata és kifejeződése hagyományosan a „Szemléletmód, Módszer, Megvalósítás” fogalmaival írható le.⁷ Minden hagyomány rendelkezik egy alapvető szemléletmóddal, észlelésfajttával, ami előírja egy gyakorlati módszert. A gyakorlati eljárás egyfajta módon beteljesül, megvalósítást eredményez, amit a szemléletmód hasznosságának igazolására vagy tagadására használhatunk.

Hogy nagyon konkrét példával éljek, a *taijiquan*-gyakorlás szemléletmódja szerint a természet erői hatalmas nyomás hatására átalakulnak és ellentétükbe fordulnak. Ezért nevezzük ezt a fajta harcművészetet *taijinak* – egy kínai kozmológiai jelenség után, amivel ennek kutatói leginkább megragadhatónak tartották eredményeiket⁸. Gyakorlatban ez azt jelenti, hogy ha a *taijiquan*-gyakorló képes testének egy pontját stabilizálni, és egy másik testrészét körkörös pályán mozgatni a nyugalomban levő pont vonatkozásában, akkor óriási mértékű emelőerőt tud kifejteni edzőtársával vagy támadójával szemben. A *taijiquan*-gyakorló azon képességének köszönhetően, hogy képes egy pontban maradván körbefordulni, a támadó kifelé irányuló erővektora visszafordul saját teste felé. A *taijiquan* szemléletmódját azzal lehet leteztetni, ha a *jibengong*-sorozatot vagy az alapgyakorlatokat gyakoroljuk, hogy képesek legyünk a nyugvó és a forgó pontokat elkülöníteni a testünkben. Ezután meg kell kísérelni fenntartani ennek irányítását az edzőtárssal való kézitusa során. Amikor már képesek vagyunk megbízhatóan eltéríteni és visszafordítani az ellenfél erejét – ami nagyon-nagyon nehéz –, elmondható, hogy a gyakorlás megvalósításhoz vezetett. A szemléletmód további vizsgálatát jelentheti annak tanulmányozása, milyen finoman tud a gyakorló úgy mozogni, hogy még mindig képes legyen az emelőhatás elérésére. Olyan égető filozófiai problémák vetődhetnek fel, mint pl. az hogy, ha csak csekély eltérés van a test két pontja között, hogyan állapítható meg, melyik van nyugalomban és melyik mozog? A szemléletmód más kontextusba is átültethető: ha a *taijiquan* az év minden napján azonos időpontban, mindig azonos helyen gyakorlom kültéren, megtapasztalhatom a tér és idő egy rögzí-

⁷ N. Norbu, *The Crystal and the Way of Light* (London: Penguin, 1986).

⁸ Úgy tűnik, a taiji klasszikus görög filozófiai megfogalmazása az *enantidromia*, a tulajdonságok azon hajlama, hogy szélsőséges esetben ellenkezőjükre forduljanak.

tett pontja és a természet ciklikus mintázata közötti kapcsolatot a *taijijit* a két küzdő test mikrokozmosza helyett a környezet makrokozmoszában tapasztalva meg.

Szélesebb kitekintésben a gyakran „taoistaként” vagy „buddhistaként” prezentált észak-ázsiai kozmológia szemléletmódjának az alapja az, hogy megtestesülésünk és valójában minden minket körülvevő élő és élettelen dolog létezése összetett és nyitott az előre nem látható változásokra és újabb összeállásokra. Az erre a nézőpontra való ráébredést hagyományosan, tradíciótól függően „megvilágosodásnak” vagy „halhatatlanságnak” nevezik. Fizikai, illetve művészeti tevékenységek sokasága fogható fel e nyitottság lehetséges kifejeződéseként a harcművészetektől a zenén át a festészetig vagy a költészetig.

GYAKORLATI PÉLDÁK, MOZDULATTRÉNING ÉS SZÖVEGKOMPOZÍCIÓ

Szeretnék most megosztani két példát saját munkásságomból azon meggyőződésem pontos megvilágításaként, hogy az újítás lehetősége a tradicionális megközelítésmódokban rejlik. Az első példa egy *taijiquan*-ból származó, színészek alkalmazta páros edzőfeladatot szemléltet; a második azt, hogyan áll össze egy eredeti jelenet szövege a Nagy Reform hagyományából átemelt eljárások segítségével.⁹

1. Mozdulattréning

Az interaktív feladatok e sorozata a *taijiquan*-képzésből származik. A feladatok általános célja lehetővé tenni, hogy az előadók egymástól nagyobb távolságra állva is olyan hitelességgel tudjanak mozogni, mintha partnerük érintésére reagálnának. Ezek a gyakorlatok a statikus érintéstől a téren keresztül történő mozgásos válaszreakciókig, az elkülönülő pároktól az állandó mozgásban és interakcióban lévő előadói együttesekig tartó edzési folyamatok példáiként szolgálnak.

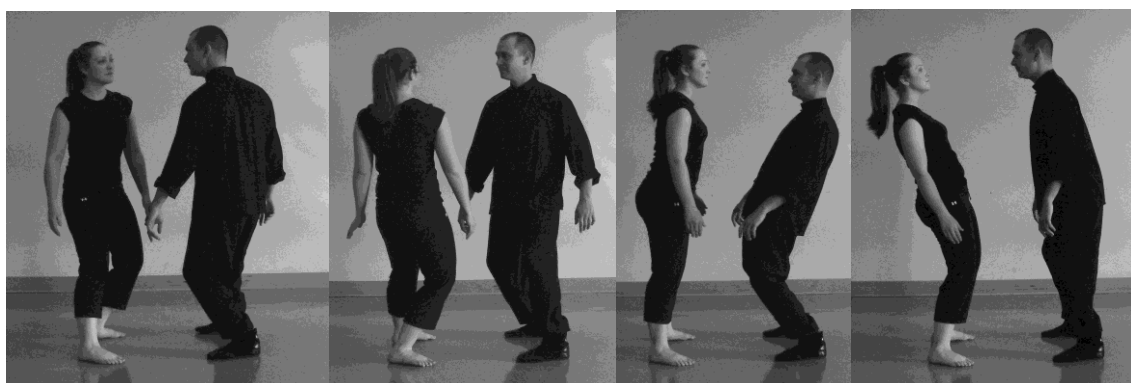
Az *enged/visszaad* során a partnerek felváltva lökik meg egymás csípőjét, vállát és hasát. A lökés elszenvédője oly módon alakítja a testét, hogy széteszlassa a becsapódás erejét és visszanyerje eredeti testhelyzetét.

⁹ Mindkét példa részletesen kidolgozva szerepel *The Dancing Word* című könyvem hatodik fejezetében. Lásd Daniel Mroz, *The Dancing Word* (Amsterdam: Rodopi, 2010).



Danielle LeSaux-Farmer (balra) és Colleen Durham (jobbra) színésznők az enged/visszaad feladat érintéses változatát gyakorolják. (Fotó: Laura Astwood)

Az *enged/visszaad* gyakorlat érintkezés nélküli változata kihagyja a karhasználatot. Ha a partnerek egyike előrehajol, akkor a másik hátradől, mintha közvetlen kontaktusban állna térszél. Ha egyikük kifordul, a másik egyidejűleg és pontosan követi. A partnerek teljes összehangolódása létfontosságú. A válaszreakciónak a lehető legarányosabbnak kell lennie azt az illúziót keltve, hogy a két előadó ösztönösen egyidejűleg mozdul meg. Az edzőtársak közötti távolság fokozatosan növelhető nagyjából kartávolságról akár több testhosszig is. A résztvevők a másikat próbára téve spontán módon cserélgethetik, melyikük irányítja a feladatot, anélkül, hogy megtörnének a folyamatosság és az egyidejűség illúzióját.



Colleen Durham és a szerző bemutatják az enged/visszaad érintkezés nélküli változatát. (Fotó: Laura Astwood)

A *formázás/keretezés* feladat az *enged/visszaad* rendjére épít további változókkal és összetettséggel gazdagítva azt. Az *enged/visszaad*dal ellentétben ez nem hivatalos része semmilyen *taijiquan* tananyagnak, ám az oktatók gyakran alkalmaznak ehhez hasonló, kevésbé hivatalos feladatokat az álló kézi- vagy ököltusa felvezetésére. A páros egyik tagja nyitott tartást vesz fel keretet adva a másiknak, kellően széttárt lábbal és karral ahhoz, hogy teste körül nagy kiterjedésű üres teret biztosítson. A másik mélyen behatol az üres térbe úgy helyezkedve, kezeivel társát megmarkolva, hogy egy mozdulattal eldobja, átfordíthassa vagy megüthesse a másikat. Ezt követően megáll, hogy partnere egy lépéssel egy olyan új helyzetet vehessen fel, ahonnan előnyösen dobhat, fordíthat vagy üthet. A feladat begyakorlása lassan, szünetekkel történik, hogy a két edzőtárs összeszokhasson, és megtanulhassanak egymás teste körül tájékozódni. Ahogy egyre inkább megszokják egymást, a szüneteket kihagyva mozdulataik egyre folyamatosabban áramolhatnak, míg végül a partner következő mozdulatát előrelátva a résztvevők viselkedése egészen magabiztossá válik.



34a-e figurák: Colleen Durham és a szerző a *formázás/keretezés* feladatot gyakorolja

Az érintkezés nélküli változatban a résztvevők, az előbbiekhöz hasonlóan, keretező társba helyezkednek, de egymás üres terébe néhány kartávolságnnyiról lépnek be. A kezdeti szünet kritikus jelentőségűvé válik, mivel a partnereknek ez alatt kell egymást leolvasniuk és úgy elhelyezkedni, mintha még mindig közvetlen érintkezésben lennének. A fokozódó gördülékenységgel távolságuk és ezzel együtt az üres tér mérete is megnőhet.



Daniel Mroz és Danielle LeSaux-Farmer a formázás/keretezés feladat érintkezés nélküli változatán dolgoznak; Colleen Durham figyeli őket. (Fotó: Laura Astwood)

Huzamosabb időn keresztül rendszeresen gyakorolva ezt a fajta tréninget az előadók képessé válnak arra, hogy pontosan és hitelesen érzékeljék és olvassák egymást függetlenül attól, hogy éppen milyen színpadi cselekvést kell véghezvinniük. Bár eltér a *taijiquan*-képzés írott betűjétől, mindemellett a gyakorlat a hagyománynak megfelelő módon viszonyul a mozdulathoz és a reakcióhoz.

2. Szövegkompozíció

A *One Reed Theatre Ensemble* csoportot a National Theatre School of Canada Angol színész részlegének négy végzős hallgatójával közösen alapítottuk. 2005-ben kezdtünk el együtt dolgozni, és alkottuk meg a leendő One Reed Theatre-t (ami nevét – „egy nád” – a mexikói naptárból kapta, arról az évről, amikor az európaiak megérkeztek Észak-Amerikába), és hoztuk létre előadásunkat, a *Nor The Cavaliers Who Come With Us*-t [Sem a velünk érkező lovagok].

A One Reed művészeit már jóval azelőtt, hogy egyáltalán szóba került volna a lehetséges együttműködés, megihlette Mexikó leigázása. A témában való hosszas elmerülésüknek köszönhetően mire munkához láttunk, a színészek már tetemes mennyiségű szöveget alkottak meg. Egy bizonyos szöveg Marc Tellez tollából (aki végül Hernan Cortes alakította) különös jelentőségűvé vált a számomra. Az eredeti szöveg egy vers-töredék volt, amelyben Cortes ragyogó, gyönyörű dologként éli meg konkvisztádori ambícióját. Így hangzott az eredeti verzió:

Emez álomban egy parton állok, túl a világon.
Mérleget tartok kezemben, mázsálom a világot.
És emez álomban a rózsásujjú hajnal ébreszt fel.
A féltékeny jövendő.
Szájammal rá vadászom,
Világom meglátni késztem álmom.
Az álmom szól:
„Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán,
silencioso como una mariposa, impaciente como un halcón”
Én szólok majd:
Nem vagy te rejtély, hogy szerelmem elriaszd.
Nem vagy megoldás sem, hogy bölcsességem elaltasd.
Az én kényemre vagy. Bármilyen légyen, akarlak.

Megkértem Marcot, illesszen bele fordításban néhány sort abból a dalból, amit a produkcióhoz szereztünk. A hozzáadott rész így szólt:

Akármi király, ha szárnyat bont fölém, kötelem, szükség szorítása nélkül –
Én szárnyat, szirmot bontok még a kikelet előtt –
Szerelmem felfedem.¹⁰

E szövegrészlettel azt reméltem, egyfajta melegen, mélyen érzett szent végzet- és küldetéstudattal árnyalhatjuk a megszállott és telhetetlen konkvisztádorokról kialakult közismert képet, legyen az bármilyen tragikusan elhibázott is. Cortes szövegébe illesztve a következőt kaptuk:

¹⁰ Spanyolul: „Si un rey en exilio abriera sus alas sobre el mundo, el mundo, sin estar obligado y sin tener necesidad, se abriría por sí mismo, alas y pétalos aún no florecidos, revelando lo que es el amor.”

Emez álomban egy parton állok, túl a világon. Mérleget tartok kezemben, mázsálom a világot.

És emez álomban a rózsásujjú hajnal ébreszt fel. A féltékeny jövendő. Szájammal rá vadászom – Világom meglátni késztem álmom.

Az álmom szól:

„Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso como una mariposa, impaciente como un halcón”

A világ így szól majd –

Akármi király, ha szárnyat bont fölém, kötelem, szükség szorítása nélkül –

Én szárnyat, szirmot bontok még a kikelet előtt –

Szerelmem felfedem.

Én szólok majd –

Csssss...

Nem vagy te rejtély, hogy szerelmem elriaszd.

Nem vagy megoldás sem, hogy bölcsességem elaltasd.

Az én kényemre vagy. Bármilyen, akarlak.



A One Reed próba közben, 2005 nyara, National Theatre School of Canada. Marc Tellez (Cortes) a jövő felé tekint, akár egy spanyol gálya orrdíszé, míg Megan Flynn (Malintzin) kikerüli erőteljes csapását. Az éber Frank Cox-O'Connell zenét rögtönöz a háttérben. (Fotó: Laura Astwood)

Megnyugodtam, hogy volt egy szövegrészünk, mely mélységgel és egy a szokványostól eltérő nézőponttal gazdagította Cortes egyébként kétdimenziós és archetipikus szerepét, majd módot kerestem arra, hogy mindezt egy, a hódítás történetét előremozdító, nagyobb szemantikai egységbe is belefoglalhassuk. Megkértem Megan Flynn színésznőt, aki történetesen Malintzint játszotta (a Mexikóba érkeztek Cortesnek ajándékozott rabszolgát, aki a férfi szeretője és tolmácsa lett), hogy írjon egy szöveget, ami a pár első közös éjszakájáról szól. Reméltem, ez majd mélységet és perspektívát ad Malintzin karakterének, és megalapozza kettejük történetbeli kapcsolatát. De ezúttal azt kértem, vágjuk az új szöveget a már meglévő részei közé, hogy egyfajta párbeszéd keletkezzen Cortes és Malintzin között. Szövegük a következő lett:

Malintzin: Ma hosszú volt az éjjel, végre lezárta a szemét. Az égő város fénye is
kialszik mögöttünk lassan –

Cortes: Emez álomban egy parton állok, túl a világon. Mérleget tartok kezemben,
mázsálom a világot.

Malintzin: A tűz tovább ég. A szemei végre némák. Hűvösek ajkamon.

Cortes: Ez álomban a rózsásujjú hajnal ébreszt fel. A féltékeny jövőendő. Szájam-
mal rá vadászom –

Malintzin: Úgy alszik, mint egy holt –

Cortes: Világom meglátni késztem álmom.

Malintzin: Elmondok egy titkot.

Cortes: Az álmom szól –

Malintzin: Ábrándos-spanyol nyelvén ezt suttogja minden éjjel –

Cortes: *Hola. Soy un marinero bravo, el mitad-barco, el mitad-huracán, silencioso
como una mariposa, impaciente como un halcón.*

Malintzin: Üdv néked. Merész hajós vagyok, félig hajó, félig hurrikán, csendes,
akár a pille, heves, akár a sólyom.

Cortes: A világ így szól majd –

Malintzin : És amikor hozzáérek, alig érzem őt –

Cortes: Akármi király ha szárnyat bont fölém, kötelem, szükség szorítása nélkül –

Malintzin: Egy kísértet máris.

Cortes: Én szárnyat, szírmot bontok még a kikelet előtt –

Malintzin: De a teste térképe ott van az ujjaim hegyén –

Cortes: Szerelmem felfedem. Én szólok majd –

Malintzin: Az ajkamhoz szorítom, és érzem az óceánok ízét, amerre járt.

Cortes: Csss...

Malintzin: Kenyérmorzsa-homokot.

Cortes: Nem vagy te rejtély, hogy szerelmem elriaszd.

Malintzin: Sót, égő fa füstjét.

Cortes: Nem vagy megoldás sem, hogy bölcsességem elaltasd.

Malintzin: Mi vagyok én neked?

Cortes: Az én kényemre vagy. Bármilyen légyen, akarlak.

Malintzin: Ennyi az enyém marad. De táborbontás után a helyem már a rabszolgák közt van.



A One Reed jelmezes főpróbája, Léonard Beaulne Studio, Ottawai Egyetem, 2006 szeptembere. Marc Tellez mint a rajongó Cortes és Megan Flynn mint a tiszta, gyakorlatias Malintzin. (Fotó: Laura Astwood)

E szöveg megalkotásakor olyan, Richard Fowlertől tanult eljárásokat alkalmaztam, melyek a színpadi mozgás összeállítására szolgálnak. Ennek a megközelítésnek a fő eszköze – mind a színész, mind a rendező számára – egy pontosan megkoreografált mozdulatokból álló, rögzített szekvencia, amit *fizikai partitúrának* nevezünk. A kezdetben az egyes színészek által egyedül létrehozott fizikai partitúrák később, a rendezővel való párbeszéd során átalakításra és továbbfejlesztésre kerülnek. Végezetül az egyéni partitúrák összeillesztése következik a Fowler által montázsként emlegetett folyamatban. Ez lényegi változásokhoz is vezethet a partitúrák alakjára és irányultságára nézve, mivel sokféle mozdulat kikerül vagy átalakul a rendezői elképzelés szolgálatában. Az egyesí-

tett fizikai partitúrák végleges montážsa lesz az előadás gerince: egy pontosan végrehajtott forma, melyhez a színészek vissza-visszatérhettek. Ahhoz, hogy a fenti szöveget létrehozzam, a fizikai partitúrák montázsának ötletét – a Fowlertől tanult megközelítésmód központi kompozíciós elemét – egy másféle kontextusban kellett alkalmaznom. Végző soron tehát azt tapasztaltam, hogy a szöveg létrehozásához szükséges minden hozzáértésem abból a tudásból származik, amelyet a fizikai partitúrák összeállításán és egyesítésén dolgozva szereztem meg. Saját, egyéni hagyományom központi kompozíciós eleme eszközt adott a kezembe nemcsak a színészek testével, hanem a szöveggel végzett munkával kapcsolatban is.

ÖSSZEGZÉS

Lehet, hogy a fent említett Szemléletmód, Módszer, Megvalósítás modelljének a Nagy Reform értékeire történő alkalmazása túl nagy kihívást jelent, tapasztalataim alapján annyi következtetést talán mégis levonhatok, hogy a Nagy Reform úgy tekint a színházcsinálásra, mint egyszerre elkülönült és összekapcsolódó elemeknek; az egyes előadók egyéni aktusainak és a rendezői *mise-en-scène* átfogó üzenetközvetítésének az összességére. Ez a szemléletmód elkerüli az olyan szélsőségeket, mint a jellemek autonóm színpadi cselekvőkként való elgondolása, az előadás egységekre tagolása, vagy mint a *mise-en-scène* koherenciájának inkább monolitikus, mint palimpszesztikus hatást keltő túlhangsúlyozása. Ha le kellene szűrnünk bármilyen közös módszert a számos huszadik század során kiötlött kreatív eljárásból, úgy vélem, ez a térbeli elemek és az egymást követő időbeli elemek tudatos megkülönböztetése lenne – mind a rendező, mind az előadók részéről. Mint ahogy e kísérletek megvalósításainak tekinthetjük azokat a folyamatokat és előadásokat is, amelyek végül mindig felvetik a kérdést: „Vajon eleget tettünk-e látomásunk kifejezése érdekében?”

Hogy definícióink ne tűnjenek túl absztraktnak és általánosnak, térjünk vissza példánkhoz: mind Jerzy Grotowski, mind Hong Junsheng azért tudtak jelentős újításokat bevezetni saját területükön – melyeket egyesek radikális törésként értékeltek –, mert egy-egy adott hagyományon belül dolgoztak. Miközben el is különítették munkájukat elődeiktől, építettek is a korábbi generációk által kifejlesztett eszközökre. Hong esetében ez az eszköz a *taolu*, a harcművészek tizennyolc generációján át hagyományozott koreografált mozdulatsor volt. Grotowski számára a pontosan ismételhő fizikai aktu-

sok sorának összeállítását célzó eljárások jelentették az eszközt, valamint a képesség, amivel a színészek cselekvési vektorait egy meggyőző és metaforikus *écriture scénique*-ben egyesíteni tudta.

Mindezek az eszközök, legyenek színpadiak vagy harcművészeti, *pontosak*, ami alatt azt értem, hogy végrehajtásuknak van egy bizonyos helyes módja. Ez a helyes mód a tanulónak kezdetben láthatatlan, az oktatónak látható. Helyes és intenzív gyakorlás mellett a tanítvány idővel szert tesz a képességre, hogy maga is megítélje, mennyire jól működik harcművészeti teljesítménye, színészi játéka vagy rendezése. Egy hagyomány követelményei kívülről elnyomó és előíró természetűnek látszhatnak, és belülről is ilyennek érezhetjük őket. Mindemellett, amit a tradíció kínál, végső soron nem más, mint a függetlenség és az önreflexió; a képesség arra, hogy saját teljesítményünket – a kiképzés során elsajátított belső művészi iránytű vagy derékszög segítségével – ténylegesen annak lássuk, ami; képesség arra, hogy a metaforikus gondolkodás érdekében elkülönítsük saját testünkben a teret és az időfolyamot.

Fordította: Kertész Lilla

A fordítást ellenőrizte: Kérchy Vera

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Barba, Eugenio. *The Paper Canoe*. London: Routledge, 1995.
- Gordon White, David. *Sinister Yogis*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Mroz, Daniel. *The Dancing Word*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- Norbu, Namkhai. *The Crystal and the Way of Light*. London: Penguin, 1986.
- Schino, Mirella. *Alchemists of the Stage*. Fordította Warrington, P. Denmark: Icarus, 2009.
- Schechner, Richard és Wolford, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 2001.
- Yao, Zhihua. „Four-Dimensional Time in Dzogchen and Heidegger.” *Philosophy East and West* 512, Vol. 57; Issue 4 (2007) Manoa, University of Hawai’I Press.

[A fordítás alapja: Daniel Mroz, „Warmth is Memory: Tradition is Innovation”, kézirat.]