

Tölli Szofia

Alessandro Serra és Szavvasz Sztrumposz rendezései Budapesten

Előadás-elemzések színház-antropológiai szempontok bevonásával

Dolgozatom témája két olyan előadás, amelyet a 11. Madách Nemzetközi Színházi Találkozón (MITEM)¹ mutattak be: az egyik a záróeseményként, Alessandro Serra rendezésében bemutatott **Tragédia – Oidipusz éneke**² című előadás, a másik a Szavvasz Sztrumposz rendezésében színpadra vitt **Sirály**.³ Az alábbiakban az előadások elemzése mellett feltárom kulturális és színházi kontextusukat, valamint kísérletet teszek a színház-antropológiai szempontú megközelítésükre is.

1 A fesztivált 2024. április 6–28. között tartották Budapesten, a Nemzeti Színházban, <https://mitem.hu/program/eloadasok> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).

2 Koprodukciós előadás – Sardegna Teatro, Teatro Bellini di Napoli, ERT Emilia Romagna Teatro Fondazione, Fondazione Teatro Due Parma. Az előadás online színlapja: <https://mitem.hu/program/eloadasok/tragedia-oidipusz-eneke> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).

3 Zero Point Theatre. Az előadás online színlapja: <https://mitem.hu/program/eloadasok/siraly-2> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).

Alessandro Serra művészete és módszere – kapcsolódási pontok Jerzy Grotowskihoz

Alessandro Serra 1999-ben alapította a TeatroPersona nevű társulatot, amely nem kizárólag színházi társulatként működött, hanem színházi kutatócsoportként, alkotóműhelyként egyaránt. Kísérleteiben a Grotowski által kijelölt úton kívánt haladni, amely során fókuszba helyezte a fizikai cselekvések tanulmányozását és az ún. vibrációs énekek gyakorlatát.

Azzal, hogy a hangsúlyt a színész cselekvéseire teszi, kapcsolódik Grotowski szegény színházához, amely az esztétikai megoldások helyett a játzók gyakorlatát helyezte előtérbe. „Rájöttünk, hogy a színház létezik kellékek nélkül, önálló jelmez és díszlet nélkül, elkülönített játéktér (színpad) nélkül, fény- és hangeffektusok nélkül és így tovább. Nem létezik viszont valódi színész–néző viszony a közvetlen, élő kapcsolat nélkül. Természetesen ez egy régi teoretikus igazság, de ha szigorúan megvizsgáljuk a gyakorlatban, az aláássa a színházról alkotott számos elméletünket. Ez egy kihívás, a színház fogalmának mint összetevő, de össze nem illő elemek – irodalom, szobrászat, festészet, építészet, fény, a »metteur en scène« szabályai szerinti előadásmód stb. – szintézisének a részünkről való kihívása. Ez a szintetizáló színház, amelyet mi »gazdag színháznak« nevezünk – hibákban gazdag” (Grotowski 1968, 19). A szegény színházban központi szereplő a színész, akinek kulcsfontosságú szerepe van abban, hogy az előadás során kapcsolat alakuljon ki a játzó és a néző, befogadó között. Ehhez a színésznek precíz tréninget kellett végeznie, amely a játzó teljes pszichofizikai egységére fókuszált, miközben igyekezett leszámolni a tanult viselkedés berögzött mozdulataival (maszkjaival). A cél pedig az volt, hogy mindezek által a befogadók kollektív tudattalanjára gyakoroljanak hatást (Mendes de Jesus és Sousa Pereira 2022). A MITEM-en látható *Tragédia – Oidipusz éneke* című előadás kapcsán kijelenthetjük, hogy Alessandro Serra egy, az európai kultúrkörben ismert történet alapján próbál közel kerülni a kollektív tudatalattihoz. A MITEM csapatának adott interjújában ki is fejté ezt:

„Az előadás alapja a mítosz, nem a történelem. Színház csak a történeten túl jön létre, mondhatnám, hogy amikor a cselekmény »elhanyagolható«, vagy legalábbis széles körben ismert. Szophoklész nézői tökéletesen ismerték Oidipusz sztoriját a szájhagyomány révén is, de főként a számtalan tragédiából, amiket már Szophoklész előtt neki szenteltek. Oidipusz nem

Szophoklész találmánya. Mint ahogy a *Hamlet* története sem Shakespeare-é. Ma, fél évezred elteltével a színházak világszerte tele vannak *Hamletekkel*, ami azt bizonyítja, hogy a nézők nem azért mennek színházba, mert valaki elmesél nekik egy történetet.” (Kornya 2024.)

A vibrációs ének kapcsán fontos kiemelni, hogy ezen a ponton szintén párhuzamot vonhatunk Grotowski módszerével. A lengyel színházi alkotó színházantropológiai eszközökkel kutatta az ősi tradíciók rituális dalait. Ennek során együtt dolgozott afrikai származású művészekkel és kutatókkal: afrikai és diaszpórabeli, afrikai származású dalokat gyűjtöttek és használtak fel (Mendes de Jesus és Sousa Pereira 2022). Serra *Tragédiája* kapcsán elmondhatjuk, hogy a rendezés alapkonceptióját a „tragédia” szó és annak etimológiája adja: ez a kifejezés ugyanis görögül ’a kecske dalá’-t vagy ’a kecskének szóló dal’-t jelent (Kornya 2024). Rendezését a kórus szerepére és a kar dalaira alapozza, s abban fontos összetevőként jelenik meg a színészek testkezelése, annak koordinálása is.

Serra komplex színházi vízióval bíró alkotóként vesz részt a projektjeiben, nem „csupán” rendezőként. Amellett, hogy ő írja és viszi színre az előadásait, személyesen felel a díszlet, a fénytechnika és a jelmezek tervezéséért és kivitelezéséért is. Ez a módszer eltér az úgymond hagyományos, kőszínházi gyakorlattól. Serra összefüggő rendszerben gondolkodik a színházról, és saját szavaival szólva „színpadra ír”, ahol az írás az összes színházi folyamatra kiterjedő aktus. Ez a megközelítés egy négydimenziós drámát eredményez, amely az adott helyen és időben valósul meg (mint a negyedik dimenzió), a dialógusok mellett pedig „olvasható” instrukciók irányítják a színészek mozgását.

Serra *Tragédiájában* a fények a dramaturgiához kapcsolódnak, a díszletnek ugyanakkor nem esztétikai funkciója van, hanem kézzelfogható anyagot jelent: ez segíti és határozza meg a színészek mozgását. A fények vibrálása, stroboszkópjellege megtöri a látvány állandóságát, a zaklatottság, a töredékesség vizuális kiterjedésű.

A színre vitel kapcsolata más színházi tradíciókkal, esztétikai meglátások

Az előadásban megidézett antik mítoszok és az ezekhez kapcsolódó misztériumok antropológiai és kulturális kontextusban való értelmezése kulcsfontosságú. Az ismert Oidipusz-történet célja és értelme, hogy az élete végén járó, vak „dagadt bokájú” átadjon egy igazi titkot, szent misztériumot. Az előadás antik ihletésű misztériumjátékként is értelmezhető, amely mélyebb kulturális és szakrális rétegeket tár fel a nézők számára.

Az olasz alkotó módszere nagyon hasonlít a kelet- és délkelet-ázsiai színházi formákra. Az egyszerűség kedvéért érdemes a MITEM kínálatánál és programjainál maradni az összehasonlítás során. A tavalyi Színházi Olimpia és a MITEM előadásai között több olyan távol-keleti rituális színházi formát is találunk, amelyet párhuzamba lehet állítani Alessandro Serra módszerével és színházával. Az indiai kathakali előadásban (Tölli 2023a) a *Mahábhárata* eposzából láthatunk dramaturgiailag összekapcsolódó részleteket, míg a tibeti operában (Tölli 2023b) Nangsza Öbüm dákini (tündérhölgy) története elevenedett meg. Három



1. kép. Színpadkép Alessandro Serra *Tragédia* című előadásából (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

nagyon különböző színházi és táncos nyelvezetről beszélünk, ám azon túl, hogy egy (saját közegében) ismert cselekmény feldolgozása által készítetik a nézőt a színpadi események feldolgozására, egyebek miatt is összehasonlíthatók az említett stílusok, iskolák. Néhány olyan szempontot érdemes kiemelni, amely mind a három előadásra igaz.

A megszólalások mellett vagy azokat felváltandó énekek kísérik a cselekményt. A színpadi mozgás rituális teret jelöl ki. Díszletet egyáltalán nem vagy csak jelzésszinten találunk, a cselekmény helyszínét a dialógusok, a kórus dalai és a kontextus alapján tudjuk beazonosítani. A színpadi mozgások, a térben kirajzolódó koreográfiák, téralakzatok szintén szorosan kapcsolódnak a kifejtett történethez. A *Tragédiában* a kórus dalai felidézik a korai gregorián énekek hangulatát, illetve az összhangzatos, többszólamú egyházénekeket. A kar tagjainak a mozgása sokszor haljra emlékeztet: energianyalábok, áramlatok határozzák meg, mintázatot rajzol ki.

Az előadás esztétikai elemzése során fontos megvizsgálni a fények, a díszlet és a jelmezek szerepét, jelentőségét. Serra esetében a fények a dramaturgiát követik, míg a díszlet kézzelfogható anyagot jelent, ami segíti és meghatározza a színészek mozgását. A fények vibrálása és a díszlet illuzórikus megjelenése elősegíti az előadás töredékességének és zaklatottságának a vizuális kifejezését. Az előadás összművészeti alkotói látomása egyedülálló élményt kínál, amely intenzíven megmozgatja az érzékszerveket és a befogadók képzeletét.

Következtetés

Alessandro Serra *Tragédia – Oidipusz éneke* című előadása példa arra, hogyan lehet a színházban újraértelmezni az antik görög színházat Grotowski színházi módszere nyomán és annak felhasználásával. A különböző keleti rituális színházi formákhoz hasonlóan ehhez segítséget nyújtanak a dalok, a testkezelés, amelyet kiegészít a minimalista, ám összetett, jeleket felvonultató látvány.



Szavvasz Sztrumposz művészete és módszere – kapcsolódási pontok Theodórosz Terzopuloszhoz és Eugenio Barbához

Az előzőekben értelmezett *Tragédia – Oidipusz éneke* című előadás antropológiai és kulturális kontextusa mentén érdemes megvizsgálni a MITEM kínálatában látható *Sirályt*, amelyet Szavvasz Sztrumposz rendezésében tekinthetett meg a közönség. Az előadás különleges hangsúlyt helyez a Sztrumposz mestere, Theodórosz Terzopulosz által kifejlesztett színházi technikákra, amelyek lehetővé teszik a karakterek mélyebb pszichológiai rétegeinek a feltárását. Terzopulosz módszeréről részletesen olvashatunk a tavaly megjelent magyar nyelvű kiadványban (Terzopulosz 2023). Színházában, ahogyan Serránál is láthattuk, a színész áll a középpontban. A színpadi cselekvést a légzés határozza meg, amelyhez komplex tréningen ad megfelelő alapot a játszóinak.

Sztrumposz Csehov-értelmezése a fizikai színház eszközeihez és az Eugenio Barba és Nicola Savarese által is kutatott és összefoglalt színházi formákhoz kapcsolódik. Az egyes karakterek egy-egy rájuk jellemző, a hétköznapin túli egyensúlypozícióban várják jelenetüket. Ezek a pozíciók lehetővé teszik, hogy a játszó jelenléte még azelőtt élővé váljon, hogy ténylegesen játszani kezdenének (Barba és Savarese 2020, 64). Akár a *commedia dell'arte* szereptípusoknál, a játszó itt is egy-egy jellemző pózt vesznek fel akkor, amikor nincsenek jelenetben, és a saját szerepüknek megfelelő mozgáskészlettel dolgoznak akkor, ha ők kerülnek előtérbe. A rendező tavalyi MITEM-es előadásával, a *Jelentés az Akadémiának* című előadással szemben itt viszont nem a mozgás válik a legfontosabb színpadi elemmé, hanem a kimerevített képek, az összekapcsolódó tekintetek, mivel a párbeszéd az esetek többségében feszültséggel teli mozdulatlanságban hangoznak el.

Barba és Savarese leírják, hogy a keleti színházi formák kapcsán szinte alapvetésnek mondható, ún. instabil egyensúly a nyugati színházakban is jelen van, például a *commedia dell'arte* stílusánál. Ez a megállapítás különösen érdekes, mivel a *Sirály* szereplőinek a beállásai egyébként is emlékeztetnek a különböző szereptípusok pózaira. A különleges egyensúlyi állapot stilizáltsághoz, esztétikai szuggesztivitáshoz vezet (Barba és Savarese 2020, 64), s ez érvényes a vizsgált előadásra is. A hétköznapin túli egyensúly itt a klasszikus balett *demi-plié* pozícióját (Barba és Savarese 2020, 67) idézi fel leginkább: a térdek hajlítva vannak, a talp minden része érinti a talajt, a lábfejek keresztezve.



2. kép. Jelenet Szavvasz Sztrumposz *Sirály* című előadásából – Nyina szerepében Elpiniki Marapidi, Trigorin szerepében Szavvasz Sztrumposz (Fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A szereplők, különösképpen Trigorin kéztartása megragadja a tekintetet. Az egyensúlyhoz hasonlóan a hétköznapin túlit pillanthatjuk meg, ám az ázsiai színházakra jellemző határozott kodifikáció (Barba és Savarese 2020, 154) nem tetten érhető. A színész a jelenetek minden pillanatában feszíti az ujjait, ami fokozza az energiái áramlását, és elősegíti azt, hogy azok se kerüljenek nyugalmi állapotba, akik nem szerepelnek a jelenetben, de a színen vannak.

A sort még lehetne bővíteni, az előadás ugyanis megfelelő alapot nyújtana ahhoz, hogy a *Színházantropológiai szótár* akár minden szócikke alapján végezzünk elemzést. Jelen dolgozat keretei azonban ezt nem teszik lehetővé.

Az előadás elemzése

A *Sirály*ban azt láthatjuk, hogy a díszlet a *Tragédiához* hasonlóan a minimalizmusra törekszik, ám a takarásként szolgáló oldalsó és a háttérben lévő színpadi elemek helyett a padlón elhelyezkedő fehér platformot látunk. Pontosabban,

egy üres, fehér kör van a színpad közepén, két oldalsó fehér kitüremkedéssel, kisebb platformokkal s egy kicsi székkal a jobb oldalon. Látszólag semmi sem utal a Csehov által leírt tóparti környezetre. Öt színész van egyszerre a színen: Nyina, Trepljov, Arkagyina, Trigorin és a rejtélyes Pierrot. Sztrumposz tehát megszabadult a jószágintézőtől és annak feleségétől, valamint még sok más szereplőtől is. A hangsúly a főszereplőkön és a sirályon magán van. Nyina, Trepljov és Arkagyina a kijelölt fehér kör mögött, míg Trigorin a külön fénykörrel megvilágított széken foglal helyet. Pierrot középen kezd, majd a közönséghez közelebb eső platformon helyezkedik el. A regényíró a fizikális pozíciója okán is egyértelműen kívülállóként jelenik meg, miközben ő is bekapcsolódik a fehér körön belül kibontakozó különös tudatállapotba.

A jelenetek során mindig csak azok tartózkodnak a körben, akik között párbeszéd zajlik, vagy azok, akik monológot mondanak, utána viszont mindenki visszamegy az eredeti helyére. Minden karakter mozgása egyedi, láthatóvá teszi az adott szereplő személyiségjegyeit. Nyina lány mozgása a törekenységére utal, Trigorin simulékonysága a mozgásában is tetten érhető, míg Arkagyina kettős személyiségének a megjelenítése járja be a legnagyobb amplitúdókat – hol megtört és elesett, hol megjátszott könnyedséggel cseveg és nevetgél.

Pierrot több funkciót is ellát: a szerzői utasítások szavalásával narrál, esetenként dialógust folytat Trepljovval. Kosztya belső hangjaként is tekinthetünk rá, aki mindenekelőtt maga is sirály. Megdöbbenő testtudatosságra és testkezelésre vall a vízimadár mozgásának és hangjának életre keltése.

Következtetés

A *Sirály*ban a rendező egyedülálló módon interpretálja és értelmezi újra Csehov klasszikus művét. A rendező módszere és a színészek tanult technikája együttesen teremtenek rétegzett és intenzív előadást, amelyben a hétköznapin túli egyensúly alkalmazása a legszembetűnőbb, de a kéztartások is fontos adalékot jelentenek a szerepformálás szempontjából.

Összegzés

A MITEM két fentebbi előadása egyrészt támpontokat ad az európai színjátszásban meghatározó színházi alkotók munkájának a vizsgálatához: Serra és Sztrumposz rendezései által a különböző módszerek (Grotowski szegény szín-

háza, Barba gyűjtései) tovább élnek a kortárs színpadon. Másrészt pedig a segítségével gyakorlati értelmet nyer mindaz a tudás, amelyet a mesterek elméleti műveiben, gyűjteményes köteteiben olvashatunk.

A felhasznált irodalom

- Barba, Eugenio és Nicola Savarese. 2020. *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*, sorozatszerkesztő Sepsi Enikő, fordította Regős János és Rideg Zsófia. Károli Könyvek. Budapest: L'Harmattan.
- Grotowski, Jerzy. 1968. „Towards a Poor Theatre”. In *Towards a Poor Theatre by Jerzy Grotowski*. New York: Touchstone Books, 19. Magyar verzió: Grotowski, Jerzy. 2023. *A szegény színház felé*, fordította Liszkai Tamás. Károli Könyvek. Budapest: L'Harmattan.
- Kornyai István. 2024. *A színház is egy hallucináció – Világpremier a Nemzeti Színházban, Alessandro Serra rendező a Tragédia budapesti világpremieréről, a polisz művészetéről, a mítoszról, az emberiség szeméről, a színházról és a fotográfiáról*. Online elérés: <https://mitem.hu/aktualis/2024/04/a-szinhaz-is-egy-hallucinacio-vilagpremier-a-nemzeti-szinhazban> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).
- Mendes de Jesus, Luciano és Sayonara Sousa Pereira. 2022. *The Songs of Black Experiences: consonances and dissonances in the path between Grotowski and the Workcenter*. Online elérés: <https://journals.openedition.org/rbep/2404> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).
<https://doi.org/10.1590/2237-2660121949vs02>
- Terzopulosz, Theodorosz. 2023. *Dionüszosz visszatérése*, fordította Kozma András. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem.
- Tölli Szofia. 2023a. „Történetek a Mahábháratából”. *Magyar Nemzet*, május 31. Online elérés: <https://magyarnemzet.hu/kultura/2023/05/tortenetek-a-mahabharatabol-az-eloadas-elemzése-es-kulturalis-hattere> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).
- Tölli Szofia. 2023b. „Nangsa Öbüm dákini: színházi meditáció két felvonásban”. *Magyar Nemzet*, június 12. Online elérés: <https://magyarnemzet.hu/kultura/2023/06/nangsa-obum-dakini-szinhazi-meditacio-ket-felvonasban> (utolsó megtekintés: 2024. május 2.).