

Bevezetés a kathákali világába

Összeállította és fordította: Pintér Géza



Április 25-én az idei MITEM keretében A Kalatharangini Kathákali Iskola (India) és a Teatro tascabile di Bergamo (Olaszország) koprodukciójában lesz látható a Nemzeti Színház nagyszínpadán a *Történetek a Mahabharatából* című előadás. Jelen összeállítás az olasz társulat történetét mutatja be, amelyben fontos szerepe van a kathákali stílust képviselő klasszikus indiai táncszínházzal való kapcsolatuknak, majd röviden ismerteti a bemutásra kerülő produkciót is.

A Teatro tascabile di Bergamo (TTB, magyarul Bergamói Zsebszínház) társulata 1972-ben alakult. A színház azonos nevű elődje már 1959-ben létrejött, és az akkori alapítót (Lidia Gavanelli) egy francia színház neve inspirálta (Théâtre de

Poche). A hatvanas években elsősorban mint amatőr színjátszó csoport működött, amely avantgárd és kísérleti színházi előadásokat hozott létre Bergamóban. 1972-ben Renzo Vescovi (aki addig a Milánói Egyetem Irodalomtudományi Tanszékének tanársegédje volt) vette át a társulat irányítását hét teljesen új fiatal színésszel, akik közül legtöbben évtizedeken át dolgoztak együtt, néhányan pedig jelenleg is a társulat tagjai. A TTB hivatalos megalapításának dátuma tehát 1972, azóta következetesen foly-

tatják művészi kutatómunkájukat a Jerzy Grotowski és Eugenio Barba nevével fémjelzett harmadik színházi mozgalom emblematikus csoportjaként.

Az autodidaktaként fejlődő csoport 1977-ben került kapcsolatba először az indiai előadó-művészettel a Nemzetközi Bergamói Színháztalálkozón (Atelier di Bergamo), ahova meghívták többek között Krishnan Nambudiri kathákali művészt. A TTB színészeit lenyűgözték az indiai táncosok, kiváltképpen Aloka Panikar, odisszi táncosnő. Ám akkor még senki sem gondolta volna, hogy a többnyire húszas-harmincas éveik fordulóján járó színészek maguk is szert tehetnének

hasonló művészi kompetenciára. A rendező néhány hónappal később azzal az ötlettel fordult társulatához, hogy talán érdemes lenne hosszabb időre Indiába utazniuk, hogy eredeti mesterektől tanulva maguk is elsajátítsák ezeket a táncokat. Az ötlet döbbenetet és ellenállást szült a társulat minden tagjában, akik kérdőre vonták a vállalkozás realitását anyagi és szervezési problémákra hivatkozva. Renzo Vescovi autokratikus döntésének köszönhetően¹ 1978. november 10-én a társulat első csapata elindult India három különböző városába, hogy más-más táncstílust kezdjenek tanulni (Odisszi, Bharata Natyam, Kathákali). Beppe Chierichetti, a Tascabile ma is aktív, senior tagja volt a Kathákali úttörője, majd mestere, aki négy további generációnak adta tovább a tánc alapjait a színházon belül a következő közel negyven év során. Beppe mestere kezdetektől fogva az a Kalamandalam John volt, aki a következő évtizedekben is a TTB szoros együttműködő partnere maradt.

1978-ban kezdetét vette egy hosszú folyamat, amely a társulat további sorsát döntően meghatározta. Az elsődleges cél az volt, hogy egy autentikus és komplex fizikai színházi tréningrendszert adaptáljanak a társulat életébe és a későbbi pedagógiai munkájába. A harmadik színházi mozgalom csoportjainak a keleti színházi hagyományok felé való nyitása főként abból a korszellemből táplálkozott, melyet Renzo Vescovi így fogalmazott meg: „...úgy tűnt számomra, hogy az

¹ Renzo Vescovi többek között egy Edward Gordon Craig idézetre hivatkozik döntését illetően: „Mindmáig úgy tűnik, a Természet újra és újra bebizonyítja magának, hogy a régi út mindig a legjobb útja a teremtésnek. Ő pontosan ugyanazokat az eredményeket produkálja, akárcsak sok millió évvel ezelőtt. Hegyei, virágai, holdjai és a benne élő emberek valószínűleg egészen mások, mint egykor voltak, létrehozásukban mégsem keresett új utakat.” Vescovi így vélekedik erről: „Az a művész, aki követi a természet ezen törvényét, nem okoz kárt.”



Balról jobbra: Guru Aloka Panikar, Luigia Calcaterra, Tiziana Barbiero és (háttul) Renzo Vescovi Bergamóban 1979-ben (forrás: narthaki.com)



Kalamandalam John workshopja európai fiataloknak 2018-ban (forrás: facebook.com)

európai színházi hagyomány három évszázados történetének és szokásrendszerének megszűnt a korábbi, termékeny lendülete. Ezért a célunk nem az volt, hogy szembeszálljunk ezzel a kultúrával, hanem hogy kilépjünk annak logikájából.” A színházi antropológia jegyében a harmadik színház csoportjai közül sokan nyitottak a keleti klasszikus technikák felé, azonban a TTB ment a legtovább ezen az úton: néhány évvel később már önálló tánckoreográfia-repertoárral rendelkezett a társulat valamennyi tagja, hiszen az indiai tánc rendszeres gyakorlásának köszönhetően maguk a színészek is mestereivé váltak az adott stílusoknak.

Ahogy a nyugati tánc történet neves tudósa, Arnold Haskell fogalmazott: az indiai tánc „a legteljesebb és a legkifejezőbb valamennyi létező táncrendszer között.”

Az indiai tánc a csoport origóját is jelenti, hiszen egy olyan rendszerről van szó, amelyhez mindig vissza lehet térni, így döntően meghatározta a csoport technikai, etikai és esztétikai felfogását. Hatása érezhető a kortárs színházi kutatómunkájukban is. A TTB előadásainak letisztult esztétikája abból a technikai felkészültségből ered, amely képes minden mozgássorozatot egy színészi partitúra rendszerében rögzíteni és formalizálni, úgy, hogy annak minden részlete pontosan megismételhetővé váljon, akár beltéri, akár utcaszínházi előadás esetén. Az indiai tánc koreográfiájának felépülése és tanulási folyamata egy szabad improvizáción alapuló mozgássorozat megformálásakor is érvényesülhet, ezért pedagógiai szempontból is fontossá vált. Alkalmazása segíti a fiatal csoporttagok képzését és integrálását a színház mindennapjaiba.

A szóban forgó „diszciplínának” azonban volt még egy fontos következménye a csoport etikáját illetően. A színházi szakmában általános vélekedés, hogy egy csoport, sikere ellenére is, három-négy, esetleg tíz év után általában felbomlik a csoportdinamika természetéből adódóan. A Tascabile esetében, ahol a mai napig öt generáció dolgozik együtt, nem volt meglepő, hogy az egyik kolléganő negyven év után a „gólyalábról ment nyugdíjba”. Mi az, ami megóvhatta ezt a csoportot az olyan belső válságoktól, melyek már korábban megroppantották volna? Az indiai tánc-színház egy olyan művészeti forma, amely családon belül, nemzedékről nemzedékre száll. Minden próba az istenek, a mester és a társak köszöntésével kezdődik, majd a táncos megáldja a földet, mielőtt a lábaival dobantana rajta. Ennek ellenére a színészek nem váltak hindu hívőkké és munkájuk hátterében sincs sem ezoterikus érdeklődésből, sem más, vallásos meggyőződésből eredő elhivatottság. A forma vélhetően kívülről hat a színészre, miközben a mindennapi cselekvés idővel tartalommal telítődik.

Grotowski elhíresült anekdotája szól azokról a kurd útonálló banditákról, akik a hegyekben egész nap csendben ültek egy-egy fa tetején és várták az arra járó utazókat, hogy lecsapjanak rájuk. Mivel néha napokig nem járt arra senki, előfordult, hogy napokig ültek egy fa tetején mozdulatlanul. Ezt a „mesterséget” sokan évtizedekig folytatták, mígnem idővel valóságos „szentekké” váltak a rendszeres meditatív cselekvés révén.

A TTB továbbá büszkén viseli magán az olasz kézműves hagyomány szellemiségét is. Renzo Ves-covi inkább kézművesnek, mint művésznek tartotta magát, aki mit sem törődött a kortárs európai színházi konvenció állandó újító kényszerével, az „innováció nyomasztó elvárásával.” Felvállalta a másoló szerepét, hiszen a pontos másolás képessége a keleti kultúrában egy elfogadott művészi kvalitás. Ves-covi visszatérő példázata a „Kehely és a kegyelet”: egy kézműves addig dolgozik a kehely minőségén, amíg az tökéletessé nem lesz, hogy végül, ha szerencséje úgy hozza, megjelenhessen rajta az isteni kegyelem.

A színház a mai napig rendszeres kapcsolatot ápol az indiai mesterekkel, hiszen majdnem minden év januárjában a társulat tagjai több hetet töltenek náluk. A színészek egy része északon, Delhi városában odisszi táncot tanul, a csapat másik része Bangaloréban bhārata natyamot, míg a harmadik része délen, Keralában gyakorolja a kathákali Kalamandalam John Kalatarangini Iskolájában 1978 óta. Kalamandalam John és társulata szintén rendszeresen ellátogatnak Olaszországba a Tascabile meghívására, egy-egy egész éjszakás kathákali előadás alkalmából.

A TTB előadásaiban nem cél az indiai tánckoreográfiák beemelése vagy szabad felhasználása, ám egyes esetekben megjelennek gesztusok, mozgássorozatok, hiszen a nyugati színész számára egy indiai táncstílus mozgásrendszere valódi kincseszár. Abban az esetben, ha megjelenik egy-egy koreográfia, annak valamilyen konkrét dramaturgiai funkciója van. A TTB előadásai közül – melyek mindegyike legalább két évig készül és legalább tíz évig szerepel a társulat repertoárján – *A teknős hátán* egy olyan kivételes utcaszínházi produkció, amely felvállalja a keleti színházi formák közvetlen színrevitelét.

A teknős hátán című szabadtéri előadásról

A teknős hátán egy szabadtéri előadás, amely kelet és nyugat színházi hagyományainak párhuzamos kutatására épül, amelyek néha meglehetősen eltérők, máskor pedig kiegészítik egymást.

Az előadás terve a színház azon vágyából ered, hogy művészileg keresse a formát és feltárja a mítosz örök mozgását. A cím a hindu mítoszra utal: Visnu Isten egy hatalmas teknőssé változott, hogy hátára vegye a Mandara hegyet, és lehe-



A Teatro Tascabile egy korai előadásának fotója az 1980-as évekből (forrás: ariarivista.org)



A teknős hátán, a Teatro Tascabile előadása 2019-ben, premier 2014 (forrás: teatrotascabile.org)

vezetőként segíti a nézőket, hogy felfedezzék a csodás keleti tájakat. Az utazás nyugatról indul keletre, de végül visszatér azáltal, hogy szemléletessé válik a commedia dell'arte színésze és az indiai táncok közötti formai hasonlóság, rokonság. Ez értelmezhető akár az előadóművészetek különböző karaktereinek újraegyesítéseként kelet és nyugat között.

Az előadás egy pontján a kathákali táncosok is megjelennek gólyalábakon. Ebben az esetben tehát két jellegzetes technikát ötvöz a színház szabadtéren. A kathákali táncos az általa hosszú évek során megtettesített szerep-koreográfiáját „átülteti” gólyalábra, ahol a felsőtest munkája megmarad, azonban a láb-munka lényegesen megváltozik. A színésznek ezért bizonyos elemeket sűrítetnie kell a mozgásrendszerében.

Történetek a Mahabharátából

A kathákali egyike a hét klasszikus indiai tánc-színházi formának. Eredetileg Keralából, India dél-nyugati, természeti értékekben gazdag tartományából származik. A kathákali mai formája egy sokoldalú színházi és rituális gyakorlatokban gyökerező kultúra gyümölcse, amely hosszú folyamat eredményeként a 17. század közepére érte el mai végső, letisztult formáját. Kottarakkara Rádzsája ez idő tájt komponálta az elsősorban klasszikus hindu eposzok, a *Rámájana* és a *Mahábhárata* történeteiből álló repertoár jelentős részét.

A kathákali a 19. század közepére érte el fénykorát, majd ezt követően hanyatlásnak indult, amely folyamat egészen a 20. század elejéig tartott. Ebben az időszakban a brit gyarmatbirodalom uralma rombolóan hatott valamennyi indiai kulturális formációra. Az elmúlt hatvan évben azonban néhány szenvedélyes köl-

tóvé tegye az isteni ambrózia felhozatalát az óceánok vize alól. Az univerzum kavargása megismétlődik a színházi térben, hiszen ez az egyetlen hely, ahol még mindig lejátszódhat a mítosz.

A darab egy karneváli felvonuláshoz hasonló: gólyalábas karakterek jelennek meg arisztokratikus és karneváli maszkokban; a király, a királynő egyéb méltóságokkal és szolgálkával. Az előadás lírai kibontakozását groteszk és narratív közjátékok tagolják. Az összekötő szál Arlecchino figurája jeleníti meg, aki követi az utazókat, és egyfajta

tő ösztönzésének és a helyi kormányok értékmentő támogatásának köszönhetően, a kathákali visszatért korábbi dicsőségéhez egyre növekvő vitalitással és népszerűséggel. A kathákali híre és igazi mítosza a nyugati színpadi gyakorlat számára lényegében technikájának szigorúságában rejlik.

A színpad egyszerű és letisztult, nem igényel semmiféle díszletezést. A színész az, aki pusztán saját szakmai tudásával képes felidézni egy elvarázsolt kert hangulatát, egy tomboló csatajeleneget vagy bármilyen rendkívüli és lenyűgöző eseményt. A színpadon pusztán két sámli képezi az összes tárgyi kelléket, amelyből egyik-másik minden alkalommal megjelenik mint trónszék, hegy vagy bármi más, amit a képzelet és a hagyomány sugallhat. További kellék a tirassila (függöny), illetve a színpad előtt méltóságteljesen áll a hatalmas olajlámpa, amelynek két lángja szimbolizálja a napot és a holdat.

Az egész éjszaka tartó előadás a hagyománynak megfelelően egy „tisztá tánc”-koreográfiával indul: a *Pakuti Purappadu* szó szerinti jelentése „bevezetés”. A függöny lehull és a két ikerkarakter, Krishna (a férfi energia) és oldalán a Sakti (a női energia) jelennek meg. Az előadás kozmogónikus szimbólumokkal működik: témája a sötétség tánc általi eloszlása és a kozmosz megszületése.

Ezután olyan tánc-koreográfiák következnek, amelyben a táncosok néhány klasszikus történet kivonatát mutatják be. A színpad ekkor a *tirannokoval* nyílik ki: ez egy olyan tipikus kathákali technika, amely arra szolgál, hogy a karakterek egy hátsó választófüggöny mögül, jelenlétük fokozatos leleplezésével mutassák be magukat.

A *Poothanamoksham* az ördögi King Kamsa története, aki megpróbálja megölni a gyermek Krishnát, mivel a prófécia szerint Krishna keze által fog egy-



Kalamandalam John Síva maszkjában (forrás: nemzetiszinhaz.hu)



Mario Barzaghi (középen csatabárdal) Ráma hatodik avatárjaként, mint Parashurama (forrás: teatridiventi.it)



Bhíma és Draupadi a Kalamandalam Iskola színészeinek megjelenítésében (forrás: photoshelter.com)

szer meghalni. Miután sikertelenül próbálta megakadályozni a születését (édesanyja a király édestestvére), Kamsa elküldi Putanát (egyfajta bérnyilkos-dadát) Ambadi városába, ahol az istengyermeket elrejtették.

A *Kalyanasaugandhikam* Bhima utazásról szól (ő egyike az öt Pandava testvérnek, akik mind Draupadi férjei), amelyben egy ritka és elbűvölő virágot, a saugandhikát keresi felesége, Draupadi óhajára, aki arra kéri, hogy hozzon számára a virágból. Útja során – amelynek nyilvánvalóan szimbolikus célja van – a nehézségek és a veszélyek ellenére behatol egy erdő mélyébe, ahol szemtanúja lesz egy oroszlán, egy kígyó és egy elefánt harcának. Ezután szembetalálkozik Hanumannal, a nagyhatalmú Majomistennel – Vayu szélisten fiával –, akit Bhima lármája zavar meg. Mi-

után Hanuman megleckézteti Bhimát, végül felfedi valós kilétét, és útbaigazítást ad testvérének (Bhimának), hogy megtalálja a saugandhika kertjét.

A *Duryodhanavadham* rész egy ősi eposz, egy mestermű, amely a *Mahabharata* legfontosabb eseményét, a Pandavák és unokafivérek közötti viszályt meséli el. A Pandavák útra kelnek az erdőben, hogy letöltsék tizenkét éves száműzetésüket, miután veszítettek a dobókocka-játékban. Yudhishtira, a legidősebb Pandava fivér először a fegyvereit veszíti el, aztán a királyi palotát, majd fokozatosan a királyságot, a feleségét és önmagát is. A történet Krishna emberalakban való földi megjelenésével folytatódik, akivel Duryodhan a Kauravák erőkezű vezetője sértően bánik, majd a Pandaváknak a kurukshetrai csatában a Kauravák felett aratott győzelmével zárul.

Introduction to the World of Kathakali

Translated and Compiled by Géza Pintér

Stories from Mahabharata, a co-production between Kalatharangini Kathakali School (India) and Teatro tascabile di Bergamo (Italy), will feature on the main stage of the National Theatre, Budapest, on April 25, at MITEM 2020. This compilation first presents the story of the Italian company formed in 1972, in which its relationship with the classical Indian dance theatre of the Kathakali style has played an important role since the mid-seventies, and then briefly the forthcoming production as well.



A férfi- és nővelvet egyesítő szent tűz a kathakali színpad megvilágítására (forrás: flickr.com)



Krisna győzelmi tánca Kaliya (kígyódémon) felett, bronz, 18. század (forrás: mantra.art)



RENZO VESCOVI

A „lírai” színész

Jegyzetek a keleti és nyugati színművészet határáról¹



El poeta comprende
todo lo incomprendible,
y a cosas que se odian,
él, amigas las llama.
Sabe qu.e los senderos
son todos imposibles,
y por eso de noche
va por allos en calma.²

F. Garcia Lorca

A keleti színész legfőbb jellemzője már a nevében is megjelenik: „Nata”, azaz színész, csak úgy, mint a „Natyá” szóban, ami színházat jelent, és ami alapjelentésében hordozza a tánc és a színház vitális egységét.

A két fogalmat itt külön értelmezzük az elemzés kedvéért, úgy működtetve, mint egy sztereoszkópot, mint két lencsét, melyek valamikor egyek voltak, és amelyek egy olyan teret és forma-tartalmat adnak hozzá vizsgálatunk tárgyához, ami nem mutatkozna meg, ha csak az egyikén keresztül tekintenénk rá. A keleti hagyományban a színész – ha a modern nyugati színházkultúra színészével hasonlítjuk össze – „lírai” színész. Játéka a mindennapi életre csak áttételesen utal, mintha csak ajánlást tenne vagy célozna rá. A valós élet empirikus tapasztalataival való kapcsolatában – ez az úgynevezett *Erlebniss* – [magyarul: *déjà vu* – *a ford.*] ez a fajta színpadi művészet mágneses vonzása révén konkrétan, de rej-

¹ Renzo Vescovi, *Scritti dal Teatro Tascabile di Bergamo* [Írások a Teatro Tascabile történetéről], a cura di Mirella Schino Bulzoni Editore, Roma, 2007. 165–170.

² „Költő az, aki érti azt, ami érthetetlen, barátunkká avatva tárgyát gyűlöletünknek. Tudja, hogy minden ösvény egyformán lehetetlen, ezért jár rajtuk éjjel, egy cseppet sem remegve.” (Somlyó György fordítása)

télyes erővel működik, olyan energiákkal, melyek anélkül irányítják a mennyei testeket, hogy megérintenék őket. Ez a *Rasa* értelme, a Bhava³ valóságának sajátos módon szublimált folyamata, az emberi megtapasztalás érzete.

A modern nyugati színész az általános kritikai gondolkodás szerint egy olyan kristály, amely annál értékesebbnek számít, mennél kevesebbet változtat egy adott szövegen. A keleti színész épp ellenkezőleg, úgy bontja elemeire a fényt, hogy az irodalmi háttér csaknem érzékelhetetlenné válik.

E két stílus közötti markáns különbség egy, a legtávolabbi múltból eredeztethető felfogásra vezethető vissza: egyfelől a keleti világot a *Shiva Nataraja* hi-



Shiva Nataraja, a táncsal teremtő isten szobra a 10. századból, bronz, Művészeti Múzeum, Los Angeles (forrás: wikipedia.org)

posztázis-teremtéseként gondolták el (a világegyetemet kozmikus táncként fogták fel, amelyben a teremtés és a pusztítás vég nélkül követi egymást); míg másfelől a nyugati világ alapjául a *Logosz*, illetve a spirituális és az anyagi világ karteziánus szétválasztása szolgál.

Az előbbi egy kiváltképpen szoros kapcsolatot feltételez a test és lélek között, amely a színház területén végeredményben oda vezet, hogy előtérbe helyezi a táncos–színész pszicho-fiziológiai energiáit; az utóbbi ezzel szemben az előadóra mint tolmácsra bízta az irodalmian rendezett szavak értő közvetítését.

Ahogy ezt a különös telítettséget eléri, abban a „lírai” színész teljesen hasonlít a keleti színészhez.

Ennek a telítettségnek az egyik legfőbb letéteményese a mozgás művészete: ez utóbbit az ellenpontozás technikája szervezi, miáltal a test zenekarrá válik.

A *test-zenekar* fogalma jobban értelmezhetővé válik, ha a nyelv költői szerveződését hozzuk fel lehetséges analógiául. Itt utalhatunk Jakobson elhíresült definíciójára, mely szerint a költői nyelv tudatában van önnön formális elemeinek (különösen a ritmikai és a hang-szimbolikus elemeknek), akár a lírai színész, aki testének táncoló energiáit képes a különböző szintek kiemelése révén összehangolni és megmutatni a nézőnek. Ez a gyakorlatban úgy néz ki, hogy a test külön-

³ Bhava: szankrit, létállapot, szubjektív létesülés, érzés, érzelem, hangulat, elkötelezett tudatállapot. A buddhista gondolkodás szerint a bhava az élet és halál folytatása és az azokból való keletkezés, létesülés. A bhakti hagyományokban a *bháva* az extázis hangulatát, az önfeladást és az irányító érzelmi energiákat jelöli.

böző szegmenseit – legelemibb egységeit – leválasztja annak érdekében, hogy a kettős artikuláció (a fonémáktól a szavakig és a beszédig) egyfajta művészi dinamizálása révén egy progresszív strukturáltsághoz vezessen el.

E technika legnagyobb iskolája a klasszikus „táncok” keleti pedagógiájában lelhető fel. Az indiai kultúrában például – mely valamennyi ázsiai kultúra nagyszerű bölcsője – a színész művészetét négy fő területre osztják: a mozgás, ennek neve *Angika*. E területen az akciók a felső és alsó végtagokból kiindulva szerveződnek: minden egyes testrész valamennyi lehetséges mozdulatát megmutatják a különféle iskolák és hagyományok szerint; például a Nandikheswara *Abhinaya Darpana*-ja

– ez a tizenkettedik századi klasszikus, mely a professzionális táncban (különösen a női táncban) ma is élő – felsorol kilencféle lehetséges fejmozdulatot (ez egyesek szerint akár huszonnégyféle is lehet), négyféle nyakmozgást és nyolcféle (egyesek szerint akár negyvennégyféle) különböző tekintetet stb.).

A *test-zenekar* egyfajta polifonikus előadásmódként határozom meg, ahol egy egyedi tempó-egység alatt (egy adott közönség érzékelését követve) olyan testhelyzetek jönnek létre, illetve olyan különböző akciók kerülnek bemutatásra, amelyek egy sűrített metrum vagy látvány-koncert zenekari logikája szerint szerveződnek (pl. a szemantikai, ritmikus, hang-szimbolikus és formális impulzusok koncentrációja és hierarchikusan strukturált kapcsolódása szerint).

A lírai színész *test-zenekarának* a természete (mivel a koncert-szerű sűrítettség kategóriája itt más színházművészeti komponenseket is tartalmaz, mint például a kosztüm, a hang-használat stb.) számos olyan további hatást vált ki, mely szétsugárzik e központi magból.

A továbbiakban, szigorúan az *Angika* területére szorítkozva, felsorolok néhányat ezekből a következményekből: a professzionális pedagógia, mely a test szegmentációján alapul, egy olyan típusú struktúra, mely vertikálisan olvasandó, akár egy szimfónia partitúrája; a térbeli dimenzió, amely a vizuális képességen alapul, a látásnak a szó szerinti szemhez [sense of „visus”] kötött értelmében, amely képessé teszi a szemlélőt, hogy a testi cselekvés folyamatát a lehető leg részletesebben, a legapróbb mozzanatokig megragadja (a táncos-színészre nem véletlenül utalnak a klasszikus szanszkrit értekezésekben, amikor a színházról úgy beszélnek, mint *Drisia Kavia*-ról, azaz „látható költészetről”). Tehát a távolság a színész és a nézője között sokkal kisebb, mint a nyugati színházi hagyomány



Nandikheswara *Abhinaya Darpana* műve alapján beállított mozgássorok Nivedha Ramalingam előadásában (forrás: nytimes.com)

esetében, ahol ez a viszony az auditív percepción alapszik, egy „instrumentum textuson” (a szöveg eszközén). (Ami a teret illeti, ezt úgy kell megszervezni, hogy érzékelhetővé tegye ezen hiper-tudatos érzéki ingerek szerveződését; ez utóbbiak valamikor közös tapasztalat alapján kerültek lejegyzésre egy fantázia-nyelven, melyet ma már csak speciális gépezetek segítségével tudnánk érzékelni. A szakértők szerint ehhez az inger forrásától való távolság nem lehet több kb. nyolc méternél.) Ez azzal is járna, hogy egy ilyen színpadot csak néhány tucat néző tudna körülülni. Néhány más konzekvencia könnyen ide kapcsolható: a színészek képzési ideje, fokozatos művészi fejlődésük, érésük, a fizikai értelemben vett színházi tér kialakítása (termek, színpadok), a közönséggel való kapcsolat (ami a nézővel való kapcsolattá válik) stb.; a további bensőbb következmények, mint a szakmai etika, a saját munka értelme már messzebbre vezetne bennünket (Grotowski szerint nagyon, nagyon messzire...).

A test mindennek előtt valósága, illetve megkérdőjelezhetetlen szerepe abban, amivel egy színész a színpad komplexitásához hozzájárul, szükségképpen vezet az üzenet referenciális összetevőjének csökkenéséhez. Így a színpadon a „költészet” végül legyőzi a „drámát”, a hangsúlyt a drámaíró helyett inkább a színészre helyezve át.

Fordította: Pintér Géza és Regős János

Appendix⁴

A kathákali tánc-előadásokban általában két alapvető karaktertípus jelenik meg: a csodás és nagylelkű vagy rosszakaró hős egy háborús helyzetben, illetve a hősszerelmes. A színész egy különleges növényi magkivonat festékanyagát helyezi a szemhéja alá, amitől a szem szaruhártyája (cornea) rózsaszínű lesz (szerelmi helyzetben) vagy vörös (drámai helyzetben). Mindez több órás előkészülettel jár. Ezután felveszi a jelmezt – képzeljünk el egy roppant aprólékosan kimunkált öltözetet –, végül pedig megáldja, majd a fejére teszi a koronát. Színpad lépésével végre kezdődhet a jelenet, a színész folytatja munkáját. Amint feltűnik, a zenészek megszólaltatják hangszereiket, majd két színpadi segéd lép a



A „vörös szem”-effektus
(forrás: fineartamerica.com)

⁴ Renzo Vescovi: *Egy név nélküli színész felé. A keleti színész etikája és technikája* (részlet). Vö. Uő: *Scritti dal Teatro Tascabile di Bergamo* [Írások a Teatro Tascabile történetéből], a cura di Mirella Schino Bulzoni Editore, Roma, 2007. 173–174.

színész elé és függönyt emelnek közte és a nézők között. Az előadás kezdetét veszi, ám minden a függöny mögött történik, így a nézők nem láthatnak semmit a táncból, amely egyike a legszebb kathákali koreográfiáknak.

A közönség hallja a zenét és a lábfejek dobbantásait a függöny mögöl, de nem látja magát a táncot. Amikor a tánc véget ér (amely általában körülbelül 20 percig tart), a színészek visszatérnek az öltözőikbe, leveszik a jelmezt, a koronát, és letisztítják magukról az arcfestéket. Erre az estére véget ért a munkájuk. Éppen ez a különös: sok évi munka, gyakorlás, rengeteg előkészület a színpad lépés előtt, majd végül egy fellépés kizárólag az istenek színe előtt.

Ez a névtelen színész vált az eszményképünké, szemben a hagyományos nyugati színházi színésszel, aki a társait könyököli, hogy a neve néhány milliméterrel nagyobb méretű karakterrel szerepeljen a plakáton, vagy aki harcol az ábécés betűrendért, netán a fentről-lefelé olvasandó fontossági sorrendért vagy egyéb sorrendekért, ha érdeke éppen úgy kívánja. A mi olasz, vagy inkább európai szokásainkkal szemben egyszercsak ott találtuk ezt a nagyszerű hagyományt, ahol a színész sokéves munka után első táncát kizárólag az isteneknek kínálja fel.

Fordította: Pintér Géza

Renzo Vescovi: The “Lyrical” Actor

Notes Upon the Acting Art between East and West

In 1972, Renzo Vescovi (formerly assistant professor at the Department of Literature at the University of Milan) took over the management of the Teatro tascabile di Bergamo (TTB) with seven brand new young actors, most of whom kept working together for decades, and some are still members of the company. Since 1972, they have consistently continued their artistic research as an emblematic group of the third theatre movement, bearing the hallmarks of Jerzy Grotowski and Eugenio Barba. As autodidacts, the group first came into contact with the Indian performing arts in 1977, which, in addition to its ever closer artistic cooperation with the Kalatharangini Kathakali School, has significant theoretical benefits as well. This paper explores the world-conceptual origins of the difference between actors in the East and the West. Its author points out that, on the one hand, the Eastern World has been thought of as hypostasis-creation by *Shiva Nataraja* (the universe is identified with a great cosmic dance in which creation and destruction follow each other endlessly); on the other hand, *Logos* as well as the Cartesian distinction between spiritual and material reality have provided the basis for the Western World. The former assumes a sort of very close relationship between body and spirit which – in the theatrical field – leads ultimately to put forward the psychophysical energy of the dancer-actor; the latter entrusts the performer with the due relief of the literary organized word.



Kalamandalam John szemtornája