

feszültségkeltés hatásaként a nézőben valóban affektív disszonancia keletkezik: a testi meggyalázás és a kedélyes dalolászás bizarr mixtúráját jó eséllyel egyszerre érzi megrázónak és irritálónak. Annak felismerése azonban, hogy milyen jelentősége van a meztelen testnek és az azt rutinszerűen megtörő erőszaknak a szemünk előtt játszódó – sci-fi keretbe zárt – kelet-európai kirealista történetben, már kognitív disszonanciát okoz. Ugyanis a három prostitált ért szexuális zaklatás és brutális testi erőszak a diegézis világában egy aberrált elme bosszúvágytól fűtött forradalmi víziójaként lepleződik le. Rumata a keretezés által is kiemelt távlata is egyértelművé teszi, hogy a szörnyű valóság (vérfertőző nemi erőszak, holttest végtisztesség nélküli eltün-

tetése, az újszülött állami gondozásba adása) inszenírozott megisméltése nem lehet adekvát – sztrugackiji terminussal élve civilizált – eszköze sem az áldozatokkal szembeni jóvátételnek, sem a bűnösök leplezésének/megbüntetésének. Így azonban a Károly és alkotótársai által megjelenített *splatter*-filmbe oltott „kegyetlen színház”, amely egyrészt a legkevésbé sem reflektál a reprezentációs alkotófolymatban megjelenő erőszakra, hanem egyértelműen a (szadista) hatalomgyakorlás terepeként leplezi le azt, másrészt egyenlőség jelet tesz a színésznő és a prostituált közé, értelmezhető úgy, mint ami ironikus távlatba helyezi a benne felismerhető műfajok ábrázolási konvencióit, de attól tartok, Mundruczó rendezésének *mise en abyme*-jaként is.

LUKÁCS LÁSZLÓ

## A színház keleten van – Új utak a keleti színház felé

„Azért, akik az ázsiaiak verseit olvassák, tudni kell azoknak történetét; meg kell tanulni nyelveket, amellynek kiválóbb képességeit fel kell nyomozni, meg kell esmérni erkölcsüket, tudományukat, vélekedéseiket, meséiket, példabeszédeiket; végezetre az perzsáknak s araboknak verseitjeiket, hogy úgy szóljak, ázsiai szemekkel és eszékkel szükség hogy olvassák.”  
(Csokonai Vitéz Mihály: Az ázsiai poézisről)

István Mária cikkében<sup>1</sup> két korai magyar törekvésről ír, amelyek a keleti színházi formák integrálására törekedtek. Németh Antal, a Nemzeti Színház igazgatója 1936-ban, Kazimir Károly, a Thália Színház vezetője 1972-ben állította színpadra ugyanazon japán téma, a negyvenhét hűségese szamuráj történetét. Bár majdnem negyven év választja el egymástól a két előadást, a párhuzam indokoltan tűnik. Mindkettőjük munkásságában igen fontos állomás volt ez az előadás, mert útkeresésükhöz, továbblépésükhöz számos ponton lényegi segítséget vártak a távol-keleti színház inspirációjától. A 20. századi hagyományos színház tartalmi és formai kiüresedéséből az Európán kívüli művészeti formák inspiráló hatása kiutat jelentett. A neves külföldi példaképek, újító rendezők közül talán Mejerhold és Brecht építette be a leghatékonyabban a távol-keleti – kínai és japán – elemeket saját színházába. Németh Antal és Kazimir Károly érdeklődését részben az ő eredményeik keltették fel e színházi formák iránt. Mindkettőjüknél szerepet játszott azonban a magyar művész attitűdje is, akit nyomaszt az Európához (Nyugat-Európához) való „felzárkózás” kényszere, s a teljes követés és önfeladás helyett a kelet évezredes kultúráitól szeretne erőt nyerni sajátos útjának megtalálásához. Kazimir az előadások stílusát tekintve a „jó értelemben vett Európán-kívüli-ség”-re törekedett: „Ki kell lépünk az Európa-centrikus színházból, hogy újból európaiak lehessünk”.<sup>2</sup>

Választásuk okainak vizsgálata során István Mária utal „a lehetséges folytonosság kérdésére, valamint fontos, lényegi problémák megoldásának visszatérő kényszerére, erős tendenciák ismételt jelentkezésére.”<sup>3</sup>

Elemzésében használt vonatkoztatási pontjai a „népművelő színház”, színházi nevelés, közösségi színház, a „modern színház”, a „kelet példája”, a „színpadi naturalizmus meghaladása”, a „totális színház”, a „látvány jelentősége”, az „új színpadi terek” mint visszatérő kérdések, a kortárs színházi horizont meghatározó elemei.

### Back to Babylon Nemzetközi Stúdió

Kompánia Színházi Társulattal és a thaiföldi Moradokmai Színházzal végzett nemzetközi kutatómunkám során céltom volt „testközelből”, „első kézből” megismerni olyan, még feltáratlan dél-kelet-ázsiai színházi formákat, amelyek alapját és továbblépési lehetőségét képezhetik egy gyermekkorban elkezdett közösségi színházra épülő képzési rendszernek, amelyek kiszélesíthetik a bháratá natyamra fókuszáló látószögünket. Utakat kutattam a kiüresedett és egyben telített, elhasználdott formák megújítására. Olyan együttműködést kerestem, amely hosszú távon működhet, és bekapcsolja a Moradokmai Színházat a Back to Babylon Nemzetközi Stúdióba.

<sup>1</sup> István Mária: A japán klasszikus Csúcsingura két magyarországi előadása, *Criticaí Lapok*, XIX/3, 33–36.

<sup>2</sup> Kazimir Károly: „Kabuki”, 1970. In: *A népművelő színház*, Magvető Kiadó, 1972. 197.

<sup>3</sup> István Mária: A japán klasszikus Csúcsingura két magyarországi előadása, *Criticaí Lapok*, XIX/3 33–36.

A Back to Babylon Nemzetközi Stúdiót 2004-ben hoztuk létre olyan nemzetközi alkotóműhelyként, mely kutatási céllal fog össze kísérletező társulatokat és művészeket a világ különböző részeiről; mobilitást és valódi képzési lehetőséget biztosít a tagok számára, és a hosszú távú kutatómunka eredményeit nemzetközi produkciókon, utazó fesztiválokon és összművészeti programsorozatokon keresztül mutatja be. A Stúdió céljai:

1. Meríteni a népi és színházi hagyományokból, a gyökerekből és feldolgozni azokat a kortárs művészetben.
2. Közösen keresni a nyelvek feletti kifejezést, közös, egyetemes összefüggéseket az előadó-művészetben (tánc, zene, gesztus, emberi hang).
3. Fejleszteni a különböző kultúrák közötti párbeszédet. A kulturális diverzitást egységként fel fogni és megmutatni.
4. A megszerzett tudást átadhatóvá, átörökíthetővé tenni.

Dolgozatomban összegzem az együttműködés során szerzett tapasztalatokat. Egyrészt feltárja annak lehetőségét, hogyan válhat a közösségi színház tradicionális színházi formák integrálásának egyik eszközévé. Másrészt keresztmetszetét adja a ma élő thai-földi tradicionális színházi formáknak, és felvázolja azok hátterét. A magyar nyelvű anyagok jelentős bővítésével pedig hiánypótló szerepet tölt be.

„Az autentikusság visszahódításának kísérlete.”<sup>4</sup>

A 19. század vége óta új közönség befolyásolta a thai színház fejlődésének alakulását. A profitorientált színházak *lakhon nok* előadásai a városi burzsoáziát, míg a Buddhista templomok ünnepéseinek előadásai a vidéki közönséget vonzották. A színháznak az új nézők igényeihez kellett alkalmazkodnia, így az udvari művészet eszméi és szigorú szabályai átadták helyüket a melodramatikus történeteknek és a kevésbé kifinomult humornak. Az előadóművészetekre gyakorolt hatása szempontjából is döntő esemény volt Thaiföld 1932-es alkotmányos monarchiává alakulása. Egyet jelentett a királyi udvar és a tradicionális színház végleges elszakadásával, amely a kormány Szépművészeti Minisztériumának hatásköre alá került. A régi hagyományokat ettől fogva **nemzeti művészetnek**

tekintik, nem pedig **udvarinak**, amely szerint kialakultak és fejlődtek.

Thaiföldön a mozi és a televízió fő riválisai a klasszikus és a populáris színháznak is. Az új média sok olyan színész számára biztosít megélhetést, akik karrierjüket a színházban kezdték. A nyugati filmek áradata és a viruló videó üzletág komoly fenyegetést jelent a thai filmiparra, amely azonban így is képes volt nemzetközileg elismert filmeket létrehozni.

A 21. század elején számos trend van jelen a thai színházművészetben.

1. Tanulmányozzák a klasszikus és regionális formákat, és időről időre régi előadási gyakorlatokat is újjáélesztenek.
2. Ezzel együtt teljesen új, gyakran a nyugattól kölcsönzött stílusok és kifejezőmódok előadásai is jellemzőek, mint például a modern tánctechnikák vagy musicalek.
3. Sok fiatal művész pedig arra törekszik, hogy a hagyományos thai formák és a kortárs technikák új szintézisét alkossa meg.

Janaprakal Chandruang színházi törekvései az első két pontban összefoglalt irányok felé mutatnak, azzal együtt, hogy mind a „régikorlat”, mind az „új kifejezőmódok” további árnyalást tesznek szükségessé. Pichet Klunchun, Chandruang tanítványa pedig a harmadik pontban vázolt törekvés egyik legismertebb képviselője. Kruh Chang az „autentikusság visszahódítására” /Pavis/ tett kísérletet, amikor kialakította a Moradokmai képzési rendszerét.

„A mai technokrata világ egyre jobban veszélyezteti a színház és a történetmesélés jövőjét. Lassan el fogjuk veszíteni (vagy már elvesztettük) a színház szent részét, kihalnak a történetek rituális és szakrális aspektusai.” /Chandruang/<sup>5</sup>

Chandruang elmondása szerint az 1950-es évek, a thai Nemzeti Színház kiépítésének éveit komoly centralizációval járt együtt. Született egy nagy épület, amelyhez alkalmazkodnia kellett a több ezer éves hagyománynak. A proszélium kiépítése például olyan ténnyel hozott létre /távol került a néző/, amely a hagyományos táncformával nem volt összeegyeztethető. Megtartották a formát, de kiüresedett, elveszett az üzenet, a lényeg. Chang szerint

ez a centralizáció megszünteti a thai színház sokféleségét és színességét.

„A színház kiszorult a társadalomból és az iskolából, amikor a templomokból száműzték az oktatást. Megszűntek a szertartások, színházi formák, amelyekkel addig a gyerekek nap mint nap találkoztak. Az oktatás régen a templomokban történt, a vallás elválaszthatatlan részeként. A pap volt a tanár és a színész is. A templomba járók egyben nézők is voltak, akik hallgatták és látták a buddhizmus történeteit megelevenedni a szent, közösségi helyen. I. Rama király a színházat használta arra, hogy összefogja a thai embereket.” /Chandruang/<sup>6</sup>

### Moradokmai Színházi és Nevelési Központ

A Moradokmai Színházi és Nevelési Központ egy 60 fős közösséget alkotó csoport Thaiföldön, amely több mint 20 évvel ezelőtt rakta le egy a thai tradicionális színházi hagyományokon alapuló közösségi színház és bentlakásos iskola alapkövét Janaprakal Chandruang (Khru Chang) vezetésével. A „moradokmai” szó jelentése: „új örökség”.

Az iskola diákjai 8 éves koruktól kezdve tanulnak thai hagyományos színházat, zenét és táncot, valamint modern nyugati színházi formákat és technikákat teljes összhangban a természettel: a művészet mellett azt is elsajátítják, hogyan legyenek önellátóak, környezettudatosak, hogyan termeljenek saját élelmet, és éljenek egyszerű közösségi életet.

A Moradokmai nem csak attól speciális bentlakásos iskola, hogy a diákok ott töltik a szabadidejüket nagy részét, hanem azért is, mert tanáraikkal együtt, egy közösséget alkotva élnek. A tanárok egyben a Moradokmai színtársulatának tagjai is, előadásokat hoznak létre, egymás előadásában együtt szerepelnek idősebb diákokkal, járnak az ország iskoláit és külföldi fesztiválokon lépnek fel. Minden tárgyat a színház eszközeivel, a színházon keresztül tanítanak. Gyakran családjaikkal együtt csatlakoznak a közösséghez. A tanterv abban is különbözik az átlagos thai iskolától, hogy nyolc éves kortól kötelező, és nagy hangsúlyt fordítanak a dráma, tánc és hagyományos thai színház tanulására, valamint az angol nyelv oktatására. Moradokmai csupán adományokból fenntartott iskola, a taná-

rok sem kapnak fizetést, csak a megélhetéshez szükséges ellátást, a gyerekek pedig nem fizetnek tandíjat. Minden, amire szükségük van, megtermelik maguknak, vagy adományokból szerzik be.

### Közösségi színház

A Moradokmai Iskola és Színházi Központ évek óta ugyanazokat a kérdéseket teszi fel: Mi a nevelés? Miért fontos a színház?

A színházat arra használják, hogy erősítsék a fiatalok közösségeit a saját maguk által szerzett bölcsességgel és tapasztalattal. Mindig az adott közösség problémáit elemzik és kutatják, illetve később színházi előadásokba foglalják az érintett fiatalok aktív részvételével. A problémák megoldásához szülőket, nevelőket, tanárokat, sőt néha még szerzeteseket is összehívunk, hogy közösen keressenek megoldásokat. Így válik a színházi nevelés a közösségépítés eszközévé. A Moradokmai iskolahálózatában országszerte utaztatja a nevelési céllal létrejött előadásokat.

„A színház segít megértenem, ki vagyok. Segít eligazodnom a világban, az emberi kapcsolatok bonyolult hálójában. A színház arra tanít engem, hogy a világot szélesebb látószögben lássam, hogy meg-lássam és elfogadjam saját hibáimat, gyengeségeimet, tanít a másokkal való együttélésre és megértésre. A színház segít ráeszmélnem arra, hogy eddig inkább beszéltem, mint cselekedtem. Valódi nevelés nem jöhet létre, amíg csak beszélünk róla, mert a gyerekeknek és a fiataloknak elsősorban valós mintákra van szükségük és nem kritikára.” (Chandruang)<sup>7</sup>

2008 és 2012 között ötször találkoztunk a Moradokmai színházzal és a thai tradicionális formákkal. Az első találkozás Koperben /Szlovénia/ történt /2008. július/, ahol kölcsönös érdeklődés alakult ki közöttünk egymás munkája iránt. Ekkor fogalmazódott meg a közös kutatás célja, amit meghívás követett.

A második találkozásra és első tanulmányútra 2009 novemberében került sor. Ezen a tanulmányúton először egy Bangkoktól 800 km-re északra, az aranyháromszögben fekvő, Chang Rai város melletti hegyekben kialakított táborban laktunk. Itt részt vettünk a Moradokmai színházi nevelési programjában, akha törzseket látogattunk meg a bur-

<sup>4</sup> PAVIS Patrice: Színházi szótár, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006, 44.

<sup>5</sup> Chandruang szóbeli közlése

<sup>6</sup> Chandruang szóbeli közlése

<sup>7</sup> Chandruang szóbeli közlése

mai határon, megkezdjük a *natasin* /thai klasszikus tánc/ alapjainak tanulását. Egy étermi vacsora során burmai, laoszi, észak-thai táncprodukciókat rögzíthettünk videokazettára, a táncosokkal később a táborban is találkozhattunk. A tanulmányút második felében a Bangkok melletti Pathumthani központból indulva, a *Táltosjáték* című darab turnéjára került sor thaiföldi iskolákban. Itt folytattuk a *natasin* tanulását, tanulmányoztuk a thai hangszeres zenét (hangszereket is hoztunk haza), megismerkedtünk a thai bábszínház egy részével.

Harmadik találkozásunk alkalmával, 2011 január-februárjában részt vettünk a Moradokmai Pathumthani központjában rendezett Yamchao nemzetközi színházi fesztiválon. Megismerkedtünk többek között kambodzsai, indiai színházakkal. Két tréninget tartottunk thai diákoknak, az Angara Projekt színészenekar ázsiai zenészekkel közös koncertet adott a The Supreme Artist Hall-ban. Elkezdtük ismerkedésünket a klasszikus khon karakterekkel, és sor került a Golden Stag-jelenet megtanulására a Ramakienből. Tréninget tartottunk a Moradokmai társulatának, és közös projekten dolgoztunk a Manora történet feldolgozásával.

Negyedik találkozásunk idején 2012 januárjában egy Pichet Klunchun által vezetett tréningen vettünk részt a Trafóban, ekkor derült ki, hogy Klunchun Janaprakal Chandruang tanítványa volt. 2011-ben darabot is szentelt mesterének Directed by Janaprakal címmel. Kiemelkedő koreográfusként Pichet Klunchun egyike az első művészeknek, akik a tekintélyes ECF Margriet Hercegnő Díj a kulturális diverzitásért elismerésben részesültek (együtt Jerome Bel francia koreográfussal). Szakdolgozatom megírása idején felvettem a kapcsolatot Klunchun-nal, aki érdeklődött a téma iránt, és kifejezte további együttműködési szándékát.

Ötödik találkozásunk során /2012. május-június/ a Thai Kulturális Fórum keretében maga Janaprakal tartott háromnapos khon tréninget az Artus Stúdióban. A Thai Kulturális Fórum program-sorozat Budapesten, Budakeszin és Szlovákiában valósult meg. A Moradokmai elhozta *Nontok* című produkcióját, ami a Ramakien néhány jelenetének adaptációjára épült. Az Artus Kortárs Művészeti Stúdió, a Moradokmai és a Kompánia társulatának együttműködésével thai-magyar „Kérezs Művek” előadásra került sor.

I. *Első tanulmányút: 2009. november 2-december 3. 1. CHIANGRAI – 2009. november 3-november 11.*

Érkezésünk első napjának reggelén autóba ülünk, és 800 kilométert utaztunk Chiangrai fölé, egy ismeretlen nevű településre az őserdő közepén, a Moradokmai színházi közösség legújabb táborhelyére. Mire megérkeztünk, éjszaka volt, mindenki aludt. A tábor területén nem állt még épület, csak számtalan sátor a 100 fős diáktábor lakói számára, és egy kis fa mobilház, ahol a vezetőség és a tanárok laktak. Társulatunkat a szomszédos skanzenben szállásolták el. Másnap hajnali négy órakor hangos dobszóra ébredtünk. Megkezdődött a mindennapi hajnali napköszöntő ceremónia. Mindenki az újonnan betonozott szabadtéri színpadon gyülekezett piros gyakorló nadrágban, szemben a zenészek és egy gyertya. Ez a ceremónia – később megtudtam – elmaradhatatlan, ha külföldi turnén van a társulat, akkor is megtartják, nincs kizáró ok, ha nem lehet máshol, akkor a hotelszobában. Rendszerint hajnali sötétségben kezdődik, és napfelkeltéig tart, ezzel is a sötétségből a fény felé vezető utat szimbolizálják. A ceremónia állandó elemei közé tartoznak a táncnyújtások kitarított, statikus pozícióiban való számolás, éneklés, kántálás, meghatározott mozdulatsorok ismétlése. A változó részek a napi aktualitásokra reflektálnak, így történt, hogy ott-tartózkodásunk alatt a Kompánia rövid tréningje is bekerült a ceremónia programjába, indiai bharata natjam és magyar néptánc elemekkel, illetve magyar népdalokkal bővítettük a reggeli gyakorlatot. A szertartást mindig az aznap reggeli bölcsesség zárja, melynek témája a buddhista tanmesétől Chandruang egy-két viccéig bármi lehet, kötelező tartozéka pedig a reggeli napfény.

Társulatunk keleti tanulmányait 2000-ben a dél-indiai Bharata Natjam dramatikus táncsal kezdte. Mire 2009-ben első thai tanulmányutunkra indulunk, már mélyre ástuk magunkat a dél-indiai mozgásrendszerben. A thai tradicionális színházi formákkal való első találkozásunkkor szembevető volt a két mozgásrendszer közti hasonlóság. Ezt az érzést az is támogatta, hogy a thai nyelvben számos táncsal kapcsolatos kifejezés, mint például *natasin* (klasszikus tánc) vagy *kru* (guru) szanszkrit eredetű, és az indiai *Natyashastra* (Thaiföldön *Natasatra*) színházi alapkönyvhöz kapcsolható.<sup>8</sup> A thai

tánctechnika valóban sok ponton mutat hasonlóságot az indiaival: számos póz, a mozgások három különböző sebessége és az eredetileg 108 alapmozdulat (már 68-ra csökkentették) megegyezik a *Natyashastra* 108 *karanájával*. Ugyanakkor elmélyedve a thai stílusban határozott különbségek is fellelhetők a thai és indiai tradíció között, ahogy Mattani Rutnin thai tudós írja:

„A thai táncosoknak, a klasszikus és népi stílus esetén is, egyenes a testük a nyakuktól a csípőjükig a függőleges tengely mentén, és testüket a térd hajlításával mozgatják fel-le a zene ritmusára. Ezzel ellentétben az indiai táncosok gyakran mozgatják a testüket S-alakban. A thai táncosoknál a karok és a kezek ívesen hajlítva vannak – *wong* pozíció – magas, közepes vagy alacsony szinteken; a lábak behajlítva, a térdek kifelé nyílnak, és megfelelő szöveget zárnak be – a neve *liem* ('jó szög')... A táncos szépsége és kecsessége azon múlik, hogy ezeket az íveket és szöveget milyen mértékben hajtják végre a test többi részéhez viszonyítva.”<sup>9</sup>

Mattani továbbá hozzáteszi, hogy az indiai *mudrák* a thai táncban néhány alapgesztusra egyszerűsödtek, melyek táncmozdulatokkal (*phasa ta*) kombinálva jelzik a karakter cselekvését, leginkább pedig a hangulatát. Azt is megemlíti, hogy a thai tánc lábmozdulatai általában lassabbak, mint az indiai táncnál; valamint a lábujjak többnyire felfelé hajlanak, vagy egyenes szögben vannak a lábbal, de sosem élesen mutatón, mint néha az indiai táncnál. Ezek a különbségek talán azt erősítik meg, hogy Thaiföld nem közvetlenül India, hanem Khmer és Mon szomszédjai már helyi jelleget öltött táncgyományait vette át.

A kevés Sukhothai régióból (1240–1438) származó táncábrázolás egyike egy táncoló nőt formázó terrakotta dombormű. A 16–17. századra datálható, azaz akkorra, amikor Ayutthaya volt a thai uralom fő központja. Nem kérdéses, hogy a táncosnő póza Indiából származó jegyeket mutat. A hajlított térdek és felemelt sarkak dinamikus lábmunkára utalnak, mely számos indiai tánctradíció karaktere-

risztikumuma ma is. A karok a törzs előtt indiai *mudra*-jellegű gesztust jelezhetnek. Nagy valószínűséggel ez az ábrázolás nem csupán az indiai hagyományok ikonográfiai tükröződése, hiszen kis eltérésekkel hasonló pózok figyelhetők meg khmer ábrázolásokon is, igaz más stílusban hajtják végre. Ezek a reliefek azt sugallják, hogy az ilyen pózokat magukéva tevő táncgyományok nagyobb, khmer területeken és Thaiföld középső síkságain is elterjedhettek.

*Natasin – a thai klasszikus tánc*

A jelenkori thai klasszikus tánc (*natasin*) valószínűleg az Ayutthaya periódusban (1350–1767) alakult ki, de a folyamatról nagyon keveset tudunk. Gyökerei után a régió korai táncábrázolásain kutathatunk. A thai tánc valószínűleg a khmer tradícióból származhat, az angkori khmer vagy a kelet-thaiföldi Phimai Szentély khmer kapcsolódású reliefjeinek táncábrázolása alapján.

Forrást jelenthet a mon hagyomány is, a néhány fennmaradt mon reliefet figyelembe véve. Ennek a jól láthatóan indiai meghatározottságú tánctechnikának lehetséges közvetítője Dél-Thaiföld és kapcsolata Sri Lankával, illetve a Srivijaya Birodalommal. Annak is fennáll a lehetősége, hogy közvetlenül Indiából származik, és indiai Brahman guruk hozták el Thaiföldre.

*A natasin-táncok típusai*

Mielőtt a gyakorlati thai klasszikus táncoktatásban elmélyedtünk volna, próbáltam a tánc- és színházi formák rendszerét megérteni, de sokáig csak botorkáltam az egzotikus színházi stílusok dzsungelében. Az eligazodáshoz kevés segítséget kaptam Kruh Chantól. Elég későn találtam rá Jukka O. Miettinen a dél-kelet ázsiai színházról kielégítő információkat tartalmazó angol nyelvű művére,<sup>10</sup> mely a thaiföldi színjátéktípusok leírásához elegendő segítséget adott. Miettinen olyan alpművekből merít, mint James R. Brandon: *Theatre in Southeast Asia*<sup>11</sup> vagy olyan kortárs thai tudósok munkáiból, mint Mattani Mojdera Rutnin: *Dance, Drama, and Theatre in Thailand*.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> A *Natyashastra* szanszkrit kézírata megtalálható a Thai Nemzeti Könyvtárban.

<sup>9</sup> Mattani Mojdera Rutnin: *Dance, Drama, and Theatre in Thailand: The Process of Development and Modernization*, Tokyo 1993.

<sup>10</sup> Jukka O. Miettinen: *Asian Traditional Theatre and Dance*, online book, published in 2010 by Theatre Academy Helsinki, <http://www.jukkaomiettinen.com>

<sup>11</sup> Brandon, James R.: *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge, 1967.

<sup>12</sup> Mattani Mojdera Rutnin: *Dance, Drama, and Theatre in Thailand, The Process of Development and Modernization*, Tokyo, 1993.

Miettinen óvatos becslése szerint több mint száz különféle tánctradíció van Thaiföldön. Ezek közül sok ősi táncrituálé vagy néptánc, mely az etnikai kisebbségek örökségéhez tartozik. A tradíciók, durva felosztással, négy fő csoportba sorolhatók: központi, északi, észak-keleti és déli stílus. Minden thai táncban a karok, kezek és ujjak mozgása a leghangsúlyosabb, de a helyi hagyományok eltérő stílusúak.

A centrális thai stílust, az 1932-es forradalom óta a Witthayalai Natasin – a thai Tánc- és Zeneakadémia intézményei, valamint a Bangkoki Nemzeti Színház tartotta fenn. A technikát kanonizáló kézikönyvek közül a legkorábbi fennmaradt példányt a korai Bangkok-periódusból a Thaiföldi Nemzeti Könyvtár őrzi.

Az észak-keleti stílus Isaan régióban kevesebb ujjmozdulatot használ, mint a centrális stílus vagy a dinamikus déli *nora* tánc, melyet nagyon nyitott lábtartás és expresszív ujjmozgás jellemez. A korábbi thai királyság, Lanna északi stílusa legato-jellegűen lassú.

Tradicionálisan Thaiföld központi klasszikus stílusa volt a domináns, meghatározta azokat a jellemzőket, melyeket más stílusok adaptáltak, és az egyetemek, akadémiák tanítottak. Újabban azonban a helyi stílusok egyfajta újraélesztése megy végbe, ma már ezeket is tanulmányozzák, és minél eredetibb formában adják elő. Az északi Lanna stílus újjáéledése figyelemre méltó a Chiang Mai Egyetem körüli körökben.

A mai klasszikus thai tánc valószínűleg az Ayutthaya időszakban fejlődött ki, de a folyamatról keveset tudni. Mattani Rutnin thai akadémikus kutatásai szerint a klasszikus udvari tánc az Ayutthaya periódus végére visszaszorult; mindazonáltal a fennmaradt tradíciót két Ayutthaya hercegnő eljuttatta az új fővárosban az udvarhoz. A jelenlegi stílus I. Rama (1782–1809) uralkodása idején formálódott. A fő jellemzőket a Királyi Lakhon Szintársulat főmestere, Chaofa Krom Phra Phithakmontri állította fel, akit ma is a nagymesterek egyikeként imádnak a tradicionális Wai kru ceremóniákon.

A tánctechnikák standardizációja egyidejűleg történt a Ramakien újrajrásával és a Bangkok periódusbeli dinasztikus Rama-kultusz megteremtésével. Nem csoda, hogy a klasszikus thai tánc altechnikái a Ramakienből mintázott szerepek szerint lettek kategorizálva. Az első csoport, a nemes emberek feloszthatók főhősökre (*Phra Ram*), mellékhősökre (*Phra Lak*), főhősnőkre (*Nang Sida*) és végül mellékhősnőkre (*Montho*). Érdekes kiegészíté-

tés, hogy a szerepkategóriák elnevezése is a Ramakienből származik. A második csoport a démonok karakterei (*yak*), a harmadik, a majmok (*ling*) szintén központiak a Ramakienben.

A Moradokmai diákjai is, mint a táncot tanulók általában 8–10 éves kor között kezdik a gyakorlást. Az első fázisban mind alapmozdulatok sorozatát tanulják meg, az úgynevezett „lassú mozdulatokat” (*phleng cha*) és a „gyors mozdulatokat” (*phleng reo*). Ezután az egyes tanulók fizikumának megfelelő szerepkategória alapvető mozgásmintáit sajátítják el. Ez azt is jelenti, hogy testalkat és habitus alapján a mester eldönti, ki milyen karaktert tanul, illetve táncol egész életében. A hősöknek arányos testalkatúnak és méltóság teljes viselkedésűnek kell lenniük; a démonok atletikusak, míg a majmok alacsonyok és akrobatikusak.

A legkidolgozottabb karaktereknek (Phra és Nang) eredetileg 108 alapmozdulata volt, de később ezt 68-ra csökkentették a fő mozdulatsorban (*mae bot yai*) és 18–20-ra kisebb sorozatban (*mae bot lek*). A hősök és hősnők táncja a thai klasszikus tánc legösszetettebb formáját mutatja be, a jelentéstermi és elegáns kézmozdulatok teljes tárházát használja az indiai *mudrákat* idézve. A lépések könnyedek. A meztelen talpak ritkán érintik a földet, a lábujjak gyakran felfelé hajlanak. Ahogy az indiai és a legtöbb dél-kelet-ázsiai tradícióban, a mezítlábasság rituális jegy, hisz a színpadot és az előadást megszenteltnek tekintik.

A lábaknál a *demi plié* (*lim*) lehetővé teszi az oly jellemző rugalmas mozgást, a súlypont áthelyezését az egyik oldalról a másikra, a tánc kissé szaggatott színezetét; míg a vállak és a felsőtest egyenesek maradnak. A nemes karakterek lassú táncánál a karok és kezek finom mozgása a hangsúlyos. Kezdetektől gyakorolják az ujjak hátrahajlítását, hogy olyan természetellenesen elegáns ujj-gesztusokat tudjanak bemutatni, amelyeket már a korai khmer reliefeken és később a thai művészetben ábrázoltak. A karok edzése során a térdek közé szorítják őket, míg a lágyan ívelő formát (*liem*) el nem érik. A nemes karakterek egyetlen drámaformában sem viselnek maszkot. Jóllehet, arcuk szinte kifejezéstelen tánc közben.

A majom- és démonkaraktereknek is megvan a maguk alapvető mozgássorozata. Hat mozgásmintájuk van, a majmokét pedig ötre csökkentették. Mindkét szereptípus technikáját szélsőségesen szétvárt lábak jellemzik, mely a dél-kelet-ázsiai harci táncok indiai eredetű sajátossága. Valószínűleg a

démonok mozgástechnikája ősi harcművészetekben gyökerezik. Így a démonok táncja agresszív, míg a majmok táncában akrobatikus és játékos elemek vannak. Táncuk a valódi majmok mozgását imitálja; és így ez a komplex mozgásrendszer még egy elemmel gazdagodik, a nagyon ősi, állati táncgal.

#### Natasin kurzus

**E**lső tánc kurzusunkon a natasin klasszikus stílus alapmotívumait és testhelyezeteit tartalmazó mozgássor elsajátítását tűztük célul. Bemelegítés

A bemelegítés a gyakorlónadrággal kezdődött. Mindenki kapott egy piros, 0,91 méterszer 2,3 méteres kendőt /sarongot/, amit a tanár iránymutatásával speciális módon magunkra tekerünk, így kényelmetlen, bő nadrág lett belőle /sampton/. Érdekes, hogy ugyanez a piros sampot, amit minden gyakorláshoz használnak az ünnepi viselet is egyben. Mint később kiderült, ez a viselet azért is ideális a gyakorláshoz, mert minden olyan mozdulatot akadályoz, ami nem a tánc stílusában történik (pl. a nyújtott láb használatát), így is erősítve a megfelelő tartást.

A bemelegítés célja nem az, hogy az izmok alkalmassá váljanak a mozgásra, hiszen ezen a hőmérsékleten az ízületek és az izmok folyamatosan lazák és melegednek. A speciális nyújtások hosszú távú célja az izmok és az inak átalakítása, a test struktúrájának megváltoztatása.

A nyújtások szélsőségesen statikusak, minden fájdalmasan kitarított pozícióban közösen számolunk 40-ig. Mindenkinél hangosan kell számolnia, egyrészt, hogy elvonja a figyelmet a fájdalomról, másrészt a beszédből ellenőrizni lehet az erőfeszítés intenzitását. A tanár köztünk járkal és ráerősít, rányom az amúgy is nehezen tartható testhelyezetekre. Van néhány segítője, idősebb tanítványok, akik nem érhetnek hozzánk, csak távolról javíthatják ki a rossz tartást, esetleg egy pálca segítségével állítják be a megfelelő pozíciót.

#### Három alaptartás

##### Ülés

**M**ielőtt az első leckebe belekezdenénk, testalkat szerint mindenkiről megállapítjuk, hogy milyen karakter, ez a továbbiakban minden mozdulatára hatással lesz. Általában nemtől függetlenül történik a szereposztás, így eshetett meg, hogy néhány lány a férfikarakter mozgását tanul-

ta. Ellenben a fiúk közül nem került ki egy női karakter sem. Ez nem is csoda, hiszen a thai férfiideál jóval nőiesebb, mint az európai. Az első lecke az ülés pozíciójának elsajátítása.

#### Séta

**A** kezdetekben a diákok azzal töltik idejük nagy részét, azt gyakorolják, hogyan menjenek. Minden karakternek kétféle járása van, egy gyors és egy lassú.

A női karakternek kétféle járásmintája van, az egyik toporgáshoz hasonlít, hajlított lábakkal, ez lassú haladást tesz csak lehetővé, a másik suhanáshoz hasonlítható, érzékeny lengő kar kíséretében. Mindkét járástípustól fontos, hogy a fej egyenes vonalú, egyenletes mozgást végezzen, a lépések döccenésének semmi nyoma ne legyen. A haladás iránya és ismételtetése fekvő nyolcast ír le a padlón.

A férfikarakter mozog a legkevesebbet, mozdulatai viszont erőteljesebbek, mint a nőé. Fontos, hogy járás közben a tartás olyan mélyen legyen, amennyire csak lehetséges. A thaiok közel élnek a természethez, így a harc a földközelségért magától értetődő a táncosok számára.

A légzés a tánc elemi része, amely minden esetben reflektál a mozgásra. A test fel-le mozgása a légzést szimbolizálja. A táncosok gyakorolják a légzés szabályozását, a légzés lassítását, tudatos visszatartását és elengedését nagyon erőteljes mozgás esetében is.

Ezt követi a lassú hullámmozgáshoz hasonló séta gyakorlása, amikor a lábak hajlásának változtatásával a fej egyenletes mozgása hullámvonalat ír le a járás következtében.

Az állás pozíciója változatos, lényegében a séta bármely pozíciójának lemerevítése olyan, mint egy „pillanatnyi állj”.

#### Mohlam, a hipnotikus történetmesélés

**A** jó szállásért cserébe thai-magyar kulturális estét tartottunk a skanzen tulajdonosának és barátainak. Társulatunk az egy hetes munka során készült installációkat és etűdöket adta elő, illetve színészenkarunk kiskoncertet adott thai zeneszékkel kiegészülve, a Moradokmai pedig Mohlam énekekkel szórakoztatta a közönséget.

A *moh lam* népszerű falusi színjáték Laoszban és a Thaiföld északi részén élő rokon nemzetségek között. Legkorábbi formája Kínából származik, és egyetlen történetmesélőt igényel, aki a Jatakából

vagy más mítoszokból és legendákból származó történeteket kántál. A férfi énekest/történetmondót egy khaennek nevezett, bambuszból készült fúvós hangszerral kísérték. A történetet alapritmus körül improvizálták, és a verseknek meghatározott szerkezetük volt. A szereplők egyszerű kendőt viseltek különböző módokon, ezzel jelezték a figura változását. A Moradokmai stílus ezen korai formáját is feleleveníti. Később fejlődött ki a férfi/nő szerelmi kettős verzió, amelyet lum glornak ismernek. A második világháború után jelent meg a mor lam plun, a mor lam luong és a mor lam moo. Ezekben a változatokban a teljes előadói társulatra szükség van, amelynek tagjai főleg improvizált táncokban és dalokban adják elő a Jataka-történeteket, a thai mítoszokat vagy kortárs témáról szóló új darabokat. A khaent ma már más hangszerek is támogatják, különösen modern dobok, az 1980-as évektől pedig erős ötvöződés alakult ki a tradicionális mor lam zene és tánc, valamint a popzene között. A mor lam egyik leginkább figyelemre méltó jellemzője az alkalmazkodóképesség, a rugalmas forma, amely visszatükrözi a társadalmi változásokat, mialatt párhuzamosan megőrzi a színházi ősi hagyományait – írja Miettinen. Az 1920-as évektől az előadásstílust befolyásolták a likay néven ismert népszerű thaiföldi operaelőadások, különösen, ami a jelmezeket illeti. Ma is létezik az a rituális színháték, amelyet azért adnak elő, hogy a betegeket meggyógyítsák. A szellemvilággal érintkezésben álló öregasszonyok kántálják a verseket, amint a gyógyító szertartást végzik. Ennek a mor lam típusnak a gyökerei visszanyúlnak a korai animista időkig.

A *mohlam* a hírek elterjesztésének eszköze is volt a falvak között. A Moradokmai ezt a formát az aktuális események reflektálására használja, a közönség általában nagyon hálás érte, nagyokat nevet. Sajnos nem értjük pontosan, de a nézők reakcióiból érződik, mikor róluk van szó, elpirulnak, kezükbe temetik arcukat, egymásra mutogatnak, beleszólnak az énekbe, néha a nézők és színészek közt párbeszéd is kialakul. Miettinen szerint ez a stílus animisztikus hitben gyökerezhet, melyre hipnotikus jellege utal, amellyel oly könnyen vezeti a hallgatót és talán az előadót is transzállapotba.

Mohlam Luong

A másik jellegzetes *mohlam* stílus, amit a Moradokmai tagjai előszeretettel játszanak, a *mohlam luong*, avagy a „történet *mohlam*”, amely a

helyi történelmet vagy legendák történeteit feldolgozó ének-dramai forma. Országszerte játsszák kereskedelmi színházakban. A 20. század kezdeti éveiben alakult ki, amikor a thai *likay* népi opera megjelent Laoszban.

*Likay – a „népi operett”*

A *likay* ma is a legnépszerűbb népi színházi forma Thaiföldön. Templomi fesztiválok és más közösségi ünnepségek időleges színpadain csakúgy játsszák, mint állandó intézményekben. A díszlet része a rikító, festett háttér, amely például palotabelsőt, kertet vagy erdőt ábrázol. A kosztümök különböző korszakok keverékei, melyek csillogó flitterekkel, szintetikus anyagokkal és a férfiak tollas fejdíszével irreális, tündérmesei jelleget kölcsönöznek az egésznek. A *likay* előadást *piphad like*, a tradicionális *piphad* zenekar egyik változata kíséri. Hagyományosan a darabok este nyolc óra körül kezdődnek hosszú nyitánnyal, és nagyjából éjfélkor fejeződnek be.

A *likay* eredete tisztázatlan. Azt az elméletet, miszerint 1880-ban vezették volna be Thaiföldön, mára már megkérdőjelezzük. Az világos, hogy a Malájfélsziget és India előadástílusai hatással voltak rá, de tisztázatlan, hogy ez mely korban következett be. Az évtizedek során magába olvasztott elemeket a kínai kisebbségtől és a monoktól is. Tehát ez a népi szórakoztatási forma számos körülményhez alkalmazkodva terjedt el az országban. Így a *likay* zenéje, színészi technikája és jelmezei többek között indiai és maláj elemeket tartalmaznak.

Cselekményüket olykor a *lakhon*-repertoárból kölcsönzik, de legtöbbször történelmi jellegű melodramák elszakadt szerelmesekkel, elveszett, majd váratlanul megtalált gyermekekkel, szerelmi ármánnyal és hasonló témákkal. A színészek csak ritkán jól képzettek, a klasszikus táncrészek pedig csak utalásszerűek. A szöveget mikrofonba mondják, a versbe szedett dalokat éneklük. Az előadásokban különböző történelmi korok keveredhetnek: így egy történelmi témájú műben is feltűnhet modern Louis Vuitton-táska, vagy Rolex-utánzat óra, ami az egésznek szatirikus vagy akár abszurd jelleget ad.

Eredetileg a *likay* műveket csak férfiakból álló társulatok adták elő, de ma a női szerepeket többnyire nők alakítják. Ugyanakkor a *kratoy* – transzvesztita színészek is népszerűek. A színészek és a közönség kapcsolata nagyon közeli; a színészek gyakran flörtölve, közvetlenül a nézőknek címzik

soraikat. A leghevesebb *likay* rajongók, az előadás közepén, bankjegyekkel tömött füzereket aggatnak kedvenceik nyakába.

Népszerűsége csúcán több egymással versengő bangkoki színház is előadott *likay* műveket, de a 20. század vége felé már főleg csak templomi ünnepek és szórakoztató központok időszaki színpadain lehetett látni. Rugalmas népművészetként a *likay* különböző célokra felhasználható. Politikai ügyek szolgálatába is állították, de a *likay* csillogó világát továbbra is a karizmatikus sztárok uralják.

*Akha törzsek – 2009. november 9.*

Chiangrai tartózkodásunk utolsó napján fölmentünk az őserdőben, a burmai határ közelében élő akha törzsekhez, akiknek hitvilága a sámánizmusban gyökerezik. Az itt élő falusi sámánok a *phram* nevet viselik, melynek gyökere a *Brahma* szóból ered. A *phram*-ok az ördögűzés és számos más szertartás mellett a házasság szertartását is vezénylik a faluban. A vallás másik fontos képviselője a *Phi Mo* ('boszorkány orvos'), aki szintén szertartásokat és rituálékat vezet. Ha a halottak szellemét űzik, négy botot szúrnak be a földbe, egyenlő távolsággal egymástól, közel a helyhez, ahol a halott teste nyugszik, vagy ahol a hamvasztás történt. Hosszú fonállal úgy kötik össze a négy bot végét, hogy védőnégyzet alakuljon ki. Annak közepére szőnyeget vagy takarót tesznek, amelyre a *Phi Mo* leül. Éppen vele szembe, de már a négyzetén kívül helyezik el a *Mo Khao* terrakotta köcsögöt ('urnát'), amely a halott hamvait vagy csontjait tartalmazza. A köcsögre yantra-t festenek. Emellé elhelyeznek egy tál rizst, amit felkínálnak a szellemeknek, és egy botot vagy nádveszőt, hogy sakkban tartsák őket.

Azért, hogy védelmezve legyenek, és a balszerencse elkerülje őket, az akhák nagy szeretettel használnak különféle amuletteket, talizmánokat és szobrocskákat. Némelyeket ezek közül a testükhöz kötik, nyakba akasztják mint nyakláncot, míg másokat tetoválnak (lásd tetovált varázsígék, védőszövegek). Sok boltban vagy házban látni ilyen szerencsetalizmánokat, amelyek általában kis Buddha-szobor mellett lógnak. A leggyakoribbak közé tartoznak a textilre nyomtatott, hal alakú emberfigurák és a bekeretezett krokodil. Minden falu határában található szellemkapu, bambuszból tákoltszerkezet, amely jelzi a szellemeknek a határt az őserdő (a szellemek földje) és a törzsi falu közt.

Aki a szellemkapun keresztül érkezik a faluba, védve van a szellemek rontásától. Másik fontos tartozék a szellemhinta, melynek lényege (hasonlóan a mi Luca-székünkhöz), hogy az év bizonyos napján, a hintázó ember számára láthatóvá válnak a szellemek és a boszorkányok. A hintaünnepet (swinging ceremony) több napos zene, tánc és révület kíséretében ünneplik.

2. *PATHUMTANI – 2009. november 11-december 3.*

Egy hét után, a tábor befejeztével átköltöztünk a Moradokmai társulatának központi bázisára, Pathumtaniba, ami Bangkok déli külterületének rizsföldjei közt található, a centrumtól egy órára. Ez a terület szolgál állandó lakhelyként a diákok és a tanárok számára, itt működik a központi iroda, és a termőföldek nagy része is itt van. Az itt élők saját kézzel készített agyagtéglából építenek vályogházakat maguknak, s az élelem nagy részét is maguk termelik. A mezőgazdasági tevékenység és az önellátás legalább annyira fontos része a tananyagoknak, mint az angol nyelv és a thai művészetek. Egyedül a nagy alapterületű központi épület készült betonból, két teljesen nyitott oldallal. Általában itt tartják a hajnali ceremóniát, a tánc- és zeneórákat, illetve monszun idején minden egyéb oktatás itt történik.

*A Chakri-dinasztia és a thai színház Bangkokban*

A diákok nem járnak ki a kommunából, mi is teljes kint tartózkodásunk alatt összesen három alkalommal látogattunk el a fővárosba. Először a korábbi uralkodók lakhelyéül szolgáló 300 éves Királyi Palotát (Grand Palace), majd a thai nemzeti bábszínházat néztük meg, harmadik alkalommal pedig hangszereket vásároltunk a kínai negyedben.

Az első nyugati színház Bangkokban épült, és a nyugati színpadi realizmus valamilyen mértékben a thai színházra is hatással volt. A nyugati stílusú színház, még az opera is népszerű lett Bangkok városi közönsége körében. Chulalongkorn király maga is nagyon érdeklődött a színház iránt, színdarabokat is írt. Ezek közé tartozik a *Lilith Nitra*, mely dél-thaiföldi őslakosokról szól, és főszereplője igazi déli „negrito”. A klasszikus darabokat megrövidítették, az egzotikus témák népszerűek voltak. Darabok íródtak kínai és burmai történetekből; bemutatták *Az ezeregy éjszaka* és Puccini *Pillangókisasszony* operájának thai változatát is.

A thai Királyi Palota a világörökség része. A palotán belül található a Wat Phra Kaew (A Smaragd Buddha Temploma), a thai művészetek kincstára, és otthont ad Thaiföld legnagyobb becsben tartott Buddhájának, a Smaragd Buddhának. Itt láthatóak a Ramakien teljes történetét megörökítő, csodálatos falfestmények, amelyek folyamatos felújítással őrzik eredeti szépségüket.

I. Rama király (1782–1809) három irodalmi mű újraszövevezését rendelte el. Ezek a *Tripitaka* vagy Buddhista Kánon, egy törvénykönyv és a Ramakien, az indiai Ramayana eposz thai verziója. „Az első célja a vallási szabályok újraélesztése volt, a másodiké, hogy érvényt szerezzen a törvénynek, az utolsó pedig, hogy fenntartsa a monarchia hatalmát” – írja bevezetőjében a Ramakienhez kapcsolódó The Khon című kiadvány, s így folytatja:

„Attól kezdve, hogy Bangkok lett az új főváros, a Ramakien a szíami kultúra integrált része volt, összekötvé minden művészeti formát a könyvtől a színházi előadásig és a klasszikus tánctól a falfestményekig”.<sup>13</sup>

A *Ramakien* (*Rama története*), úgy is ismert mint *Ramakirti* (*Rama dicsősége*), az indiai eredetű *Ramayana* eposz helyi változata. Rama herceg (Thaiföldön Phra Ram) életéről szól, aki Ayodhya koronahercege és Vishnu isten megtestesülése. Hitvesét, Sita hercegnőt (Nang Sida) elrabolja a démonkirály Ravana (Tosakanth vagy Tosakan, Tosachat, Thotsakan) és Lanka- (Longka-) sziget királyságába viszi. A hosszú történet részletesen elbeszéli Rama herceg, féltestvére Lakshmana (Phra Lak) és segítők, a fehér majom, Hanuman valamint a bátor majomhadsereg erőfeszítéseit, melyek végül sikerrel járnak, és Sita hercegnő kiszabadul.

A Rama-történeteket, melyeknek a Ramakien csupán az egyik verziója a sok közül, általában a hinduizmussal kapcsolják össze, de néha Dzsain, buddhista vagy akár iszlám keretek között is értelmezik. Rama története a mai Thaiföld középső területein már az i. sz. I. évezred végén-II. évezred elején ismert volt, amikor a terület khmer uralom alatt állt. A történet fontosságát világosan mutatja, hogy egyrészt Ayutthaya fővárosát Rama városáról,

az észak-kelet-indiai Ayodhyáról nevezték el, másrészt a királyokat később a főhős után I. és II. Ramává nevezték át. Ennek ellenére a thai verzió eredete és forrásai nem ismertek.

Miattinén a Ramakienben felfedezhető kifejezetten thai jellegzetességekként a következőket említi: „Phra Ram természetesen Vishnu megtestesülése vagy avatárja, de ezzel egyidejűleg Shiva alárendeltje is. A fő hangsúly a történet három része közül a középsőre esik, mely Sita elrablásáról és a Nagy Háborúról szól. Hanuman például nem szüzi életet él és tisztán áhítatos, hanem inkább Casanova-szerű nőbolond. Vagyis a történet különféle módokon helyi jelleget öltött. Példának okáért a buddhista fogalmi tartalom felismerhető, bár Phra Ramot nem tekintik Buddhának vagy valamely korábbi megtestesülésének. Az eposzt mégis buddhista királyok kívánságának eleget téve szövegezték meg; és II. Rama király az általa írt epilógusban a Ramakien és a buddhista tanítások közötti kapcsolatot hangsúlyozza”. (Miattinén)<sup>14</sup>

A Ramakien, mely I. Rama király rendeletére született, máig a leghosszabb thai verses mű. 1815-ben II. Rama király (1809–1824) kívánságára khon és lakhon előadásokhoz megfelelő formát írtak a történethez; később pedig IV. Rama király (1851–1868) utasítására számos jelenetet átdolgoztak. Fontos aspektusainak egyike a dinasztikus kultuszban betöltött szerepe, mely erősen a *devaraja* – istenkirály khmer hagyományokból származó ősi elképzelésben gyökerezik. A királyt Phra Ram megtestesülésének tartják, így a Ramakien az igazságos uralkodó „Tiz Királyi Erény”-ének elbeszélése is. J. M. Cadet jó okkal írta: „I. Rama olyan sikeresen változtatta át az eposzt..., hogy a thai emberek többsége semmit sem tud annak indiai eredetéről; a Ramakienre kevésbé művészeti alkotásként, inkább királyi házuk történeteként tekintenek”.<sup>15</sup>

A Ramakien fontosságát jelzi, hogy I. Rama az eposz teljes történetét a Wat Phra Kaew – a Királyi Szentély a Nagy Palotában a korai Bangkok-periódusban – kerengőjére festette. A szentély körül fogja a Smaragd Buddha kolostort, ami az uralkodó dinasztia védőbástyája volt. Tehát az ősi, feltehetőleg khmer származású, de később buddhista jellegű istenkirály kultuszt és a Ramakien tra-

díciót hivatalosan egyesítették, mely számos színházi hagyomány és klasszikus forma létrejöttéhez vezetett és vezet ma is.

#### Phra-Law előadás a Moradokmai központban – 2009. november 25.

Délután három óra környékén hangos dobszóra lettünk figyelmesek. Ez a dobszó jelezte a kommu tagjainak, a környező tanyavilág lakóinak, a rizsföldeken dolgozó munkásoknak és nekünk, hogy a Moradokmai körszínházában hamarosan előadás lesz. Fél órára mindenki félbehagyta a munkát, és az aréna hamarosan megtelt nézőkkel. Az előadás *Phra Law* történetét dolgozta fel, mint később megtudtam, *lakhon nok* stílusban.

#### A Lakhon és formái

A *lakhon* általános terminus, mely Thaiföldön különféle táncdrámákat jelöl. A lakhon legősibb formája a *lakhon nora* vagy *nora* a maláj félsziget thai részéről. A legklasszikusabb forma a *lakhon nai*, mely Ayutthaya és Bangkok királyi udvaraiban fejlődött ki, és eredetileg királyi hölgyek játszották; míg a népszerű *lakhon nok*-ot férfiak adták elő.

A 19. században, a nemzetközi hatások és a színházi realizmus további lakhon típusok kialakulásához vezettek. A különböző műfajok cselekményükben és bizonyos előadási technikákban eltérnek egymástól. Míg a  *nang yai* és a  *khon* a Ramakien eseményeit jelenítik meg, és meglehetősen epikus jellegűek, addig csak egy *lakhon* típus meríti cselekményét a Ramakienből. A többi ősi, buddhista *Jataka* történeteken és népmeséken alapul. Így a *lakhon* darabok gyakran tündérmeszerű karaktereket vonultatnak fel.

#### Lakhon nok

A *lakhon nok* népszerű táncdráma, mely eredetileg leginkább a közemberek műfaja volt, és szorosan kapcsolódott a buddhista templomok ünnepeihez, bár az udvarnak is megvolt a maga *lakhon nok* társulata. Eredetileg csak hivatásos, férfi színészek játszottak, a 19. század eleje óta a női szerepeket már nők alakítják. Számos *lakhon nok* darab létezik, többnyire a buddhista *Jataka* történet vagy népmesék színpadra alkalmazott változatai. Itt is, mint minden lakhon típusban, az előadások tündérmeszerűek. A történetek nemes hercegek

próbatételeiről szólnak, démonoktól hemzsegő erdőben, és hindu istenségek, szellemek is részesei a cselekménynek.

A *Phra Law* nagyon népszerű *lakhon nok* darab, a tragikus szerelem ősi története, mely Shakespeare Rómeó és Júliájával mutat közös vonásokat. Ez a dráma Thais címen ismert; és Boromo Trailokanát királynak (1448–1488) tulajdonítják. A fiatal, jóképű és mindenki által kedvelt Phra Law hercegről szól, aki hasonlóan tökéletes hercegnő férje, mégis nyugtalanság kinozza, és érzései arra vezetik, hogy elszökjön palotájából, míg végül apja ellenségének földjén köt ki. Itt találkozik két hercegnővel, akikkel egymásba szeretnek, és a lányok lakrészében bujkálva tökéletes boldogságban élnek, azonban a hercegnők nagyanyja rájön, hogy ellenségük fia a palotában rejtőzik. Arra utasítja szolgálóit, öljék meg a herceget, de a küzdelemben mindhárom fiatal tragikus halált hal. A hamvasztási szertartáson végül a két ellenséges király, az áldozatok apjai megbékélnek egymással.

A *lakhon nok* kosztümjei a klasszikus táncöltözetre épülnek, bár néhány karakter visel maszkot. Népszerűsége csúcson, a 19. század végén több mint száz kertszínház játszott *lakhon nok* műveket Bangkok környékén. Természetesen a közemberek izlése alakította, nagy hangsúllyal a komikus elemeken és a témák szabad interpretációján. A színpadkép teljes mértékben élt illúziókeltő hatásokkal, festett hátterekkel és modern megvilágítással. Időről időre a Thaiföldi Nemzeti Színház és az egyetemi színtársulatok ma is előadnak *lakhon nok* műveket.

#### Lakhon Nai

A *lakhon nok* és a *lakhon nai* sok vonatkozásban hasonlóak, noha a *lakhon nok* esetében a zene ritmusa gyorsabb, és a standard klasszikus táncudás nem szükségszerű követelmény. Néha még a klasszikus udvari hagyományt parodizáló elemeket is tartalmaz. A szöveget illetően is van eltérés, hisz ebben a tradícióban maga a táncos-színész énekel.

A *lakhon nai* a *lakhon* táncdrámák legklasszikusabb formája. Ayutthaya és Bangkok királyi udvaraiban fejlődött ki, neve „belső színházat” jelent, utalva a tényre, hogy csak zártkörűen a belső palota lakói tekinthették meg. Története hosszú időre nyúlhat vissza, talán az ősi khmer táncdrámáig.

A király háremének hölgyei adták elő, s nem láthatta más, csak a király maga, vendégei és az udvar

<sup>13</sup> H. H. Prince Dhaninivat Kromamun Bidhyakorn – Dhanit Yupho: *The Khon*, The Fine Arts Department, 2006. 22.

<sup>14</sup> Jukka O. Miattinen: *Asian Traditional Theatre and Dance*, online book, published in 2010 by Theatre Academy Helsinki, <http://www.jukkaomiattinen.com/>

<sup>15</sup> The Ramakien: The stone rubbings of the thai epic, J. M. Cadet, 1970. 43.

tagjai. Nem volt lehetőség férfi színészek csatlakozására, hiszen a palota női negyedében adták elő. A Bangkok periódus elején a királyok még nagy háremet tartottak, melybe főleg politikai okokból, vallásaik „küldték” gyönyörű lányait, akiket a palotában oktattak klasszikus táncra.

A *lakhon nai* cselekményét három történetkörből merítette: a Ramakienből, a hindu Krishna isten történetéhez kapcsolódó *Unraut* műből, bár a legnépszerűbb forrás az eredetileg jávai, de Thaiföldön korán adoptált *Inao* volt. Az *Inao* a kelet-jávai Panji herceg terjedelmes történetkörének thai változata. Panji herceg vagy Inao elszakadását meséli el gyönyörű mennyasszonyától, és azt a sok kalandot, melyet egymás keresése közben átélnek. A színésznők gyengéd hangon mondták el szövegüket, az érteljes vokális részeket pedig női kórus adta elő tradicionális, ütőhangszerek által dominált zenekar kíséretében.

A *lakhon nai* a thai tánc csillogó kosztümjeit használja, és a klasszikus tánc teljes tárházát, melyet a színésznőknek alaposan ismerniük kellett. A táncstílus nagyjából megegyezik férfiak és nők esetében, így nincs technikai akadálya, hogy nők férfiszerepeket játsszanak vagy fordítva. Amikor nők alakítják a férfiszerepeket, a tánc maszkulin jellege enyhe, így a kizárólag női szereplőgárda kecses stílust kölcsönöz a *lakhon nai*-nak.

A korai Bangkok periódus volt a *lakhon nai* aranykora, de III. Rama betiltotta – más udvari színházi formákkal együtt – a 19. század első felében. A *khon* álarcos dráma újra magára talált rövid betiltása után, de a *lakhon nai* számára nehéz volt a túlélés, és a 19. század végén a realizmus előretörésével elvesztette népszerűségét. Jelenleg a Bangkoki Dráma- és Táncművészeti Akadémia és a Thaiföldi Nemzeti Színház ápolja a hagyományt, de a teljes *lakhon nai* előadások ritkák.

#### A *lakhon* változatai

A nyugati színház és mozi a *lakhon* fejlődését realisztikusabb irányba terelte, így létrejött a *lakhon phud* vagy elbeszél *lakhon*. Létezett egy operajellegű, teljes mértékben énekelt *lakhon* forma is. V. Rama (1868–1910) uralkodása idején a klasszikus tánc újjáéledt, jöllehet ezzel egyidejűleg erőteljes idegen hatások is érték. Ez vezetett a *lakhon phantang* kialakulásához, ahol az alapvetően thai táncdráma olyan idegen jellegekkel keveredett, mint az „etnikai” kosztümök vagy a kínai harcművészet elemei.

A továbbiakban megpróbálom a közös munka néhány fázisát a teljesség igénye nélkül prezentálni, inkább leíró, mint elemző szándékkal.

A közös munkát a szerzői színház módszerével kezdtük, a történet kiindulási pontként szolgált számunkra. Az alaptörténetről lefejtettünk minden egyéb vonatkozást, ami kulturálisan hozzátapadt az idők folyamán. Csak a témára fókuszáltunk. A hat thai és hat magyar színésznek az volt a feladata, hogy olyan kérdéseket keressenek, melyekre a történet nem ad választ, valamint olyan momentumokat ragadjanak ki a történetből, melyek valamilyen személyes reakciót váltanak ki.

Személyes vonatkozások:

*Kai*: Ha beleszeretsz valakibe, a szerelem mindig szenvedéssel jár, soha nem boldogsággal. Régen én is szerettem egy lányt, de ő elutasított. Azt mondta, soha nem fog szeretni. Sokféleképpen próbáltam megszerezni a szívét, de nem sikerült. Persze nem tudom, az, hogy a szívét akartam, szerelem volt-e.

*Tiu*: A thai kultúrában a nőknek sokat kell szenvedniük a szerelemben. A legtöbbször még mindig a férfiak vannak távol a családtól, elmennek a dolgozni vagy katonának, esetleg háborúba, és a nő mindig otthon marad. Gondoskodik a gyerekről, várja a férjét, és eközben van ideje gondolkodni. Ez a legnehezebb, mert azon gondolkodik, valójában miért ment el a férje, tényleg el kellett-e mennie, nem kéne-e már régen itthon lennie. Néha úgy érzem, hogy ez a történet rólam és a feleségemről szól.

*Pop*: Nekem az a fontos ebben a történetben, hogy a két szerelmes hosszú éveken keresztül csak egymást keresi, egymást szereti. Ha hiszel az igaz szerelemben, akkor bármilyen problémát meg tudsz oldani, olyan nagy erőd lesz. A mai világban képtelenek vagyunk megtalálni a szerelmet. Mostanra elvesztettük ezt a tudásunkat.

*Nun*: Eddig csak tévéből ismertem ezt a történetet. Nem értem, hogy ha Manora akarja ezt a szerelmet, miért késlelteti mégis? Manorának mindig nehezebb feladata van, mert neki kell kitalálni, mi legyen a következő lépés, Szuton mindig kész feladatokat kap, amit csak meg kell oldania. Viszont megoldani könnyebb, mint kitalálni. Szerintem Manora ebben a házasságban nem tudja megtalálni a

boldogságot, mert másik fajhoz tartozik, és ez át-hidalhatatlan probléma.

A következő nyitott kérdések születtek:

Thai színészek:

1. Miért születik valaki lánynak?
2. Miért hagyja Szuton Manorát kiszolgáltatott helyzetben?
3. Miért megy vissza Manora Szutonnal az emberek közé?
4. A szerelem miért jár mindig szenvedéssel?
5. Miért nem teljesedik ki a szerelmük az első életükben?
6. A nő miért nem egyenrangú a férfivel?

Magyar színészek:

1. Miért adja fel Manora a szárnyait ebben a kapcsolatban?
2. Hogyan veszítette el Manora az intuícióját?
3. A bizalom körei hol húzódnak?
4. Két ember megértheti-e egymást, ha nem egy világból származnak?
5. Mit jelent a madárság a nők életében?
6. Hogyan őrizhetjük meg magunkat egy kapcsolatban?

A gondolkodással párhuzamosan gyakorlati alapnak a kontakt, kortárs mozgástechnika rendszerének átadását választottuk. Ez a technika nem a mozgulatok esztétikájára irányul, hanem elsősorban a mozgásban lévő testek (ember és ember, ember és föld) érintkezésére, kapcsolatra fókuszál. Ezen a ponton a technika és a gondolkodás találkozhat, hiszen a kapcsolat a Manora tematikában is központi fogalom. A kezdeti nehézséget a kontakt technikából adódó, a thai mozgáskultúrától távol álló közvetlen, a thai csoport számára sokszor intim érintkezések átértékelése jelentette. Érdekes módon, míg a világszerte közkedvelt thai masszázs gyakran számunkra is határokat érint az intimitás területén, az érintkezés közvetlenebb formáit sem a hétköznapiakban, sem a színházban nem tapasztaltuk. Így az első napokban azokat a testbeli határhelyzeteket kerestük, amelyek hidat jelenthettek a kontakt és a thai távolságtartás közt.

A következő fázisban olyan, a történettel analóg szituációkat kerestünk, amelyek mozgásban is könnyen leképezhetőek.

*Egy példa*: Sándor eddig háromszor vette feleségül Beát, ám mindháromszor válás lett a történet

vége. Eltelt nyolc év, mikor Puket szigetén, nyaralás közben véletlenül találkoznak. Kellemesen eltöltenek egy délutánt, este borozgatás közben Sándor negyedszerre is megkéri Bea kezét. Kérdés, Bea mit válaszol.

Ezekre a szituációkra improvizáltak a színészek, majd az érdekes helyzetekből kiindulva mozgásetüdüket készítették. A továbbiakban haikukat írtunk, a hagyományos 5–7–5 szótagszám formáját tartva. A haikuk témáját nem kötöttem meg, bár miről írhattunk, ami benyomásként ért minket, és a Moradokmai tagjait ott-tartózkodásunk alatt. Bár a téma nem volt megkötve, mégis számos használható haiku született.

#### Összegzés

#### A megközelítés lehetséges módjai

A thai színjátéktípusok klasszikus formájukban komplex egészet alkotnak. Tükrözik annak a kultúrának a történelmét és eszményeit, amelyben kialakultak. Néhány rituális jegy vagy fizikai előadási technika ősi, animisztikus hitet hordoz, és az előadások ma is mély, spirituális és szimbolikus jelentéssel bírnak mind az előadók, mind a nézők számára. Mivel ennyire összetett szerkezetek, széleskörű megközelítések alapjául szolgálhatnak. Tanulmányozhatók irodalmi szempontból, hiszen gyakran a legmagasabb rendű epikai vagy drámai irodalmat jelenítik meg. Miután általában egyedi zenei stílusok kísérik az előadást, a zenetanulmányoknak is forrásanyagot szolgáltatnak. Komplex táncuk vagy táncszerű mozgástechnikájuk tánc- vagy táncantropológiai analízis alapja lehet, míg az általuk terjesztett eszmék vizsgálhatók filozófiai vagy vallási szempontból.

#### A dráma, a tánc és a zene átjárhatósága

Azsiában a dráma, a tánc és a zene elválaszthatatlanok, míg az európai előadó-művészetben ezek saját újukon fejlődtek. Így a nyugati világban a szöveg uralta prózai színházról, a zene által dominált operáról illetve a táncon alapuló balettről beszélünk.

Az ázsiai előadó-művészet legtöbb formája a drámát, táncot és zenét olyan egységbe vegyíti, melyben nehéz határvonalat húzni ezen egységek között.

### Az „élő színház” és a bábszínház közötti kölcsönhatás

Thaiföldön a bábszínházat és annak egyik változatát, az ámszínházat gyakran értékes, „klaszszikus” hagyományként tekintik, míg a nyugati világ a bábszínházat – kevés kivétellel – főként gyermekeknek szánt előadásként aposztrofálja.

A bábszínház és az „élő színház” kölcsönhatása az ázsiai színházi hagyományok egyik jellegzetesége. Thaiföldön számos példát találhatunk arra, hogy a bábszínház milyen hatást gyakorolt az „élő színház” struktúrájára, előadási technikájára, konvencióira és vizsont.

#### Kapcsolat a vallással

A nyugati hagyományban a tánc és a színház jóval korábban elkülönült a vallástól, szemben a thai kultúrával, ahol még mindig szerves kapcsolatban áll a vallással és más hitvilágbeli rendszerekkel. A színház, tánc és vallás ilyen mély összevegyülése miatt nehéz éles határvonalat húzni a tánc, a ceremóniák és a rituálék között.

#### Az ősi formák megőrzése

Európában nagyon kevés valóban élő, ősi előadói hagyomány létezik, ha van egyáltalán. A nyugati színházi hagyományok főképp a létező drámaszövegeken alapulnak, amelyek közül néhány több mint kétezer éves, ám hogy ezeket a szövegeket miképpen adták elő, arról csak sejtéseink lehetnek.

Thaiföldön olyan színházi hagyományok bőséges tárháza lelhető fel, amelyek több száz, néha több ezer éves történelemmel bírnak, melyben az ősi előadói hagyományok a különleges előadói technikákkal eredeti formájukban megőrződnek. Ezen hagyományok legtöbbje nem csak az irodalmi örökséget, hanem az előadási technikát, jelmezeket, maszkokat, sminkelési módszereket is megőrzi, amelyek századokon át megtartották eredeti minőségük nagy részét.

#### Az ázsiai színházi hagyományok eredete Miettinen szerint

Thaiföldön csakúgy, mint a világ számos más területén a színház és tánc eredete visszavezethető sok korai, archaikus előadástípusra. Ezek a következőket tartalmazzák:

1. korai vallási rituálék,
2. ősi, állatokat utánzó mozgások vagy úgynevezett állati mozgások,
3. harci művészetek,
4. a történetmesélés művészete.
5. A különböző korszakok komplex viselkedési szabályzatát, amelyek közül a legbonyolultabb az udvari etikett. Mindezek szintén nyomokat hagytak a színház- és tánc művészetekben.

#### 1. Rituálék

Thaiföldön a vallás, valamint a színház és tánc közötti kötődés még ma is igen erőteljes. Ez részben a vallásos létszemlélettel magyarázható. Az egyistenhívő vallásokban, melyek a Közel-Keleten a judaizmusból, kereszténységből és iszlámból erednek, az emberi test egyfajta bűnös dologként értelmeződött, így a testi művészeti formákat számúzták a vallási rituálékba.

A legtöbb ázsiai vallásban, így például a hinduizmusban és a buddhizmusban a bűnös test és a tiszta szellemiség ilyen éles elválasztása nem létezett. Az emberi test megtartotta saját szentségét, értékes médiumként fogadták el, amely érdemes a szellemek és istenek dicséretére. Az előadások számos formája, mint pl. a templomi táncok valójában imádságoknak, áldozatoknak voltak tekinthetőek, spirituális meditációnak.

A ceremóniális elemek még mindig bőségesen föllelhetők sok ázsiai színházi hagyományban, egyrészen azért, mert a legtöbbjük eredendően még ősbibb rituálékba származik, és az aktuális színházi és táncelőadások sok esetben maguk is rituálékba tekinthetők.

#### Transzállapotú rituálék és a sámánizmus

A transzelemekkel kapcsolódó rituálék a rituális előadások igen ősi formáját reprezentálják. A keresztény és mohamedán kultúra sok formájában e vallásos kifejezőmód korai előfordulásait tiltotta és rombolta. Nem ez a helyzet sok ázsiai kultúra esetében, amelyekben a későbbi vallások, mint a buddhizmus és hinduizmus nem hagyták el a hiedelmi rendszerek korábbi rétegeit, hanem inkább beolvasztották saját ideológiájukba és gyakorlatukba.

A transz az elme egyfajta hipnotikus vagy félig öntudatlan állapotát jelenti, amely sokféle módon és különböző technikákkal érhető el. Mindebbe beletartozik a szuggesztív, ritmikus zene, az örvény-

lő mozgás, a légzés kontrollja és a tudatmódosító szerek (pl. hallucinogén kábítószerek) használata.

A tudat ezen „más” állapotában a rituálé előadói és néha a közönség néhány tagja is képes a szellemi világgal érintkezni. A transzrituálék erősen összeköthetőek a korai hiedelmi rendszerekkel, melyeket jószerint sámánizmusnak hívunk. Ez a fogalom azelőtt az úgynevezett „északi sámánisztikus övvel” volt összeköthető, mely Észak-Skandináviából terjedt keletre, Szibériába, Mandzsúriába és Koreába. A sámánizmus e formájában a sámán „papnak” számos szerepe van. Úgy működik, mint gyógyító, vagy orákulum, vagy közvetítő az ősök / szellemek és a résztvevő közösség között. A sámánizmus ezen északi formája jórészt eltűnt, Koreában azonban a hagyomány még mindig él.

#### A rituális előadások színészei

A rituálé-előadások „színészeinek” szerepe eltér a nyugati színház színészeitől. A nyugati színházban megszokott, hogy az előadó használja saját személyiségét, emlékeit, kifejezőmódjait és sajátos jellegzetességeit a szerep megformálásához. Az archaikus rituálé-előadásoknál azonban éppen ellenkezőleg, az előadó igyekszik „kitörölni” személyiségét, például meditáció és böjt segítségével. Nem eljuttatja az isten, szellem vagy mitológiai alak szerepét, hanem magába fogadja őket, és megtestesülésüként szolgál.

A megszentelt lény megtestesíthető állandó kosztümmel, maszkkal vagy összetett sminkkel is. Ezekkel az eszközökkel az előadó személyiségét kizárják, és a különböző előadók generációról generációra ugyanúgy tudják megtestesíteni a szent lényt. Sok thai színházi és táncrituálék archaikus rituálékban gyökerezik, ezért lehet, hogy sok „klasszikus” hagyomány színészi koncepciója az ősi rituálék előadóiéhoz hasonló. Rögzített szerepkategóriák, kosztümök, maszkok és sminkes évszázadokon át fenntartják a színpadi karaktereket, és csak évtizedeken át tartó tanulás után képesek a színész-táncosok valami „újat” adni szerepük megformálásához.

#### 2. Állati mozdulatok

Az állati mozgások utánzásának tradíciója az ismert emberi létezés kezdetéig nyúlik vissza, amikor az emberek vadászó-gyűjtögető életmódot folytattak, és teljes megélhetésük a termé-

zeti világtól és az őket körülvevő állatoktól függött. Számos oka lehet annak, hogy az ember állati mozgásokat kezdett utánozni. Lehetséges, hogy ezek az állati mozgások az emberi tánc gyökerei. Az állati mozgások ma is a különböző harcművészeti technikák gyakorlatsorainak integráns részei. Természetesen az adott földrajzi terület élővilágától függ, hogy mely állatokat utánoznak. Az északi sámánisztikus szférában a medve, sas, szarvas és őz tartoztak az imitált állatok közé. Thaiföldön az utánzott mozdulatok gyakran majmok, kígyók, elefántok, pávák és más valós vagy mitológiai madarak mozgásán alapultak.

#### 3. Harcművészetek

A legtöbb ázsiai színházi tradíció stilizált táncszertű mozdulatokat alkalmaz. Ezen összetett mozgástechnikák közül sok évszázadokon vagy akár egy évezreden át fejlődött. Számos különböző elemet tartalmaznak, úgymint szimbolikus kézmozdulatok, rögzített ülő vagy álló helyzetek, szoborszerű pózok és meghatározott megjelenítési módok, például harcokéi.

Sok mozdulat, különösen a küzdelmekhez kapcsolódók, visszavezethetők ősi harcművészetekre vagy fegyverimádásra. A legtöbb ázsiai kultúrának megvan a maga, nyugaton is ismert, kifinomult harcművészeti rendszere: a kínai *taiji* (*t'ai chi*), az indiai *kalaripayattu* és *thangta*, a thai boks, a *silat* a maláj világban, a japán *judo* és *kendo* stb. Ezen harcművészetek többsége hosszú történelemmel rendelkezik. Példának okáért a kínai tradíció visszavezethető az idősámításunk előtti időkig.

#### A harcművészetektől a táncig és színházig

Ahogy a legtöbb ázsiai harcművészeti technika, úgy a thai is rendelkezik rituális jegyekkel, és föllelhetők bennük a kialakulásuk szerinti régió táncrituáléjával azonos mozdulatok és pózok, például a nyitott lábtartás. A harcművészeti technikák nagymértékben befolyásolták a tánc- és színházi hagyományt. Először rituáléként használták őket, mint például a balinéz háború-tánc, a *baris*, melyet eredetileg harcba vonulás előtt jártak el, hasonló „táncot” mutatnak be a thai boks művelői is. Másodszor a klasszikus tradíciók adoptálták őket, mert az előadók (például a királyi udvar tagjai vagy a testőrség) rendelkeztek róluk alapismertetekkel. Később, amikor a nagy udvari színházi



formák kialakultak, melyekben nagy csatajelene-  
tek is voltak, a harcművészetek olyan már kiala-  
kult mozgásrendszert kínáltak, melyet már ismer-  
tek mind az előadók, mind a közönség.

#### 4. A történetmesélés művészete

**H**a a thai színház szöveges és narratív aspektu-  
saira irányítjuk figyelmünket, akkor nyilván-  
való, hogy az eredet arra az egyszerű cseleke-  
detre vezethető vissza, amely szóban közvetít tör-  
ténetet a hallgatóság számára. / *mor lam* / Sok ké-  
sőbbi színházi hagyomány, úgymint az árnyjáték,  
bábjáték és sok táncszínházi forma a történetme-  
sélési tradíciókból alakult ki.

A folyamat nagyjából így írható le: (i) a kiindu-  
lópont a történetmesélés aktusa, azaz a szóbeli iro-  
dalmi hagyomány átadása. (ii) Fokozatosan a tör-  
ténetszöveg különböző vizuális eszközöket kezd-  
tek alkalmazni a narráció illusztrálására (táblaké-  
peket, festménytekerceket, árnyfigurákat, bábokat  
és néhány esetben babákat is). (iii) A történetme-  
sélést gesztikulációval, testmozdulatokkal, mimi-  
kával, táncsal, zenével stb. gyarapították. A folya-  
mat során a történetmesélés egyre teátrálisabb  
természetűvé vált, és a narratív és előadói hagyo-  
mányok kölcsönös egymásra hatásának eredmé-  
nyeként alakult ki sok klasszikus színházi forma.  
A khon álarcos színház hátterének esetében ilyes-  
mi történetelt: a narrátorok törődnek a történet-  
tel és párbeszéddekkel, míg a színész-táncosok a nar-  
rációnak megfelelően gesztikulálnak. A japán *bun-*

*raku* bábjáték úgy alakult ki, hogy a 17. században  
bábmesterek kezdtek együttműködni az úgyneve-  
zett *yoruri* történetmesélőkkel, akik továbbra is ural-  
ják az egész műfajt kifejező elbeszélésükkel.

#### 5. Az etikett

**A** klasszikus forma általában olyan tradícióra  
utal, amely a királyi udvarban alakult ki, és a  
20. század elején került a művészeti iskolák és  
az egyetemek tananyagába. Ezeket a tradíciókat ma  
„klasszikusnak” nevezik saját országaikban. Eze-  
ken felül sok „kisebb” tradíció is létezik, amelyek  
ugyanolyan kifinomultak és összetettek lehetnek,  
mint a klasszikus besorolásúak.

A thai kultúrának fontos jegye az isten-király  
konceptió. Ez a kultusz rendkívül bonyolult ud-  
vari etikettet teremtett, mely a táncban és táncszín-  
házban is tükröződik. Mivel az előadás gyakran is-  
tenekről szólt, akiknek az éppen uralkodó király a  
leszármazottja, természetes volt, hogy a művészi  
előadás a fizikai környezetet és a viselkedési szabá-  
lyokat tekintve az aktuális udvari példát követte.  
Így sok udvari táncszínházi forma ma is évszáza-  
dokkal ezelőtti udvari viselkedési gyakorlatot és  
etikettet tükröz. Sok konvenció, például az állás,  
ülés, térdelés, meghajlás, gesztikuláció, tisztelgés  
stb. módja – melyeket egyszerűen stilizált színhá-  
zi szokásnak tarthatnánk – valójában tényleges tör-  
ténelmi korok viselkedési kódjaira és szokásaira ve-  
zethető vissza.

# Tartalom

## Reenactment

SANDRA UMATHUM

Seven Easy Pieces, avagy gondolatok a Performance Art történetirá-  
sának művészetéről (Kiss Gabriella fordítása) **3**

CZIRÁK ÁDÁM

Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet? Gondolatok a magyaror-  
szági neoavangárd melankolikus jegyeiről és reenactment-jeinek  
hiányáról **13**

## Tévedések/tévesztések

SCHULLER GABRIELLA

A produktív félreértés egy esete.

Ruszt József: *A pokol nyolcadik köre*, 1967 **29**

JÁKFAI MAGDOLNA

A félreértés lehetőségei. Jeles András: *Drámai események*, 1985 **34**

TIMÁR ANDRÁS

Az újraolvasás megsokszorozódása.

Somogyi István: *Magyar Electra*, 1988 **38**

KISS GABRIELLA

Ami nem történt(hetett) meg Mohácsi után?

Mohácsi János: *1916 A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ*, 1993 **45**

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A félreértett szövegköziség.

Alföldi Róbert: *Sirály (Madárkák)*, 1997 **52**

KÁLMÁN MÁRIA

Egy szenvedéstörténet vége vagy kezdete.

Kovalik Balázs: *Fidelio*, 2008 **58**

HERCZOG NOÉMI

A botrányról mint fétisről: morális hiba a színházban.

Gondolatok botrány és kritika kapcsolatáról Rolf Hochhuth  
*A helytartója* kapcsán (1963) **66**

DERES KORNÉLIA

A tévedés esélye: idők, médiumok, emlékezetek.

A Mozgó Ház Társulás 1998-as *Cseresznyéskertje* kapcsán **71**

## Per/forma

KISS GABRIELLA

Dráma – Színház – Társadalom (50. Berlini Színházi Találkozó) **79**

KRICSFALUSI BEATRIX

A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció  
Mundruczó Kornél három színházi rendezésében **87**

LUKÁCS LÁSZLÓ

A színház keleten van – Új utak a keleti színház felé **101**