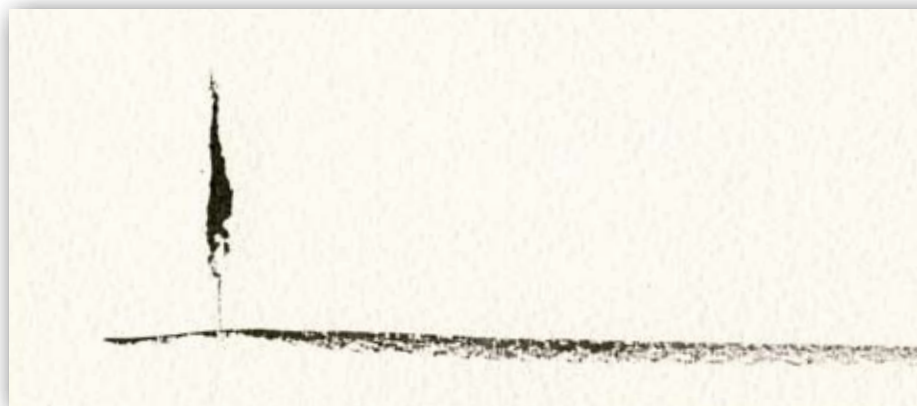


■ ■ ■ SZÍNHÁZ ■



■■■ A MAI SZÍNHÁZ ÁRULÁSA ■

Ma már látszik, hogy az európai Újkor végén a XX. század lényeges művészeti jelenségei nem tettek mást, mint az Újkor fölött – ezredéveken – átnyúlva, a létezés fundamentumát hordozó Hagyomány kisugárzását keresve mindent újrakezdték. Minél alaposabban, minél mélyrehatóbban tették ezt, az egyre önösebbé váló, érdekeit sértve érző „civilizáció” annál inkább kiebrudalta őket a közéletből, a köztudatból. Könnyű lenne azt mondani, hogy korunk még nem készült fel az újrakezdesre. Ettől többről van szó: nagy szellemi háború zajlik már jó ideje, ahol épp a Szellemhez tartozó emberek a legkevésbé felkészültek és kitartóak, miközben az emberiség létét veszélyeztető Anyagelvűség megtestesítői a végsőkig elszántak, bestiálisan kegyetlenek. Ott tartunk (2009), hogy a ma jelentkező valós művészeknek már nincs esélyük, hogy nevük, munkájuk a közé legyen, majd csak későbbi korokban bukkanhatnak föl. Ha bírják szusszal, szellemmel és az Idő nagy rostáján is átmennek.

A sem sokan emlékeznek pl. a színházat elemi jelenségként megélő és művelő Artaudra, Brookra és a többiekre. A világ örök rendje ellen fellépő – s ennél fogva hiteltelen – modernizmus tömegtermékei mára jogosan hullanak ki az emberek tudatából, emlékezetéből. Már csak a velük kufárkodók ágálnak értük. De modernizmus persze ma is van. Bomlásjelenségként napi szinten változó alakzatban és természetszerűleg egyre silányabb termékként, amelyet ömlesztve szállítanak a bódítandó emberiségnek.

A Hagyományt megújító, kortárs nyelven beszélő művészeket – a Ma élő válaszat a Létre –, ha élni akarunk, nem szabad a feledés homályában hagynunk.



A művészetek korunkban egytől egyig hitelüket veszítik, és ez alól a színház sem kivétel. Sőt ma, amikor az emberi értékek is összekuszálódnak, semmibe vesznek, elkorcsosulnak, amikor szorongva és tétován latolgatjuk, mennyire szükséges egy-egy művészeti ág, mennyi az értéke egy-egy fajta szellemi tevékenységnek, valamennyi művész közül alighanem a színház eszméje a legsebzettebb. [...]

Csakis annak van értelme, hogy valóságot hozzunk létre, és egy sosem látott világ törjön be a színpadra. [...] Olyan színházat szeretnék tehát, amelyben a néző felsőbbrendű erők örvényébe kerül, [...] s amelyben a láthatatlan, a titkos igazságok tárgyiasulnak. [...] A mi színházunkban a Szó minden, rajta kívül semmi sincs; a színház az irodalom egyik ága, a nyelv afféle hangos változata. [...] Mindaz [...] amit nem a szöveg határoz meg, a szöveghez képest alacsonyabb rendű birodalomnak számít. A színház tehát teljes mértékben a szónak van alávetve. [...] Korántsem tilos egyetemes gesztust látni a szóban, [...] de a nyugati színház nem ilyen metafizikai értelemben alkalmazza a szót, nem olyan aktív erőt lát benne, amely a látszatok lerombolásától eljut egészen a szellemig – ellenkezőleg: a megnyilvánulás közben elenyésző gondolat legfőbb gyümölcének tekint. [...] ha hagyjuk, hogy a színpadon a tagolt beszéd, a szó uralkodjon a gesztusok tárgyi nyelve fölött, mind afölött, ami térbeli érzékek révén szól a szellemhez, akkor [...] semmibe vesszük a színpad lehetőségeit.

A színház birodalma nem lélektani, hanem plasztikus és fizikai játéktér. [...]

Ha megvalósítjuk [...] a színházat a formákban, mindenféle gesztusokban, zajokban, színekben, plaszticitásban rejlő kifejezési eszközök összességéeként, akkor sikerül feltámasztanunk eredeti rendeltetését, sikerül visszaállítanunk vallásos és metafizikai közegébe, vagyis összebékítenünk a világegyetemmel.

Antonin Artaud, 1926

A válság nyilvánvaló. [...] Ötven évvel ezelőtt az emberek hittek a művészetben. [...] Ma azt látjuk, hogy személy szerint nagyon könnyen pótolhatók vagyunk. Szerte a világon olyan sokan tevékenykednek annyi eredménnyel – a filmek már megtöltik a múzeumokat, nem beszélve a festményekről, a porcelánokról és hanglemezokról -, hogy már nem érezzük azt, hogy bármilyen művészi vállalkozásra egyáltalán szükség van. (Egy olyan vitathatatlan óriás halála pl., mint Toscaniníé, senkinek a kulturális életében nem okozott űrt.) Az a szörnyű igazság, hogy ha ebben az országban bezárnák az összes színházat, a veszteség csak annyi lenne, amennyit egy jól táplált közösség érez, ha megfosztják a civilizációs



összkomfort egyik tényezőjétől... Talán annyi, hogy ezek után eggyel kevesebb témáról lehetne beszélni. De lenne-e kitartó kétségbeesés? Hiányérzet? Éhség? [...]

Nem kétséges, hogy a művészetekkel az életünket meghatározó láthatatlan folyamatokat akarjuk megragadni, de látásunk most a spektrum szélén, a sötétben raboskodik. [...] Ha lenne idő kapcsolatot találni a mához, [...] ha lenne egy parányi színház – mindössze száz, sőt ötven személy befogadására alkalmas színház [...] – ahol a színház vesztesége se okozna gondot, az sem, ha minden előadáson minden hely üres marad. [...] A színház megtisztulása nem a közönségen múlik. Egy tiszta színház kisugárzása viszont előbb-utóbb közönséget vonzana, teremtene. [...] Nekem az kell, hogy a színház csoda legyen, egy adag rítussal.

Peter Brook, 1968

Az európai színház az idők folyamán szellemében fokozatosan elkényelmesedett, beszűkült, az univerzalitás igényéből kikopott, a teljesség egyetemes figyelmének és otthonosságának a közegét a szerzői autoritások pusztán társadalmi léptéke váltotta fel.

Ennek következetes tünetei: a színészi érettség klasszikus szempontjainak a hiánya; a mozgás, a mimika, a hang értelmezésének öncélúvá válása és következményes eltűnése; a tánc függetlenedése; a zene kiiktatódása és degradálódása; az univerzális terepű színház külön színházi műfajokra való szétesése; legfőképpen pedig az istenek (emberen át történő) „szembesülése” helyett az emberek egyre silányabb szembesülése. Egy mentális lapály (hiszen az emberben lévő isten és istentudat deklarált kiveszésével a gondolat szolid teljességigénye is beszűkült, kiveszett), kompenzatorikus önkényeskedéssel és nagyképűséggel. Ezen felül pedig a színház túlzottan beszédes lett, szinte kizárólag beszédes.

Továbbá:

- ahol a zene és a mozgás még a színház integráns része maradt (opera, balett, stb.), a viszonylatok kiegyensúlyozatlanokká váltak. Pl. a balett pusztán a zene mozgásinterpretációja lett, a zene merev elsődlegességével. Az operában a színház a zene olykor nevetségességig sematikus, tökéletlen kulisszájává silányult, mind nagyobb zajjal és költségekkel. A mozgás és a zene kozmikus viszonya pedig általában véve is produkcióvá rokkant. Mindezek jellegzetes következményes tünetei annak, ha



a dolgok kikerülnek a szellem elsődleges és egyensúlyos uralma alól. Mint a globális világvezetés, a politikai erők – a színház is a gondolkodás méltatlan és feledékeny szintjeire süllyedt és zsugorodott. A tudat szintjei mindenkor a maguk képzeleteire formálják a világot.

Továbbá:

- az egyetemes magyar színház – mindezekon felül – önnön holdas kútjába hanyatlott. Nem egy sajátos mentalitás tágas képzetéből kibomló, hanem szinte teljesen epigonisztikus, és a fenti tüneteket – szép, olykor nagyszerű kivételekkel ugyan –, de még felhígultabb változatokban mutatja fel.
- a hagyományossághoz kötődő mai magyar színpadi művészet ezen belül nem találta meg azokat a pontokat önmagában, amelyek képessé tették volna a világ mai egyetemes problémáit élő művészetté integrálni magába. Sem maga nem bontotta ki magát, sem a hatások nem tudták lényegesen (gondolatilag-formailag) megtermékenyíteni. Jobbára csak zavart keltettek köreiben.

S ez a légüres tér a mai magyar zenei és színházi kultúra legnagyobb drámája. A hagyomány után elgyöngülő szelleme. A nem vállalás meddősege, az autonóm univerzalitás csöndje, a majmolás, az átmenetiség könnyű alibije. Passzív reménykedés és fukarkodás, amely magát beteljesedettnek véli. S a drámának nincsen vége, mert ez a dráma közben világdrama lett.

Szabados György, 1991

„A HOLT SZÍNHÁZ”

Nincs olyan igaz művész, aki csak tagadással beérné. Akkor nem is lenne az, ami. Brook színházépítészetének magas fokát tanúsítja a hamis tagadásának düh nélküli, szelíd tónusa. Még óvatosan nyúl a szakralitás kifejezéseire – eltompult korunkban számít az értetlenségre, a régi-új nyelv idegenségére –, de már felnőttként simogatja megtévedt kobakunkat.

A színház az az utolsó fórum, ahol a szellem győzelme még mindig elképzelhető, még mindig nyitott kérdés. [...]



Az egyszerűség kedvéért „Szent Színháznak” nevezem, bár nevezhetném a Láthatatlant Láthatóvá Téví Színháznak is, mivel [...] a színpad olyan tér, ahol a láthatatlan testet ölthet. Valamennyien tudjuk, hogy érzékszerveinkkel képtelenek vagyunk felfogni az élet teljességét [...] felismerni csak akkor kezdünk, amikor az mint ritmus és forma jelentkezik. [...]

A mai kételkedő, nyugtalan, problémázó, figyelmeztető színház igazabbnak látszik, mint a nemes célokat maga elé tűző. De hogyha a színház a rítusokból ered, amelyekben a láthatatlan testet öltött, akkor nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy a keleti színház kivételével ezek a rítusok vagy elvesztek, vagy csak siralmas állapotban maradtak fenn. [...]

Az opera és a balett civilizált élvezete, de még a legjobb romantikus színházak is csak egy eredetileg szent művészeti otromba redukciói. Évszázadok kellettek ahhoz, hogy az orfikus misztériumokból gálaest legyen – lassan és észrevétlenül, cseppenként vizezték fel a bort. [...]

A „Holt Színház” pillanatnyi állapota nagyrészt mindenki előtt világos. Világszerte csökken a színházba járók száma. Vannak ugyan újabb, ideig-óráig tartó mozgalmak, tehetséges új írók, és így tovább, de egészében véve a színháznak nemcsak, hogy felemelnie vagy tanítania nem sikerül a nézőt, de még csak szórakoztatnia is alig. A színházat gyakran szajhának nevezzük, vagyis művészetét tisztátalannak tartjuk, de ez ma már egy más értelemben is igaz – a szajhák elfogadják a pénzt, de gyönyört azt nem adnak [...] a színház hamvába holt üzlet, ezt a közönség maga is érzi. [...] A „Holt Színház” megtalálja az utat a nagyoperához és a tragédiához, sőt Molière és Brecht darabjaihoz is. És természetesen sehova sem fészkel be magát olyan biztonsággal, kényelmesen és ravaszul, mint William Shakespeare-hez [...] látszatra élénkek és színészek ezek a produkciók [...] titokban pedig kegyetlenül unalmasnak tartjuk az egészet. [...]

Valami halott elem mindenütt ott bujkál: a kulturális életben, örökölt művészi értékeinkben, a gazdasági rendszerben, a színész életében, a kritikus rendeltetésében egyaránt. [...]

A „Holt Színház” nem lehetőségei tetőpontján, hanem, mélypontján él. [...]

Hosszú ideig a drámaírók elég sikeresen megélték abból, hogy más művészetek értékeit alkalmazták a színházban. [...] A jó mesterségbeli tudás, az épkezláb szerkezet, a hatásos függönyök és az eleven párbeszédnek lagymatag erényei ma már semmit se érnek. [...] A színpadon elhangzó szó – attól függetlenül, hogy életre kel vagy sem, csak azokkal a feszültségekkel együtt létezik, amelyeket az adott színpadi szituációban kelt [...] csak annyiban átütő erejűek, amennyiben a színház nyelvén szólnak. [...]



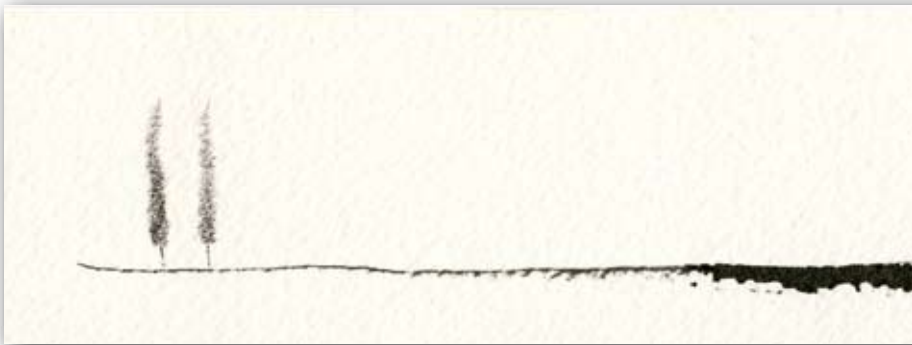
A színházban minden egyszer megszületett forma halandó; minden formát újra ki kell találni, és az új elképzelés magán viseli a környezet összes hatásának jegyeit. A színház ebben az értelemben maga a megtestesült relativitás. [...] A legnehezebb feladat olyan műveket teremteni, amelyek a nézőt éreztetik tagadhatatlanul éhséget és szomjúságot okoznak. [...] Tehát áll az új épület, szép elképzelésekkel, gyönyörű festett üvegablakokkal – csak éppen a rítus elcsépelte. [...] Az új hely új szertartást kíván, de természetesen először az új szertartásnak kell megszületnie, hogy a szertartás alakítsa ki a hely formáját, miként az a nagy mecsetek, székesegyházak és templomok építése idején történt. [...] De ki képes ma arra, hogy megadja az alaphangot? [...] Mint mindig, ma is valódi rítusokat kell színpadra állítanunk, de valódi formák kellene ahhoz, hogy a rítus olyan élménnyé tegye a színházlátogatást, amely életünket táplálja. [...]

Elvesztítettük a rítusok és szertartások iránti érzékünket [...] így a művész időnként azzal kísérletezik, hogy saját képzeletvilágának forrásából teremtsen rítusokat.

Peter Brook, 1968

CÉLTALAN TÉR

A XX. század eleji nagy művészi ráébredéseknek mostanra szinte semmi látható hozadéka nem lett. Elfelejtettük. Az álca tovább nőtt, még átláthatatlanabbá vált. Először van olyan civilizációs helyzet az emberiség történetében, ahol a Világ urai a Művészetet mint olyant szeretnék megszüntetni. Tudatos irtás, visszaszorítás folyik. Jól tükrözi ezt egy mai japán és egy majd 70 évvel ezelőtti francia szöveg egybevetése. A régebbi persze alaposabb és szókimondóbb. A mai kissé beletörődöttebb. Pozícióit féltve óvatosabban fogalmaz. De a két földrész mondanivalója ugyanaz.





Mégse legyenek illúzióink: az újabb helyzetfelismerések is hatástalanok. A kor embere fejét földbe dugó struccként viselkedik. Viszont ez a dolgunk: hogy újfent feltárjuk, és szájról szájra adjuk a Művészet igazát. Igazi arcát. Mert még sosem veszett el.

A színház birodalma nem lélektani, hanem plasztikus és fizikai játéktér.

Antonin Artaud, 1935

Manapság azt halljuk, hogy az eleusziszi misztériumok csupán amolyan erkölcsi igazságokat jelentettek meg a színpadon. Én azt hiszem, hogy sokkal inkább elvek leírhatatlan konfliktusai, összezapásai, harcai jelentek meg bennük, mégpedig olyan szédítő és hömpölygő beállításban, amelyben minden igazság elvész, mert az elvont és a konkrét kibogozhatatlanul egybeolvad. Azt hiszem, a misztériumjátékok hangszeres zenével és énekkel, a színek és formák olyan kombinációival, amelyekről ma már fogalmunk sincs, egyrészt kielégítették a tiszta szépség iránti vágyat [...] másrészt még éber agyunk számára elképzelhetetlen és különös képzettársítások útján megoldották az anyag és a szellem, a gondolat és a forma, a konkrét és az elvont ellentétéből fakadó konfliktusokat, s minden látszatot egyetlen kifejezőmódba ötvöztek. [...]

Egy bizonyos európai rendezési koncepció szerint a fény, díszletek és mozgás csak kisegítők, azt is mondhatnánk, hogy csak *szövegdíszek* egy olyan organikus és mély koncepcióval szemben, ahol a rendezés különleges nyelvvé válik. [...] Nem arról van szó, hogy szüntessük meg a beszédet a színházban, hanem hogy változtassuk meg a rendeltetését, s főképp csökkentjük jelentőségét. [...] A szó színházi szerepét megváltoztatni annyit tesz, mint konkrét és térbeli értelemben alkalmazni a szót,



s olyan mértékben, amennyire összefér mindazzal, ami a színházban térbeli és konkrét jelentőségű.

Antonin Artaud, 1935

A görög tragédiákban a szavak [...] az imához hasonlatosak.

Tadasi Szudzuki, 2001

Ahogy a színház a realizmus felé közeledett, úgy «ment veszendőbe» a lábak művészete. Az élet letűnése maga volt a halál a színész számára. Néha úgy tűnik nekem, hogy a modern színészmesterség láb nélküli. [...] Én általában a színházművészetnek két fajtáját különböztetem meg. Van az a típusú színház, amely technikailag fejlődik, egyre jobban modernizálja, fejleszti technikai eszközeit. Ebben az értelemben nem lehet összehasonlítani a modern színházat a múlt századok színházaival. Innen ered az az építészeti forradalom is, amely az új színházépületekre jellemző. Ha megkérdezné egy modern építész, mi lenne számára a fő cél egy belső tér megtervezésénél és kialakításánál, szinte biztos, hogy azt válaszolná, hogy többfunkciójú színházat tervezne, amelyben különféle színházak léphetnek fel, amelyben a teret gyorsan lehetne váltogatni. Számomra az ilyen térnek és színháznak nincs semmiféle célja. Van ugyanis egy másik módja a színházról való gondolkodásnak, a színház megértésének. A technikai fejlődéssel egyidejűleg történik egy jóval lassúbb, bár kétségtelenül jóval fontosabb folyamat: a színészi művészet belső fizikai energiájának felhalmozódása és eloszlása, amelynek alapja kizárólag az ember, az emberi lehetőségek. Csak ez biztosíthatja a színháznak az életben maradást. [...] Ósidők óta a színház nem technikai eszközeivel láncolta magához a közönséget, hanem azzal a semmivel össze nem hasonlítható színészi fizikai energiával, amely ellentmond mindenfajta „mesterséges” energiának. Szerintem a színház most éppen választút előtt áll, én pedig csak reménykedni tudok, hogy a mesterséges technikai erők nem fojtják meg azt az energiát, amelyet az élő színész teste sugároz ki. [...] Ahogy már említettem az embereket két táborra lehetne osztani: azokra, akik főleg élettelen energiaforrásokat használnak, elektromosságot, gázt, kőolajat, számítógépeket stb. és azokra, akik nagyjából élő energiát használnak, egymással való közvetlen kapcsolaton munkálkodnak.

Tadasi Szudzuki, 2001



A színésznek testében kell gyakorolnia érzelmeit, ha fel akarja duzzasztani az érzelmek feszültségét. Aki mindig előre tudja, hogy a testnek melyik pontjához kell nyúlnia, mágikus önkívületbe sodorhatja a nézőt. A színházi költészet éppen erről az értékes tudományról szokott le. [...]

Ha a színház önnön nyelvének talaján marad, ha nem szakad el tőle, hátat fordít a mindennapoknak. De nem az a célja, hogy társadalmi vagy lélektani konfliktusokat oldjon meg, hogy erkölcsi szenvedélyek csataterévé váljon, hanem hogy titkos igazságokat tárgyasítson.

Antonin Artaud, 1935

Van még egy nyugtalanító tendencia az utóbbi időkben: a színház kommercializálódik. Előttünk a sport példája, amelyről már teljességgel elmondható, hogy üzletté vált, és elveszített valami fontosat. [...] A színház kommercializálódása krízisjelenség. [...] Szerintem manapság nagyobb szüksége van az embereknek a színházra, mint ahogyan azt ők gyanítanak.

Tadasi Szudzuki, 2001

ARTAUD FORRÓ LÁTOMÁSA

Brook azt mondja, Artaud gondolatai nem igazolhatók észérvekkel, de forró lelkesedésének, látomásainak mély igazsága van. Pontos megfogalmazás – Brookra nézve is. Az biztos, hogy a nagy színházi rendezők, színházi látók közül Artaud volt az utolsó, aki „közvetlen kapcsolatban” volt a Lét egészével. Ezért kinyilatkoztatásai teljességgel helytállóak. Valóban, e szövegek az ész semmiféle szűkítő rendszerébe nem illeszthetők, mégis tiszta értelemmel beláthatóan igazak. A valódiról szólnak, a legmélyebb igazságnak, a szív igazságának megfelelően.

Naponta tömegével visznek színre darabokat, ám ezekben az előadásokban hiába is keresnének olyasmit, ami a tökéletesen tiszta színház fogalmával összeegyeztethető volna. [...]

A színházat rossz ösztöneink kielésére használjuk, [...] 400 éve, vagyis a reneszánsz óta merőben leíró, elbeszélő, lélektani színházhoz szoktunk hozzá. [...] Olyan lényeket keltünk életre a színpadon, akik hihetőek, de akiknek az egészhez semmi közük; az egyik oldalon az előadás, a másikon a néző; nem tettünk egyebet, mint hogy tükröt állítottunk a tömeg elé, amelyben önmagát láthatja.



Shakespeare maga is felelős a színháznak ezért az elkorcsosult, hanyatló, hűvös felfogásáért, amelynek célja, hogy érintetlenül hagyja a közönséget: nem akarja képeivel megremegetni a nézőt, nem akar maradandó nyomot hagyni benne.

Igaz, Shakespeare-nél néha önmagánál nagyobb dolgok miatt is aggódik az ember, de ezek a nála nagyobb dolgok végül is csak belső gondjainak, vagyis lélektanának vetületei.

A lélektan azon buzgólkodik, hogy az ismeretlent az ismertre korlátozza, vagyis a hétköznapira, közönségesre. Emiatt alacsonyodott le oly nagyon a színház, emiatt vesztett oly ijesztően sokat életerejéből, hogy azt hiszem, ennél mélyebbre már nem is süllyedhet. És azt hiszem, hogy a színháznak is, nekünk is szakítanunk kell a lélektannal. [...]

Lehet, hogy a sok pénzhajhászás, pénzért való szorongás, karrierizmus, önzetlenséget nem ismerő szerelmi borzongás, minden titokzatoságot nélkülöző erotika egyenlő a lélektannal, lehet; mindenesetre nem színház. Mindez a sok szorongás, fajtalanzkodás, állati üzekedés, amelynek jelenlétében magunk is nyálcsorgató leselkedővé alacsonyulunk, elfajul, megsavanyodik – ideje már ráébrednünk. [...]

A szó vagy képes káprázatot kelteni, vagy nem. Így is, úgy is önálló értéke van. Am a hamis díszlet és jelmez, az üres ágálás sohasem lesz képes pótolni azt a valóságot, amelyre várunk. Pedig csakis ennek van értelme: hogy valóságot hozzunk létre, és egy sosem látott világ törjön be a színpadra. A színháznak az a dolga, hogy ezt a tisztavilág-életű, de igaz, ezt a már-már valódi világot elhozza nekünk. Vagy ez lesz belőle, vagy ha nem, hát megleszünk színház nélkül is. [...]

A színház az egyetlen hely a világon, az utolsó kollektív eszköz, amellyel még ma is közvetlenül hathatunk a szervezetre, s még neurózis, tompa érzékű korunkban is olyan testi hatásokkal bombázzhatjuk a tompuló érzékeket, amelyeknek nem tudnak ellenállni. [...]

Az intellektuális értékek lebecsülése gyökeret vert a modern világban. Ez a lebecsülés valójában mélységes tudatlanságot takar ezekkel az értékekkel kapcsolatban. Erőinket mégsem fecserelehetjük arra, hogy ezt megértessük egy olyan korszakban, mely az értelmiségiek és művészek körében temérdek árulót termelt, a nép körében pedig létrehozott egy közösséget, egy tömeget, amely tudni sem akar arról, hogy a kor haladását a szellemnek, vagyis az értelmiségnek kell irányítania.

A modern idők kapitalista liberalizmusa háttérbe szorította az értelmiségi értékeket, a modern ember pedig, az előbb említett igazságokkal szemközt úgy viselkedik, mint egy tökfilkó vagy mint az ősidők bomlott elméjű embere. Vár. És csak akkor kezd foglalkozni az igazságokkal, ha



azok már cselekszenek, működésbe lépnek földrengés, járvány, éhínség, háború, ágyúdörgés formájában.

Antonin Artaud, 1936

ELHAGYOTT HÁZ

Bátor emberke volt Grotowski, ez az apostolszandálos kis lengyel. 40 napra kivonult a sivatagba. Azaz hosszú évekre kilépett a színházakat működtető városi repertoárvilág tetet-lelket felörlő malmaiból, odahagyta a színház mai gépezetét, és falura vonult. El a hegyek csöndes lankáira, ahol társaival együtt meditált, befelé hallgatózott. Tisztult. A nézőktől távol történő kemény munka első fázisa a civilizáció vastag rétegekben ráakódott kormánytól, bénító modorától való megtisztulása volt. Aztán a kezdetek csöndje. Ezt követően az eredendő gyermeki egyszerűség. Majd a formálódó ember...

Bátor emberke volt Grotowski, ez az apostolszandálos lengyel. Tudta, hogy „minden reggel az örökkévalóság kezdődik”. Nem is kell ez ma senkinek sem.

Kérdéssé válik az az elképzelés, amely szerint a színház a különböző művészeti ágak, vagyis az irodalom, a képzőművészet, a festészet, az építészet, a fényjáték, a színészet szintézise (az inszcenizátor vezénylete alatt). Ez a „színház mint szintézis” szemlélet valójában az uralkodó színház igazolását célozza meg, amelyet szívesen neveznék gazdag színháznak, de éppen gyengeségében gazdagnak.

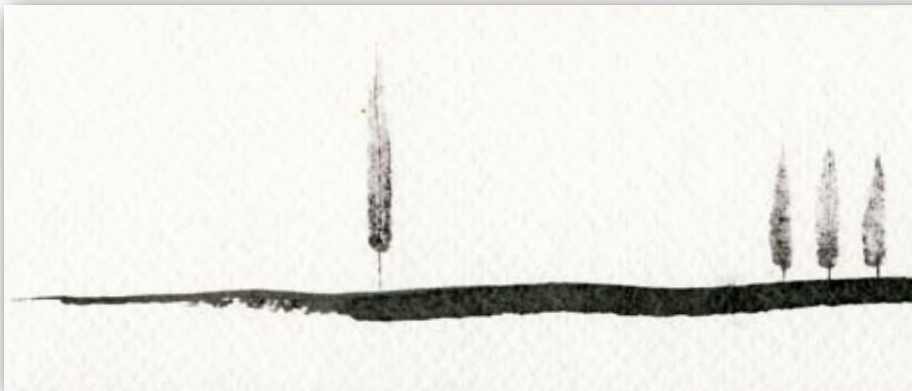
Mi a gazdag színház? A kleptománia művészi formája, hisz a tőle idegen művészeti ágak alkotóelemeit és a fejlődésük során elért vívmányokat habzsolja fel, hibrid előadásokat épít, vegyes eredetű formákat tákol egybe, ennél fogva nincs integritása, s elvész benne a színház mint különálló „személyiség”. [...] Megjelent a „totális színház” igénye, amely valójában ad absurdum fokozza a különböző művészeti ágak színpadi lehetőségeinek összekapcsolását az előadásában. [...] Mindez hamis. [...] szöveg önmagában nem uralkodhat a színházon, sőt csak az által kerül be a színházba, amit vele a színész művel, vagyis mint intonáció, mint hangtársítás, mint muzikalizált nyelv. [...] A szavak színháza engem nem érdekel, mert az emberi lét hamis felfogásán alapul. Nem érdekel a fizikai színház sem. [...] Se a szó színháza, se a fizikai színház – se a színház; engem a létezés érdekel, ahogy megnyilvánul. Sztanyiszlavszkij egy szép napon kijelentette: „A szavak a fizikai cselekvés csúcsai.” Előfordul azonban, hogy a beszélt nyelv csak ürügy.



Nem állíthatjuk, hogy a színház ma valamiféle pótolhatatlan szerepet tölt be, hisz számos ismertető jegyét – a szórakozást, a forma- és szín-effektusokat – a maga hatáskörébe vonta a film és a televízió. Újra meg újra feltesszük magunknak a szónoki kérdést: szükség van-e egyáltalán a színházra? De csak azért tesszük fel, hogy azonnal megfeleljünk rá: igen, szükség van a színházra, mert nélkülözhetetlen, mert a színház maga az élő művészet. Így aztán soha nem tapasztalt méretekben folyik a színházi közönségszervezés. Miközben senkinek eszébe sem jut azzal foglalkozni, hogy a mozinak vagy a televízióknak szervezzen közönséget. Ha egy szép napon az összes színházat felszámolnák, az emberek nagy része nem is szerezne róla tudomást, míg arra a hírre, hogy becsukják a mozikat és megszüntetik a televíziót, még aznap az egész földkerekség lakossága fennhangon tiltakozna. [...]

Azt hiszem, jobb, ha a színházat valami elhagyott háznak tekintjük, mint amire nincs is szükségünk, ami egyáltalán nem nélkülözhetetlen számunkra. Még kevesen hiszik el, hogy romokat látnak. Következésképp a színház még működik. [...] Arról van szó, hogy a színház funkciója, ami korábban nyilvánvaló volt, eltűnik. Inkább már csak a kulturális szokás működik, nem a szükséglet. A kulturált emberek még tudják, hogy illik színházba járniuk. [...] A legbölcsebb, ha úgy beszélünk a színházról, akár egy romos, szinte teljesen elhagyott házról.

Csak egy olyan érték van, amit se a film, se a televízió nem tud elrabolni a színházról: az élő emberek közt születő közvetlen kapcsolat. A kapcsolat, amelynek következtében a színészi provokáció minden aktusa és a színészi mágia minden jele (ami a néző számára megismételhetetlen) hatalmas és kivételes valami lesz. [...]





A színház lényege szerint cselekvés, amely hic et nunc megtörténik, a színészi organizmusban, azok előtt, akik eljöttek e helyre, azaz a színház valósága az adott pillanat, nem pedig az élet illusztrálása. [...]

A művészet ama ősrégi formáját kívánjuk előhívni, amikor a rítus és a művészi alkotás még egy és ugyanaz volt. Vagy ha úgy tetszik: a különválás előtti művészetet, amely szélsőséges, nagy erőt jelentett a cselekvő ember számára. Ma is, ha megérint bennünket, függetlenül filozófiai vagy teológiai motivációtól, mindannyian felfedezzük magunkban azt a sajátos frigyét, amely hozzá fűz. Azt mondhatnám – s ez nem egyszerűen metafora –, hogy vissza akarunk jutni a Babel tornya előtti időkbe, s feltárni, ami akkor volt. Az ember először a különbséget látja meg, később azonban azt is, ami a különbség előtt volt.

Jerzy Grotowski, 1965–1969

„CSELEKVŐ TERMÉSZETFÖLÖTTI”

A Világról alkotott képzetünkön, folyamatában is élő képzetünkön sok múlik. A mai anyagelvűség laposában felnövők számára rendkívül nehéz érzékeltetni a lét spirituális oszlopán nyugvó örök rendet, amely igazából tágas, a maga módján szabad, mindenekelőtt fenséges, fényes és legfőképp szent. Minden pillanatban árasztja az Időtlen számolatlan változatában élő minőségét. Létezik. Nehéz ma a pillanatnyi változások káprázatába gabalyodottakkal megértetni pl. a hierarchia felemelő minőségét és megtartó alázatát, az értékek valós gerincét, az égi minőség



magasztosságát. Már e szavaktól is menekülnek manapság. Egy lelket/ szellemet, látomásos képzeletet megnyitó rítus sokat seгіthetne.

A színház ereje ősidők óta azon múlik, ami a színpadon történik, és nem azon, amit a színpadon mondanak.

Jiří Menzel, 1997

Hogyan lehetséges, hogy a nyugati színház (azért mondom, hogy nyugati, mert van más színház is, így a keleti színház, amely érintetlenül meg tudta őrizni a színház lényegét, míg ez a lényeg Nyugaton – akárcsak minden más – prostituálódott), hogyan lehetséges, hogy a nyugati színház a párbeszédben merül ki?

Mint Platón mondja: „A gondolat azon a napon ment veszendőbe, amikor megszületett a leírt szöveg.” [...] Az igazi színház, miként a kultúra, soha nem volt írásbeli. [...] A párbeszéd – még akkor is, ha nem írják, hanem elmondják – nem a színpad, hanem a könyv sajátja; nem véletlen, hogy az irodalomtörténeti kézikönyvek a színháznak is mindig szentelnek fejezetet, mert a tagolt nyelv történetének egyik ágát látják benne. [...] A színpad olyan konkrét fizikai tér, amely megköveteli, hogy betöltsék, és a maga konkrét nyelvén szólaltassák meg. [...] Hogy melyek azok a gondolatok, amelyeket nem képes kifejezni a szó, amelyek a szó helyett a színpad konkrét és fizikai nyelvén szólalhatnak meg igazán?

A színház térbeli művészet, és a tér négy pontjára támaszkodva megkockáztatja, hogy megérintse az életet. Ebben a színház révén megkísértett térben találják meg a dolgok saját figurájukat és a figurák alatt az élet zaját. [...] Ha a színház tárgyát azzal azonosítjuk, ami a formák és a tér révén jeleníthető meg, akkor olyan térbeli költészet lehetősége bontakozik ki, amely a varázslattal rokon. [...] Ha a színház önnön nyelvének talaján marad, ha nem szakad el tőle, hátat fordít a mindennapoknak. De nem az a célja, hogy társadalmi vagy lélektani konfliktusokat oldjon meg, hogy erkölcsi szenvedélyek csataterévé váljon, hanem, hogy titkos igazságokat tágyiasítson [...] amelyek csak a valamivé válás folyamatában kerülhetnek napvilágra. [...] Ez a rendkívül nehéz és bonyolult költészet sokféleképpen ölt testet: elsősorban is minden olyan kifejezőeszközben, amely a színpadon felhasználható (feltéve, ha ezek élni tudnak a színpad közvetlen lehetőségeivel és eleven formákká válnak), így a zenében, a táncban, a formaművészetben, a pantomimben, a mimikában, a gesztusokban, az intonációban, az építészetben, a világításban és a díszletben. [...] A lélektani indíttatású nyugati színházzal szemben a metafizikai indíttatású keleti színházban a rendezés és a színpad nyelve a gesztusok,



a jelek, a magatartásformák és a hanghatások egynemű összességéből építkeznek, hiánytalanul kifejti testi és költői hatását az emberi öntudat minden szintjén, minden zugában, és olyan mélyen gyökerező magatartásformára sarkallja az emberi gondolkodást, amelyet bizván nevezhetünk cselekvő természetfölöttinek.

Antonin Artaud, 1931

Az érzések a bensőben támadnak, s szavakban öltenek formát. Ha az egyszerű szavak nem elegendők, akkor nyögve és sóhajtva mondjuk őket. Ha a nyögés és sóhajtás sem elegendő, akkor megnyújtjuk és énekeljük a szavakat. Ha a megnyújtás és éneklés sem elegendő, akkor öntudatlanul is gesztikulálni kezd a kezünk, s táncra kerekedik a lábunk.

Vej Hung, I. század

A „NYERS SZÍNHÁZ”

A teremtőerők titkos fészkesége eddig még mindig megteremtette a maga otthonát. Ha máshol nem, hát erdők mélyén, vagy mint manapság pincékben, padlásokon, vagy egykoron a katakombákban. A játszótér megszenteltsége rejtett erők összességén múlik. Tudományoskodó megfigalmazásban: Mi hozza létre, mi fogja össze ezt az erőteret? A résztvevő lelkek mélysége-magassága? Mi még? Milyen a jó színházi tér? Az ősi színházak tudták, a mai megújuló színházak pedig érezték: a felesleges akadályoz, ezért legyen minél egyszerűbb „a hely”.

A populáris színház mindig időszerű. Különböző korokban különböző formákban jelent meg. És csak egyetlen közös jellemvonása van: ez pedig a nyersesség. Só, izzadság, zaj, szag: a színház kordékon, szekereken, faállványzaton, a nézők állnak, isznak, asztalok mellett ülnek, bekapcsolódnak a játékba; színház a hátsó szobákban, emeleteken, pajtákban; vándortársulatok műsora, amely csak egyetlen egyszer látható, az eltépett lepedőket keresztben feltűzik a hallban, az ütött-kopott lepedő arra való, hogy elrejtse a gyors változásokat – mindazt egyetlen fogalom, a színház foglalja magában a ragyogó nézőtéri csillárokkal egyetemben. Sok meddő vitát folytattam már építésszel, új színházak tervezőivel – hiába próbáltam szavakba foglalni, nem tudtam megértetni velük, hogy meggyőződésem szerint a színház nem jó vagy rossz épületek kérdése: egy szép hely még nem okvetlenül fakaszt életet; az ötletszerű színházterem kiváló találkozóhely lehet: ez a színház misztériuma, de ennek a misztériumnak a megértése



az egyetlen lehetőség arra, hogy tudományosan foglalkozhassunk vele. [...] Ami a színházakat illeti, a tervezés kiindulópontja nem a logika. A jó színházterem tervezésénél nem az számít, hogy alaposan átgondoltuk-e, mi kell hozzá, és hogy lehetne mindezt a legjobban megszervezni – így általában szelíd, konvencionális és gyakran rideg színházterem épülhet. A színházépítés tudományának annak tanulmányozásából kell kiindulnia, hogy mi hozza létre az emberek közti legelevenebb kapcsolatokat – nem az aszimmetria, sőt nem az összevisszaság szolgálja ezt a célt a legjobban? Ha igen, miféle szabályai lehetnek az összevisszaságnak? Annál jobb az építész, minél inkább hasonlít a munkája a díszlettervezőéhez, aki intuícióját követve kartondarabokat mozgat maga előtt, s nem a körző és vonalzó segítségével létrehozott terv alapján építi fel a maga modelljét. Ha úgy találjuk, hogy a trágya jót tesz a földnek, akkor nincs értelme fíntorognunk; ha a színháznak szüksége van bizonyos nyers elemekre, akkor úgy kell elfogadnunk, mint a színház természetes talajának egy részét. [...] Gordon Craig egy fél évszázadon át hatása alatt tartotta Európát, pedig csak néhány előadást tartott, de azokat a hampsteadi templomban; a Brecht-színház védjegye, a fehér félfüggöny, felettébb praktikusán egy pincehelyiségben alakult ki, ahol drótot kellett kifeszíteni faltól falig. [...]

A színházban mindig ugyanoda érkezünk vissza: nem elég, hogy az írók és színészek tapasztalják a művészet kényszerítő hatását, a közönségnek is tapasztalnia kell. Ilyen értelemben tehát ez nem csak a közönségnek való udvarlás kérdése. Jóval nehezebb olyan műveket teremteni, amelyek a nézőt éreztetik tagadhatatlan éhséget és szomjúságot okoznak. [...] A néző makacsul igényli, hogy valami megmaradjon benne a színházi este után, valami, amit beleégetnek az emlékezetébe. [...]

Ellentétben a könyvekkel, a színháznak nincs egyetlen sajátossága. Mindig újra lehet kezdeni. Az életben ez mítosz; mi magunk soha nem térhetünk vissza semmihez. Az új hajtás nem fejlődik vissza, az órák soha nem járnak visszafelé, soha nincs második lehetőségünk. A színházban mindig tiszta lappal kezdhetünk. A „ha” a mindennapi életben fikció, a színházban a „ha” kísérlet.

A mindennapi életben a „ha” kibúvó, a színházban a „ha” igazság.

Mikor meggyőznek bennünket arról, hogy érdemes hinnünk ebben az igazságban, akkor a színház és az élet egy és oszthatatlan.

Ez a végső cél. Kemény munkáról van szó.

A játékhoz sok munka kell.

Peter Brook, 1968

A SZÍNHÁZ ÉS AZ ISTENEK

Artaud médium jellegét Brook, de még inkább Grotowski vette észre. Korábban szent megszállottnak nevezték a jobbik, örültek a rosszabbik esetben. Artaud nem csak közvetítő, aki feljegyzi a rajta átsuhanó megnyilatkozásokat. Felelős szellemként végiggondolja, felépíti, formázza őket. Szent, önsorsromboló feladat egy mai örült civilizációban. Mégis, csak így érdemes, csakis a hasonló áldozatokra épülhet a jövő.

Szemben az európai kultúrával, amely írott szövegekben maradt fenn és azt hiteti el, hogy ha ezek a szövegek megsemmisülnek, a kultúra elvesz, azt mondom, hogy létezik egy másik kultúra, ami több időszakot átvészelt a megélt idő felszínén, és ez az elveszett kultúra a szellem materialista ideájára épül. [...]

Jacob Böhme, aki csak a lélekben hisz, meg tudja mondani azt is, amikor a lélek beteg, és az egész természetben leírja azokat az állapotokat, amelyek a Lélek Felindultságát fejezik ki.

Ezek és más ismeretek az Ember új felfogása felé vezetnek. És mi azt szeretnénk, ha újra megtanulnánk, hogy mi az Ember, mivelhogy más korok már tudták. [...]

Európának a teljes ember, aki kiáltásával képes visszatérni a vihar ösvényére, csupán költészet, de számunkra, akiknek átfogó elképzelésünk van a kultúráról, meghallani a viharerejű kiáltást nem más, mint megtalálni az élet titkát.

De metafizika nélkül nincs kultúra. És mi mást jelenthetne a térnek ez a hirtelen kultúrába vetülő fogalma, ha nem az állítást, hogy a kultúra elválaszthatatlan az élettől. [...]

A kultúra a szellem mozgása, ami az ürességből a formák felé halad, és a formákból visszatér az ürességbe, az ürességbe, azaz a halálba. Műveltnek lenni annyi, mint elégetni a formákat, hogy elnyerjük az életet. Megtanulni talpon maradni a formák véget nem érő mozgásában, amelyeket mi magunk rombolunk folyamatosan.

A régi mexikói népek és kultúrák nem ismertek más magatartást, mint a jövés-menést a halálból az életbe. [...]

Mindig az üresség, mindig a pont körül sűrűsödik az anyag. [...]

A kultúra félelmetes belső tudás, lélegző mozgás, amely egyszerre mozog a természetben és a lélekben. [...]

Az igazi színház, miként a kultúra, soha nem volt írásbeli. [...]

Írni annyit jelent, mint akadályozni a szellemet abban, hogy úgy mozogjon a formák közt, mint valami mérhetetlen lélegzet. [...]

Létezik ma egy mozgalom szerte világon, amely visszaköveteli a kultúrát, visszaköveteli a kultúra mély és organikus eszméjét, amely képes magyarázatot adni a szellem életére.

Organikus kultúrának nevezem a szellem és a testi szervezet kapcsolatára alapozott kultúrát, és minden szervekbe merülő szellemet és ugyanakkor kölcsönös megfelelésüket.

Antonin Artaud, 1936

A CSUPASZSÁG ÁLDOZATA

Az anyagelvűség tévképzetében vergődő újkori lélek természetszerű végeredménye a pusztán hús-vér burkolatra fogyott bestiális ember. Pőre, kiszolgáltatott helyzete megdöbbenő. A lélek s szellem összefüggéseiről már nem tudunk semmit. Ennek a drámának a művészi feloldása legfőképp a színházban történhetne meg. A nagy feladatra azonban még nem kész a színész.

A magunk igazságáért, az életben hordott maszkjaink levetéséért folytatott küzdelmünkben a színházat kézzelfoghatósága, testisége, mondhatnám fiziológiai mivolta miatt régóta a provokáció helyének éreztem, ahol hadat üzenünk önmagunknak, s ezáltal a nézőknek is (vagy fordítva), ahol látásmódunk, érzéseink sztereotípiáit megtörjük, még hozzá drasztikusan, mivel az emberi szervezetben, a lélegzetben, a testben, a belső impulzusokban törjük meg; nem más ez, mint a tabu megszegése, [...] amit csak a sokk, a maszk letévése, a teljes lemeztelenedés, lelepleződés tesz lehetővé, hogy csupaszságunkban feláldozzuk magunkat valami-



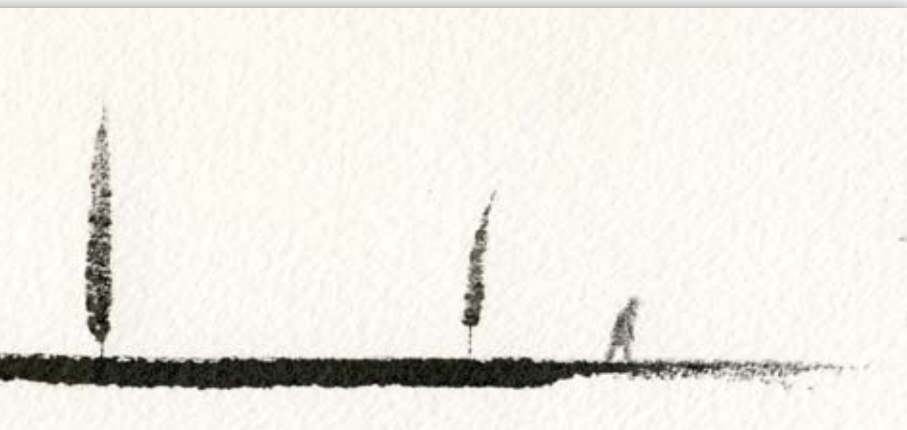


nek, amit rendkívül nehéz meghatározni, de amiben benne van Erósz is, Caritas is. [...]

Ma, amikor végsősoron semmi sem biztos, és már semmi sem nyilvánvaló senki számára, az emberi szervezet kézzelfoghatósága marad a bizonyosság ama nélkülözhetetlen terepe, amelynek keretein belül leküzdhetjük korlátainkat. Csak a színész fizikai jelenlétében, élő organizmusában testet öltött mítosz szolgálhat tabuként. Az élő organizmus intimitásának a megtörése, a maga konkrét fiziológiai mivoltának és belső impulzusainak leleplezése, ami radikálisabb, semhogy egyszerű kilengésnek lehetne tekinteni, adja vissza a mitikus szituációnak a maga általános emberi konkrétságát, s válik az igazság megismerésévé. [...]

Amikor kiiktatjuk a színházból a karakterizálást, a trükkös jelmezeket, a kitömött hasakat, a deformált orrokat, és amikor azt kérjük a színésztől, hogy saját impulzivitásának erejével, saját organizmusának hatalmával a nézők szeme láttára átlényegüljön, amikor kimondjuk, hogy talán épp ebben az átlényegülésben, amit semmi nem leplez, ami in status nascendi történik, rejlik a színészet mágiája. [...]

Brecht igen találóan jegyezte meg egyszer, hogy bár igaz, a színház a rítusból ered, de épp azáltal lett színház, hogy megszűnt rítus lenni. A mi helyzetünk bizonyos mértékig analóg ezzel; elvetettük a rituális színház eszméjét, hogy – mint kiderült – rekonstruáljuk a rituálét, amely nem vallásos, de emberi rituálé, amely nem a hit, hanem az aktus által születik meg. [...] Színházi szempontból tény és való, hogy a rituálé rekonstruálása lehetetlen, mert a rituálé mindig a körül a tengely körül forgott, amelyet a hit aktusa, a vallásos, hitvalló aktus alkotott, nemcsak mitikus kép, hanem mint az egész emberi családot meghatározó maga-



tartás. Rá kellett jönnöm tehát, hogy a rituálé színházában nincs többé feltámadás, mert a kizárólagos hitet, a mitikus jelek egységes rendszerét, az ősképek egységes rendszerét elveszítettük. [...]

Hogy mi a leglényegesebb? Hogy meghaladjuk a játék ama töredékességét, amelybe az ember önmagát belekergeti.

Hogyan ragadjuk meg, ami megragadhatatlan? A titkos, rejtett folyamatokhoz kell utakat találni. Nem eszközöket – ez banalitás lenne –, hanem utakat.

Jerzy Grotowski, 1989

A MINDENKORI SZÍNHÁZ

Zeami mester könyve a színház talán legszentebb könyve.

Minden, az ősi tapasztalatból fakadó tudást akkoron írtak le, amikor a Hagyomány éltetése megszakadni látszott. A legutóbbi pár ezer évben szinte senki, még Lao-ce sem mert úgy elhallgatni, hogy ne merevítette volna leírt szövegbe a le nem írható, ki nem mondható, csak személyes, közvetlen misztérium által átadható tudást. Az írás által leegyszerűsítve, de mindenki igyekezett menteni – a nem – menthető. Holott tudva tudták, hogy a felejtés, a szétszóródás, a több évezredes leépülés van soron. Ami ellen valójában nem lehet tenni. Mégis mindeki jelet hagyott. Az élet parancsa erősebb volt.

Hasonló kortörténeti pillanatot élünk most is, csak ma a törmelekesség mellett nincs az Egésznek oly élő tudása, amit mérceként átnyújthatnánk. Forduljunk hát Zeami mesterhez.

Az értelem önmagában nem elég, a tudat önmagában nem elég.
Az érzelem önmagában zavaros, a tudattalan önmagában sötét.

Aki színházzal foglalkozott, nem kerülhette meg ezt a kettősséget.
[...]

Tulajdonképpen nem azt kell követelnünk a színházról, [...] hogy ne mágia, hanem, hogy ne fekete mágia legyen. Ne homályban, hanem az öntudat fényében mutassa fel a csodát. Ne roncsolja a személyiség erőit zavarodottá – hanem építse harmonikussá, önmagának megfelelővé. Ne kényszerítsen, hanem hagyja – sőt buzdítson arra –, hogy szabadon válasszak.

Zeami Motokijo mester, 1408–1445



Az ázsiai színház tudatos hagyományt hordoz: a belső erők megelevenítésének tudatos technikáját őrzi. Tudatossága túlul a pusztá intellektuson – anélkül, hogy tagadná, ellenkezőleg: a legteljesebb, iskolázott erkőkifejtést a rációban is megkívánja, ez vezet a „szellemi eszközökre való ráeszméléshez”. De ez a ráeszmélés már túljut a ráción, az egész embert hatja át.

Vekerdy Tamás jegyzetei Zeami mesterhez, 1974

Az ének és a tánc – a tudat erőivel rendezett érzelem megnyilatkozása –, több mint a tudat észlelte valóság, mélyebb összefüggésekről ad hírt, ez már az igazság hangja.

Szívét emeli az igazság fokára a nóművész, szívével néz a néző. [...]

A megismerés, a megértés, az igazság képi alakban való szemlélése. A nézőnek meg kell látnia – szívében, elméjében – a színész látomását. [...]

A színész munkája:

Az alak megragadása – a látomásban.

Az alak fölépítése – ez az átváltozás; ez teszi lehetővé a látomásban megragadott alak ábrázolását.

A közönség szívbeli állapotának megismerése, a hely és az időpont hangulatának megragadása – belső látásban.

Az ábrázolás hozzászabása a másik emberhez és a természeti állapotokhoz.

Ez a színész munkája.

Ha a színész sikerre törekszik egyenest; nem éri el a sikert.

A munkáját el kell végeznie.

Ez a siker útja.

Mi a különbség belső látás és látomás közt?

A belső látás a természet változásait, a másik ember, a hely és az időpont hangulatát látja meg, fedi föl.

A látomás elképzelt, a látható világban testet nem öltött vagy „jelen nem lévő” alakok törvényeit ismeri fel, illetve törvényszerűen épült képeket idéz fel.

A nó színjátszás virága az a mesterfogás, amely a nézők szívében egészen váratlan érzést bűvöl elő. [...]

Ami szavakkal ki nem mondható, az, amin az érte fáradó értelem tehetetlenül megfeneklik, az a „csodálatos”.

Zeami Motokijó mester, 1408–1445



A SZÍNÉSZKÉPZÉS

Ha a mai, nyúzott, testileg-lelkileg kicsavart, zavart lelkű, gyermeketegen szeretetvágyó, művészetükről homályos képzetekkel élő színészekre gondolok, nem lehet sajnálat nélkül elképzelni, amint elolvassák a japán színjátszás komoly és tartásos színészenek, Zeami mesternek az alábbi részletét. Mit tegyen ez a szerencsétlen mai európai színész? Miként váljon igazi színésszé? A válasz egyszerű, de sok lemondással jár. Minden mai színjátszással kapcsolatos dolgot oda kell hagyni érte. Először is, ki kell lépni a repertoárszínházak mókuserék-forgásából. Meg kell állni, lenyugodni, megtanulni befelé figyelni, és mindent előlről kezdve újratanulni. Ehhez az is szükséges, hogy lemondjon a színészetéről, mint kenyérkereseti lehetőségről. Elfogadni, hogy színészetet művelni csak valami más tevékenység mellett lehet. Igaz, hogy ehhez az életerőket kezdetektől fogva tudatosan kell őrizni, mégis ez a könnyebbik része a dolognak. Társakat és tanítókat találni a nehezebb. Csak az marad színész, aki igazán annak termett. A valódi előadás ígérete csak egy rászánt élet után adatik meg. Persze mindez az összes többi művészetre nézve is igaz és követendő út.

Zeami szerint a színész úgy hat, hogy „szívét az igazság fokára emeli”. S a közönség nem térhet ki az ő lelkében is felszínre törő igazság átérése elől. A színész „a dolgok mögé” lát és láttat. [...]

A nősínész tehát csak arra koncentrálni, hogy a szerepéről alkotott képe helyes legyen, hogy lelkében át tudjon lényegülni a figurává. Mivel tökéletes ura a testének (akrobatikus képzettségű, tehát minden izomcsoportját koordináltan tudja mozgatni), lelkének akár legapróbb rezdülései is megváltoztatják fizikai állapotát, azaz kiülnek a testére. Így a szerepéről földézett belső kép létrehozza a szerep külső képét is (a tartást, a mozdulatokat, a hangot), míg az európai színészeknél a folyamat fordított: a figuráról rajzolt külső kép teremti meg a belső látomást. [...]

Zeami a színészi tudás kilenc szintjét különböztette meg, melyek közül a legfelső négy már a virág, tehát a lényeg valamifajta birtoklását jelenti. [...]

Zeami szerint: „Meg kell különböztetni a nő művészetében a lényegét az előadástól. Ha a lényeg virág, akkor az előadás az illata. De hasonlíthatjuk a holdhoz és sugárzó fényéhez is.” [...]

A színész képzése a fogváltás idején, azaz hetéves korában kezdődik. A színház már nem idegen számára, hiszen addig is ott nevelkedett szülei mellett (lévén a nő dinasztikus mesterség). Héttől tizenkét-tizenhárom éves koráig (a nemi érettség beálltáig) nem tanítják módszeresen:



hagyják, hogy a gyermek egészséges ösztönével utánozza a felnőtteket, minél többet mozogjon és énekeljen. Ekképpen szinte automatikusan elsajátítja a nórepertoár dalait és táncait, bár még nem képes tudatosan formálni őket. Tizenkét-tizenhárom éves korától mindenoldalú szellemi (értelmi és érzelmi) kiművelésére fordítanak gondot mesterei (családjának idősebb férfitagjai). S néhány nódarabot pontosan is betanulhat. A növendék a képzés első két szakaszában fölléphet kokataszerepekben. Tizenhét-tizennyolc éves korától kezdheti esetlen kamaszmozgásából érett, férfias mozgásrendszerét kialakítani, s mutáló hangjából színes és terjedelmes hangkészletét megteremteni. Ebben az időszakban kell öntörvényű személyiségének is kiteljesednie, hogy aztán huszonnégy-huszonöt éves korától más személyiségek fölépítését, vagyis az emberábrázolást gyakorolhassa, immár nem szertelenül, hanem módszeresen. Ez időtől léphet föl rendszeresen előadásokon. Ha keményen dolgozik, harmincnégy-harmincöt éves korára jut el a színész a mesterség olyan fokára, hogy már nem ő játssza el szerepeit, hanem „azok játsszák el őt”. Ekkor érheti el a tudás tizedik szintjét, a virág teljes birtoklását, amikor művészete szemmel már nem látható, csak szívvel követhető. Ezután az érlelés ideje következik, amely negyvennégy-negyvenöt éves korig tart. Ebben a tíz évben mondhatja magát kiforrott művésznek. De negyvenes éveinek második felétől fokozatosan át kell értékelnie tudását, hiszen ettől kezdve az öregedés jelei egyre határozottabban mutatkoznak rajta, fizikai ereje esztendőről esztendőre fogy, mindinkább partnerei értő támogatására szorul. Vagyis bölcsen kell gazdálkodnia teljesítőképeségével. Így hát holtig tanul.

Kokubu Tamocu, 1972

Az európai színház nagy gyöngéje, hogy az előadások legtöbbször csak a bemutatóig él. A rendező által beidomított színész előadásról előadásra felejt, és játéka folyamatosan gyöngül. Ritka az olyan rendező, akinek sikerül a színészt érdekeltté tennie az előadásban, és az előadásról előadásra továbbképzzi, fejleszti önmagát. De nemcsak a színész hibás ebben, hanem a színházak irodalmi, pszichoanalitikus jellemzői is. Az európai színházak zömében a színész nem önmagából lényegül át, nem belülről viszonyul egy-egy karakterhez, hanem kívülről hozott egyedi pszichés vonások szűk bőrébe kell, hogy belebújjon. Estéről estére más-más emberré kell, hogy változzon, míg az archaikus színház hagyományában a színész mindig ugyanaz, csak egy-egy karakterhez viszonyul eltérő – saját – módon. Az előbbi, a színészre külsőleg ráerőszakolt jellemábrázolás az oka az európai színészek különféle pszichés torzulásainak, lelki betegségeinek.

Peter Brook, 1967

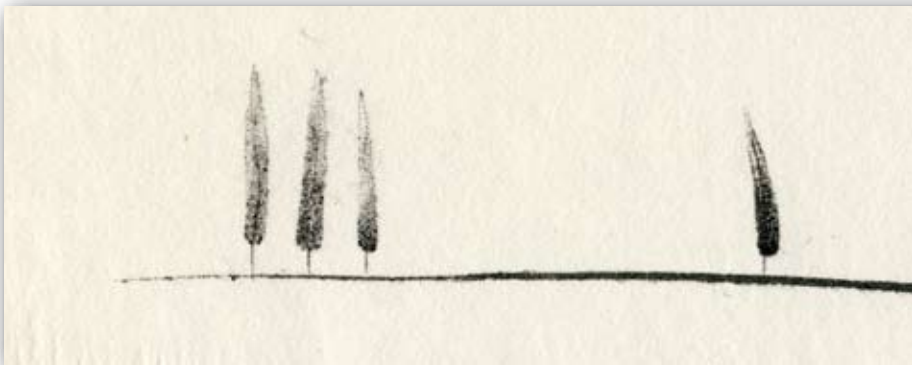


A LÁTÓ SZÍV

A Hagyomány csak megélt, tapasztalati tudást ismer. Számára a fehér ember filozófiája az ész játéka, a káprázat visszfénye. Nem bölcselet. Magyarul: kitalációnak számít, s mivel nincs mögötte a Mindenséget önmagán áteresztő felelős személyiség sem, hiteltelen. S legfőképp erkölcsstelen. A Létről levált fehér civilizáció kitalált elvek műrácsozataiba kapaszkodik, műszerkezeteket épít. Ezért minden európainak először hamisságát kell levetkeznie, életét egyenesbe hoznia, csak ezután kezdhet valódi művészettel foglalkozni.

Zeami: „Hogy a néző mit lát, azt az az idea határozza meg, amit erről a színész a fejében hord. [...] A közönség benső fülét és szemét kell megnyitnia a színésznek. A színész teste, lelke és szelleme folytonos mozgásban van. És ez nemcsak arra az időre érvényes, amikor a színpadon áll. Nappal és éjjel, bárhol is jár, áll, ül vagy fekszik, mindig és mindenütt anélkül, hogy csak egy pillanatra is elbénulna, össze kell tartania látó szívében a művészi kifejezés tízezer lehetőségét.”

Zeami, Sztanyiszlavszkij és Dullin egyaránt olyan színházi emberek, [...] akik a színpadra lépés dobbantásától az egyes hangok ejtéséig – kutatják [ti. a színházat], és tudatosan kiművelik. A fehér ember iskolarendszere bálványkép mintájára akarja megfaragni növendékét, hogy egyszer s mindenkorra kész legyen, ahelyett, hogy arra tenné képessé, hogy saját lényének, szervezetének legbensőbb törvényeit lassú folyamatban minél teljesebben kibontsa. [...] Egész életünk kevés ahhoz, hogy kiizzadjuk magunkból azt a rabszolgát, akivé az iskola tett bennünket – panaszkodik Csehov. [...]





A színésznek – a művésznek, az embernek, aki önmagát és ezzel a világot kutatja, tehát annak, aki személyiségének erőivel manipulál – a jellem, a jól kiépített erős személyiség adhat csak biztonságot. [...]

A fiatal színésznek világosan fel kell ismernie, hogy ő a legalsó lépcsőfokon áll, kezdő – ha ezt folyton látja, nem fogja elveszteni a mértéket. A felnőtt után, mikor új életszakaszba lép, tudja magáról pontosan, hogy „milyen szívvel” lépett fel erre az új lépcsőre. Ez az egyes korszakok kezdői szíve. [...] Igazán tehetséges és méltán híres művészek a nézőket mindig a stílusok sokaságával nyűgözik le. [...] Így jut el a színész az öregkor küszöbéig; ha ezt átlépte, minden előző korszakának stílusára szüksége lesz, tudatában kell, hogy tartsa őket – hogy a „nemstílust”, a „nemjátékot” megvalósíthassa. Ez igen nehéz; oly nehéz, mintha mindent előlről kellene kezdenie; ez a feladata ötven év fölött! Így mondja el mindezt a mester. [...]

A szeretet megelőzi a tudást – mondotta Platón. Ez a színészekre teljes mértékben érvényes. Az alak keresése olyan ismerkedés, amely, mint a szerelemben, a tapintás titkos érzékszervén át folyik. Igaz, igaz: közben csevegünk, beszélgetünk, vitázunk, elokoskodunk egy-egy gondolon, megtárgyaljuk a helyzetek pszichológiai hullámzását, de mindezt abban a reményben, hogy egy pillanatra megérintjük az alakot. [...] Egy színpadi alakot nem az analízis révén hódítunk meg, hanem csak úgy, ha minden érzékszervünket mozgósítjuk, és feléje összpontosítjuk.

Vekerdy Tamás

(A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint, 1988 és a XIV. század)



A LÁTHATATLAN ÉRINTÉSE

Zeami mester és Vekerdy Tamás könyvéből vétek idézni, hiszen az egész könyv maga alapmű. A színház világában, nélkülözhetetlen teljes szövege. Eddig még semmi sem múlta fölül Zeami mester több száz éve írt tapasztalatait.

A legegyszerűbbet, egyszersmind a legfontosabbat veszítettük el azóta: a mértéket.

Zeami: „Ha mélyebben behatolunk az ábrázolás művészetébe, elérünk egy fokot, amelyen többé nem akarunk hasonlítani. Aki az ábrázoló művészetet tökéletesen bírja, és az ábrázolandó személy lelelkéig hatolt, nem gondol többé arra, hogy hasonlítson. Ha valaki szellemi eszközökkel fáradozik – ezek teszik lehetővé az elbűvölő játékot –, akkor a virág magától megjelenik.” [...]

Zeami is világosan megmondja, hogy a nódarab előadása jól sikerülhet e hármas úton – vagy e három egyikén – járva: „látás, hallás – szív”. A színház tehát – a mozdulattól a szón át a látomásig – totális érzékelés. Zeami: „Éppen mert a nó hasonlíthatatlanul jól sikerül, és minden kiválónak látszik, a néző szíve túlságosan felgerjed, megfeszül, *szem és szív elveszíti szabadságát*, és ez okból hat a játék mintegy könnyedén elmosódottnak. [...] Ez a túlságosan jó nó betegsége. Ha ily esetben a színész némiképp visszatartja magát, mérsékel kifejezőerőt és mozgást, s így a néző szemének és szívének egyként időt hagy, nyugodjanak, [...] akkor ezek annál mélyebben a szívbe hatolnak.” [...]

A nőjáték csodája a *mozgásban* gyökeredzik. [...] Zeami inti a nó íróját: „Mint legfontosabbat, mindig a színész mozgását lássa maga előtt a darab írása közben. [...] Ha nót írunk, legfőbb gondunk a mozgás, a mozdulat legyen, s azután fáradozzunk a szép dallam megszerzésén is...” [...]

Az európai nézők mindig megcsodálják a keleti színész *akrobatikus* ügyességeit; szaltóit, bámulatos ugrásait. Eugenio Barba: „Az akrobatika nélkülözhetetlen a megjelenés felépítésében, [...] mint felszabadulás minden fizikai törvény alól, [...] mint a színész *mindentudásának* a kifejezése.” [...]

A színház az emberiség útját, múltját és jövőjét játssza el. [...]

Paul Klee: „A művészet nem a láthatót adja vissza (ábrázolja), hanem láthatóvá tesz.” [...]



A naturális díszlet *elbénítja* a képzeletet; a nézőnek csak a szemefutkos, de benső látása megvakult, élettelen marad. Meg a korhű jelmez! Egy egész múzeum mozoghat a színpadon – ez mind a színészi hatás helyett van, és nem annak erősítésére szolgál. [...]

A naturalista színház a legmagasabbat, a látomást és a legmélyebbet, az érzéki-érzelmi hatások tudatos alkalmazását veszítette el. [...]

A színház *lemondhat* a szó értelméről – mint a legmagasabb rendűről mint a játék végső céljáról, hogy tudniillik a szó értelmét kinyilvánítsa –, és még színház marad. Nem mondhat le azonban a mozgásról és az érzésekről – mert akkor hiába a szó! Nem színház többé.

Keletiesen fogalmazva:

A mozgás a testhez kötődik.

Az érzés a lélekhez.

A szó a szellemhez.

Ilyen értelemben az érzés: a legemberibb. A mozgás: természeti. A szó: isteni.

Vekerdy Tamás

(A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint, 1988 és a XIV. század)

A MEGJELENÍTÉS

Mesterek híján az európai színház mai művészei számára a beavatódás fokozatait a szív ereje a lélek és a szellem mögöttese biztosíthatja csupán. Más szóval: az isteni kegyelem. Amit ki kell érdemelni.

Az ábrázolás soha nem bemutatás – mindig megjelenítés. Itt van kultikus eredete; a jelen nem lévőt, a láthatatlant idézi és megjeleníti – érzékelhetővé teszi. [...]

Zeami archetípusokat játszat; ösképeket, ösképzeteket elevenít meg a nó – mégis azt követeli: a színész játéka mutassa fel a meglepően újszerűt. [...] A típust a rögtönzés eleveníti meg. [...] Típus és rögtönzés: „A meglévőnek lassú variálása, mely apróbb eltérések láncszemein át visz lassanként új műre – mondja Kodály. – [...] A népzene egyik legérdekesebb sajátága, a rögtönzött, önkényes díszítés a műzenében ma már szigorúan tilos. De valamikor ez volt az előadóművészet teteje.” [...] A színházban az olaszok őrzik legtovább a törvényes rögtönzés tudományát. [...] Ma megfélekednek arról, hogy a rögtönzés típus nélkül törvénytelen. [...]



Az örült ábrázolásának egyik szabálya: a színésznek szívében nem az örületet kell átélnie, hanem azt a fájdalmat, ami az alak örületét okozza. A mély fájdalom okozta örület ábrázolásában a szív bújja, bánata a dolog leglényege: az örület egyes gesztusai csak a szívbéli bánat virágai. [...]

Zeami: „Továbbá áll a táncra a szabály: A szemeteket előre, a szívet hátra!”

Ez azt jelenti, hogy a tekintetünket előre vetjük, és a szívünket magunk mögé állítjuk. [...] A színész képes rá, hogy önmagát balról és jobbról, előlről és hátulról szemlélje. [...] Hála a magától elválasztott látásnak, az ember ugyanúgy láthatja magát, mint ahogy a néző látja őt. [...] Brecht ezért kéri, hogy [...] a színész az ábrázolt figurát saját egyéniségét megtartva szemlélje. [...] „...a szívet maga mögé állítani...” [...] Goethe: „A szellemi szemnek folytonos, eleven összeköttetésben kell lennie a test szemével, [...] ha a szellem szemével nem nézünk, [...] csak vakon tapogatózunk.” [...]

Mozgás-érzelem-értelem: ez a törzsfajlódás és az egyedfejlődés sorrendje is. [...]

A mozgást zenéből előhívni már nehezebb, mint ha csak mozgást mutatunk be zenével. [...]

Zeami: „...van nó, melyben minden mozdulat a zenéből keletkezik. [...] Az a színész, aki hagyja, hogy éneke a mozdulatait kövesse, még csak kezdő. A mozgást azonban az énekből megszületni, ez sok évi iskolázás gyümölcse. [...] A játéknál az éneké az elsőbbség, [...] ha az ember évek során át tanul és gyakorol, akkor az ének mozdulattá lesz. És így az a színész mesterré lehet, ki e kettőt egy szívben egyesíti.” [...]

A nó tömörségének titka a mozdulat lenyűgöző erejében van. [...] Veszekedés és verekedés helyett elég egyetlen rúgás. Ez a rúgás, bár nem érinti az ellenfél testét, mégsem stilizált a szó mai, európai értelmében; erejét a mozdulat izmokig lebontott pontossága, és a belső elképzelés teljessége adja – a szív tíz részben mozog. [...] A mozdulatot hosszabítsuk meg, [...] hogy megmutathassa mélységét, hogy legyen időnk elmélyedni benne. [...]

Zeami: „A tartás szépsége a tökély magas foka. [...] Ha a tartás nem szép, minden más közönségesen hat. [...] A tartásban a mozdulatlan feszültség él, [...] tartás és mozdulat folytonosan egymásba változik át.” [...]

A színész először a mozgást, azután a beszédet, az eleven, a még mozgásból sarjadt beszédet felejtette el. Dullin: „...a tragédia alapjául szolgáló lírai deklamáció teljesen kicsúszott kezünkől [...] a törvényeit már senki sem ismeri. [...] Zenét, zenét mindenekelőtt! Sarah Bernhardt



beszéde zene volt. [...] A ritmikus nyelv [...] hatása [...] minden korban vitathatatlan.” [...]

Az európai színész kiadta kezéből ható eszközeit.

Vekerdy Tamás

(A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint, 1988 és a XIV. század)

SZÍNÉSZI ÉRZELEM ÉS ÉRTELEM

A hamisság maszkjait levetni rendkívüli érzékenység, fejlett szellemi mérőőn, azaz kifinomult ízlés szükséges. A végső maszk mögött is ott a legvégső: az Üresség, a Szent Szellem. Pengeélen való tánc tehát az alkotó személyiség halálig tartó formálása.

Egy nagy művész tapasztalataiból ez a picinyke ízelítő óvatosabbá, szerényebbé tehet bennünket.

A színész számára a legnehezebb feladat az, hogy egyszerre őszinte és tárgyilagos legyen – a színészbe azonnal beleverik, hogy csak őszinteségre van szüksége, habár a Brecht-színészek legjellegzetesebb vonása az őszintétlenség. A saját kliséit akkor látja a színész, ha kívülről nézi önmagát. Az „őszinteség” szó veszedelmes csapdát rejt magában. Először is a fiatal színész felfedezi, munkája megerőltető tevékenység, s ezért bizonyos képzettséget kíván. Például hallhatónak kell lennie; teste engedelmessé válik akarata számára; legyen ura a tempónak, s ne ötletszerű ritmusok rabszolgája. Ezért technika után kutat, és nemsokára el is sajátítja. A technikai tudás könnyen büszkeség tárgyává, sőt céllá válhat. Céltalan ügyesség lesz belőle, s nem igazi szakértelem – más szóval: elvész a művészet őszintesége. A fiatal színész észreveszi az idősebbek őszintétlenségét, és megundorodik. Őszinteség után kutat. Az őszinteség, akár a tisztaság, a jóság, az igazmondás és a szerénység, bizonyos gyermeki asszociációkat foglal magában. Látszólag helyes eszmény, célnak is jobb, mint az egyre több és több technikai fogás elsajátítása, és mivel az őszinteség érzés, ezért az ember mindig meg tudja mondani, mikor érez őszintén. Tehát van egy ösvény, amit követni lehet. [...] Sajnos ez könnyen a legrosszabb fajta színjátszáshoz vezethet. [...] A színjátszás nehézségei több szempontból is egyedülállóak: a művésznak tudniillik önnön csalóka, változó és titokzatos „anyagát” kell kifejezőeszközként használnia. Elvárják tőle, hogy teljes átéléssel játsszon, és ugyanakkor távolságot tartson – tárgyilagos legyen szenvtelenség nélkül. Egyszerre



őszintének és őszintétlennek is kell lennie: gyakorolnia kell, hogyan legyen őszintétlen, és hogyan hazudjon úgy, hogy igazat mondjon. Ez szinte lehetetlen, de mégis elengedhetetlenül fontos, és sajnos könnyen nem vesznek tudomást róla. A színészek – és ebben nem ők, hanem a „holt iskolák” a hibásak, amelyekről csak úgy hemzseg a világ – túl gyakran egy-egy dogmatöredékre építik föl tevékenységüket. Sztanyiszlavszkij kiváló módszere [...] sok fiatal színésznek ugyanannyit árt, mint amennyit használ; csak részleteit ismerik, ezek alapján félreértelmezik. [...] Ugyanígy járnak [...] az Artaud-írások [...] vagy Grotowski elméletének félreértelmezett, rosszul megemésztett morzsaival. Most az „őszinte” színjátszásnak egy új formája van kialakulóban; ennek lényege, hogy mindent „fizikailag” élnek át. Ez egyfajta naturalizmus. A naturalista színész megpróbálja őszintén utánozni a mindennapi világ érzelmeit, cselekvéseit, és így élni át a szerepét. E másfajta naturalista színész minden erejével arra törekszik, hogy ne realiztikusan viselkedjék, és ezt a viselkedést átélje. Itt csapja be magát. Mivel az a fajta színház, amelyben ő is játszik, láthatólag fényévekre van a régimódi naturalizmustól, azt hiszi, hogy ehhez a lenézett stílushoz neki sincs semmi köze. Valójában azonban ugyanazzal a hittel – hogy minden apró részletet fényképszerű hűséggel kell visszaadnia – fordul saját érzelmeinek világához. Nála mindig érzelmi forrpontról van szó. Az eredmény: a színész gyakran puhány, erőtlen, túlzó és hamis. [...]

Az érzelem mellett mindig szerepet kap a játékindelligencia, amely kezdetben hiányzik, de kiválasztó, szelektáló képességgé kell fejleszteni. Tárgyilagosságra van szükség, különösen pedig meghatározott formákra: rendkívül nehéz valamennyit körülírni, ugyanakkor egyet sem hagyhatunk figyelmen kívül. [...] Minden színészt fölkeszítenek az ún. haláljelenetekre – és olyan elszántsággal halnak meg, hogy észre sem veszik: mit sem tudnak magáról a halálról. [...] Mi esik „kívül a megszokott” színjátszáson? Különös hangot és fennhéjázó modort követel? [...]

A próbákon a formát és a tartalmat néha együtt, néha külön-külön kell megvizsgálni. Van, amikor a forma feltárása hirtelen rávezet minket arra a jelentésre, amely ezt a formát szülte, néha pedig a tartalom tüzetes tanulmányozása eredményezi az új, friss ritmust. A rendezőnek akkor kell igazán készenlétben lennie, amikor a színész a maga helyes, belső indítékait összezavarja – és itt kell a színészt segíteni abban, hogy észrevegye és le is győzze gátlásait. Mindez dialógus és tánc a rendező és a színész között.

Peter Brook, 1968

RÖGTÖNZÉS ÉS ÁLLANDÓSÁG

Az összes XX. századi művész, aki komolyan vette dolgát, igyekezett áttetszővé tenni önmagát. Elhagyni az egyetemességet elfedő különutas egyéniesség kölöncét, felszabadítani valódi teremtő erőit, magát a Teremtő Szellemet. Hogy a bennünk élő, de mára eltemetett teljességből meríthessünk. Ehhez kellett szellemünk, lelkünk, tudatunk mélyére merülni. A mai civilizációs korszakváltásban megkerülhetetlen a rögtönzés kiemelten használt eszköztára. A láthatatlan lényeg ma csak a rögtönzés eszközével közelíthető meg. Élve boncolás – így nevezték az öreg néger jazzmuzsikusok a rögtönzést. És javarészt bele is haltak. A szellemi szülés is vérrel él. Ezért menekülnek tőle, ezért oly kevés az áldozatot vállaló. Az elmúlt században bármely művészeti ágban mérvadó, sőt minőséget bizonyítóvá vált a rögtönzés ténye. Nem a felelőtlen könnyűvérű improvizációé, amely a semmin korcsolyázik, hanem a jó, a teremtés jegyében élő felelős szabadságé. Amely a színészet világában sem megkerülhető.

...az „amerikai metódus” szerint játszó színház szabadsága – a mindennapi élet összes gesztusát felhasználhatja – éppúgy korlátozott, mert amikor a színész gesztusait saját megfigyeléseire vagy ösztönösségre alapozza, akkor nem valami mély teremtő erőre hagyatkozik. Egy megkövesedett ábécéhez folyamodik, mivel az általa ismert élet jeleinek nyelve nem az invenció, hanem saját beidegzettségeinek nyelve. Megfigyelései gyakran önmaga kivetítésének a megfigyelései. Többszörösen megszürt és ellenőrzött dolgokat vél spontánnak. [...]

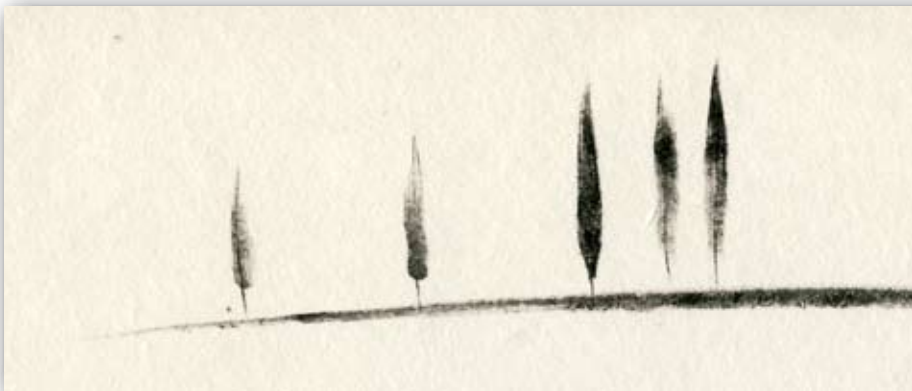
Akik rögtönözve dolgoznak, azoknak alkalmuk van arra, hogy ijesztően világosan lássák, milyen gyorsan érhetők el az úgynevezett szabadság határai. „A kegyetlenség színházával” kapcsolatos nyilvános gyakorlataink rövid idő alatt elvezették a színészeket arra pontra, amikor álmukból felkeltve is azonnal képesek változatokat produkálni a maguk kliséire – hasonlóan Marcel Marceau figurájához, aki egyik börtönből kitör, csak hogy egy újabban találja magát. Kísérletet végeztünk például egy színésszel [...] biztattuk, hogy az első önként adódó gesztussal fejezze ki [...] magát. A gyakorlat eleinte csak a színész szokványmodorosságát hozta elő. Leesett az álla a meglepetéstől, rémülten hátrált: Vajon honnan származnak ezek az úgynevezett spontán reagálások? Az igazi, spontán, belső reakciót megakadályozta valami, és az emlékezet villámgyorsan valamilyen egyszer már látott forma utánzatával helyettesítette. [...] Ez a „Holt Színház” mindannyiunkban ott bujkál.

A próbák folyamán történő színészképzésen az improvizáció és a gyakorlatok célja mindig egy és ugyanaz: hogy távol kerüljünk a „Holt Színháztól”. Az improvizáció nemcsak azt jelenti – mint a kívülállók gyakran hiszik –, hogy a színész egy idő után a magabiztosság örömmámorában lubickol; az a célja, hogy a színészt újra és újra elvigye személyisége határaihoz, addig a pontig, amikor az újonnan megtalált igazság helyére egyébként hazugságot helyettesítene be. [...]

A gyakorlatok célja egyszerűsítés, majd visszatérés; szűkítsük le a területet egészen addig, amíg el nem érünk ahhoz a ponthoz, ahol a hazugság megszületik: feltárjuk és nyakon csípjük. Ha a színész megtalálja és megérti ezt a pillanatot, akkor talán mélyebb, alkotóbb impulzusokra is érzékeny lesz.

A színészeknek változatosan kell tanulniok: a színésznek főként kiküszöbölni, eliminálni kell. [...]

Csak úgy találhatunk valami értelmes dolgot, hogyha félredobunk minden támaszt, amivel munkánk korábbi keretei láttak el minket. Ahhoz, hogy kipróbáljuk a tér lehetőségeit, új kapcsolatokat létesítsünk, nagy erőpróbákra vállalkozzunk és tévedjünk, hogy megvizsgáljuk a kifejezés formáit, hogy megtaláljuk azt a külső formát, ami képes visszatükrözni belső indítékaink kitapinthatatlan természetét – ehhez színház nélkül kellett dolgoznunk, megadott szavak, jelrendszerek, technikák nélkül; a semmiből kiindulva kellett megtalálnunk a kifelé vezető utat. Mindezek helyett a rögtönzés képességét kellett kialakítanunk, és meg kellett tanulnunk, hogy ez gyötrelmesen nehéz, mert bár a rögtönzésben bármi lehetséges, ha mindenki mindent csinál, abból semmi sem lesz. [...]





Hosszú időbe telik, amíg egy rendező eljut oda, hogy ne az általa óhajtott végeredmény határozza meg a gondolkodását. Hanem hogy minden energiáját a színészen meglévő energiaforrás felfedezésének szentelje, ahonnan az igazi impulzusok várhatók. Ha a rendező elmondja vagy előjátssza, hogy mi is az, amit ő látni vagy hallani szeretne, a színész egy pillanatra képes reprodukálni, amit kérnek tőle. Ahhoz azonban kevés, hogy ugyanezt a megfelelő energiával másodszor is képes legyen megcsinálni, a színésznek olyan mély meggyőződésből kell játszania, hogy a kapott impulzust fokozatosan teljesen a magáénak kezdje érezni. A színészeknél a meggyőződésnek ez az érzéke belső realitásérzékükből jön, nem a rendező ötleteit elfogadni kénytelen engedelmességből. [...]

Egy öreg indiai színész, aki rendkívül titokzatos és ősi stilizált gesztusokat használt, elmondta nekem, hogy miközben játszott, nem próbált semmit „megcsinálni”, csupán „az életet játszotta el”. Minden jó színész ugyanezt éli át, csak mindegyik másképpen fogalmazza meg ugyanazt az élményt. [...] A színészek gyakran attól félnek, hogy ha elveszítik a személyiségüknek számukra ismert részét, szürkévé, arctalanná válnak. Ez soha nincs így. A kemény munka hordalékának szemcséi között az igazi egyéniség mutatkozik meg. [...]

Azt mondják, hogy eredetileg a színház gyógyító tevékenység volt, a város gyógyítására szolgált. Alapvető, entropikus erők működésének megfelelően egyetlen város sem kerülheti el a szétesés folyamatát. De amikor a lakosság összegyűlik egy különleges helyen, különleges körülmények között, hogy egy misztérium részese legyen, akkor a szétszórt tagok újra összekerülnek, a nagyobb test a pillanatnyi gyógyulás aktusában újra eggyé lesz, és benne minden tag visszailleszkedve



megtalálja a maga helyét. Éhség, erőszak, indokolatlan kegyetlenség, nemi erőszak, bűnözés – manapság állandó kísérőink. A színház képes arra, hogy behatoljon a rémület és a kétségbeesés legsötétebb zónáiba, és ennek egyetlen oka van: képes határozottan azt állítani – nem előtte, nem utána, hanem ugyanabban a pillanatban –, hogy a sötétségben ott a fény. [...] A rendkívüli emberekkel való találkozásaim során egyetlen fénylő bizonyossághoz jutottam el. A minőség valóságos dolog, és van forrása. [...] A minőség szent, de mindig veszélyben van. [...]

A színház nem egy hely, nem egyszerűen egy foglalkozás. A színház metafora. Segít érthetőbbé tenni az élet folyamatát.

Peter Brook, 1968

A SZENT PRÓBA

Megejtő, ahogyan idősebb rendezők légiesítik a legnehezebb és legösszetettebb dolgokat is. Brook szövegéből érezni, hogy a görcs és az akaratosság valamennyi tévútját ismeri. Színházrendezőként, színészként, alkotóként, de életünk folyásában éppúgy, egyetlen nagy feladat van: megnyílni a Mindenség előtt. Merni elengedni racionalitásunk szükségességét. Merni semmit sem tudni. Hogy képesek legyünk újrateremteni.

Az első próbára gyülekező csoportot – akár alkalmi, akár állandó társulatról van szó – számtalan személyes, kimondatlan kérdés és aggodalom foglalkoztatja. Természetesen, mindezt fokozza a rendező jelenléte is: ha a teljes nyugalom istenáldotta állapotában volna, nagyon sokat segíthetne, de az idő java részében ő is ideges, a rendezés problémái kötik le, és mivel most újra nyilvánosság előtt kell eredményeket felmutatnia, ez úgy hat hiúságára, mint olaj a tűzre. [...]

Az első próbán bizonyos fokig mindig vak vezet világtalant. Első nap olykor előadást tarthat a rendező, kifejtheti az elkövetkező munka mögött húzódó alapvető gondolatokat. Vagy megmutathatja a makettek és jelmezterveket, vagy könyveket, fényképeket hozhat be, esetleg tréfálkozhat, vagy a színészekkel elolvastatja a darabot. Együtt iszunk vagy játszunk, körbejárjuk a színházat; a lényeg: senki sincs abban az állapotban, hogy megeméssze, amit mondanak neki; mindegy mit csinálsz, első nap mindenkinek úgyis az a célja, hogy valahogy eljusson a másodikig. [...] A rendező rájön, hogy a próbák egymásutánja fejlődési folyamat; tudja, hogy mindennek eljön az ideje; és művészete ezeknek a pillanatoknak a fölismerése. A látszólag nyugodt, de belül izgatott színész tekintetén megérzi, hogy képtelen követni, amit mondanak neki. S ekkor fölfede-



zi, hogy a színésznek időre van szüksége; várni kell, semmit se szabad erőltetni. A harmadik hétre minden megváltozik: egyetlen szó, egyetlen bólintás elegendő, hogy azonnal megértsék egymást. És a rendező látja, hogy ő sem marad érintetlenül. Akármilyen sok házi feladatot csinál, egyedül akkor sem foghatja föl teljességében a darabot. [...] A színészek érzékenysége önnön érzékenységét világítja meg. [...] Valóban: az a rendező, aki a példányában a mozgásokat, mindent pontosan rögzítve érkezik az első próbára – igazi „holt” színházi ember.

Hadd idézzek egy különös paradoxont. A jó rendezőn kívül még egy személynek van ugyanekkora hatása – ez pedig a rossz rendező. Néha előfordul – olyan rossz a rendező – egyáltalán nem tud instruálni, képtelen akarátát keresztülvenni, hogy tehetetlensége pozitív erény. Kétségbe ejti a színészeket. [...] Megtörténik, hogy a társulat az utolsó pillanatban, mint egy varázsütésre, erőre kap, egységbe forr össze. [...] Ha a rendező elég ügyes, elég szigorú és elég szuggesztív, hogy a színészek bizalmát elnyerje, ez olykor a lehető legkönnyebben eredményez látványos bukást. A teher egy része akkor is a rendezőre hárul, ha a színész a végén esetleg nem is ért egyet néhány rendezői utasítással, de legalább úgy érzi, hogy a rendezőnek „talán igaza van” vagy legalábbis ő a „felelős”, és majdcsak lesz valahogy. Ez fölmenti a színész személyes felelőssége alól, és emiatt eleve nem jönnek létre olyan körülmények, amelyek között a társulat magától lángra lobbanna. Ezért a józan, tiszteletre méltó, gyanútlan, legtöbbször igen kedves rendezőben szabad a legkevésbé bízni. [...] Azért van a rendező, hogy elősegítse az együttes fejlődését, amelynek során az eléri az ideális állapotot. Azért van a rendező, hogy támadjon és engedjen, provokáljon és visszavonuljon, amíg a bizonytalan körvonalú anyag formát nem ölt. [...] A rendező a színész helyett nem formálhatja meg a szerepét. A rendező a legjobb esetben is csak arra teheti képessé a színészt, hogy a saját alakítását bemutassa, tudatosítsa azt, amit máskülönben nem látna világosan. [...] A színházi próbák kezdetén a (megadott) impulzus nem vált ki többet egy villanásnál. [...] Hogy ez a villanás átjárja az egész szervezetet, teljes – akár istenadta, akár a munka által megteremtett – „lazaságra” van szükség. Röviden erről van szó a próbán. Ily módon a színjatszás médiumszerű – a gondolat hirtelen a birtoklás aktusába bújtatja az egészet –, Grotowski szavaival élve: a színészeket önmaguk „hatják át”. Egészen fiatal színészekben néha rendkívül rugalmasak az akadályok, ezért ez az „átholás” meglepő könnyedséggel megy végbe. [...] Később azonban ugyanazok a fiatal színészek – miután sikert arattak és tapasztalatra tettek szert – kiépítik a maguk akadályait. A gyerekek gyakran rendkívül természetesen tudnak játszani. Az utca embere cso-



dálatos a filmvászonon. De felnőtt hivatásosoknál kettős folyamatnak kell lejátszódnia, és a belső világ megmozgatásához külső impulzusokra van szükség. A színésznek néha segíthet az elmélyült tanulás, hogy megsemmisítse előítéleteit, amelyek elvakítják a mélyebb jelentésekkel szemben, de néha pontosan fordítva történik. Fölnni odáig, hogy megértsen egy nehéz szerepet: a színésznek el kell mennie személyiségének és intelligenciájának legvégső határáig; a nagy színészek néha ennél is tovább mennek, amikor próbálgatják a szavakat, és ugyanakkor fokozott figyelemmel hallgatják a bennük keletkező visszhangokat.

Peter Brook, 1968

AZ ÉLŐ VISSZAJELZÉS

Az újkori színjátszás mind elfajultabb változatai: a psziché mocsarába ragadt színészet, a testi-lelki külsőségek lenyomatai, a másolás ingoványos talaja, de a rá adott válaszok üres arabeszk-stilizációi is, csak a zürzavart növelik. Szokás mondani: a legegyszerűbb a legnehezebb. A teremtés újratanulásában nincs sablon. Csupán nyílt lélek és végtelen bizodalom a szellem átláthatatlan tartománya iránt.

Nem értek egyet az olyasféle tréningekkel, amelyek a különféle szektorok gyakorlásától remélik a színész teljes személyiségének kibontakozását. Vagyis úgy tartják, hogy a színésznek egyrészt dikciót kell tanulnia, másrészt hangképzést, harmadrészt akrobatikát, továbbá gimnasztikát, klasszikus és modern táncot, pantomímet és így tovább, s ha mindezt egyesíteni tudja, akkor eléri a teljességet. Ez a tréningfilozófia rendkívüli népszerűségnek örvend. Csaknem mindenütt az a meggyőződés uralkodik, hogy ily módon a színész valóban felkészíthető az alkotómunkára. Teljesen hamis elképzelés. [...] A színészek [...] erre a célra sosem alkotói folyamat eredményeképp született dolgokat használnak fel, sosem valami személyest, csupán olyasmit, amit kész formában emeltek át más területről. [...] Ráadásul, ha csak bizonyos mozdulatokat tökéletesítünk ki mértéktelenül, akkor a többi fejletlen marad. A test nem szabad. A test csak edzett. Nagy különbség. [...]

Ha pl. a reakció a kézből indul ki és nem a test belsejéből, akkor hatásában „gesztus” marad. A színészek egyébként éppen ezt kultiválják. És [...] ez hamis. Mert ha a reakció élő, mindig a test belsejéből indul ki, s a kézben csak végződik. [...]



Meg kell lelnünk a személyes impulzusokat, amelyek testet ölhetnek a mozzanatokban, és miután testet öltöttek bennük, át is alakítják azokat. A kérdés így hangzik: miképpen improvizáljuk eleinte kizárólag a rögzített rend ritmusát, hogy később megváltoztathassuk a mozzanatok rendjét, ritmusát, kompozícióját, de nem előzetes elképzelés alapján, hanem a testünk által diktált áradás segítségével? Miképp találjuk meg a test „spontaneitásának” a vonalát, mely ezekben a mozzanatokban ölt testet, azokat átrendezi, mégis megőrzi a pontosságukat. A feladat egyszerűen megoldhatatlan, ha a mozzanatoknak gesztus jellege van, vagyis ha csak kézzel-lábbal idézzük elő, s nem gyökerezik az egész testben. [...]

Az, amit a színész művel, nem szakítható el a környező világtól, a kulturális kontextustól; másrészt viszont, ha el akarjuk kerülni a veszélyt, amit a sztereotípiák jelentenek, másképpen kell ezt a kutatást folytatnunk, mintegy az emberi szervezet organikus folyamataiból kell előhívunk a jeleket. [...]

A testemlékezet. Sokan azt hiszik, hogy az emlékezet mintegy lényünk többi részétől függetlenül létezik. Valójában más a helyzet, legalábbis a színészek esetében. Nem arról van szó, hogy a testnek emlékezete lenne. A test maga az emlékezet. A tennivaló nem egyéb, mint felszabadítani a testemlékezetet. Ha azt az utasítást adom magamnak: „most le kell lassítsam a ritmust, meg kell változtatnom a sorrendet, amelyben egyes mozzanatok követik egymást...” és így tovább, akkor nem teszem szabaddá a testemlékezetet. Azért nem, mert utasítást adtam magamnak. És ilyenkor a gondolat cselekszik. De ha – megőrizve az egyes mozzanatok pontosságát – hagyom, hogy a test maga szabja meg a ritmust, maga változtassa meg, ha akarja, nem is csak a ritmust, hanem a sorrendet is, iktasson be új mozzanatokot, akár légből kapottakat is, akkor ki diktál? Nem a gondolat. De nem is a véletlen. Megvan a kapcsolata ennek az étellel. Még csak azt sem tudjuk, hogyan működik, csupán azt, hogy ez a testemlékezet. Vagy inkább a testélet? Mert az emlékezetet meghaladja. A testélet vagy testemlékezet diktált minden tennivalót az élettapasztalataink ciklusaival kapcsolatban. [...] Spontaneitás és fegyelem együtt. S alapján véve ez a döntő.

Jerzy Grotowski, 1965–1969



MEGKÖZELÍTÉS

Ha van szerepe egy végletesen lesüllyedt, szellemtelen, művészietlen korban a tapasztalaton alapuló, leírt tudásnak, akkor az az ébrenléti fenntartása. A formateremtő erők újraélesztésekor Grotowski legtöbbet ezzel foglalkozik.

A színpadi alak legyen lancetta a színész kezében, amellyel saját személyiségét preparálja. Nem arról van szó, hogy bizonyos bonyolult körülmények közepette önmagát kellene játszania, azaz átélnie a szerepet; de nem is arról, hogy az úgynevezett elidegenítést kellene alkalmaznia: józan, objektív elemzés alapján, epikus formában megformálnia a figurát. A fiktív alaknak trambulinnak kell lennie, eszköznek, amelynek segítségével behatolunk a hétköznapi maszkunk mögött rejtőző mélységbe, bejutunk személyiségünk intim szféráiba, hogy azokat „feláldozzuk”. [...] A színész, hogy végrehajtsa a fentebb leírt aktust, a lemeztelenedés aktusát, minden fizikai és lelki erejét mozgósítja, egyfajta passzív készenlét állapotába kerül. Passzív készenlétbe, hogy megvalósítsa az aktív partitúrát. Ha metaforikusan akarjuk kifejezni magunkat, akkor azt mondhatnánk, hogy e folyamatban a leglényegesebb tényező az alázat: az a lelki képesség, amelyet nem annyira a dolog megvalósítására való törekvésünk határoz meg, mint inkább az, hogy lemondunk a meg nem valósításáról. Ellenkező esetben a kihágás elveszti ember és ember közt betöltött szerepét, s magánjellegű illetlenség lesz belőle.

Ha egy mondatban kellene kifejeznem, amit mondok, akkor úgy fogalmaznék, hogy az egész az odaadáson múlik. Ez az a pont, ahol minden összeér: a lemeztelenedés, a transz, a kihágás, de még a forma fegyelme is. [...]

A színészi anatómia sajátos rendszerét kellene kidolgozni, megkülönböztetve az egyes játékfajtákhoz szükséges különféle koncentrációsintet a testben (alapbázis; az egész szervezet koncentrációja a „szív körül”); át kellene vizsgálni a szervezet bizonyos tartományait, amelyek potenciális energiaközpontot rejthetnek. Ilyen szerepet tölt be gyakran például a keresztcsont vagy az alhas, részben a nyaki napfonat is. E feladatok azonban csak egyénre szabottan végezhetők el, a lélektani típusoktól függően – s munka közben nem szabad túl korán következtetéseket levonnunk.

Az aktust végrehajtó színész mintegy utazásra vállalkozik, amelyet fonetikus és gesztikus jelekké artikulál; ezáltal a néző is valamiképp fel van kérve a részvételre. A színészi jeleknek tehát pontosaknak és organizáltaknak kell lenniük. Megjegyezendő, hogy igazán az a kifejező,



amit a színész „egészen önmaga” hajt végre. Szó sem lehet arról, amit túlmozgásnak nevezünk. A túlmozgásra való hajlam egyfajta menekülés, a látszattmegoldások jele. A színész lehet úgyszólván mozdulatlan, de a kézmozdulata már elkezdődött a lábfejeben, vagy akár még a lábfejénél is „lejjebb”, s épp megfutja a maga útját a szervezeten belül. Vannak testrészecskék, amelyek a teljes reakciók viszonylatában sajátos reflexiók vagy tükörszerepet játszanak: a vállak, a gerincoszlop, a lábfej. A halott vállak, a merev gerincoszlop, a baltaszerű vagy a konvencionálisan tartott láb – ezek a jellegzetes tünetek, amelyek akkor jelennek meg, ha a színész nem dolgozik szervesen. Amikor a vállak együttműködnek a kéz reakcióival, amikor az arckifejezés mintegy a lábfejen keresztül születik meg, egyszerre amikor a színész „egészen önmaga” reagál – akkor kifejező is lesz.

De a kifejezés nem jöhet létre bizonyos súrlódás, bizonyos ellentmondás nélkül, ami következik abból a szoros egymásrautaltságból, amely e belső folyamat és a forma fegyelme között fenáll. Az a folyamat, amelyet nem szó át a fegyelem, a biológiai káosszal határos. Így hát minden működés, amit e folyamat kivált, alá van vetve a művéség fékező hatásának. Minél óvatosabb ez a fék, annál teljesebb a belső folyamat.

Jerzy Grotowski, 1965–1969

RENDEZŐI SZEREP

A működő színházak majdnem mindegyike továbbra is csupán elpusztított lehetőség. Mímélése a színháznak. Miként civilizációnk is csak a lét mímélése. A mai idők hősiességi színházi erőfeszítéseiről, komoly rendezőiről alig hallunk. Egy JEL színház, egy TUTAJ színház, BROOK, VASZILJEV... már alig kelt figyelmet. A figyelemelterelő CSINNAD-RATTA jóval hallhatóbb. Minél inkább süllyedünk, annál nagyobb a ZAJ. Nehogy észrevegyük: a beteg már rég meghött. Soha nagyobb szükség a valódit megtestesítő „Szent Színházra”.

Valami halott elem mindenütt ott bujkál: a kulturális életben, örökölt művészi értékeinkben, a gazdasági rendszerben, a színész életében, a kritikus rendeltetésében egyaránt. [...]

A rendezőnek nagyon furcsa szerep jutott: nem tart igényt az Isten szerepére, ez a szerep mégis hozzá tartozik. Nem akar csalhatatlan lenni, a színészek ösztönös konspirációja mégis döntőbíróvá teszi, mert döntőbíróra mindig átkozottul szükség van. Egy bizonyos értelemben a rendező mindig csaló, éjszakai földérítő, aki nem ismeri a terepet, és



mégis, nincs más választása: vezetnie kell, meg kell ismernie az utat, amelyen jár. [...] Az a színház eleve nyomoréknak születik, ahol anyagi okokból nem lehet három hétnél hosszabb ideig próbálni. [...] A Berliner Ensemble például jól bánik az idővel; szabadon használják ki, körülbelül egy évig foglalkoznak egy-egy új produkcióval. [...]

Gyanús nekem az a rendező, aki nagyképűen arról beszél, hogy ő a szerzőt szolgálja, ő hagyja, hogy a darab maga beszéljen; azért gyanús, mert ez a legnehezebb sz összes rendezői feladat közül. Ha csak hagyod, hogy a darab beszéljen, egy árva hangot sem képes kiadni magából. Ha azt akarod, hogy a darab megszólaljon, akkor hangjait elő kell csalogatni. [...]

A „Szent Színház” keresése során Artaud a végsőkig akart elmenni: a színházat szent földdé akarta avatni; azt akarta, hogy olyan elhivatott színészek és rendezők szolgálják a színházat, akik önmagukból kegyetlen színpadi metaforák végtelen sorát képesek megteremteni, és az emberi lényeg olyan erőteljes, közvetlen, robbanásszerű megnyilatkozásait készítik elő, hogy lehetlenné válna visszatérni az anekdota és a csevegés színházához. [...]

Létezik-e más nyelv a szavak nyelvén kívül, amellyel a szerző ugyanolyan pontossággal fejezheti ki a gondolatait? Létezik-e külön nyelve a cselekvéseknek, a hangoknak; van-e nyelv, amelyben a szó helyén a mozdulat, a hazugság, a paródia, a bárgyúság, az ellentmondás, a sikoly áll? Ha arról beszélünk, hogy valami több mint önmaga betű szerinti értelme, ha a költészet az, ami többet sűrít magába és mélyebbre hatol – akkor erről a nyelvről beszélünk?

Peter Brook, 1968

A keleti színház esetében mindent az idő kristályosított ki, nem a rendező, aki ott nem is létezett.

Jerzy Grotowski, 1989





Olyan színházat szeretnék tehát, amelyben a néző felsőbbrendű erők örvényébe kerül, érzékeit pedig szilaj tárgyi képek kavarják fel és hipnotizálják.

Olyan színházat, amely szakít a lélektannal, s a rendkívülit beszéli el, amely természetes konfliktusokat, természetes és fortélyos erőket állít színpadra, s amelynek fő jellegzetessége ellenállhatatlan megtisztító erejében rejlik.

Antonin Artaud, 1933

HANGZÓ SZÓ A SZÍNPADON

Az európai színház jobb alkotóiban, egyes elemeiben megpróbált ugyan megújulni, valódit fölmutatni, de egy valamin, a pódiumi beszéd hamisságán képtelen volt változtatni. Nem véletlen, hogy a szakralitást őrző, mai hiteles színházak, legfeljebb zenével élnek, hangzó szóval nem, vagy alig. Ezen a téren csupán műhelymunkák történtek. Brook olyan öregeket említ, akik valami furcsa, rég elveszett hagyomány alapján deklamáltak. Ha meghallgatjuk pl. a múlt század eleji magyar versmondók rádiófelvételeit, vagy a XX. század első évtizedének nagy operalemezeit, feltűnik, hogy mára ebből a tudásfoszlányból valami végérvényesen elveszett. Jómagam a XIX. században született nagyapámat hallottam hasonló módon deklamálni. Persze mindez, mint Brook is mondja, töredék, elkopott hagyománymaradvány. Mégis, még mindig a fülemben van, ahogy nagyapám kántálós hangján a régmúlt fájdalom hangja szól, hiteles – mert megélt, valós – pátosszal. Beckett megemelt beszédet vár el a színpadon. Pilinszky és T. S. Elliot verses, költői beszédet követelt a mindenkori színháztól. Emelkedett jelenlét-höz, emelkedett beszédet. Mert csak egy dolog nem hiteles a színpadon – mondja Pilinszky –, a naturalitás, hiszen abban az élet erősebb. A holt művészet legjobban tetten érhető a legösszetettebb műfajokban:



a színházban és a filmen. Nekünk ma sincs hiteles beszédünk a színpadon. De nincs ezt megalapozó mai magyar énekbeszédünk, illetve hiteles mai magyar dalunk sem. Magunkból kellene kibontanunk az elemi hangot, a testesülő beszédet, a kezdetekből, a kezdetektől építeni a pódiumon létező ember művészi hangját, a színpadi beszéd és ének hiteles nyelvezetét. Magyar kultúrkörben még senki sem vállalta föl ezt a feladatot. Európában sem. A zeneszerzők felől történtek ugyan egyedi zenés színházi kísérletek az opera, az oratórium műfajában (Ligeti, Stockhausen, Penderecki...), ahol azonban az egyenetlen muzsika mellett legfőképp a szakrális színpadi jelenlét szenvedett csorbát. Még az ősi ének hagyományaihoz közel lévő XX. századi afroamerikai tradíció – ahol az énekbeszéd szerves jelenléte kifejezett –, sem tudta megoldani (Braxton) ezt a feladatot. A rituális színház jelenlétén munkálkodók pedig a hangban megformálódó gondolat és a zeneiség területén bizonyultak kevésnek, főképp képzetlennek.

Ha a kortárs kritika nem tudta észrevenni, és az irigy közészer igyekezett is elleplezni, mi emlékezzünk meg róla: az egyik legnagyobb sikerű és legeredményesebb kísérletet éppen a magyar verses dráma, a mai magyar muzsika és a szerves magyar színház mutatta föl. A kormányzó halála című, 1989-ben Franciaországban bemutatott zenés drámát (szöveg Kodolányi Gyula; zene Szabados György és a MAKUZ zenekar Kobzos Kiss Tamás énekessel; színész/rendező Nagy József a JEL színházzal) az értő kritika és a nyugati művésztsadalom egy része az újkori európai színház valódi megújulásaként ünnepelte. A kormányzó halála ugyan nem foglalkozott a hiteles színpadi beszéddel, de az éneklő Krónikás figuráján keresztül a hiteles énekbeszéd nehéz feladatát a világon egyedülállóan magas szinten oldotta meg.

A mai színházkörökben ennek a problémának még csak a megidézésére sem történik kísérlet.

Más dolog a színészi beszéd, és más az emberi beszéd.

Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij

Klasszikusokat játszó öreg színészek szövegmondása első hallásra akár az éneklés: ez vajon valami értékes régi hagyomány maradványa? [...]

A zene a láthatatlan nyelve, amelyben a semmi ott és akkor hirtelen megjelenik olyan formában, amely nem látható, de érzékelhető. A szaválás ugyan nem zene, mégis eltér a hétköznapi beszédétől; a Sprechgesang (énekbeszéd/recitativo) úgyszintén; Carl Orff a görög tragédiát a ritmikus,



„megemelt” beszéd szintjére helyezte, ütőhangszerekkel kísérte és központosította. [...] A formakeresés mely ponton válik a mesterkélttség törvénybe iktatásává? Ma ez az egyik legnagyobb problémánk, és mindaddig, amíg titokban azt hisszük, hogy a groteszk maszkok, a feltűnő smink, a súlyos kosztümök, a deklamálás és a balettszerű mozdulatok önmagukban „ritualisztikusak”, következőképpen líraiak és „mélyek” – addig nem keveredünk ki a hagyományos színházművészet sablonjai közül. [...]

A „Holt Színház” mindannyiunkban ott bujkál.

A próbák folyamán történő színészképzésen az improvizáció és a gyakorlatok célja mindig egy és ugyanaz: hogy távol kerüljünk a „Holt Színházról”. [...] A gyakorlatok célja: egyszerűsítés, majd visszatérés; szűkítsük le a területet egészen addig, amíg el nem érünk ahhoz a ponthoz, ahol a hazugság megszületik: feltárjuk és nyakon csípjük. Ha a színész megtalálja és megérti ezt a pillanatot, akkor talán mélyebb, alkotóbb impulzusokra is érzékeny lesz. [...]

Hasznos gyakorlat például, ha egy Shakespeare-monológot, mint valami kánont, felosztunk három hangra, és azután nyaktörő sebességgel újra és újra végigmondjuk a színészekkel. Először a technikai nehézség fogja lekötni minden figyelmünket, és amikor fölülkerekednek a nehézségeken, megkérjük őket arra, hogy következő fokozatként most a szavak jelentését érvényesítsék anélkül, hogy változtatnának a merev formán. A sebesség és a gépies ritmus miatt ez szinte lehetetlen: a színészt megakadályozzuk abban, hogy kifejezőeszközei közül bármelyiket használja. Azután hirtelen áttör egy korlátot és tapasztalja, milyen nagy a szabadság a legfeszesebb fegyelmen belül is.

Másik változat, hogy vesszük az alábbi sort: „Lenni vagy nem lenni: az itt a kérdés”; odaadjuk nyolc színésznek, minden színésznek egy szót. A színészek egészen kis körbe állnak, és a szavakat megpróbálják eljatszani, egyiket a másik után; megpróbálnak eleven kapcsolatot teremteni a szavak között. Ez annyira nehéz, hogy még a legszkeptikusabb színész előtt is azonnal világossá válik, mennyire közel állnak egymáshoz, és mégis milyen érzéketlenek maradnak a szomszédjukhoz. Mikor hosszú munka után a mondat egyszer csak áramlani kezd, a szabadságnak valami félelmetes érzése fogja el valamennyiüket.

Peter Brook, 1968

Shakespeare jelenlétét kétségkívül a szélcsöndes pillanatokban érzem, amikor a „cselekmény” megáll. [...] A Shakespeare-darabokban a színészek segítenek a rendezőnek: a cselekményt mondják a shakespeare-i szellem helyett. Színészeinkben igen kevés hajlam van arra, hogy ötletesen,



világosan, szépen s szinte öncélúan beszéljenek. Éppen ezért átsiklanak azon, ami költészet, s arra rakják a hangsúlyt, ami nézetünk szerint dráma. Így rendkívül iramos előadásokat kapunk [...] – a „világszínház” hatalmas zavara azonban elmarad.

Németh László

Szavaid mögé minden pillanatban gondold oda a valóságot, de nem fogalmilag! [...] A szó csak akkor kap igazi jelentőséget, amikor kiejtése világosan élő elképzelésre, látomásra támaszkodik. A szavaknak végletekig telítve kell lennünk reális fogalmakkal, látomásokkal.

N. N.

A nyugati ember nem észleli, milyen következményekkel jár 1. a hangvibráció milyensége, 2. a tér rezonanciája, 3. a test rezonátorai. [...] Sok színiiskolában afféle „statisztikai átlagként” javasolják a színészeknek a hasi légzést. Bizonyos vizsgálatok szerint létezik „átlagos” helyes légzés – és ők ezt megkísérlik mindenkire ráhúzni. De a legtöbb ember nem képes „átlagos” módon lélegezni, hisz – másfelől – tudjuk, hogy az élet egyik legjellemzőbb tulajdonsága a különbözőség. Így végül minden fiatal színészt arra kényszerítenek, hogy ne a saját légzésmódját alkalmazza. [...] A lényeg, hogy a lélegzet maga lélegezzék. [...] A hangképzés során támadt nehézségek elsődleges oka a légzési folyamatokba való beavatkozás, a másodík ok – a gége leblokkolása. [...] Ha megszabadulunk a hangképző szervek komolyabb – fizikai, de nem funkcionális deformálódásától [...] akkor az összes legenda meg mese, hogy létezik tág, erős, illetve szűk, gyenge hang, mindig, minden esetben hamisnak bizonyul. Csak cselekvőképes hang létezik, s ez minden.

Sok színésznek azért van problémája a hangjával, mert a saját hangképzését figyeli. [...] Egyik nap a színház titkárságán tartózkodtam, a folyosón a takarítónő dolgozott; elkezdett énekelni – nem énekelt „jól”, de minden nehézség nélkül tette. A munkájával volt elfoglalva, oda se figyelt rá, hogy énekel, eszébe se jutott, hogy a saját énekét nyomon kövesse. No és nyitott gégével énekelt, teljesen szabadon. Kísiettem a folyosóra, hogy megnézzem, hogyan lélegzik. Normális légzés, amelyben a rekeszizom a domináns stb., stb. A lehető legtermészetesebb cselekvés volt ez a részéről. Így énekelnek a falusiak is. [...]

Nagy kaland volt számomra a rezonátorok felfedezése. Talán szabatosabb lenne itt „vibrátorokról” beszélnem, mert tudományos szempontból ezek állítólag nem nevezhetők rezonátoroknak. [...] Színházi működésem legelejétől



idegenkedtem a tipikus színészi hanghordozástól. Mindig ripacskodásnak éreztem. [...] Megvizsgáltam, hogyan tudjuk vibrátorként használni a mellkas különböző elemeit. [...] Lehet-e hangot képeznünk a gerincoszlop középső szakaszán? Úgy énekeltem, mintha ott lenne a szám. Megbizonyosodtam róla, hogy lehet. [...] Ugyanezt megkíséreltem a keresztcsonttal is. Az eredmény: mintha ott lenne a száj. Létezik a csontoknak bizonyos anyagi vibrációja. (...) Az az igazság, hogy minden egyes vibrátor kiváltja az egész test vibrációját, de a központ ott van, ahol a legerősebb a rezgés. Ami azt jelenti, hogy valójában az egész test egy hatalmas vibrátor. [...]

Impulzusok csak akkor keletkezhetnek, ha a test belsejéből jönnek, és megelőzik a hangot, még mielőtt artikulálna. Ezek az impulzusok a hang hordozói. [...]

A testi impulzusoknak a szervezet életrendje szerint, amiképpen magában az életben is, meg kellene előzniük a hangot. A legegyszerűbb példa: valakinek rá kell csapnia az asztalra és azt kiáltania, hogy „elég”! Az életben az ember előbb csap. S aztán kiált. Lehet, hogy a kettő közt az időköz kicsi, nagyon kicsi, de a sorrend érzékelhető. A színészek fordítva csinálják. Előbb kiáltanak, s csak aztán csapnak. Megfigyeltem, hogy ilyenkor a hangjuk le van blokkolva. Megkértem őket, hogy fordítsák meg a sorrendet, s tapasztalhattam, hogy ha a fizikai reakció megelőzi a hangot, a folyamat organikus lesz. [...]

Abból a körülményből, hogy az adott reális térben különböző irányban működünk, az is következik, hogy különféle vibrátorok lépnek maguktól munkába. De a hang se nem automatikus, se nem kemény, se nem súlyos. Egyszerűen él. [...] Ha pl. a mennyezeti hangot keressük, felszegjük a fejünket, s a torkunkban megfeszülnek az izmok; ebben a helyzetben a gége könnyen zárul. Ilyenkor legjobb azt mondani a színésznek: „Ne a normális száddal, hanem azzal, amely a fejed búbján van – azzal beszélj!”

Meg kell tanulni, hogy a szerepen dolgozva ne a technikai elemek begyűjtésén (pl. a hangrezonátorok alkalmazásán stb.) törje a fejét a színész, hanem az akadályok kiiktatásán, mindjárt, ahogy észrevehetővé válnak (például fékezik a hangzást vagy a hang teherbírását). Ez a különbség nem pusztán verbális; ezen múlik ugyanis az eredmény.

„Hogyan dolgozzunk hangunkkal az előadásban?” Ne dolgozzunk a hangunkkal az előadásban – ez teljesen egyszerű. Az előadásban magunkon kell dolgoznunk: a gyónásunkon, a testünkön, az élő impulzusok áradásán (aminek a medrét a partitúra adja) bele kell vetni magunkat abba az életbe, ami még nem jött el. A többit pedig megkapjuk ráadásként.

Jerzy Grotowski, 1988–1989



A HANG

Ma úgy tűnik, hogy a pódiumon játszó ember hiteles megszólalása a legnehezebb része a színjátéknak. És mint Grotowski is hangsúlyozza – erre nincs recept. Csupán arra, hogy mit ne tegyünk. Ha csak a hangképzés körüli kérdéseket nézzük, akkor is óriási a feladat.

Amikor dolgozni kezdek egy színésszel, az első kérdés, amit felteszek magamnak, így hangzik: vannak-e nehézségei a légzéssel, szabályszerűen lélegzik-e; van-e elég levegője a beszédhez, énekhez, mert minek okozzunk neki problémát azzal, hogy más légzéstípust kényszerítünk rá. Ez oktalanság lenne. De esetleg vannak nehézségei. Miért? Fizikai okok miatt? Pszichikai motívumok okán? Ha pszichikai problémái vannak, úgy mifélék?

Tegyük fel, hogy a színész „begörcsöl”. Miért? Néha mindnyájunkkal előfordul, hogy „begörcsölünk”. Az ember nem lazulhat ki teljesen, ahogy azt sok színiiskolában tanítják, mert aki totálisan kilazul, az olyan, mint a kifacsart rongy. Élni: ez nem feszültséget jelent, még kevésbé kilazulást, hanem folyamatot. De ha a színész állapotát állandóan mértéktelen feszültség jellemzi, akkor meg kell keresni azokat az okokat, amelyek majdnem mindig pszichikai természetűek, és amelyek leblokkolják a természetes légzési folyamatot. Meg kell határoznunk természetes légzéstípusát, meg kell figyelni a színészt, s olyan gyakorlatokat adni neki, amelyek rákényszerítik a teljes pszichofizikai mobilizálódásra. Meg kell figyelni, miközben másokkal konfliktusba kerül, közös cselekvés, esetleg flörtölés stb. közben, olyan pillanataiban tehát, amikor bizonyos dolgok automatikusan megváltoznak benne. Ha már ismerjük a színész természetes reakcióit gátló tényezőket, a gyakorlatok célja azoknak kiküszöbölése. Ebben áll a mi technikánk és más módszerek alapvető különbsége: a mi technikánk nem pozitív, hanem negatív.

Nem keresünk recepteket, se sztereotípiákat, ami a rítusos művészek vívmánya, nem akarunk választ találni az ilyesféle kérdésekre: „Mit kell tennünk, hogy kifejezzük a haragot? Hogyan járunk? Hogyan játszunk Shakespeare-t?” [...] Ezzel szemben azt kell megkérdezni a színésztől: milyen akadályok zárják el az utadat, blokkolják le benned azt az önmeghaladási aktust, amelynek során – a legösztönösebbtől a legtudatosabbig – minden tartományodat fel kell szabadítani? Meg kell állapítanunk, mi az a gátló tényező, ami a légzés, a mozgás és – ez a legfontosabb – a másokkal történő kapcsolatteremtés szempontjából bénítóan hat? Miféle ellenállásról van szó? Hogyan lehet megszüntetni? El akarok venni, el



akarok rabolni a színésztől mindent, ami zavarja; hogy csak az maradjon meg benne, ami kreatív: ez egyfajta felszabadítás. [...]

Sok színiiskolában afféle „statisztikai átlagként” javasolják a színésznek a hasi légzést. Bizonyos vizsgálatok szerint létezik „átlagos” helyes légzés – és ők ezt megkísérlik mindenkire ráhúzni. De a legtöbb ember nem képes „átlagos” módon lélegezni, hisz – másfelől – tudjuk, hogy az élet egyik legjellemzőbb tulajdonsága a különbözőség. Így végül minden fiatal színészt arra kényszerítenek, hogy ne a saját légzésmódját alkalmazza. S itt kezdődnek az igazi nehézségek. [...] A hangképzés során támadt nehézségek elsődleges oka a légzési folyamatokba való beavatkozás, a második ok a gége blokkolása. [...] Ha légzésben felvesszük a cselekvés ritmusát – és ráadásul tudatosan teszünk így –, összezúzzuk az organikus folyamatot, s a színész a munka oltárán mintegy „megfullad”. [...] Nem szabad ellenőriznünk saját légzési folyamatunkat; tisztában kell azonban lennünk a gátlásainkkal és ellenállásunkkal, ami teljesen más kérdés. [...] A lényeg, hogy a lélegzet maga lélegezzék. [...] Legenda meg mese, hogy létezik tág, erős, illetve szűk, gyenge hang [...] csak cselekvőképes hang létezik...

Sok színésznek azért van problémája a hangjával, mert a saját hangképzését figyeli. [...] Egész idő alatt – az önmagára figyelés révén – beavatkozik a saját hangképzésébe. [...] Amikor a színész a hangjával dolgozik, az a legfontosabb, hogy ne figyeljen a hangképző szerveire. Ez pontosan az ellenkezője annak, amit sok színiiskola a növendékeibe belesulykol. [...] Annyi bizonyos, hogy a kilégzés viszi a hangot. [...] Ám ahhoz, hogy vigye organikusnak és nyitottnak kell lennie. Nyitott gége kell hozzá. Továbbá a hangképző szervek minden manipulálása zsákutcába vezet. Alighanem egyetlen dolog tanácsolható csupán a színésznek: ne takarékoskodjon a levegővel. [...] Akkor kell levegőt vennünk, amikor szükségünk van rá. [...] A levegő dolgozik, nem a hangképző szervek, hanem a kilégzés. [...] Nagy kaland volt számunkra a rezonátorok felfedezése. [...] A színházi működésem lelegejétől idegenkedtem a tipikus színészi hanghordozástól. Mindig ripacszkodásnak éreztem. [...] Észrevettem, hogy a színészek – amikor vokális formát kerestek maguknak – a munka folyamán az előre eldöntött hangszínt alkalmazták. De amikor egész lényükkel cselekedtek, akkor valami egészen más történt, már nem a tudatosan kiválasztott vibrátoroké volt a terep, sőt előfordult, hogy azok a vibrátorok, amelyekkel tudatosan élni akartak, leblokkolták az organikus folyamatokat.

Ez volt az a pillanat, amikor fel kellett tegyem a kérdést magamnak, mi az oka színészeink erőteljes, valamiképp mégis mesterséges hangeffek-



tusának. [...] Ugyanazt a régi hibát követik el. Megfigyelik önmagukat. Egyre inkább beavatkoznak az organikus folyamatba. [...]

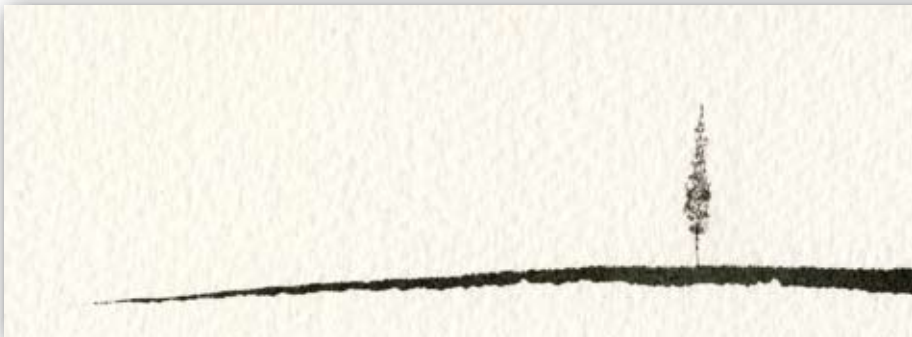
Amikor a vibrátorfajtákat vizsgáltam, 24 félélt találtam a saját testemben. Az az igazság, hogy minden egyes vibrátor kiváltja az egész test vibrációját, de a központ ott van, ahol a vibrátor; ott a legerősebb a rezgés. Ami azt jelenti, hogy valójában az egész test egy hatalmas vibrátor. [...]

Ha formális hatást akarunk elérni, teljes tudatossággal használhatjuk a különféle vibrátorokat. De csak azért, hogy létrehozzunk egy igen pontos effektust, ami kivételt képez az organikus áradásban. Meggyőződésem, hogy az alkotómunka folyamán jobb megfeledekezni az egészről. [...]

Rájöttem, hogy ha visszhangra akarunk lelteni a világban, akkor minden tudatosság nélkül mozgásba hozhatjuk a vibrátorainkat. Pl. ha elkezdünk a mennyezethez beszélni (anélkül, hogy felemelnénk a fejünket), a koponyavibrátor szabaddá teszi önmagát. Nem kell ezt holmi szubjektív eljárásnak tartanunk, a visszhangnak objektíve léteznie kell, hallható módon. [...] Néha segítettem a színésznek, s azt mondtam: „A fejed búbján van a szád.” Vagy más esetben azt mondtam: „A melleden van a szád.” [...] Meg kell keresnünk, mi teszi szabaddá az organikus hangot, nyitottá a géjét stb. De ezek után nem kell túlzottan beprogramozott gyakorlatokhoz folyamodnunk. Olyan etűdöket kell találnunk, ahol a testélet a hangban folytatódik. Ez minden. [...]

Ne felejtjük: a tudatunk megoszt bennünket, szétválaszt vezérlő gondolatra és testre, a gondolat bábjár. [...] A színészeket, ahogy egyébként valamennyiünket, szörnyen kísérti, hogy receptet találjanak maguknak. Ám ilyen recept nem létezik. A technika sokkal korlátozottabb, mint a Tett. [...] A technikát, mint elsajátított segédeszközt a megformálás során idővel el kell hagynunk.

Jerzy Grotowski, 1965–1969





AZ OPERA ÉS A MAGYAR SZÍNJÁTSZÁS

Sokan mondják: a zenés színházat mégsem lehet csak úgy lenyelni. Folyamatosan él benne a szertartás, az emelkedettség, a stilizáltság valamilyen foka, azaz az összínház, az eredeti színház. Persze ehhez valódi, élő, ritualitását nem vesztett zene és a színészet legmagasabb fokán álló színészgárda lenne szükséges. Ma szinte egyik sem adott. De az operarendezők nem felejtenek: nem csupán zenés színház, hanem elsősorban teljes színház az opera. Operakörökből, a régi idők mélyéből időnként föl-fölsejlik egy másik színházkép. A költő Pilinszkytól igen, de magyar színházi emberektől még sosem hallottam olyan szerves látásmódot tükröző valódi tudást a színházról, mint Fodor Géza operesszéiben és Ruszt József vallomásában.

Az operáról mint stilizált formáról beszélek. Mi a realizmus? Számomra a realizmus a valóság illúziója, ami azonban nem úgy tesz, mintha azonos volna a valósággal, mert az már naturalizmus lenne. A valóság illúzióját adni önmagában is absztrakció, hiszen mindannyian tudjuk, hogy a „valódi” valóság és a színpadi valóság két különböző dolog. Vagyis szerintem realizmus és absztrakció többé-kevésbé azonos fogalmak. Vegyük példának a régi görögök koturnusait. Az utcán senki sem viselt cipő vagy saru helyett koturnust, a színpadon viszont a koturnus igazi cipő volt. Absztrakció és egyúttal színpadi valóság.

Jean-Pierre Ponelle, 1985

Az opera elementáris szükségletet artikulál, a világ nagyon erős absztrakciójával szemben a privátnak, a szubjektívnek, az individuumnak, az érzelmeknek és sok minden másnak az alternatíváját nyújtja, ami korunk



kultúrájában [...] benne él. Mindezek belefutnak az operába, meglehetősen konzervatív módon. De hát, mint tudjuk, ennek a konzervativizmusnak a mai világhelyzetben értékőrző és még jövőbe mutató jelentősége is van.

Fodor Géza, 1986

Az opera kivételes eset. A prózai színházban mindig szituációról beszélünk, de már itt megfigyelhető az a furcsa ellentmondás, hogy ha a próbán létrejön a figura, azonnal eltűnik a szituáció: a figura „megeszi” a szituációt. Aztán a következő próbán újra megteremtjük a szituációt, akkor viszont a figura tűnik el. Az operánál a szituáció – ahogy Nádasdy mondta – mindig ott van a zenekarban. [...] A tempóritmus dinamikát, amely a prózai színész számára a színpadon megteremthető világ mértéke, az énekes számára egyfolytában előírja a zene. Engem pontosan ezért izgat az úgynevezett mozgásszínház, mert ott a színészi játékot bele lehet szorítani egy mozdulatok által meghatározott rendszerbe. A színészek ezt nagyon szeretik, néha sokkal jobban érzik magukat, mintha meg kellene szólalniuk. [...]

A követ tekintve a szobrászat reduktív művészet. Egy opera konvenciója is olyan kőtömb, amiből ki kell bontani azt, amit én akarok. Persze ügyesen kell kalapálni, mert ha az ember nagyot üt, esetleg leválik a lába, vagy az a rész, ahol a lábának kellene lennie. Henry Moore mondja a Rondanini Pietáról, hogy a szobrászat legtökéletesebb remeke, mégpedig azért, mert két szobor van benne. Két pietà, s a kettő között tíz év. Michelangelo fölülről elkezdte bontani a „rég” szobrot, és alakítani az újat, de még ott van a „rég” kar és láb is, és Moore szerint a két szobor furcsa, esetlegességében is tökéletes, torzószerű együttélése teszi páratlan remekké. Azt hiszem, ez érvényes az operára is. Néha meg kell hagyni a régi lábát, és új fejet kell neki csinálni, néha meg fordítva. [...]

A színház bizonyos értelemben mindig realista, mert középpontjában mint „pszichofizikai objektum” a színész áll. A színésszel bármit csinálhatok, megtaníthatom akármilyen jelrendszerre, eltüntethetem az arcát, világíthatom „gegenben”, azon nem változtathatok, hogy kapcsolatba kell lépnie a partnereivel, s ezáltal létrehoz egy kontaktuskört, amelynek egyik láncszeme a néző. Az ilyen realizmusértelmezés az ógörög, a kínai vagy japán színészre is érvényes, mert az általuk alkalmazott jelek a saját közönségük számára tökéletesen érthetőek. A realizmusnak ezt a fölfogását véleményem szerint át lehet vinni a művekre is. Ha drámán nem az írói dolgozószobában született, önboncolgató vagy az úgynevezett közéletet ábrázoló (esetleg ostorozó) műveket értjük, akkor elképzelhetőnek tartom, hogy egy líraibb hangvételő, kevésbé közvetlen



fogalmazó drámairodalom találkozik majd a zenével, az operával, és kölcsönösen inspirálni fogják egymást. Ezeket a drámákat eleve úgy kell komponálni, mint az operát, szabályos partitúraként rögzíteni bennük a reálszituációkat. [...]

Nincs igazán jó középmezőny. Márpedig szükség van középmezőnyre. A színházat sohasem lehet zsenikre építeni. Zsenik legfeljebb adódnak. A gyors nemzetközi karrier az operaénekes számára szubjektíve jó dolog, de hosszú távon, az operajátszás fejlődésének szempontjából ez nem számít igazán eredménynek. Egy operát pontosan ugyanúgy kell kigondolni, kivérezni, kikínlódni, mint bármilyen más színházat, mert egyébként csak a világban bárhol látható kliséket másoljuk át egyik előadásból a másikba. [...] Toscanini öregkorára már nemigen dolgozott világsztárokkal. Híres Othello-felvételéhez Chiléből szerződtette Ramon Vinayt, aki eredetileg baritonista volt. Évekig dolgozott vele a szerepen. [...]

A magyar színészek játékkultúrájával és technikájával elégedetlen vagyok. Hangsúlyozom, hogy technikáról beszélek, nem tehetségről. [...] A magyar színészek hangterjedelme például nagyon kicsi. Ismeretes, hogy Olivier a saját beszédhangjánál egy oktávval mélyebben játszotta végig Othello szerepét, és énektanárhoz járt, hogy ezt az alsó regisztert kiművelje. Nem tudok hasonló magyar példáról. [...] A magyar színészek, a komikus szerepek kivételével, ötven fölött például édeskednek. A színésznők még inkább – Blaha Lujza óta. Ezt a „cukrot” csak nehéz küzdelemben lehet levakarni róluk. Az egyik lehetséges módszer, hogy rituális magatartást kényszeríték rájuk. Ha elveszek tőlük valamit, adnom is kell helyette valami mást, ami még elfogadható számukra. A ritussal visszaadok valami „emeltséget”, parányi patetizmust. Ugyanerre jó a zene is. A zenében a negédedesség hamar lelepleződik, mert azonnal kiderül... [...] A magyar színészet szólóra van építve. Ezt nevezem a játékkultúra hiányának.

Ruszt József, 1986

BECKETT RENDEZÉSE

A Samuel Beckett által segített autentikus Godot-rendezést a hamburgi Schiller Theater játszotta. A játékról készült jegyzetek és naplók részletei ma fontosabbak, mint akkoron. Beckett puritánsága, tömörsége megóv minket a táncszínházjelenség túlzásaitól. Kifinomult zeneisége pedig a szárazságtól.

Kétségtelen, hogy az elmúlt négy évtized mégiscsak tömeges mozgás-központú színházi jelensége lényeges, előremutató és megkerülhetetlen



visszahatás volt a korábbi évszázadok irodalmi vázra feszített, beszéd-alapú színházára. De éppoly kevesen tudnak szervesen mozogni, jelen lenni a színpadon, mint ahogy alig van valaki, aki hitelesen szólal meg a színpadon. Nem véletlen, hogy a színházi térben rituális színházat keresők a „stilizált” játéknál szinte mindig öncélú mozgáсарabeszkekbe fűlnak. Az sem véletlen, hogy szinte mindenki az udvari etikett mesterként szertartásából (a hajbókolás művi mozgásrendszeréből) született balettből merít. Mert hiányzik egy szerves alap, hiányzik a pódiumon teremtés szervevsége. Eszköztárában is. Nincs nehezebb, mint egy szerves mozgás megszűlése és felnevelése. Amihez ráadásul nekünk sincs külső mintánk, élő hagyományunk (Egressy naplójából mi is tudhatjuk, hogy volt), így csak befelé hallgatózva lehet óvatos, apró lépéseket tenni. A számunkra legközelebbi – és ma egyetlen – hiteles magyar hagyomány e téren Nagy József életműve. De a Nagy József-i minta is csak a belső figyelés, a szervevség és a művészi minőség szintjén, nem pedig a konkrét mozgássor másolásával alkalmazható.

A becketti tömörség és szigorúság példája elsősorban a hamisságok elhagyásában segíthet.

Beckett színháza: orpheuszi zenemű az élet és művészet lényegéhez való alászállásról – hangszerek és énekszó nélküli, pusztán beszéddel, mozgással, színnel operáló. [...]

Beckett színháza: láttató, jelenítő színház, nem pedig kérdező, választ kereső. A színpad lecsupaszított, kiürített terében világunk váza meredkedik: a tömörítéssel, absztrahálással átláthatóvá változtatva. Mítosszá, történelemmé, s ugyanakkor művészivé nemesednek esendő emberségünk s az eszmények utáni sóvárságaink.

Beckett nem tagadja meg tőlünk a hit lehetőségét, sőt a maga – rezignált/ironikus – módján, szurkol is nekünk: fogalmazzuk újra látomását. A Godot-ra várva talán éppen ezáltal – kihívó jellegénél fogva – válhatott az újkori drámairodalom egyik alapszövegévé.

Danyi Magdolna, 1976

A legimpresszívebb hasonlóság Beckett darabjai és a nódráma között a sűrítésben és a tömörítésben rejlik. [...] A nódráma cselekménye annyira le van csökkentve, hogy – Claudel szerint –, míg a nyugati drámában történik valami, a nóban történik valaki. [...] Arthur Waley a nó cselekményéről mint olyan cselekményről ír, amely „óvatosan kúszik tárgya mellett”. [...] A nódráma szilárdan áll, és meghatározott tradícióban gyökerezik, és lehet, hogy túl erősen kötődik ehhez, míg Beckett darabja



a korszerű színház bármely más darabjától inkább eltávolodott a hagyományos (európai) színházról. [...] Amint a nó, úgy Beckett is a színház nem verbális elemeire támaszkodik.

Beckettnek azzal, hogy felhasználja a meghatározott rituális ritmusokat, gesztusokat, szóformákat, képeket, sikerült megvalósítania egy rendkívül dinamikus, noha tudatalatti kapcsolatot a nyugati vallásos hagyománnyal. A szertartás [...] egy mélyebb, univerzálisabb [...] valóságra utal. Ezért Beckett színésze is, és a nótás is el kell, hogy sajátítson egy bizonyos fokú stilizációt, hiszen minden mozdulat mögöttes tartalmakat is ki kell, hogy fejezzen. [...] Beckett egy erős színházi hagyományon kívül alkot, nem támaszkodhat az általánosan elfogadott jelrendszerre, ahogy azt Zeami tehette. [...] Beckett nem biztosíthatja a színészek mozgásának és beszédének oly erős stilizáltságát.

Leonardo Pronco

A forgatókönyvet Beckett, még mielőtt Berlinbe érkezett volna, letisztázta. Ki kellett dolgoznia a pontos tervet, hogy a darabot színre vihesse. Meg kellett kísérlnie, hogy a darabot, amely „rendetlennek” és „képileg kifejezhetetlennek” tűnt, strukturálisan előállítsa. Ami meglepetést okozott: a szöveg úgy hatott, mint az egzaktuság és a forma non plus ultrája. [...]

Miközben Beckett íróasztala mellett darabjának a színrevitelezésével kísérletezett, természetesen tudta, miért hagyja üresen a forgatókönyv bal oldalait: tudta, a próbák közbeni színpadi gyakorlat – ha csak egészen kis mértékben is – fölülvizsgálja majd látomásos elképzeléseit, s itt-ott elkerülhetetlenné lesz a korrekció. [...]

A szövegmondásban Beckett a kifejezetten ritmikus olvasáson inszisztált, minden szótagot külön olvasott, kézmozdulattal nyomatékosítva. [...]

Wigger [Vladimir]: Azt jelenti ez, hogy innen száműzve van mindenféle naturalizmus?

Beckett bemutatja: a térdére ereszkedett, s úgy maradva, két kezét előbb fölemelte, majd a padlón csúsztatva, előrenyújtotta.

Wigger: De hogyan valósítsuk meg ezt anélkül, hogy közben meg ne fosszuk emberi jellegétől, hogy sterilisé ne legyen?

Ez játék, ez az egész játék, mondta Beckett. Ha majd mindannyian a padlón leszünk, onnan naturalista módon föl nem emelkedhetünk. Ezt művészien kell cselekednünk, szépen, „balettszerűen”. Másképp az egész egy utánzat, a való utánzása.

Wigger: Bizonyos szárazsághoz kell tehát eljutni?

Beckett fölállt: Világosnak és áttekinthetőnek kell lenni, nem pedig száraznak. Ez játék ugyan, de olyan, amelyik életté válik.

A rendező naplója, 1975

A KÉP KÖLTŐI VÍZIÓJA

Auschwitz után nincs művészet – hangzott a megfédő szentencia. A fájdalom nem akart tudomást venni az örök újjászületésről, a megújulásról, a kozmikus törvények változtathatatlanságáról.

Szokás azt is mondani, hogy háborúban a műsák hallgatnak. Igaz, van fontosabb dolog ily időkben, de van, hogy a teremtő ember mégis felülkerekedik, Lét születik, mert születni akar, és vele a művészet is él. Még háborúban, haláltáborokban is. Radnóti és a festő, Zoran Mušič sorsa és művészete a pokolban is teremtő ember példái régióinkban. Az Auschwitzet járt lengyel művészt, József Szajnáat a kortárs színház és képzőművészet megújítói között tartják számon világszerte. Az élni akarás apologétájaként, aki a romos világban a színház kezdeteihez nyúlt vissza. Hazugságot nem tűrően.

A szövegillusztrálás még általános gyakorlata a színházakat a mesterség szerepére kényszerítette, gyakran tökéletes mesterségre, de olyanra, amely állandóan külsődleges konvenciókat használ fel.

Az úgynevezett korszerűsítés, aktualizálás vagy „modernizálás” csak félmegedást jelentenek, amelyek muzeális értelemben meghosszabbítják a hagyományos színház életét. Ideje, hogy az új színházról beszéljünk. [...] Felül kell vizsgálni a régi fogalmakat és pótolni azokat a hiányokat, amelyek a színház lényegének és kompromisszumainak a töredékes szemléletéből adódtak. [...]

Az irodalmi mű gazdag anyagába zárt eszme önmagában nem dönt magának a színháznak az alkotó szándékairól. Ez a pillanat akkor következik be, [...] amikor a dráma új minőséggé alakul, amelyet az új kifejezési formák átadott jeleinek fogalmi formájával, egy új síkkal kibővített új látásmód hoz létre. Ez a síkbeli /térbeli/ narráció színháza. A kontrasztok, a zaj és a csend, a fény és a hangok, a színek és a formák, a megelevenedő tárgyak meglepő összeállítása, a gyors és lassú ritmusok játéka provokál és nyugtalanít, a valóság új struktúráját hozza létre, eljut a gondolatok és érzelmek tudatalatti rétegéhez. [...]

A színész pedig az életet nem szó szerint imitáló cselekvéssel [...] formál meg helyhez és időhöz nem kötött világot. A szó ennek a színház-



nak a struktúrájában az állandóan jelenlévő, jelentéssel bíró egyenrangú elemek egyike. Ma előadást kell írni, és nem színházi darabot.

Az antikorus színház a kép költői víziója, amelyben emberi lények drámája játszódik le, a művészi képzelet és felhalmozás valóságos helye.

Józef Szajna, 1972

SHAKESPEARE

Brook Shakespeare-darabokkal robbant be a színház világába. Noha több helyütt ő maga is kifejti, miszerint Shakespeare ludas abban, hogy mára a lelkizés, a psziché kisajátította és erősen sarkította a fehér civilizáció színházát, Brook idős korára mégis sokat foglalkozik a nagy angol költő darabjaival. Európának a keleti felében korántsem járták végig a shakespeare-i világ mentén megújuló színházat, sőt talán azt is megkockáztathatjuk, hogy mára Nyugat-Európában is elfeledték és mellőzik a brooki látást, tisztán láttatást. Brook látszólag mellékes dolgokkal foglalkozik e két alábbi megjegyzésében, mégis – ha végiggondoljuk a leírtakat – beláthatjuk, hogy e picinyke jegyzetből is kibontható lehetne az egész Színház.

A Shakespeare-előadások megújítására törekvő mozgalom egyik úttörő figurája William Poel volt. Egyik színésznője mesélte, hogyan dolgozott együtt Poellel a *Sok húhó semmiért* próbáin. Az előadást egyetleneszer játszották valami homályos londoni színházteremben, kb. 50 évvel ezelőtt. A színésznő mesélte, hogy Poel az első próbára bőröndnyi kivágott papírral érkezett; furcsa fotók, rajzok, magazinokból kitépelt képek. „Ez ön” – mondta, s átnyújtotta a színésznőnek a Királyi Garden Partyn részt vevő bálozó lány fotóját. A többi színésznek fölfegyverzett lovagot, egy Gainsborough-portrét vagy más tárgyat adott, mondjuk egy kalapot. Az olvasópróbán a lehető legegyszerűbben fejezte ki azt, hogyan látja ő a darabot: közvetlenül, mint a gyerekek, nem pedig úgy, mint a felnőtt, aki a történelem és a kor fogalmaival ellenőrzi magát. Egy barátom mesélte, hogy ennek az egész pre-pop-art-keveréknek különleges egysége volt. Ebben biztos vagyok. Poel nagy újító volt, és világosan látta, hogy a következetességnek semmi köze a shakespeare-i stílushoz. [...]

Minél tisztábban látjuk, hogy miben rejlik a shakespeare-i színház ereje, annál jobban előkészítjük az utat. Végre rájöttünk például arra, hogy a díszletek mellőzése az Erzsébet-kori színház egyik legnagyobb szabadsága volt. Legalábbis Angliában egy időben minden produkció



annak a fölfedezésnek a hatása alatt állt, hogy Shakespeare drámáit annak idején megszakítás nélkül adták elő, hogy az egymást váltó rövid jelenetek filmszerű szerkezete és a mellékcelemekkel meg-megszakított cselekmény egyaránt a teljes forma részét alkották. Ez a forma csak dinamikusan tárható fel, vagyis a jelenetek folyamatos előadásával, más-különbén hatásuk és erejük legalább annyira csökken, mintha egy filmet úgy vetítenének le, hogy minden egyes tekerecs után szünetet vagy zenei közjátékot iktatnának be. Az Erzsébet-kori színpad hasonlított ahhoz a hamburgi padlásszobához, amelyről már beszéltem: nyitott, semleges dobogó néhány ajtóval: ez tette lehetővé, hogy a drámaíró minden erőlködés nélkül a nézőt illúziók végtelen során át ragadja magával, amelyek – s ez csak rajta múltott – akár az egész fizikai világot magukban foglalhatták. Azt is kimutatták, hogy az Erzsébet-kori színházak permanens struktúrája – a nyitott, lapos arénaké – tulajdonképpen a világegyetemnek felelt meg, ahogyan azt a XVI. század közönsége és drámaírói látták: az istenek, az udvar, a nép – három szint, elkülönítve és mégis gyakran egymásba olvadva; a színpad: tökéletes gépezet egy filozófus számára. [...]

Az Erzsébet-kori színház, amely átfogta az egész életet, beleértve a szegénység mocskát és nyomorultságát is, a hatalmas gazdagság nyers színháza volt. [...] Grotowski, akár a szerzetes, aki egy homokszemben a világmindenséget látja, szegény színháznak nevezi a maga „Szent Színházát”. [...] A kettő korántsem áll olyan távol egymástól, mint ahogy látszik.

Peter Brook, 1968





A LEMONDÁSOK ELŐNYE

Díszletekben tobzódó rokokós, ragacsos világot élünk. A díszleteknek már csak annyi a szerepük, hogy a ravatalt elrejtsek. Ezért végképp nem árt kitakarítanunk a Léteket leképző színházi díszletvilágban sem.

A színházban felesleges mindannak tárgyasítása, amit a színész önmaga eljátszhat. A mindenkori művészet (és ember) gyengeségét jelzi, ha felesleges segédanyagokat használ, vagy mint Németh László mondta, „segédizmokkal lélegzik”.

Lemondtunk a fényjátékról – és feltárult előttünk a lehetőségek egész birodalma, aminek lényege, hogy a színész a mozdulatlan fényforrásból eredő világítást a legkülönbözőbb módon kiaknázhathatja, felhasználhatja az árnyékokat, a megvilágított pontokat stb.; ráadásul felfedeztük, hogy a megvilágított, tehát látható néző, a dolgok erejénél fogva az előadás részévé válhat. De kiderült az is, hogy akár El Greco képein az alakok, a színész is a lelki technika által kigyúlhat, „illuminálódhat”, „lelki fény” forrása lehet.

Lemondtunk a karakterizálásról, a felragasztott orról, a kitömött hasról, egyszerűen mindarról, amit a színész a színre való kilépés előtt az öltözőben készít elő magának. S ekkor láthattuk, hogy ami teatrális, ami a maga teatralitásában mintegy „mágikus”, elbűvölő, az nem más, mint a színésznek az a képessége, hogy a nézők szeme láttára átlépjen egyik típusból a másikba, az egyik jellemből a másik jellembe, az egyik sziluettből a másik sziluettbe, szegényen, azaz csak saját szakmája segítségével.



S így például az, hogy a színész maga építi meg maszkját az arcából, saját izmai és belső impulzusai segítségével, a nézőnek különleges színházi átlényegülés érzetét adja, míg a képzőművész vagy a jelmeztervező által készített maszk csak egyfajta trükk.

Kiderült, hogy a jelmez, ha megfosztjuk autonóm értékétől, ha „nem létezik” a színészen és cselekvésein kívül, a néző szeme láttára transzformálódhat, kontrasztot képezhet a színész cselekvéseivel stb. Azoknak a képzőművészeti elemeknek az eltávolítása a színházból, amelyek a cselekmény (vagyis a színész mint élő gócpont) helyett beszélnek, feltárta előttünk annak lehetőségét, hogy a színész a legelembb és legegyszerűbb tárgyakkól, melyek cselekvési körében állnak, új tárgyakat teremthet, hisz a színész gesztusai és cselekedetei a padlót átlényegíthetik tengerré, az asztalt gyóntatószékké, egy darab vasat már-már élő partnerré stb. [...]

A profizmus kérdése egyre távolabb van tőlem. Önálló rendezői tevékenységem első szakaszában azt tapasztaltam, hogy a dilettantizmus az a spanyolfal, ami mögé a színész menekül, hogy kibújjon a kézzelfogható és konkrét őszinteség alól. [...] Csakhogy a technika is szolgálhat hasonló paravánként. Begyakorolhatjuk a különféle eszközök és fogások egész rendszerét, sőt ezek virtuóz mesterévé is válhatunk, zsonglőrködhetünk, hogy bemutassuk a technikát anélkül, hogy feltárnánk önmagunkat. Paradoxon, de mind a dilettantizmust, mind a technikát meg kell haladnunk. A dilettantizmus azt jelenti, hiányzik a fegyelem. A fegyelem erőfeszítés, hogy elkerüljük az illúziót. Vagyis azt az állapotot, amikor nem vagyunk őszinték, csupán bebeszéljük magunknak, hogy cselekszünk, holott csak valami artikulálatlant, valami amőbaszerűt produkálunk. A technikából kizárólag azt kell tehát magunkévá tennünk, ami felszabadítja az emberi folyamatokat.

Jerzy Grotowski, 1965–1969

A PÓDIUM „MÖGÖTT”

A művészetet meghatározó dolgokról ma szinte semmit sem tudunk. Egy valós színészképző munka Európában, éppen ezért, ismét törléssel kezdődhetne. Gyakorlatilag meg kellene szüntetni a hamis, rendszerekbe merevedett színészképző akadémiákat, vagy nevükön nevezve leválasztani őket a művészetről. Oly névvel illetni, mint pl. a szórakoztatóipar munkáképző taniskolái vagy irodalmat bemutató szakmunkások egyeteme stb. Másfelől pedig hagyni, hogy természetes kiválasztódással Mesterek iskolái alakuljanak. És ezeket kell majd



később társadalmilag is megerősíteni. Bármily kevés ebből több lenne, mint a jelenlegi álságos állapot hozadéka.

A nőszínpad és a színpadra vezető híd mögött van a színészek – és zenészek – öltözője. A színész – természetesen – jóval az előadás előtt már az öltözőben van, és az időt csendes elmélyültségben, maszkjával és ruhájával való foglalatossággal tölti. Mielőtt bármit magára öltene, nézi, tapintja – érzékeli – és koncentrációs gyakorlataival „magáévá teszi”; elmélyed az anyag minőségében, megmunkálásának módjában, a felület tapintásában – és így tovább. Hiszen – mint tudjuk – jelmezét, maszkját és kellékét meg kell jelenítenie, nem csak viselnie és használnia kell! Belső látása számára nagyon világosan kidolgozott képet kell kimunkálnia a maszkról, a ruhákról, a kellékről. [...] Miután a színész igen lassan – és az egyes mozdulatsorok között hosszú szüneteket hagyva – felöltözött, a színész öltöztetőjével az úgynevezett tükörszobába megy – bal kézre az öltözőtől – ahonnan majd a színpadra vezető hídra lép. [...] Mindenki itt van, a kórus, a zenészek és a függöny két emelgetője is. Egyenrangú társulati tagokként veszik szemügyre a színész ruházatát, maszkját és igazításokat javasolnak. Természetesen nemcsak a színészt vizsgálják meg ilyen módon, hanem mindnyájan egymást. Ezután áldozati szertartásban vesznek részt: néhány szem rizst és egy korty szakét fogyasztanak, hasonlóan a mi áldozásunkhoz vagy úrvacsoránkhoz. [...] Rövidesen kezdődik az előadás. [...]

Barrault: „Ami a díszletet illeti, ragaszkodunk ahhoz, hogy elsősorban fát használjanak. Ne felejtjük el, hogy a görög színház nagy korszakának eseményei mindig fából készült színházakban zajlottak le! A kő és a márvány csak a hanyatlás kezdetén jelent meg.” [...]

A görög színház még az évszakokhoz – Dionüosz ünnepéhez – igazodott. Azt kell mondanunk, hogy a mai európai színház szervezése és tervezése tudománytalanabb – mint például a nőszínházé. A nőszínház élt korának ismereteivel: [...] a hónapok, napszakok, szelek, hőmérsékletek változásaival. [...] Zeami: „A nódarab kiválasztásakor meg kell fontolnunk a négy évszak váltakozását.” [...]

Napközben beállhat egy-egy jinpillanat, de már közel sem gyakran fordul elő, hogy az éjszakában egy jang fölmerül. Ki minderre jól figyel – az ismeri fel idejekorán a nézőtér hangulatát.

Zeami: „...továbbá nagyon rövid időközökön belül is vannak férfiúi és asszonyi pillanatok. Anélkül, hogy befolyásunk volna rá, bizonyos órákban jól sikerül a nó, más órákban viszont rosszul. [...] A nappali idő szelleme a jang szellemisége, ezért ügyeljünk arra, hogy játékunk



nyugodt legyen és szelíd: a jang órájában a jin szellemét létrehívni – ez olyan szívre vall, ami magában a jangot és jint egyesíti. Ez az első lépés a nő sikerültéhez, és mélyen megindítja a nézőt.” [...]

Egy rendszer van: a szerves, alkotó természet. Más rendszer nincs.

Vekerdy Tamás

(A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint, 1988 és a XIV. század)

A TÖRVÉNYEK MÉLYSÉGE

Minden művészetben érződik a mögöttes erkölcs. Ez a fedezete. Lehet bármily korrupt egy kor, a szellem-lélek-erkölcs állapotán csak akkor hagy negatív nyomot, ha az ember nem emelkedik a kor fölé, ha nem lesz egyetemessé. Más szóval, ha lesüllyed, és a kor szintjén él. A kor színvonalán álló művészet végképp kimúl a korrall együtt.

A szellemi szint mindenkor egyetemes, és elsőbbsége megkérdőjelezhetetlen, mint az alábbi három, művészetről szóló, messze néző beszélynél. Máskülönben nem az, ami.

Manapság azt halljuk, hogy az eleusiszi misztériumok csupán amolyan erkölcsi igazságokat jelenítettek meg a színpadon. Én azt hiszem, hogy sokkal inkább elvek leírhatatlan konfliktusai, összecsapásai, harcai jelentek meg bennük, mégpedig olyan szédítő és hömpölygő beállításban, amelyben minden igazság elvész, mert az elvont és a konkrét kibogozhatatlanul egybeolvad. Azt hiszem, a misztériumjátékok hangszeres zenével és énekkel, a színek és formák olyan kombinációival, amelyekről ma már fogalmunk sincs, egyrészt kielégítették a tiszta szépség iránti vágyat [...] másrészt még éber emberi agyunk számára elképzelhetetlen és különös képzettársítások útján megoldották, sőt talán ki is oltották az anyag és a szellem, a gondolat és a forma, a konkrét és az elvont ellentétéből fakadó konfliktusokat, s minden látszatot egyetlen kifejezőmódba ötvöztek, ez pedig kétségkívül a szellemmé váló aranyhoz lehetett hasonlatos.

Antonin Artaud, 1933

Az igazság kinyilvánítása csak akkor értelmes, ha föl is fogható a másik ember számára; és ha hely és idő szerint való szükségletének megfelel. [...]

A világban nincs külön jó és külön rossz.



A rossz is a jóból veszi erejét; csak nem a maga helyén és idejében alkalmazott jó. [...]

A júgen a világot átható törvények mélységét és tágasságát jelenti. [...] A művész a saját szervezetét is átható törvényekhez szabja magát, vagyis a természet törvényeihez. Ez munkája; így hoz elő újat a teremtés szabályai szerint. [...] A keleti színházművészetben a júgen a szavakon túlterjedő érzést is jelöli. [...] A júgen a küszöbön túli birodalom.

Vekerdy Tamás, 1974

Ki mondta, hogy kizárólag azért kell e földön élnünk, hogy minél több örömben részesülhessünk? [...]

Nem hiszem, hogy a különféle országok életfeltételei közötti anyagi különbségek különösebb hatással lennének az ember személyiségére. Jelenleg jobban, mint valaha, nem tulajdonítunk jelentőséget a lélek fejlődésének. Éppen ellenkezőleg, úgy tűnik, mintha erőfeszítéseket tennénk a lélek elbogatellizálására. Úgy ragadunk bele az anyagba, mint a legyek a mézbe. És jól érezzük magunkat. A haladás helyes irányt vett-e? Ha összehasonlítanánk az inkvizíció és a koncentrációs táborok áldozatainak számát, az inkvizíció kora az utóbbiakhoz képest aranykornak számítana. Korunk legnagyobb abszurditása, hogy azt hisszük: néhány alacsony szellemi nivójú ember egyesült erővel biztosítani tudja az emberiség többi része számára a boldogságot. Az emberek újra meg újra mások megmentésére gondolnak. De hogy másokat megmenthessünk, ahhoz először magunkat kell megmentenünk. Ehhez lelkierő kell. E nélkül a segítség kényszerré, erőszakká alakul át.

Andrej Tarkovszkij, 1983

