

Horacio Czertok

SZÍNHÁZ SZÁMŰZETÉSBEN

HORACIO CZERTOK

SZÍNHÁZ SZÁMŰZETÉSBEN

*A Teatro Nucleo Színház
pedagógiai munkája*



A kiadást a Tempus Közalapítvány és az Üres Tér Színházi Egyesület támogatta: az Élethosszig tartó tanulási program, Grundtvig-Tanulási Kapcsolatok pályázati forma, *Veniamo da lontano*, azaz *Messziről jövünk* című projekt keretében.

A szöveget fordította és szerkesztette:

PINTÉR GÉZA

A fordítást az eredeti szöveggel egybevetette és lektorálta:

TOMBI BEÁTA

A szöveg gondozásában közreműködtek: Di Blasio Barbara, Janzsó Adrienn, Katona Imre, P. Müller Péter, Péczely László.

Korrektúra: Zsák Judit

A fordítás © Editoria&Spettacolo, Roma, 2009. kiadás alapján készült

TARTALOM

Katona Imre: <i>Előszó</i>	11
Fernando Taviani: <i>A színház mint az ellenállás művészete</i>	17
ÁLLÍTÁSOK ÉS TAPASZTALATOK	29
1. Az érme harmadik oldala	29
2. Színházi műhely és technikák	30
3. A szív ésszerűsége	31
4. Alkotóöröm	33
5. A test mint nyitott könyv	36
6. A színész: hivatásos hazudozó?	40
7. Mester és tanítvány: dráma több felvonásban	44
8. A bányász alázata	48
9. A megfigyelés művészete	50
9.1 Megfigyelések a megfigyelésről	53
9.2 Baudelaire vezérlője	56
10. A gesztus nyelve	57
10.1 Az esztétika valószínűsíthető születése	57
10.2 Mozdulat és álarc	59
10.3 Organikus mozdulat, valós mozdulat	61
10.4 A láthatatlan mozdulat	63

11. Színház és mágia	69
11.1 Rövid kitérő az eredeti butaságra	72
11.2 Még több kitérő	73
11.3 Hétköznapi mágia	81
12. Isten nevet	84
13. A farkas hangja	91
14. A tűz	94
A MÓDSZER: A LEGENDÁTÓL A GYAKORLATIG	97
1. Színház: a történetek vagy az élmény helye	97
2. A határhelyzet. Pestis és mágia	104
3. Agresszivitás, erőszak vagy Buddha a sivatagban	109
3.1 A konfliktus mint vizsgálati módszer	113
3.1.1 A hétköznapitól a nem hétköznapiig	114
3.2 A fikció mint lelemény és játék	115
4. A Módszer legendája	119
5. A legendától a gyakorlatig: a rögtönzés	129
5.1 A feladat előkészítésének vázlata	130
5.2 Idézet Maria munkanaplójából	131
5.3 Egyéni felkészülés	137
5.3.1 Munka a képekkel	138
5.4 A kapcsolatok	142
5.4.1 A társas kapcsolat	142
5.4.2 Az érzelmi viszony	143
5.4.2.1 A mérlegelő <i>de</i>	146
5.4.3 Etika-filozófiai viszony	147
5.4.4 A környezeti viszony	148
5.5 Az okok: a <i>miértek</i>	149
5.5.1 A <i>kérés</i> jellemzői	149
5.5.2 Mi az, hogy <i>miért</i>	150
5.5.3 A titkos ok vagy a kaméleon-stratégia	151
5.5.4 A <i>miért</i> okai	152
5.5.5 A <i>miért</i> sürgető jellege	152

5.6 A függöny	154
5.7 A helyzet. A meglepetés szükségessége	155
5.7.1 A feladat dinamikája	156
5.8 A tevékenység	158
5.8.1 A tevékenység tíz parancsolata	159
5.9 Az eljövétel okai	161
5.10 A jelmez	162
5.11 Lelkiállapot	162
5.11.1 A lélekállapot feltételei	163
5.12 A feladat megvalósítása	164
5.12.1 A játék szabályai és céljai	166
5.13 A feladat kritikája	169
6. A gyakorlat	171
7. Tudatalatti és személyiség	177
UTCASZÍNHÁZ	187
1. Utcaszínház	187
1.1 Új kezdet	187
1.2 Az utca iskolája	193
1.2.1 Utcaszínházi dramaturgia	196
1.2.2 A karaktertől a témáig	199
1.3 Az utcaszínház nem-nézői	200
1.4 A nem-nézőtől a nézőig	203
1.4.1 Az idő rablói	204
1.4.2 Egy porosz generális a színházművészet szolgálatában	206
1.4.3 Hadászat és erkölcsi tényezők	207
1.4.4 Merészség	210
1.4.5 Kitartás	211
1.4.6 A meglepetés	212
1.4.7 A csel	214
1.4.8 Az erők térbeli összpontosítása	216
1.4.9 A helyszín ismerete	217

1.4.10 Kommunikációs csatornák	219
1.4.11 A tér mint színházi tér	220
2. Az utcától a városig: a fahrenheit-művelet	223
3. A várostól a vándorló faluig: a <i>Mír Karaván</i>	228
4. Quijote: átmeneti befejezés	233
5. Színház és emigráció	239
<i>Epilógus</i>	243
Renzo Vescovi: <i>Poesie dans l'expase</i>	247

„Beauty is truth, truth beauty” – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know

John Keats

ELŐSZÓ A MAGYAR KIADÁSHOZ

Barátom és eszmei társam könyvéhez írok bevezetőt. S ezt nem tehetem másként, csak távolságtartással és személytelenül. Így hát azon igyekszem, hogy pontosan értelmezsem és feltárjam Horacio Czertok munkásságának társadalmi és színháztörténeti háttereit.

Megszólal valaki ebben a könyvben, aki igazi tanú. Tanúja egy korszaknak, amikor úgy tűnt, hogy újjászületik a színház. A tagadások és az útkeresés, a szabad gondolat és az üldöztetés zaklatott és mámorító két-három évtizede volt ez, telítve eseményekkel és feltárt új tapasztalatokkal.

Negyedszázaddal a második világháború után felvillant a remény, hogy a kettéosztott világ - a maga látszólagos konszolidációja közepette - gyökeres paradigmaváltás előtt áll. Kelet-Európában a kemény diktatúrák szorítása enyhülni kezdett, miközben nyugaton stabil életmóddá vált a gondtalan jólét állapota. Olyannyira, hogy Nyugat-Európában az anyagi javak elérhetősége evidencia lett, tehát nem olyasféle dolog, amiért küzdeni kell. A létminimum szintjén élő keleti blokkban viszont minden erőfeszítés arra irányult, hogy nyíltabban és szabadabban lehessen szólni. Világszerte jelentkezett egy új nemzedék, mely elfordult attól, hogy fontosnak tekintse a materiális javakat. Új értékrend alakult ki. A választható dolgok hierarchiájában a legmagasabb szintre emelkedett a szellemi érték, és előtér-

be került a társadalmi szolidaritás gondolata. Az igazságkeresés nagy korszaka volt ez a színházi cselekvés színterein.

Magyarországban a hatvanas évek közepén kezdte tevékenységét a budapesti és a szegedi Egyetemi Színpad, miközben kísérleti műhelyek, színházi közösségek, bázisok, sejtek, csoportszínházak, színházi kommunák egész láncolata jött létre Európa-szerte és a tengerentúlon. Hihetetlen dinamikával kezdett kibontakozni valami, ami korántsem a nyers közepszernek biztosított terepet, sőt éppen ellenkezőleg. A középszer, mint tudjuk, magabiztosan uralja a konvenciókat. Ám azzal a céllal lépett színre egy fiatal nemzedék, hogy konvenciókat rombol és megszabadul azoktól. A társadalmi és művészeti konvencióktól egyaránt. És úgy látszott, hogy egy olyan színház lehetőségei kezdenek feltárulni, mely megtisztítja és hatékonyabbá teszi a formai eszközöket, és revelatív tartalmakhoz juttatja el a nézőt. Mindez nem előzmények nélkül történt. Artaud írja: „A színházat olyan valósággá akarjuk tenni, amiben hinni lehet, ami a szívbe és érzékeinkbe olyan valóságosan harap bele, mint egy igazán megtörtént esemény.”

Antonin Artaud volt a kovász, és hatását csak erősítették a közvetlen előzmények: Jerzy Grotowski színházi laboratóriuma Wrocławban, a Julian Beck nevéhez fűződő Living Theatre és a happening. És volt egy távolabbról érkező indíték: a Módszer, melyet Sztanyiszlavszkij munkássága ihletett. Ezek az eltérő tendenciák közeli rokonságot mutattak abban, hogy gyökeresen szakítottak a sztereotip és elavult „professzionális” gyakorlattal, és feltételezték, hogy a színház önálló, szuverén törvények szerint építkezik, melyek felfedezésre várnak.

Igen fontos volt a megújuló forma. De még fontosabb volt az alapelv, mely így hangzik: ha színházat csinálunk, már nem is a színház a fontos, hanem sok minden egyéb, amit az ember a színházon keresztül megközelít. (Ez persze feltételezte, hogy a formának birtokában vagyunk.) Kategorikus imperatívusszá vált

tehát a törekvés, hogy a színháznak teleologikus értelme, célmegvalósító szándéka legyen. A színháznak hatnia kell a társadalomra.

Minden lehetne jobb, és kell is, hogy jobb legyen. És a színháznak az a célja, hogy megerősítse az embereket egy olyan élet számára, amelyet érdemes élni.

A lazuló diktatúrákban vagy a polgári konszolidáció langyos légkörében az ilyesfajta alapállás egyaránt irritálónak bizonyult. Így tehát mindenkit ott üldöztek vagy zaklattak és tiltottak, ahol élt.

Ez a színházi nemzedék a kor kihívásaira nem reflektálni akart, hanem provokált. Provokálta önmagát is: saját munkájával, céljával újra és újra nyíltan szembesült. Ez a generáció megszervezte magának a találkozás, az integráció és a konfrontálódás lehetőségeit, erre szolgáltak ugyanis a nemzetközi kísérleti színházi fesztiválok. Nancy, Parma, Zágráb és Wrocław voltak a legjelentősebbek. S mellettük ott volt a kisebb találkozók és szemlék sokasága. Mindenki ismert mindenkit, ha közvetlenül nem is, hát áttételesen. A Teatro Nucleóról már akkor is tudtam, amikor első jelentős európai előadásukat, a *Heródest* megalkották. Dél-Itáliában, egy fesztiválon - ahol ők nem voltak jelen - valaki felhívta rájuk a figyelmem, s onnantól már számon lehetett tartanom őket. A személyes találkozásra másfél évtizeddel később került sor.

Amikor Horacio Czertok Argentínából politikai menekültként megérkezett Európába, az életét mentve és a fentiekhez hasonló elkötelezettséggel, a színházi megújulás hullámai már lomhábban csapkodták az elavult intézmények falait. Az olajválság hatásai jelentkezni kezdtek, megrendült az anyagi biztonságba vetett hit, s az egész bátor és ifjú generáció tartása megingott. A hajdani lázadók elvtelenebbjei már azon igyekeztek, hogy jól fizető, polgári egzisztenciát hozzanak létre maguknak. Aminek egyetlen módja az lehetett, hogy igazodnak a szisztémához, és a falak közé kerülnek valahol.

Horacio Czertok emigránsként jött közénk, és ott maradt a falakon kívül. S folytatta azt, amit a született európaiak zöme nem sokkal később abbahagyott. Munkáját, látásmódjának egészét a mai napig is a hatvanas, hetvenes évek színházának ihlete hatja át. Horacio Czertok kissé maga is olyan, mint Don Quijote, az általa oly sokszor eljátszott színpadi hős.

Együttese, a Teatro Nucleo Ferrarában telepedett le sikeresen, és bekapcsolódott a kísérleti színházi mozgalom nemzetközi áramlatába. A hetvenes évek vége nem a fénykor időszaka volt már, de a Teatro Nucleo tevékenysége ekkor jutott el a küzdelmes és lelkesült kibontakozás szakaszába.

Munkásságuk két nagyon fontos síkon zajlott, s mint látni fogjuk, ez nem volt más, mint a színházterápia és az utcaszínház. Varázslatos köztéri előadásaikkal az ünnep legmagasabb rendű pillanatait lopták be a hétköznapi élet helyszíneire, s ezek a monumentális produkciók évtizedes távlatban járták diadalútjukat Európában és Amerikában. Korántsem tiszavirág életű alkotások voltak ezek. A másik oldalon viszont ott volt a terapeutikus színház, az alázattal és elhivatottsággal végzett folyamatos munka Ferrarában, elmegyógyintézeti ápoltsakkal, kábítószerfüggő fiatalok gyógyító közösségeiben vagy a börtönök falai közt.

Mindez teljesen másképp működött – és működik ma is –, mint amit a „köszínházi” gyakorlat logikája szerint értelmezni lehet. Marginálisnak tűnő tevékenységükben nem a színház átlagossága, hanem a színházművészet esszenciája jelenik meg.

A kilencvenes évek elején másfél esztendő telt el a közelükben. Addigra már megváltozott a világ. Ők maradtak azok, akik voltak, miközben atomjaira hullott minden, amit meg akart változtatni egy hajdani színházi forradalom.

Megállapíthatjuk, hogy nincs még egy művészet, ahol a közepszer olyan hadállásokat volna képes kiépíteni magának, mint a színház területein. A konvenciók nehézkedése a színházra telepszik rá a leginkább. Ha megmozdul a társadalom, ha a közép-

szer pozíciói megrendülnek, azonnal robban a színház. De csak akkor. S e hirtelen, átmeneti elevenség addig tart, míg a közép-szer ismét rendezi sorait.

Ma már egyértelmű, hogy a Brook által definiált „holt” színház kis megingásokkal ugyan, ám túlélte magát. A megújulás, a színházi forradalom nagy eseményei ma már a múlt emlékeihez sorolódnak. És amit nemzedéknyi idővel ezelőtt Peter Brook holt színháznak nevezett *Az üres tér* című könyvben, az pontosan ugyanaz, mint amit manapság létező színházként kell emlegetnünk.

Az a tevékenység és tudás, mely Horacio Czertok írásaiban feltárul, a múlt kontextusában értelmezhető igazán. Ámde előfordul, hogy ami elmúlt, az képes kitágítani számunkra a jövőt. Tadeusz Kantor a következőt írja: „A gondolkodás különböző, gyakran ellentmondó álláspontjainak és irányzatainak mozgásai nem haladnak emelkedő és egyenes vonalban. Én úgy látom, hogy inkább rengésekhez hasonlítanak, valami spontán formálódáshoz, ahol az okok váratlanok és nehezen azonosíthatóak, és sokfélék az irányok, és ha valami eltűnik, az nem azt jelenti, hogy elmúlt, hiszen tovább működik, tovább lüktet a felszín alatt.”

Egészen bizonyos, hogy ebben a kötetben az elmúlt évszázad tapasztalatainak olyan rétege ismerhető fel, mely a késlekedő, noha elkerülhetetlen és elsőprő majdani színházi forradalom számára nem lehet más, mint indíték és megalapozó előzmény.

Ferdinando Taviani

A SZÍNHÁZ MINT A SZEMBENÁLLÁS MŰVÉSZETE

(Előszó az olasz kiadáshoz)

Ez a könyv egy harmincéves színházi életmű összefoglalása, és mindenekelőtt két tartalmi szálát kapcsol egybe: a színész munkáját és egy száműzetés önéletrajzát. Ez a kapcsolódás adja az elbeszélés súlyát és érvényességét. Az argentin független színházak tragikus története és Sztanyiszlavszkij sorsa között meglepő párhuzamokat fedezhetünk fel. Mindezt egy olyan folyamat mentén kísérhetjük figyelemmel, mely a színész önálló, magányos gyakorlataitól indul és egészen a nyílt terekig jut, ahol a színház ünnepséget rendez, hogy megtörje az utcák és terek rendjét vagy akár karavánokba rendeződik, hogy átszelje Európát. Harminc év színházi tapasztalata mellett nem is lehetne csak úgy szó nélkül elmenni. Ettől azonban még beszélhetnénk egy illúziókkal és hírnévvel teli időszakról, vagy egy szorongó és vérveritékes munka korszakáról. Ez a könyv viszont vidám és világos. Az a benyomásunk, hogy a szerző könnyedén veti bele magát egyáltalán nem könnyű technikai kérdésekbe, amiket a legváratlanabb tudományos és irodalmi idézetekkel támaszt alá. A szemek víztükrére azonban romok árnyéka vetül, mely romokon vele együtt sorakozik a színház, annak államilag fenntartott intézményei és Európa egész udvara. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy nem veszíti el a nagy távolságok érzetét. Nem véletlen, hiszen Horacio Czer-tok Patagóniából származik és Ferrarában dolgozik.

Comodoro Rivadaviában a hatvanas évek végén létezett egy autodidakta, kísérleti színházi csoport. Comodoro Rivadavia Patagóniában, az Atlanti-óceán partján terül el. Ez az argentin olajipar központja, amit egy hatalmas olajvezeték köt össze a távoli Buenos Airesszel. A színház iránt elkötelezett fiatalok odaadásal és meggyőződéssel vágnak bele első színdarabjukba, melynek már a neve is – *Juegos I* – a csoport szellemiségének alternatív, kutató jellegét hangsúlyozza. Meglehetően nagyon messze voltak, mégis hasonlítottak az ugyanezen években Európa-szerte megjelenő csoportokhoz, akik az iskolákból, az egyetemekről, a baloldali pártokból, de még a plébániákról is szép számmal kerültek ki. Ugyanakkor persze teljesen eltérőek is voltak. Míg Európában, ha valaki ily módon vetette bele magát a színházba, a karrierjével játszott, Argentínában a politikai üldöztetés kockázatát vállalta. A *contrapasso* (ellensúly) íratlan szabályai miatt ezek a csoportok különösen fertőző endogén mérgeknek voltak kitéve. Minél bátrabb és szélsőségesebb valakinek az ellenzéki magatartása, annál nagyobb lehet a kísértés, hogy az *elvei* megvalósítása érdekében erőszakosan lépjen fel a fennálló körülményekkel szemben. Egyes személyek esetében mindez gyakran egyfajta erkölcsi felsőbbrendűségi komplexushoz vezetett, amely ellenállásukat már kimondatlanul is megkérdőjelezhetetlen rangra emelte. Patagóniai színházunk főszereplői ezen veszélyekkel ekkor még nem találkoztak. Ilyen veszélyek várnak azonban vezetőjükre, aki jelen könyv szerzője, és katonai szolgálatának lejárta után felkerekedik és a fővárosba megy tanulni. A saját bőrén tapasztalja meg a Comuna Baires alapítása idején, hogy a színházi és politikai csoportban miként is jelenik meg a világos és a sötét színek komplementer egysége. A megállás nélküli munka, a szabadság és a függetlenség gyakorlata a csoportszellem zsarnoki uralmával találkozik, mely együttesen eredményez erőt, fanatizmust, hatékonyságot, erkölcsi tartást és öncsonkítást.

Az effajta dolgokról a könyv a hallgatásával beszél leginkább.

Talán ez így is van rendjén. A Comuna Baires nem egyszerűen egy színházi csoport volt, hanem olyan mikro-társadalom, amely a marxizmus-leninizmus alapelveire épülő társadalom értékeit kívánta megteremteni azzal, hogy – mindenekelőtt a csoporton belül – az akkori „polgári” társadalom ellen vette fel a harcot, eltörölve a magántulajdont és befolyásolva a személyek közötti viszonyokat. Áldozattá tett jónéhány csoporttagot. Néhányan azonban közülük olyan személyiségekké nőttek ki magukat, akik egykor fiatalként, ma már ötven-hatvan évesként és gyakran a bevándorló státuszában, még mindig folytatják hivatásukat, a színházi alkotást mint a művészi keresés és a politikai ellenállás eszközt. Hamis történelem volna, ha elhallgatnánk a dolog árnyoldalait. Ha azonban fókuszba helyeznénk, kiemelnénk ezeket, az szintén félrevezető lenne. Egy hasonlóan elfogulatlan elbeszélés nem születhetne azok tollából, akik már nekigyürköztek kívülről lebontani közelmúltunk ezen rendkívüli tapasztalatait. Az, aki felveszi a harcot ellenfelével, a társadalom romlott képmutatásával, és eközben se meg nem hátrál, se össze nem omlik, az a győzelmet nem aratók, de vereséget sem szenvedettek hűvös bölcsességére tesz szert. Ebből adódik a nyugodt függetlenség hangja (tónusa), mely nem higgadt, hanem megbékélt vitát folytat, és olyan tudás forrását fakasztja, mely életet ad a könyv lapjainak, és sokrétűen világítja meg egy száműzetés értelmét.

Történetünkkel Comodoro Rivadaviából tehát Buenos Airesbe érkeztünk (a hetvenes évek elején járunk). Hősünk éppen felsőfokú tanulmányaiba kezdett, sikerült bejutnia a helyi értelmiségi körökbe, és még arra a privilégiumra is szert tett, hogy személyesen beszélgethessen Borgesszel (a cenzúra paradox ellentmondásairól diskuráltak: arról, hogyan szegényíti meg azt, aki alkalmazza, ugyanakkor mennyire termékeny lehetőséget nyújt a művészeknek). Belépett a Dráma Központba, amely az avantgárd művészeti kezdeményezésekből fejlődött Comuna Bairesz-

szé. Itt ismerkedett meg Cora Herrendorffal, aki szintén lengyel zsidó gyökerekkel rendelkezett, és az argentin yiddish színházban vált színésznővé. Ekkor vette kezdetét kettejük máig tartó, elkötelezett sorközössége. Történetük alaphangját rögtön a társulatot érő politikai zaklatás és kínzás rövid epizódja adta meg, 1974 februárjában. Ez egyértelmű figyelmeztetés volt a csoport számára. A Comuna Baires elhagyta Argentínát. Horacio Czer tok és Cora Herrendorf tovább maradtak, egészen addig, amíg a helyzet már őket is száműzetésbe kényszerítette. Megalapították a Teatro Nucleót, és rövid bolyongás után Ferrarában telepedtek le. Itt maguk köré gyűjtöttek néhány színészt, és a következő években a helyi elmegyógyintézet falain belül működtek, amely nyitott volt a Basaglia-féle¹ törvény reformja iránt. Ettől kezdve, egészen máig, legalább húsz színházi előadást hoztak létre, soha nem szakadva el a színház pedagógiai és terápiás aspektusaitól, vagyis a színháznak attól a széles területétől, amelynek célja nem a végső színrevitel. Az évek során a művészet és kultúra megbecsült és támogatott helyszínévé váltak mint „állandó és rendszeres előadásokat műsoron tartó színház”, szerves együttműködésben a helyi egyetemmel, fesztiválok és nagyszabású projektek szervezőiként. A sorsfordító 1989-es évben minden bizonnyal a Mír Karaván volt a legkiemelkedőbb és legmerészebb projekt. Az Európai Közösség hosszas tárgyalások után úgy döntött, hogy eláll a pénzügyi támogatástól, mondván, hogy a terv értelmetlen és kivitelezhetetlen. És mégis, mivel a színház furcsa és abnormális álmodozói olykor határozottabbak, precízebbek és hozzáértőbbek a professzionális „hozzáértőknél”, a terv megvalósult, és még csak ráfizetnie sem kellett senkinek. A béke karaván-falu („*mír*” oroszul „*falu*” és „*békét*” is jelent) öt hónapon át utazott Moszkvától Párizsig, a tavaszból az őszebe. Száz jármű,

¹ Franco Basaglia, a róla elnevezett 180-as (1978) törvény megalkotója volt, melynek értelmében felszámolták a zárt elmegyógyintézeteket Olaszországban.

négy színházi sátor, nyolc társulat, kétszáz művész és technikus, tizenkilenc különböző nemzetből. Egy teljesen független színházi mikrokozmosz, kizárólag azok kezében, akik azt működtetik. Moszkvában bemutatják a lengyel Osmego Dnia Sztálin-ellenes és élesen rendszert bíráló színdarabjait. Prágában az egyik előadás részévé teszik a pár napra ideiglenesen szabadlábba helyezett Václav Havel videóüzenetét. Ekkor volt a francia forradalom kétszázadik évfordulója. Az utazás középpontjában ott áll a közös ellenség, amelyet Európa „utolsó Bastille-jának” neveztek: a berlini fal.

A Teatro Nucleo egyike azon kevés fesztiváltársulatnak, amely egy egész hetet képes megtölteni színházi tartalommal, utcai és beltéri előadásokkal. Akkoriban képesek voltak majd egy tucat különböző szabad- és zárt téri előadást bemutatni. Közülük a leghíresebb a *Quijote!* című darab², amelyet világszerte több ezer néző látott és szeretett szerte a világban (a Teatro Nucleo tizenhat éve tartja műsorán mint „szabadtéri előadást”, a színházi struktúrának és a kritikusoknak azonban továbbra is láthatatlan, legalábbis, ami Olaszországot illeti). Ugyancsak kivételes a művészi megformálás, a technikai szakértelem és eredetiség miatt a *Vocifer/azione* [Fémhangok/akció] című koncert-előadás, melynek bemutatójára 1987-ben került sor, és az évek során népszerűsége miatt mind hosszabb ideig maradt műsoron.

De még ebből a „minden jó, ha a vége jó” befejezésből sem hiányzik a kellemetlen szájj. Nem pusztán a színházi kánonért felelős személyek érdektelensége a fájó (hiszen a színháztörténészek figyelme az „újdonságok”, a „színes plakátok” iránt érzékeny, és képtelenek érzékelni egy színházi mikrokultúra munkájának folyamatát, mélyebben szántó dinamikáját). Mindenekelőtt a száműzetésben elszakadó gyökerek miatt lesz a fájdalom élesebb és áthatóbb, sem hogy begyógyult sebről beszélhetnénk.

² A darabot rendezte, zenéjét szerezte Cora Herrendorf, dramaturg és főszereplő Horacio Czertok. Készült 1990-ben, rögtön a Mír Karaván után.

Néhány évvel ezelőtt Mirella Schino egy írásában³ először foglalta össze ezen színházi csoportoknak a hetvenes évektől kezdődően szerzett tapasztalatait, amelyek története nélkülözhetetlen a színház korunkban betöltött súlyának felméréséhez, de a színház „megmondói” mindig közhelyek kíséretében söprik le őket az asztalról. Horacio Czertok és a Teatro Nucleo egy másfajta szemlélet megtestesítője, amikor a történész így teszi fel a kérdést: „Miként tűnne fel ezeknek az éveknak és a színházaknak a története, ha egy olyan társulat szövevényes életrajzán keresztül néznénk rájuk, mint a Teatro Nucleo? (...) A színháznak a marginális és a centrális közötti dialektikája egészen más képet festene, és a társadalom olyan rétegeire vetne fényt, ami nagymértékben eltér attól, mint amit a következő oldalakon lehetőségünk van bemutatni.” A *Színház száműzetésben* végre az a könyv, amely lehetőséget nyújt erre a betekintésre. Van egy epizód, amellyel a könyv oldalain is találkozunk majd: 1977-ben járunk, Casciana Termében, az „alapszervezetek” fesztiválján, ahol a Teatro Nucleo sok jelenlévő néző – fiatal baloldaliak, ellenzéki színházak alkotói – által is megélt kínzásokról tartott bemutatót, az erőszak szenttelen ábrázolásával. Félbe kellett szakítani az előadást. Mindaz, ami hasonlóvá tette az európai szakadár színházakat és az óceánon túli társaikat, látszólag tompította a történelmi különbségek és drámaiságuk érzékelését. Argentín tükörben nézve az itteni baloldal szinte jobboldalnak tűnt fel. A katonai diktatúra karmaiból menekült Horacio Czertok és Cora Herrendorf száműzetése mondhatni megkétszereződik az európai politika közönyében.

A Teatro Nucleo nem az egyetlen Argentínából száműzött színházi csoport Olaszországban. A Comuna Baires több szakadás, szétszóródás után végül Milánóban talált menedékre. Milánóban sokáig elszigetelten dolgozott Cesare Brie, a Comuna Baires egykori tagja. Ő olyan művész, akire sokan felnéztek, és

³ Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale*, [Egy korszak útkeresztvezője] Bulzoni, Milano, 1996.

aki végül Bolíviában, Sucre városában alapította meg színházát, a Teatro de los Andest, melynek előadásai ma is gyakran láthatóak Olaszországban. Figyelemre méltó Bric eredeti, az uralkodó irányzatoknak ellenálló rendezői stílusa. A Libre Teatro Libre megtépzott társulata néhány évet töltött Olaszországban, amikor a száműzetés egyben a túlélést jelentette a számukra. Egyikük az a Pepe Robledo, aki ma Pippo Delbono színházának egyik oszlopos tagja. Nem azért említem ezeket a példákat, hogy egy diaszpóra szilánkjait gyűjtsem össze, hanem, hogy hangsúlyozzam azt az állhatatos életformát, amelynek lényege a színház mint az ellenállás eszköze. Mindez egy olyan történetben ölt testet, mely Európa udvarában ma már egyre inkább a feledés homályába vész.

A Teatro Nucleo kiindulópontja a „Módszer”, vagyis az a Sztanyiszlavszkij által összegyűjtött ismeretanyag, melyet Argentínában az ottani száműzött és bevándorolt művészek közvetítettek, úgymint William Leyton és Heddy Crilla. Nem arról a kicsontozott sztanyiszlavszkijizmusról van szó, ahogyan azt mifelénk érteni szokás, ahol néhányan azzal intézik el a dolgot, hogy az a naturalizmus esztétikájának elválaszthatatlan része. Gondoljunk inkább egy hosszú ösvényre, amelyen a színész olyan képzeletvilágnak adja át magát, ahol megtapasztalhatja a kötelező kompromisszumoktól való szabadulás lehetőségét, és ahol gyakorlatba ültetheti önnön személyiségének és berögzült társas viszonyainak erőszakmentes szétrombolását. *Bízni és hinni* nem ugyanaz (ez egyike az Unamunótól vett idézeteknek, melynek kapcsán Czertok kiválóan rávilágít erre a lényegi eltérésre), mert habár a kontextus, amelynek az ember bizalmat ad, képzeletbeli, ez nem jelenti azt, hogy a cselekedetek is pusztán képzeletbeliek. Éppen ellenkezőleg, szigorú önfegyelmet és etikus viszonyt követelnek meg a színészekkel, a nézőkkel és a szervezőkkel. Ez átformálja a körülményeket, amelyek politikává, gazdasággá, társadalmi szerveződéssé válnak.

Horacio Czertoknak ezt a könyvét egy árny szeli át: a Don Quijoténak emelt emlékmű árnyéka. A donquijoteizmusra való reflektálás e könyv alaprége, amely ezt a színházi vágát, *kalandot* – aminek akkor hívnánk, ha banalizálni szeretnénk – eredeti színházfelfogással ruházza fel. Az 1989-ben alkotott „utcaszínházi előadás”, a *Quijote!* dramaturgiai kulcsát egy Don Quijote szobor jelenti, amely felavatásakor rögtön életre kel. A szobor-ember gyakran megjelenik a színházban, ami időnként magának a színháznak az eredetét jelenti. Egyszerre hasonló és ellentétes a kísértettel: nem egy halott garázdálkodása, hanem valaki, aki már eleve jelen van, és eztán tör csak ki a márvány, vagy a bronz fogságából. A *Quijote!* előadásában ez a kiindulópontja annak a látvány-montázsnak, és a törmelékek fölötti öröme, ami egy apró, lényegi kérdést ír le: mihez lehet kezdeni a bóbiskoló – vagy kicsiny holttestté redukált – donquijotéval, aki a szavak, könyvek és eszmék bennünk vájt bányatavainak felszínén lebeg? Ha az előadás lenne a vázlat, a *Színház száműzetésben* maga a megvalósulás. Amikor a rendezett élet falai ellen hadakozik, a donquijoteizmus büntetés. A színházi alkotómunka azonban – ahogy a szerző sugalmazza – közvetett eljárások mentén, a képzeleten és a fikción át halad, hogy a hazugságoktól és talán még az illúzióktól is meneküljön. A színházi alkotómunka az, amely képes elkerülni, hogy a kisbetűs, de lényegi donquijotei kérdés megfeledkezzen a *cselekvés* fogalmáról.

Megjelent 2000-ben a «L'indice» c. folyóirat 10. számában.

BEVEZETŐ ÉS KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Jelen könyvben olyan írásokat gyűjtöttem csokorba, amelyek különböző időpontokban és más és más céllal jöttek létre. Olyanok, akár a mozaik: közösen tesznek szert jelentésre anélkül, hogy egyediségüket elveszítenék. A *száműzetés* kifejezés nem csupán arra a helyzetre utal, amelyben az argentin tábornokok puccskísérlete után találtuk magunkat. Maga a színház is egyre inkább egy, a világtól száműzött területté válik. A mi utcaszínházunk viszont önként száműzte magát a közsínházak zárt világából azzal a céllal, hogy visszataláljon a színház egykori, mára elveszett világához. Végül pedig száműzött színházról beszélhetünk az olyan előadások esetében is, ahol válságba jutott emberek kapnak teret a megszólalás sürgető igényével.

A Teatro Nucleót 1974-ben alapítottuk, hogy valóra váltsuk a színházról alkotott nézeteinket. E könyvben azonban néhány, témánkhoz szorosan kapcsolódó példától eltekintve, nem foglalkozunk konkrét színházi előadásokkal és azok esztétikájával.

Noha könyvem a színházi gyakorlat alapján született, nem csupán színházi szakemberekhez. A színész önmagán, illetve a színésztársakhoz vagy a nézőkhöz fűződő kapcsolatán végzett munkája az alkotás és a tudás számos ágát magában foglalja, ami sokak érdeklődésére számot tarthat. Bizonyára lesznek olyanok is, akik unalmasnak fogják találni a fiziológiával vagy a neurologiával foglalkozó részeket. Ezek a fejezetek azonban alapvető

fontossággal bírnak a kifejezőkészség és kommunikáció egyes jelenségeinek megértéséhez. Bár az emberi élet nem csak elektrokémia, esztelenség, sőt felelőtlenység lenne figyelmen kívül hagyni a tudományokat. A színház nem tudomány, de miért ne használhatná fel a tudományok kutatási eredményeit, hogy szélesebb látókörre és mélyebb öngazolásra tehesen szert.

Bizonyos helyzetek leírásakor, akár egy nehezen feloldható konfliktus esetében, kizárólag a nyelvre hagyatkozhatunk, a nyelvben gondolkozunk és azáltal írunk. A nyelvi struktúra tehát egyfajta *mentális forma*, amely bizonyos fogalmakat kizár, másokat pedig behatárol. Nem létezik például olyan szó, amely önmagában kifejezné a test, a szellem és a lélek rendkívüli egységét. Ezért nem fogadhatunk el olyan kétértelmű kifejezéseket, melyeket a pszichofiziológia rögtön kétségbe vonna, és amelyek olyan kinyilatkoztatás értékű szóvirágok, mint mondjuk a „test-lélek”.

Gyakori kérdés a színház gyógyító ereje. Az elmeegógyintézetben folytatott munkánk során valóban számos pozitív eredményt sikerült elérnünk. Elsődleges célunk azonban mégsem ez volt. Színházi emberek lévén a megközelítésmódunk minden esetben szigorúan poétikus volt. Igyekeztünk kölcsönösen együttműködni azokkal az emberekkel, akik feladatukból és beosztásukból kifolyólag maguk is emberekkel foglalkoznak, mint amilyenek a pszichológusok, ápolók, szociális munkások, nevelők. Sokan közülük nyitottak voltak a módszereink iránt, és ösztönzést vagy új ismereteket merítettek belőlük, amit hasznosítani tudtak a saját munkájuk során.

A könyvet ihlető tapasztalatok döntő többségére a Cora Herendorffal végzett közös munka során tettem szert, aki a Teatro Nucleo társalapítója.

Hálával tartozom Liliana Ducának és Renzo Casalinak, hogy megismertették velem a Módszert. Nekik köszönhetem azt is,

hogy számos olyan fantasztikus emberrel kerültem kapcsolatba, akik bevezettek a színházi gyakorlat, illetve a közösségi élet csodálatos világába. Végző soron így alakult meg a Comuna Baires.

Az a megtiszteltetés ért, hogy megismerhettem Eugenio Barbat, akinek a színháza új utakat és lehetőségeket nyitott előttem. Ő és az Odin Színház valódi támaszt jelentettek a Teatro Nucleo első európai éve alatt.

Nem szabad elfeledkezni jó barátomról és mentoromról, Fabrizio Crucianiról sem, aki sajnos már nem olvashatja e sorokat, holott gyakran készített írásra.

Végül köszönet illeti Klaus Liebiget, a német kiadás szerkesztőjét, akivel két hosszú éven át folytattam tárgyalásokat jelen könyv formáját és tartalmát illetően.

Sok szeretettel ajánlom e könyvet a Teatro Nucleo valamennyi munkatársának és barátjának.

H.C.

ÁLLÍTÁSOK ÉS TAPASZTALATOK

1. Az érme harmadik oldala

Vegyük az érme két oldalát, és képzeljük el, hogy az egyik az úgynevezett ésszerű oldal. Ez lényegében nem más, mint egyfajta kompromisszum a bennünk működő különböző erők törekvései között, egy társadalmi keretek által szabályozott élet. Az érme másik oldala az örület, az erők közötti egyensúly hiánya, amely a társadalmi szabályok megszegésére készlet.

Ha feldobjuk az érmét, mindkét oldalára eshet: az ésszerű és az örült felére egyaránt. Egy dolog azonban biztos: mindkét esetben az állandóságot érzük el vele: egy ésszerű vagy egy örült életet kapunk. Eshet azonban akár az élére is,⁴ és akkor, de csak akkor mozgásban lesz. Az érme maga körül forog, állandó egyensúlyban egyik és másik oldala között. Akár meg is állhat, de mindig bizonytalan egyensúlyi állapotban marad. Egyetlen módon maradhat meg stabilan az élén: ha folytonosan mozgásban van.

A két oldal között egyedül az él (*canto*) teremt kapcsolatot. Különleges, sőt nem mindennapi, hogy ugyanez a szó jelenti a „hang költészetét” is.

Az érme harmadik oldala tehát az él, a kreativitás, melynek

⁴ Olaszul a szerző a 'canto' szót használja, amely az 'érme' éle kifejezés mellett elsősorban 'dal' jelentésben ismert.

szüksége van az örületre, hogy ellensúlyozza a megnyugvásra és a dolgok elfogadására irányuló késztetést, és hogy szembeszálljon az ismeretlen területek meghódításakor érzett félelemmel. Galilei gondolata, az „Eppur si muove” (*És mégis mozog a föld*), vagy Assisi Szent Ferenctől a „nova pazzia” (*az új örület*): az a fajta szent örület, amely megóv a patológiás értelemben vett örülettől. A kreatitásnak szüksége van szabályokra, amely szervezi és összehangolja, ugyanakkor hatékonnyá teszi a cselekvést.

Ha a mozgás abbamarad, az érme eldől, és a költészet meghal.

Színházunk már több mint harminc éve kutatja azokat a kérdéseket, amelyek a színészek munkájából, tapasztalatából és olyan esetekhez kötődő problémákból származnak, ahol segítségül hívtak bennünket. Ezek gyakran számúznak a szűk értelemben vett színház világából – a színpadi előadásából – és más területekre visznek, amilyen az iskola, az egyetem, a munka világa, vagy a vállalatok, az önkormányzatok, nem beszélve a terápiás közösségekről, a pszichiátriai klinikáról, a börtönről és más totális intézményekről.

2. Színházi műhely és technikák

Mi is a Teatro Nucleo? Egy színházi műhely. Nem egy kikaparkozott terem, hanem a létezés egy lehetséges módja, az, ahogy mások és magunk között megéljük a kapcsolatokat. Egy utcán látott jelenet, egy órákon keresztül gyakorolt mozdulat, vagy az, ahogy egy bárban kávé rendelünk. Ha a színház az élet szintézise, a kutatást és a kísérletezést sem szoríthatjuk határok közé. Éppen úgy, ahogyan a költő számára is az egész világegyetem jelenti a műhelyt.

A színházi műhely tapasztalatai és vizsgálatai alapján kialakítottunk bizonyos „technikákat”. Olyan szó ez, mely a mi civil-

zációnkban mágikus jelentéssel bír, hiszen a technika mindent megold. Mivel ismerünk olyan szerkezeteket, melyeket nagyobb biztonsággal használunk a mindennapjainkban, mint a testünket vagy a lelkünket, könnyen hajlunk afelé, hogy valamilyen technika segítségével viszonyuljunk a testünkhöz. Munkánk lényege és eredményessége azonban nem az úgynevezett technikáknak köszönhető, ahogy a siker sem származhat kizárólag azok önmagáért való alkalmazásából. Hasonlóképpen félrevezető az "alkalmazott módszertan" fogalma is. Nem bízhatjuk magunkat kizárólag a "technikára," mintha az teljesen semleges lenne, miközben elhitetjük magunkkal, hogy nem számít használójának személyisége. Az ilyesmi nem több, mint hazug és mesterként önvédelem, ami merőben ellenkezik a céljainkkal. A különböző technikák folyton visszahatnak és megváltoztatják az alanyukat. Az alany pedig egy személyben testesíti meg azt, akit vezetnek és azt, aki vezet. Így az élmény is megoszlik. Az vezet, aki sokszor bejárta már ugyanazt az utat, ismeri annak minden veszélyét és buktatóját, de az utat mindig együtt kell megtenni. Az út pedig soha nem lesz ugyanaz: „se hace camino al andar”, ahogy egyik sorában – a költőkre jellemző ritka pontossággal – Antonio Machado mondja, az út menet közben alakul ki.

3. A szív ésszerűsége

A színházi munka nyitott és befogadó hozzáállást kíván, hiszen a fantázia, a képzetlet és az intuíció a művészet minden területén elsőbbséget élvez a *Ratióhoz* képest, a szó descartes-i értelmében. A nyugati kultúra az értelemért felelős bal agyfélteke irányításához szoktatott minket, és csak kismértékben enged az érzelmeikért felelős jobb agyféltekéből kiinduló ingerek hatásának. Bizonyos ingereknek jelentőséget tulajdonítunk, míg másokról nem veszünk tudomást. Nem törődünk például a megérzéseinkkel,

mert túl szubjektívek és nem mérhetőek. Ezért aztán a testünk állandó összecsapások színhelyévé válik, ahol érzelmek és ingerek, megérzések és gátlások kerülnek szembe egymással. A művészet bármely területén is szeretne az ember maradandót létrehozni, nélkülözhetetlen ennek a konfliktusnak a megismerése és megértése. Ehhez pedig elsősorban az kell, hogy képes legyen elfogadni saját értékrendjének bizonytalan, változó jellegét. Ez tagadhatatlan és nyilvánvaló kulturális átalakulás.

Természetesen nem azért, hogy lemondjunk a *Ratióról*, hanem hanem azért, azért, hogy meggyőződjünk annak az *érzelmi intelligenciának* a működéséről, amelyet Pascal szavaival a szív ésszerűségének is hívhatunk. Míg a *Ratio* túlnyomórészt a múltból táplálkozik és a jövő felé irányul, addig a szív ésszerűsége leginkább a jelenben él. Éppen ezért elsősorban az érzelem, az intuíciók területére vonatkozik, azaz minden olyan dologra, amelyet a *Ratio* eredendően elutasít, vagy kénytelen elutasítani, és mind önmagához, mind másokhoz úgy viszonyul, mint egyedi és múlékony létezőkhöz. A *Ratio* ezzel szemben tárgyiasít, „dologiasít”, és a halál gondolatától távol az örökkévalóság horizontjában határozza meg önnön létezését.

A *Ratio* adja a számokat, a szív intellektusa pedig az *értelemmel karöltve* a költészetet.

Az effajta értelem kifejezésének nagyon nehéz teret találni egy *Ratio* uralta világban, amely nagyon hatékony eszközökkel rendelkezik ahhoz, hogy az érzelmi intelligencia hordozóját és produktumát egyaránt nevetségessé tegye. Aki pedig nevetségessé, védtelenné és hiteltelenné válik. Egészen gyermekkorunktól kezdve fenyeget minket a nevetségesség, ami elülteti bennünk a félelem csíráját. Féltünk, hogy nevetségessé válunk. Sőt, állandó rettegésben élünk az értelem elvesztése miatt.

Ez a kihívás az, amelyet a színházi műhely jelent: elszántan dolgozni saját magunkon, hogy a *Ratio* mellett egyenjogú helyet kapjon a szív ésszerűsége is.

4. Alkotóöröm

Az ókorban voltak víziók. Ma van televízió.

Octavio Paz

Megfelelő mennyiségű kábítószer bevitelével a szervezetben állandósul a fájdalomérzet csökkentéséért és az örömrész intenzitására felelős rendszer automatizmusa. Ez érthető, hiszen az endorfin mesterségesen előidézett magas fokú jelenléte gátolja annak újratermelődését. Az elvonási krízis tehát jórészt nem más, mint az az időszak, amely az endorfin termelő rendszer egyensúlyának helyreállítását szolgálja. A színházi munka képes elősegíteni ezt a folyamatot, hiszen a művészi élményen keresztül elért *kegyelmi állapot* természetes módon serkenti az endorfin termelését. Azokon a színházi játékokon, ahol önmagunkkal és másokkal kialakított kapcsolataink a játék részét képezik, az emberi szervezet magas fokú fizikai, pszichés és spirituális *jelenléte* képes elérni. Az így szerzett örömrész etikai szempontból sem vonható kétségbe. Nem énközpontú örömről beszélünk, jóllehet ez sem lenne feltétlen probléma, hiszen a kreatív cselekvés végső soron minden esetben egyfajta közösségi élmény irányába mutat. Hozzá kell tenni, hogy a nézőkben is hasonlóképpen megnövekszik az endorfin mennyisége.

Sokéves tapasztalatunk során számtalan alkalommal bizonyosodhattunk meg a színházi munka csodás erejéről, mely az élet legkülönbözőbb területein, a kábítószerfüggők társadalmi reintegrációjától egészen a pszichiátriai betegekkel folytatott munkáig érezteti hatását. Ezek az eredmények jó néhány alkalommal szültek ellentétet, és váltak számtalan feszültség forrásává a szakemberekkel folytatott együttműködésünk során. A szóban forgó konfliktusok akkor is sok problémát okoztak, ha a mi módszereink sosem voltak – és nem is lehetnének – nyíltan terápiás célzatúak. Nem az volt a szándékunk, hogy ezekkel az emberekkel be-

tegként bánjunk, sokkal inkább olyan személyként igyekeztünk kezelni őket, akikkel muszáj valamilyen kapcsolatot létesíteni, amit a színház nyelvén keresztül meg is tudtunk valósítani. Amikor ezek az eszközök eredményre vezetnek, gyakran egészen rövid idő alatt, szinte megmagyarázhatatlan, mágikus dolgok történnek: a némák beszélni kezdenek, a krónikus depressziósok nevetni, a súlyos kábítószerfüggők pedig megszabadulnak függőségüktől. Mindezt pedig alacsony mennyiségű gyógyszerrel és minden kényszer nélkül. Érthető, hogy az illetékes személyek gyakran értetlenül álltak a tények előtt.

Amikor a Ferrarai Pszichiátriai Klinikán dolgoztunk, Cora Herrendorf egy kifejezőkészséget fejlesztő műhelymunkát vezetett – vagy ahogy ott nevezték, „tornaórát” tartott – kimondottan női betegek számára. Volt köztük egy Aleida nevű, skizofrénnek tartott nő is, aki már többször kísérelt meg öngyilkosságot. A munka minden fázisát módszeresen filmre vettük. Egy alkalommal az ott dolgozó orvosoknak és nővéreknek is megmutattuk a felvételeket. Legnagyobb meglepetésükre azt kellett tapasztalniuk, hogy javulás állt be betegek személyes és szociális készségei területén. A vetítés alatt azonban az egyik nővér kétségbe vonta a felvételek hitelességét: „Ez nem igaz, ez csak egy montázs, ez hamis!” állította. És persze nem ő volt az egyetlen. Mi is történt? Az, hogy a felvételeken bemutatott különböző helyzetekben Aleida *szívből nevetett, mosolygott és együttműködött a többiekkel*. A nővér hangosan és ellentmondást nem tűrően kijelentette: „Amióta velünk van, én még soha nem láttam nevetni, vagy akár mosolyogni, egyetlen egyszer sem”.

A nővér szavaiban volt némi féltékenységgel, hiszen Aleidába, ebbe az egészen kivételes szépségű fiatal lányba, egy kicsit mindenki szerelmes volt. Így aztán nehéz volt elfogadni, hogy velünk nevetett, velük pedig soha, hiszen nevetni csak azokkal lehet, akiket szeret az ember.

Ugyanezen a foglalkozáson vett részt Eszter is, az elmeorvos-

intézet egyik idős, immár harminc éve visszatérő ápolója. Egy alkalommal, az egyik doktornővel folytatott beszélgetés során orvosa a következő kérdést tette fel neki: „Hogy tetszett a színház?”. Eszter így válaszolt: „nagyon jó volt”. Mire a doktornő: „mi tetszett benne a leginkább?”. Erre Eszter: „A masszázlok. Tényleg, a doktornő miért nem masszíroz meg egyszer?”. A doktornő szakmai okokra hivatkozva tért ki a válaszadás elől: „a masszázs a gyógytornászok dolga”. Persze mindenkinek világos volt, hogy Eszter nem masszázusra vágyik, hanem emberi kontaktusra.

Ennek ellenére számunkra mindenekelőtt a színházi alkotás és nem a gyógyítás a legfontosabb. Mindig készen állunk bármilyen helyzetben és bárkivel együttműködni, ha az a végső célt, az alkotást szolgálja. Munkánk során mindig arra törekszünk, hogy a legjobbra hozzuk ki a résztvevőkből. Arra törekszünk, hogy kreatív feszültséget keltsünk a személyekben, hogy egyszerre mozdítsuk elő a belső folyamatok és gesztusok megszületését – melyek a személyiség integritását szolgálják –, valamint a külvilág felé irányuló cselekvéseket, amelyeket aztán mások a gyógyulás jeleként értelmeznek. Ahogy Oliver Sacks is megjegyzi *A férfi, aki kalapnak nézte a feleségét* című kötetében: „És itt a színház még többet képes nyújtani: a szerep ugyanis kivételes szervezőerővel bír, egész személyiséggel ruházza fel a szereplőt, amíg az a színpadon tartózkodik. Az előadás, a játék, a *jelenlét* képessége olyan elemi „adottságnak” tűnik, amelynek semmi köze az értelmi színvonalhoz. Ezt mutatja a kisgyermek és az időskori demensek [...] példája.”⁵

Idővel meg kellett tanulnunk kellő összhangot teremteni a kreativitástól elválaszthatatlan tökéletesség keresése és mindazon emberek adottságai között, akikkel együtt dolgozunk. Egy sérült ember bukásának vetése például egyenértékű a profi atléta triplaszaltójával. A folyamatos fejlődés érdekében tehát, az egyéni és a közösségi foglalkozások során egyenes arányba kellett állítani

⁵ Oliver Sacks, *A férfi, aki kalapnak nézte a feleségét*, Budapest, Park Könyvkiadó, 2004, 256. o. (Fenyves Katalin fordítása)

a befektetett és a megtérült munka mennyiségét: mindennap fáradtan, ámde azzal a tudattal kell abbahagyni a munkát, hogy alkottunk valamit, a nagy mű egy kis darabját. A befektetett-megtérült munka dinamikájában nem szabad megfelekedezni arról a különbségről sem, amely egy színházi csoport által megvalósított munkafolyamat és egy terápiás közösség fejlődése között áll fenn. Ez a különbség elsősorban abból adódik, hogy a színházi csoport képes türelmesen várni befektetett munkája megtérülésére. Ezzel szemben egy terápiás csoportban ez a késedelem egészen a csoport egyes tagjainak kiválásáig vezethet, vagy akár az egész vállalkozás bukását okozhatja.

Mindig szem előtt kellett tartanunk az adott struktúra merev korlátait is, melyek közé a munkánk kényszerült. A büntetés-végrehajtási intézményekben folytatott foglalkozások során például könnyedén kerülhetünk összeütközésbe a hétköznapi élet ritmusának megfelelően kialakított merev szabályokkal. Ennek egyik tipikus példája a „délután öt órai vacsora”, mely nem ritkán pusztán a személyzet kényelmét szolgálja. Ilyen nehézségeket jelentenek még a nem megfelelő helyszínek, esetleg a zavaró körülmények. Továbbá az ott dolgozó emberek folytonos akadékoskodása, akik számára sokszor problémát jelent a művészi munka igényeinek és sajátosságainak megértése: nem egyszer okoztak például kétségbeejtő ijedelmet és páni félelmet a váratlan ajtónyitogatások – ami az ott dolgozók szempontjából teljes mértékben jogos és érthető volt, de ezzel egy teljes nap munkáját tették vele tönkre.

5. A test mint nyitott könyv

A hétköznapi élet során szerzett tapasztalataink azt bizonyítják, mennyire nem vagyunk tudatában annak, hogy voltaképpen a testünk jelzései alapján éljük mindennapjainkat. Hogy világo-

san tudjunk cselekedni, először is meg kell tanulnunk megfejteni azokat a jeleket, amelyekkel a test hírt ad saját állapotáról. Ily módon ugyanis képesek leszünk megérteni, mi is történik, és hogyan kezeljük az adott helyzetet.

Az arc változó színárnyalatai pontosan jelzik az érzelmeket. Képzeljünk el valakit, akit viccből jól megijesztenek. Az arc először elfehéredik, mert a váratlan félelem következtében csökken a szívdobbanások száma - illetve ideiglenesen egészen le is állhat -, és a vér eltűnik a bőr felhámrétegéből. Az állatok viselkedése jó példa annak megfigyelésére, hogy ez a fajta reakció, mely a túlélés ösztönével hozható összefüggésbe, miként szolgálja az önvédelemhez nélkülözhetetlen álcázást: a félelem hatására az életfunkciók lelassulnak, a vér eltűnik a felhámrétegből, így annak csökken a hőmérséklete, és a test kevésbé válik észlelhetővé, amíg a veszély el nem háruul. A pillanatnyi ijedelem elmúlását követően, miután az illető megértette, hogy megtréfálták, teste újabb reakciót generál. Lehet ez a harag és a szégyenérzet keveréke, amely azonnal parancsot ad a szívnek, hogy pumpáljon több vért és szállítson nagyobb mennyiségű oxigént az izmokhoz. Eközben pedig a vér visszatér a felhámrétegbe, és az arc elvörösödik. Ám az is könnyen előfordulhat, hogy a harag kerekedik felül. Ilyenkor viszont az elégtelen oxigénellátás miatt a lilás vagy akár szürkés szín is megjelenhet az arcon, a fulladáshoz hasonlóan. A harag azonban egészen visszataszító módon is megjelenhet, ha a szervezetnek nem sikerül időben csökkentenie az adrenalin túltermelését. Ebben az esetben ugyanis a máj feladata lesz a vér megtisztítása, ami az epe túlműködésével jár együtt. Ennek hatására a lila zöldekre vagy sárgásra változik, és így tovább.

Ezeknek a színárnyalatoknak más hasonló jelzésekkel együtt az a feladatuk, hogy tájékoztassák a tréning vezetőjét arról, hogy az adott helyzetben mi a teendője, milyen irányba befolyásolja inkább az eseményeket. Mindezek nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy a *színész* a megfelelő pillanatban elérje a kívánt hatást:

csökkentse vagy fokozza az izommunkát, törekedjen a képzeletének kibontakozására vagy inkább elhagyja azt, esetleg elszigetelődjön a társaitól vagy inkább kapcsolatokat keressen.

A test-tudatunk hozzávetőleg kétszázmillió éves fejlődés eredménye, a hüllőkre jellemző létformától a jelen állapotig. Magában őrzi az agy filogenetikai evolúciójában kódolt múlt emlékét. Minden ember hasonló – fajunk minden egyede ugyanazon közös vonásokat viseli magán –, ugyanakkor egyedi is, hiszen egyszeri és megismételhetetlen genetikai kombináció eredményeként jön létre, egy adott társadalmi konfigurációban. Ennek ellenére munkánk során csak és kizárólag egyénre szabott, pontos módszertani megközelítés alkalmazása lehetséges. Nem létezik *egy* adott technika *egy* bizonyos probléma kezelésére.

Mivel a test-tudat rendkívül összetett, és egy még kevésbé ismert elektrokémiai folyamat szabályozza, egymástól távol álló tudományterületeken és a lehető legkülönbözőbb kultúrák világában igyekeztünk fejleszteni és tökéletesíteni módszereinket. Az elmúlt évek tapasztalatai alapján pedig rendszerbe foglaltuk őket. Nem véletlen tehát, hogy ugyanabban a gyakorlatban találkozhat egymással a Módszer alapját képező improvizációs technika a bioenergetika, a keleti táncok, a biomechanika, a hatha-jóga vagy a Zen alapvető mozzanataival. Kizárólag a gyakorlat vezetőjétől függ, hogy lépésről lépésre, érzékenysége és megérzése alapján döntse el a gyakorlat további kimenetelét.

Vegyük például az érzelmi blokkolás kérdését. Számunkra fontos, hogy meg tudjuk különböztetni az érzést az érzelemtől, mert ezeket többnyire egyenrangú kifejezésként használják. Az *emóció* etimológiájából világosan láthatjuk, hogy az *e-motus* egy kifelé irányuló mozgásra utal: vagyis „ki-mozdításra”. Hogy mit mozdit ki? Egy érzelmet.

Képzljük el, amikor egy gyermek életében először a szülői akarat ellen cselekszik. A szembenállás egy olyan érzést vált ki, ami ebben a kivételes helyzetben a *dühben* mint emócióban

ölt testet, azaz „mozdul kifelé” az ordításon keresztül. Ennek az emóciónak a kifejezéséhez a testnek a megszokottnál nagyobb mennyiségű oxigénre van szüksége. A harag érzésének következtében hirtelen megnövekedett oxigén-mennyiség a sokkal jobban igénybe vett izmokban ég el, megnövelve ezáltal a vér katekolámin-szintjét: ami pedig egyre szaporább légzést eredményez. Ezzel szemben a szülő erőszakkal reagál. Az így észlelt reakciót a gyermek rémülettel elraktározza és interiorizálja: az újabb emóció, ami rövid időn belül kihat vérkeringési és légző rendszerére, hirtelen blokkolja a rekeszizmot, megszakítja az oxigénellátást, az arcára kiült érzések pedig megdermednek. Az akkulturáció folyamata már a gyermekkor során magában foglalja az érzelmi világunk szisztematikus felforgatását. Ha vissza szeretnénk térni az eredeti állapotba, egyszerre több szinten kell dolgoznunk: a légző rendszer, a hangképző szervek, az érzelmi emlékezet és az izomdinamika szintjén.

Fontos, hogy a csoportvezető jól ismerje a munkát meghatározó feltételeket, a foglalkozáson részt vevő személyeket, és tisztában legyen az elérni kívánt eredményekkel. A módszer mindig ugyanaz, ám a helyzet kétségkívül eltérő. Mindenképpen dicséretre méltó, ha egy színész, még az olykor viszontagságos körülmények ellenére is, keményen kitart célja mellett. Ez a fajta görcsös ragaszkodás azonban semmiképpen sem vezet eredményre egy szociális munkás vagy egy terápiás beteg esetében. A színész megteheti, hiszen szert tett a tudatosság azon szintjére, mely lehetővé teszi számára, hogy egy rendező irányítása alatt kísérletezzon saját lehetőségeivel.

Vegyük például a veszély helyzetét, amelyből egy olyan ősi, primordiális érzelm fakad, mint a félelem. A nem színész minden további nélkül együtt élhet ezzel az érzéssel, hiszen bárki feltelezheti róla, hogy teljességgel ismeri. Ugyanakkor egy ilyen érzés megjelenése improvizációs gyakorlatok során, megfelelő irányítás hiányában beláthatatlan következményekkel járhat. Egy

valami biztos: mást jelent nap mint nap olyan emberek között élni, akik maguk is félnek, és megint más dolog a színpad magányában, a vakító reflektorok áradatában, vigyázó tekintetek előtt ráébredni a végtelen egyedüllétre. A nem színész függetlennek hiszi magát saját körülményeitől, és összekeveri a kényszerű viselkedést a „szabad akarattal”. Ezzel szemben a színész többnyire tudatában van annak, hogy ő csupán a viselkedés szolgája. Ez a fajta tudatosság teszi számára lehetővé, hogy feltárja az érzéseket: azaz irányítja az érzéseket ahelyett, hogy azok teljesen felémésztenék őt.

6. *A színész: hivatásos hazudozó?*

Hinni annyi, mint hinni akarni.
Miguel de Unamuno

«*Nem hiszek neked*». Nem kizárt, hogy ez a Sztanyiszlavszkij-től származó mondat jelzi a kortárs színház születését. Korábban nem merült fel ez a probléma. A színészek érzéseket és viselkedésmódokat színleltek. Ez volt az a képesség, ami profi *menteursnek* (*hazudozónak*) tüntette fel őket, és egyben színészi erejük fokmérőjének számított. Sztanyiszlavszkij ellenben olyan színészt akart, aki képes egy fiktív valóságot megteremtteni. Fikció terminus alatt jelen esetben a szó etimológiai értelmében vett második jelentést értem, ami az *invenció*, annak saját igazságával, azaz valós érzelmekkel és a belőlük fakadó valós viselkedéssel.

Ahogy Peter Brook is írja: «Ma a nyugati világ színészeinek megvan a kísérletezéshez szükséges kellő tapasztalatuk [...] mint a harag, a politikai erőszak, a szexuális sérelmek, a pszichológiai önvizsgálat. Nincsenek ugyanakkor könnyű helyzetben, amikor egy láthatatlan világ valóságát kényszerülnek megeleveníteni

a színpadon, mert ennek a világnak a darabkái a mindennapjaikból és a kultúrából is hiányoznak».⁶

Miként lehet a színész egy fikatív helyzetben úgy, hogy magatartásmintái egységesnek hassanak, vagyis igazak, más szóval hitelesek legyenek? Ez a gondolat Pascaltól ered, aki egyik írásában egy olyan hitfelfogás iránti vágyát fogalmazza meg, amely nagyban hasonlít a közeli szénkereskedő hitéhez: csak letérdel és imádkozik. Az emberek nagy része viszont letérdelvéen csak a térdét fájlalja. A mi közönyös, észérvekhez szokott világunkban, ahol mindent elvekhez kötünk, ahol valóságban csak is azt értjük, amiben értelem lakozik, a hit kérdése döntő jelentőséggel bír. Ha nem hiszek, nem alkotok.

Ezért szentelünk nagy figyelmet azoknak, akik „hisznek”:

- a „primitív”, vagy a primordiálisához kötődő emberek mágiikus vagy *mitikus* gondolkodásának;
- a gyermekek világának;
- a misztikusoknak, úgymint: Keresztes Szent János, Avilai Szent Teréz, Assisi Szent Ferenc és a keleti színész-papok;
- az örület világának.

Miguel de Unamuno ezt írja:

«A Szent Pál által meghatározott hitet, πιστις-t, a görög piztisz-t, a „bizalom” sokkal inkább kifejezi. A *πιστις* szó ugyanis a πείθω, *peitho* igéből származik, [...] annyit tesz, mint „bizalommal lenni valaki iránt”, [...]. megbízni valakiben, *fidare se*, a *fid* töből származik – innen a *fides*, spanyolul *fe* (hit) és innen a spanyol *confianza* (bizalom) is. A görög πιφ – *pith* – és a latin *fid* tö – úgy tetszik, testvérek. [...] Az ember csak személyekben bízhat meg. Bízik a Gondviselésben, amit valami személyesnek és tudatosnak képzelünk el, de nem bízik a Végzetben, ami személyte-

⁶ Peter Brook, *A vihar* rendezéséhez írt jegyzetek, Párizs, Centre International de Créations Théâtrales, s.d., 3. o. (olaszból fordította Pintér Géza). Ott, ahol nem jelzem a magyar forrást, az idézeteket saját fordításomban közlöm – P. G.

len valami. *És ugyanígy hisz annak, aki az igazságot mondja nekünk, aki reménnyel tölt el bennünket; vagyis nem magában az igazságban hisz, egyenesen és közvetlenül, és nem is magában a reményben.»*⁷

Úgy tűnik, Unamuno a színész-néző viszony egy lehetséges leírását adja: ami egyfajta várakozás az igazság és remény hordozói felé.

A hit a színészi jelenlét nélkülözhetetlen része. Ez bűvöl el bennünket a keleti színészek munkájában: nem elsősorban a mértani pontossággal kiszámított mozdulataik, hanem mindennek fölött a hit az, ami értelmet ad és rendet teremt. A hit, ami megtart és megerősít.

A hit szervezi azt az energiaáramlást, amely a fegyelmezett magatartásformákban ölt testet. A hit mint a létezés akarása. Mint a kifejezés akarása, ugyanakkor azonban önmegtagadás is, amennyiben ez alatt az egót értjük. Az átlényegülés folyamatában a hit *önmagunk ellenére* is ott munkál, és ebben az értelemben már nagyon közel áll ahhoz, amit egy színésztől kérünk: alkoss, légy más, mutass valamit akár önmagad ellenére is! Ám abban a pillanatban, amikor „manipulálsz” önmagad, hogy ezáltal tudatosan elbűvöld és befolyásold a nézőt, azonnal csábítóvá válsz. Akár a gyermek, aki rögtön elbűvöl, ha ártatlanul viselkedik akár önmagában akár másokkal való kapcsolatában, ám nyomban ellenszenvenné és bosszantóvá válik, mihelyst felismeri a helyzetet és megpróbálja manipulálni.

Számunkra a színész az, aki saját magán végzett munkájának köszönhetően vissza tud térni gyermeki énjéhez. Ez arra vezethető vissza, hogy a primitív kultúrákra jellemző mágikus gondolkodás egészen addig elevenen él a gyermekekben, amíg a kul-

⁷ Miguel de Unamuno, *A tragikus életérzés. Tragikus életérzés az emberben és a népekben*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989, 179.o. (*a dölt betű a szerző kiemelésé*) (Farkas Géza fordítása)

túra el nem törli, ki nem javítja. S bár meglehetősen nehéz és fájdalmas művelet, vissza lehet állítani a kezdeti állapotot. Ehhez nem csupán felejtetni kell megtanulni, hanem le is kell tudni rombolni azokat a kulturális szabályrendszereket, amelyek kapcsolatot teremtenek gondolat és érzés, illetve a mozdulatok fiziológiája között. Így újból visszatérhet az ember az ártatlanság állapotába, és visszanyerheti a csodálkozás képességét. Ez közelebb visz bennünket a misztikusok problémájához és a szentség keresésének kérdéséhez. A misztikusok gyakran utalnak a gyermekek őszinte hitére, míg a csábítóban az ördögöt vélik felfedezni. Ezért javasolják azt, hogy „tagadd meg önmagad”. A hit felé vezető úton önmagunkon dolgozunk, hogy képesek legyünk túllépni saját korlátainkon. Az én, amely az alkímisták „nem égető tűzében ég”, olyan, akár „a szelíden sebző láng” Keresztes Szent János *A szerelem élő lángja* című énekében. Az ego máglyája ez, ahol a tűzifát emlékek, képzettársítások adják, akár a tűzrakáshoz jól előkészített fahasábok, hogy aztán be lehessen gyújtani velük. Amint égni kezdenek, *jelenlétté* válnak, és bejárják azt az utat, amelyet a munka segítségével tettünk szabaddá.

Ez megmagyarázza, mit értünk azon, amikor nem értékeljük a színészen a „képességet” mint önmagáért való célt. A képességnél ugyanis mindenképpen fontosabb az önmegtartóztatás és a lemondás. Mert a képesség csupán eszköz az aszkézis eléréséhez. A probléma ott kezdődik, amikor a színész a technika rabjává válik. Annyi időt és energiát fordít rá, hogy végtelennek tűnik azon órák száma, amelyeket a műhelye magányában tölt, harcolva a kimerültséggel, a fáradtsággal, a hideggel és az unalommal. És a végén íme, ott van a képesség: képes vagyok rá, megérdemlem és akarom a tapsot. Ekkor a technika kézen fogja őt és elbűvöli azzal a furcsa örömmel, amely annak tudatából származik, hogy mindenki más fölött hatalommal bír, még akkor is, ha ez időleges és mulékony, és még csak nem is valódi hatalom. A többiek, a közönség, az ő gesztusaitól függ, az ellentétek és a

meglepetések bölcsességétől, attól a művészi tudástól, amellyel a színész nap mint nap életet lehel a tárgyakba, és méltónak tartja magát arra, hogy irányítsa közönségét. Akár egy gyermek, aki megtanult hízelegni, ám cserébe nem kapja meg a kellő jutalmat: valójában sohasem elég a kapott jutalom. Ha lehet ezt mondani, a színész ily módon a benne élő gyermek legrosszabb vonását emeli ki, miközben elnyomja a többit. De már nem vagyunk gyermekek. A gyermeki léthez való visszatérés egy színész számára annyi, mint feleleveníteni a csodálkozás és az álmétkodás, nem pedig a bámulatba ejtés képességét. Így a színpadon könnyen előfordulhat, ahogy egy *kóan* meséli, hogy a néző a színész ujjára figyel, nem pedig a Holdra, miközben ő a Holdra mutat. A színésznek az élet titkait kellene megosztania és feltárnia az emberek előtt, nem pedig saját színészi képességeit kellene fitogtatnia.

7. Mester és tanítvány, dráma több felvonásban

Ha gyakorlatban és elméletben is foglalkozunk a bizalom kérdésével, lehetőség nyílik önmagunk és mások megismerésére. Fajunk fennmaradása mindig is nagyban függött attól, miként volt képes továbbadni tapasztalatait és szerzett ismereteit. Ennek a több évezredes múltra visszatekintő folyamatnak az alapját a mester és a tanítvány viszonya képezi. Hogy mi a legfontosabb ebben a kapcsolatban? A bizalom. Ezért tehát *teremtőnk* – a természet, Isten? – a bizalmat a létfenntartás ösztönével társította. Talán valamiféle „társadalmi létfenntartási ösztön” ez, amely örökre bevésődött kollektív tudattalanunkba.

Élettörténetünk árulások története, melyek közül az első és talán legfájdalmasabb az anyamelltől való elszakadás. Ez a meghatározó élmény pedig, amely nem csupán a másik felé ébreszt bizalmatlanságot, hanem idővel mindenkivel szemben bizalmatlanná

teszi az embert, többnyire a saját maga iránt érzett bizalmatlanság érzésében csapódik le. Talán először akkor érzünk büntudatot, amikor leválunk arról a tökéletes örömforrásról, és azt gondoljuk, hogy ez valamely hibánk, valamely számunkra ismeretlen tett következménye. Nem az anyám, sokkal inkább én tehetek a Paradicsomból való kiűzetésről, az anyamell, a melegség, a tej hiányáról, mely maga az élet, és a gyötrő éhségérzet enyhülése. Tudat alatt egész hátralévő életünk során ennek az okait keressük. Útközben pedig szükségszerűen nyomokat hagyunk. Ezért aztán bizton kijelenthetjük, hogy a nevelés folyamatában kiépülő viszony legfontosabb célja, kimondatlanul is, a bizalom helyreállítása.

Kultúránkban a többnyire eredményközpontú és lexikális ismeretekre építő oktatási rendszer, tantervi hiányosságaiból kifolyólag, egész egyszerűen nem vesz tudomást arról az óriási örökségről, ami az egyéni képesség, vagy a tanulásra való hajlam. Az adatok fárasztó és unalmas biflázása közben pedig lassan elfelejtünk tanulni. A tanár és a diák közti viszony egyre inkább mechanikus, egysíkú és hivatalos jelleget ölt. Ahogy Vachtangov írja, a tanítás jelek átvitele, azaz modellek, magatartásmódok közvetítése, ahelyett, hogy valóban nevelnénk. A nevelés, más szóval edukáció, *ex-ducere*, „ki húzás”, nem más, mint felszínre hozatala annak, ami az emberben van, és a folyamatos dialektikus szembeállítás felkeltése a tanulóban. Itt érhető tetten az egyik legfontosabb probléma: abból kifolyólag ugyanis, hogy kizárólag ilyen típusú kapcsolatokban volt részünk, később bármilyen pedagógiai helyzetben találjuk magunkat, az adott „pedagógustól” is a megtanult és beidegződött magatartást várjuk el. A mi színházunkban azonban ez nem fordulhat elő, mert a tanulás megtanulását a felejtéssel kezdjük.

Elsősorban az iskola illetve a család felelős azért, hogy képtelenek vagyunk elfogadni a kritikát. Ez azért van így, mert a kritika egyfajta félelemforrás, hiszen úgy éljük meg, mint személyiségünk nyugalma és egysége elleni támadást. Jó okunk van erre,

hiszen gyakran eltúlozták és fegyverként használták ellenünk. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy bírálat nélkül nincs fejlődés. Ahhoz, hogy ne csak elfogadjuk, hanem akarjuk is a kritikát, mindazzal a jóval, ami belőle származik, mindenképpen bízni kell abban, aki kritizál.

Fontos azonban megjegyezni, hogy ez a bizalom mester és tanítvány között soha nincs meg a kapcsolat elején. Ahhoz, hogy megtanuljunk tanulni, fel kell tudni adni önmagunkat. Ehhez pedig elsősorban bízni kell saját magunkban. Így pedig könnyen válhatunk egy ördögi kör áldozatává: nem bízom magamban, nem adom fel magam; és mivel nem tudom feladni magam, nem bízom magamban. Muszáj kilépni ebből a körből, de mindenkinek saját magának kell megtalálnia a kiutat.

Mester és tanítvány kapcsolata tehát minden esetben egy több felvonásos dráma, amely szükségszerűen a bizalmatlanság állapotából indul ki. Nem meglepő tehát, hogy a bizalmatlanság témája, mint hiba, szintén gyakran kerül elő: a tanítvány hibája az, hogy nem tud bízni, a tanár hibája pedig, hogy képtelen bizalmat ébreszteni saját maga iránt. Bizalom kizárólag ott alakulhat ki, ahol mindkét fél tisztában van azokkal a tényezőkkel, amelyek részt vesznek kapcsolatuk alakulásában. Természetesen a tanár vezet, de a tanítvány választja ki az útvonalat. Egy összetett, kölcsönös viszonyról van szó, ahol egy találó kérdésre sokszor a csend a legjobb felelet, máskor meg egy feladat szokatlannak, egy vélemény pedig elfogadhatatlannak is tűnhet.

Olyan játék ez, amire nincs garancia, szabályai persze vannak – és nagyon könnyen komoly harccá válhat, ahol egy látszólag megoldhatatlan helyzet akár eget rengető nevetésben is feloldódhat.

Bizalom: a tanítvány nem tehet szert rá tudatosan, ám a mesternek sem előírt feladata felkelteni, még akkor sem, ha lehetséges volna. Ha azonban a tanulási folyamat mindkét fél számára a kitartásra és a *fair play*-re épül, hirtelen megjelenhet egy, a

többtől eltérő érzés formájában. Ettől a pillanattól fogva, a biztonság érzésének köszönhetően, kapcsolatuk új minőségre tesz szert. De nem örökre. A bizalom soha nem állandó, folyton változik, alakul és el is veszhet.

Egy dolog biztos. A fejlődéshez szükség van mesterekre. Valakire, aki érdek nélkül, segítő szándékkal közeledik tanítványához. De miért kell egy ilyen nehéz feladatot bárkinek is magára vállalnia? Nem gondolhatjuk azt, hogy pénzzel minden megoldható. Biztosan nem a tőke az, ami lehetővé teszi a fejlődést. Sokan fordulnak például kelet felé, ahol a nevelés egészen más formái ismeretesek. Mi viszont a nyugati világ teremtményei vagyunk, ahol a mindenható piacé az abszolút főszerep. Annyit érsz, amennyid van. Amennyit adsz, annyit adok. Azok a tanítók viszont, akikre szükség lenne, nem találhatóak meg az „Arany Oldalakon”. Ahhoz, hogy az ember rátaláljon saját mesterére, először is azt kell tudatosítania magában, hogy szüksége van egy tanítóra, eztán pedig csak rá kell találnia. Hosszú évek tapasztalata alapján azonban azt kell mondanom, hogy akit keresünk, nem található meg olyan egyszerűen. Ott, úgy és akkor bukkan fel, amikor nem számítunk rá. Lehet egy gyermek, vagy akár egy csavargó is. Csak az ismeri fel, aki képes erre.

Volt egyszer egy tanítványom, aki állandó problémát okozott a közös munka során. Értelmes és jó képességű lány volt. Rendelkezett azzal a fajta természetes tehetséggel, ami gyakran inkább hátrány, mint előny: a legfontosabb dolgokat hihetetlenül gyorsan képes volt megérteni, mintha mindig is ismerte volna őket. Míg társai csak nehéz és fáradságos munkával tudtak eredményt elérni, addig ő egy sokkal rövidebb úton jutott el odáig, és mindent könnyedén „fogott fel”. Miután azonban célhoz ért, képtelen volt elmélyíteni tudását. Eredményei nem bizonyultak tartósnak, és csak türelemmel, illetve hatalmas kitartással tudott volna túllépni ezeken a holtponatokon. Felkavaróan őszinte jelensége állandó súrlódásokhoz vezetett. Ő volt a legjobb, egy tiszta és ra-

gyógó színfolt, közvetlen és ösztönös jelenség. Képtelen volt azonban együttműködni, állandó fegyelmezési gondokat okozott, és sem mások munkáját, sem időbeosztását nem tisztelte. Nem sokan tudtak annyira feldühíteni, mint ő. Kétség sem fér hozzá, a tanára voltam. Ő fogadott mesteréül. Megtehettem volna, hogy egész egyszerűen véget vetek a kapcsolatunknak. Ezzel szemben én a bennem kihívott haragot vizsgáltam meg. Kellett, hogy legyen ott valami, amit nem vettem észre. És akkor rá kellett jönnöm, hogy voltaképpen ő volt a mesterem: őszinteségre tanított.

8. *A bányász alázata*

A színész alázata és ereje nem más, mint hogy képes elfogadni, hogy ő nem az őt körülvevő emberek köldökzsinórja.

Eugenio Barba

Már évek óta áll az íróasztalomon egy karbidlámpa, amelyet egy szénbánya szemétdombjáról szedtem össze valamikor Katowicében, a lengyel széntermelés fővárosában. Egy bányász lámpája volt. A 10-es számot vésték rá. Arra emlékeztet, hogy milyen szerencsés is vagyok. Míg ugyanis munkám a szabad ég alatt, tereken és utcákon végzem, a lámpa előző tulajdonosa a föld sötét gyomrában, pislákoló fényben, az acetilén bűzében ásta a szentet. A lámpa a színész munkájának metaforája is. Ő is a mélységekbe száll, önnön mélységeibe, hogy felszínre hozza azokat az anyagokat, amelyek felmelegítik és megvilágítják az embereket. Ehhez azonban elengedhetetlen a bányász alázata. Ebben a föld alatti munkában azonban, melynek az egész életüket szentelik – amikor a járatokat vájják és a port lélegzik be –, nincs helye a hiúságnak vagy az arroganciának. Teszik a dolgukat, ez minden.

Valóban csak arra szolgál-e a színház, az exhibicionizmus, a magamutogatás eme gépezete, hogy felmagasztalja a színész én-

jét, vagy arra, hogy formálja és átalakítsa azt? Az alázat szó egyben alávetettséget is sugall. Ennek azonban semmi köze ahhoz, ami minket érdekel. Amit keresünk, az a tisztánlátás. A kifejezés számos félreértésre adhat okot: a vallások látszólagos alázata valójában gyakran az elnyomás eszköze. Az alázat fogalmának számos következménye és használati területe van. A politika mezijén a társadalom valamennyi rétegét érinti, azokkal a problémákkal együtt, amelyek a társadalmi együttéléstől fakadnak. A gazdaság területén azt a kérdést veti fel, hogy eladjuk vagy ne adjuk el magunkat, kompromisszumot kössünk, vagy elutasítsuk-e a kompromisszumokat. Aki nem köt kompromisszumot, az alázatos vagy arrogáns?

A színházi laboratóriumi munka elengedhetetlen feltétele az alázat: a legnehezebb és egyben a legfontosabb. Nélkülözhetetlen egyrészt önmagunkkal szemben, hogy belássuk, milyen keveset tudunk és, hogy mennyire kevésbé vagyunk alkalmasak arra, hogy szembenézzünk a másikkal, a nézővel. Másrészt pedig társainkkal szemben, akikkel annyira hasonlóak és mégis olyannyira különbözőek vagyunk. Olyan összetett folyamatról van szó, amit mindenkinek magának kell felépítenie. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy az alázat nem jelent egyet az ego engedelmesre kényszerítésével, hanem sokkal inkább annak valamilyen új szerepbe helyezése, amely segít, hogy a magunk elé kitűzött célra figyeljünk. Mindez nem lehet kevesebb, mint az igazság keresése és annak vállalása. Csak az efféle hozzáállás teszi érdemessé a színészt arra, hogy felülkerekedjen az öntetszelgés, önhittség és a magamutogatás csábításán. A művészi fejlődés folyamatának egyfajta fokmérőjéről van szó, ami egyúttal segíti is a színészt abban, hogy mérlegelje fokozatosan elért eredményeinek valódi értékét, és féken tartsa azokat a tudatalattijából előtörő erőket, amelyek mindig más szerepre készítetik, hogy kielégítsék a bennünk élő fantazmák elfojtott vágyait. Nem könnyű munka a mienk. Az önéletrajzunk készítése és a társadalmi nyomás mind az ellenke-

zö irányba, a hiúság és öngazolás irányába kényszerít bennünket, amikor szembesülünk a szenvedéssel, amivel leginkább a próbák során találkozunk. Anyánk gyermekeként úgy tűnik, Nácisz akarva-akaratlanul is példaképünké vált. Nehéz elszenvetni a kudarcot, de még nehezebb elviselni a sikert. A taps összezavar: valójában mi is jelenti a dicsőséget, talán a taps, vagy az egyetértés? A munka minden. Magában hordozza annak örömét, hogy felfokozott hévvel kell élnünk akkor is, amikor alkalom adtán az irigység, a féltékenységek vagy a társak munkájával szemben táplált harag égő parázstengerén kell keresztülgyalogolnunk.

Egy színházi csoport életében az alázat nem etikai, pontosabban nem csak etikai vagy morális probléma, nem tisztán filozófiai gyakorlat, vagy olyasmi, amitől el lehetne tekinteni. Egész egyszerűen az alázat a színházi munka alfája és ómegája.

9. A megfigyelés művészete

Arra gondolok, hogy nem is vakultunk meg, hogy vakok vagyunk,
Vakok, akik látnak, Vakok, akik látnak, és mégsem látnak.

José Saramago, *Vakság* (Pál Ferenc fordítása)

Egy híres anekdota szerint a következő párbeszéd játszódott le egy ízben Krím szigetén, egy tengerparti teraszon, Sztanyiszlavszkij és egyik tanítványa között: „Mester, mit jelent rendezőnek lenni?” Sztanyiszlavszkij így felelt: „Először arra válaszolj, hány dolgot látsz magad körül!” A tanítvány erre nekigyürkőzött, hogy néhány perc alatt számba vegye a körülötte levő dolgokat. „Ez minden?” - kérdezte a mester. Majd ő is nekifogott, hogy hosszú órákon keresztül szavaival leírja mindazt, amit ő látott. Végül így szólt: „Amikor képes leszel legalább annyi mindent látni, amennyit én látok, akkor válsz majd rendezővé.”

Mit is jelent *lát*ni? Nagy meglepetés volt megtanulni a neuro-

lógusoktól, hogy a látás végeredményben mindig szubjektív építkezés eredménye. Sok más emberhez hasonlóan én is úgy gondoltam, hogy a látáshoz elég kinyitni a szemünket, és ennyi az egész. Tényként könyveltem el például, hogy a perspektíva és a mélység magukba a dolgokba foglaltatnak bele, és nem annak a biológiai folyamatnak a függvényében jönnek létre, ahogy az agyunk felfogja és lefordítja a különböző topográfiai jeleket, miután a szem információt továbbított számára. Egy komplex és bonyolult folyamatról van szó, amely gyermekkorban alakul ki, idővel pedig automatizmussá válik. Aldous Huxley így ír erről: „A kisgyermek viselkedéséből az tűnik ki, hogy amikor a világra jövünk, nincsenek a tárgyakról határozott szemléleteink (percepciónk).”⁸ Ezt erősíti meg Oliver Sacks is: „Egy normálisan látó személynek nem jelent erőfeszítést a nyers vizuális információból formákat, határvonalakat, jeleneteket konstruálni, hiszen születésétől fogva állandóan végzi ezt a vizuális építkezést, állandóan újraalkotja a látott világot, s így ennek elvégzésére már kialakult egy hatalmas, komplex kognitív apparátus. (Normális esetben az *agykéreg fele* a vizuális feldolgozás szolgálatában áll).”⁹

Az emberek számára, úgy tűnik, a legfontosabb érzékelés a látás. Lényegében, ahogy Aquinói Szent Tamás is említi, ahhoz, hogy hinni tudjunk, látni is akarunk. Ahogy a közmondás szól: „hiszem, ha látom”. Másrészt az is igaz, hogy gyakran csak azt látjuk, amit látni *szeretnénk*. Elmondhatjuk tehát, hogy a beidegződések egy részről a látás alapfeltételei, ugyanakkor meg is várhatóak. Úgy működik ez, mint egy szűrő: megszűri azt a több milliárd érzetet, amely beleütközik az érzékelő rendszerünkbe, és *továbbítja* azokat, amelyeket fontosnak vagy jelentősnek tart. Ezt a szűrő automatizmust használhatják ki példának okáért a

⁸ Aldous Huxley, *A látás művészete*, Franklin Társulat, Budapest, 1948, 28. o. (Molnár Ernő fordítása)

⁹ Oliver Sacks, *Antropológus a Marson*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 158-159. o. (A szerző kiemelése) (Racsmány Mihály fordítása)

bűvészek is. Mutatványuk elvégzése közben ugyanis a tér és cselekvés egy bizonyos pontjára terelik a figyelmet, míg nem – bár tisztán látunk – gyakorlatilag vakok vagyunk, és nem vesszük észre azt, amit el akarnak rejteni. Annnyira a szemünk rabjaivá váltunk, hogy szinte bármelyik bűvész becsaphat minket. Civilizációnkat a képek civilizációjaként is meg lehetne határozni: jól képzett bűvészek bombázzák nap mint nap képek milliárdjaival központi idegrendszerünket. Abból pedig, hogy a nagyagy jelentős része felelős a vizuális ingerek feldolgozásáért, könnyen levonhatjuk a szükséges következtetéseket. Egyre több dolgot látunk, de egyben fel is fal minket mindaz, amit látunk.

Színházi műhelyünk egyik feladata a *megfigyelés* képességének elsajátítása. Az alkalmazott módszerek elsősorban két különböző, ám lényegében szorosan összekapcsolódó kérdéskör megközelítését szolgálják: egyrészt a lehető legjobban függetlenedni a vizuális rendszer automatizmusától, másrészt megtanulni elkülöníteni a *nézést a látástól*.

A függetlenség kialakítását számos olyan fontos gyakorlat elvégzése teszi lehetővé, amelyek arra irányulnak, hogy miként lehet bizonyos időre felfüggeszteni egyik vagy másik érzékszervünk használatát. Sacks arra emlékeztet minket, hogy mi látók mennyire elmerülünk térben és időben, míg a vakok számára a világ kizárólag időbeliséget jelent. Olyan univerzum az övék, ahol a tér fogalma egészen egyszerűen értelmezhetetlen.¹⁰ A vak ember számára a tér fogalma kimerül saját testében és testhelyzetének értelmezésében, melyet nem a környező tárgyak koordinátái alapján határoz meg, hanem saját mozdulatai időtartamából. Ugyanakkor az egyéb érzékszervek által közvetített ingerek kitüntetett szerepet kapnak, és a tapintás, a szaglás és a hallás útján szerzett benyomások sorából építik fel a vakok saját világukat. Az általunk végzett gyakorlatokból származó tapasztalatoknak

¹⁰ U.o. 147-148. o.

köszönhetően tanulunk meg a többi érzékszervünkkel *megfigyelni*, és így tanuljuk meg, hogy nem szabad feltétlenül megbízni az automatizmusokban.

Annyira hozzászoktunk már, hogy összemoszuk azt, amit nézünk, a *Weltanschauung*-i értelemben vett, világról alkotott saját nézetünkkel, hogy szinte már automatikusan összekeverjük mindazt, amit látunk, azzal, ahogy értelmezzük. Szavahihetetlen tanúk vagyunk. Amikor egy bizonyos viselkedésmódot vagy bármilyen más dolgot figyelünk meg, meg kell tanulnunk elkülöníteni azt a képzettársításoktól, illetve az automatikus etikai válaszoktól. Ez az, amit úgy hívunk, a *viselkedés olvasása*. A színházi műhelymunka során végzett feladatok segítségével három különböző szintet tanulunk meg elkülöníteni:

- Tárgyilagos megfigyelés, azaz mit látok abban, amit nézek;
- Mentális képzettársítások, melyek lehetővé teszik a látást, illetve a képzettársításokból származó intuíciók;
- A rendszeres gyakorisággal felmerülő etikai előítéletek, amelyek azonban elválaszthatóak magától a megfigyeléstől.

9.1 Megfigyelések a megfigyelésről

Barátaimmal nemrég egy Pompeiről szóló kiállítást néztünk meg Ferrarában, a Palazzo Diamantiban. A kijárat előtt, a tárlat utolsó darabjaként, egy *Hermafrodita* címet viselő szoborcsoport volt látható. A márványból készült műalkotás egy női alak köré fonódott szatírt ábrázolt. A női test háttal volt nekünk. Kifelé menet természetesen a kiállításról kezdtünk beszélgetni. Barátaim az utolsóként látott meztelen nő szépséget emelték ki. Csodálkozó tekintettel fordultam feléjük: „Nem vettétek észre, hogy nem is nő volt?” Hitetlenkedve néztek rám: „Lehetetlen!, kizárt, hogy férfi lett volna” A vita odáig fajult, hogy a végén fogadást kötöttünk, és másnap visszatértünk. A szobor alaposabb tanulmányo-

zása azonban minden kétséget eloszlatott: egyértelműen előtűntek az alak maszkulin jegyei. Így nyertem egy üveg kitűnő maláta whiskyt. Hogy mi történt? Mindannyian ugyanabból a látószög-ből szemléltük a szobrot, és a címe is sokat segített: *Hermafrodita*. Noha barátaim, hozzám hasonlóan, tisztán látták az alak maszkulin jegyeit, még a bíróságon is megesküdték volna rá, hogy a szobor női alakot ábrázol. Néztek, anélkül, hogy láttak volna. Először a mentális képzettársítások (nőies hátsó test, tehát egy nő hátsó teste, tehát egy nő), majd rögtön utána az előítélet (egy férfinak nem lehet ilyen fenéke), felülkerekedtek a tényleges valóságon.

A megfigyelés egyben hasadás is, közted, aki megfigyel, és közted, akit megfigyelnek. Egyszer egy szabadtéri előadás során négy métert zuhantam egy toronyból és eltörtem az egyik lábam. Elsőre úgy tűnt, hogy semmi nem történt, ám ahogy próbáltam felkelni, jobb lábam nem engedelmeskedett, és össze-összecsucsklott alattam. Íme a hasadás. Egyrészt a fájó testrész, másrészt annak megfigyelése, köztük társaim együtt érző tekintete, akik látták, hogy leestem, és a nézőké, akik azt hitték, mindez az előadás része, és várták a folytatást. Az esés okozta stressz valószínűleg beindította az endorfin termelését – gondoltam magamban -, ezért nem éreztem erős fájdalmat. Kis idő múlva meghallottam a mentőautó szirénáját, amiről a nézők természetesen még mindig azt hitték, hogy az előadás részét képezi. S mivel valóban nem éreztem erős fájdalmat, egy pillanatra elkalandozott a figyelmem. Körbenéztem és ezt mondtam: „Milyen nagyszerű! Pont, mint amikor Molière meghalt, és a közönség azt hitte, hogy ez csupán az előadás része”. Még néhány pillanatig, ami a színházban egy egész örökkévalóság-nak tűnik, *láttam magam*, és ezzel egyidejűleg láttam a nézőket is, akik még mindig várokoztak. Csak amikor már feltettek a mentőautóra, hallottam a tapsvihart: „Íme a tömeg, amely ünnepli a hősebesültet”; érthető, pláne, hogy Don Quijotét játszottam.

Edgar Allan Poe *Az ellopott levél* című elbeszélése nagyszerű példát szolgáltat annak megértéséhez, hogy a szigorú megfigyelés miként vezet bizonyossághoz. Az elbeszélésben Dupin úrnak végül is sikerül megbirkóznia egy elsőre megoldhatatlannak látszó rejtéllyel. A történet szerint ugyanis egy miniszter birtokába jutott egy kompromittáló levél, amely, ha nyilvánosságra kerülne, nem vetne jó fényt a királynőre. A megszarolt királynő, félve a botránytól, azzal bízta meg a párizsi rendőrfőnököt, hogy szerezze vissza a levelet. A rendőrség biztos volt benne, hogy a levél nem jutott idegen kezekbe. Minden lehetséges helyet átvizsgáltak, sőt nem egyszer a miniszter rezidenciáját is átkutatták nagy titokban, de mindhiába. Egyszer egészen odáig elmentek, hogy megrendezzenek egy színlelt rablást, annak reményében, hogy hátha így előkerül, de semmit sem találtak. Tizennyolc hónapnyi eredménytelen próbálkozás után azonban a helyzet kezdett egyre sürgetőbbé válni. A levélnek meg kellett lennie. A rendőrfőnök végső elkeseredésében Dupinhoz fordult, aki látogatást tett a miniszternél, majd a következő nap egy mondvacsínált ürüggyel visszatért lakásába, és a rendőrfőnök legnagyobb ámulatára még aznap elvitte neki a levelet. Hogy sikerült megtalálnia? Dupin tudta, hogy a miniszternek, kétes ügyelei miatt, a keze ügyében kellett tartania a levelet, és hogy a miniszter sejtette, hogy a rendőrség mindent tűvé tett a levélért. Éppen ezért a levelet oda kellett rejteni, ahol senki sem kereste. És valóban, a levéltartóban volt az íróasztalon, más levelek mellett. Egyedül a királyi pecsét alapján lehetett felismerni. Később Dupin elmagyarázta, hogy egy nap fogta magát és másolatot készített a levélről, amivel kicserélte az eredetit, s ezáltal lehetővé tette a királynőnek, hogy kedve szerint irányítsa a helyzetet.

El volt rejtve, mégis ott volt mindenki szeme előtt: az előítélet – rejtve kell lennie – volt a leghatásosabb rejtkek hely.

9.2 Baudelaire vezérlője

A következő történet életem egyik első színészi élményeként íródott bele emlékezetembe. Buenos Airesben történt, abban a színházteremben, amelyet a San Lorenzo sikátorban egy garázból alakítottunk ki a két kezünk munkájával. Az előadás megkezdése előtt közösen készülödtünk, ki-ki a saját képeivel dolgozott. Azon a napon, valami különös oknál fogva, a lovakra terelődtek a gondolataim. Szinte láttam, amint egy csapat vadló a hegy lankáin lassan ereszkedik lefelé. A kép olyannyira életszerű volt, hogy már attól féltem, hallucinálok. Furcsa mód azonban, nemcsak a valóságnál tűnt életszerűbbnek, ahogy színésztársaimmal vártuk a nézőket, hanem annál a valóságnál is, amelyben ez a látomás gyökerezett, amikor gyermekkoromban láttam ezen nemes állatokat. Megrémültem. Azt gondoltam: „hallucinálok, megőrültem.” Futásnak eredtem ott, ahol voltam, a színházban, hogy mihamarabb figyelmeztessem társaim a közelgő veszélyre. Egyszerre láttam magam *kívülről*, amint kétségbeesve rohanok a többiekhez, hogy figyelmeztessem őket, és ahogy a lovak vágatnak lefelé a hegyről. Sőt arra is képes voltam, hogy mindkét eseményt együtt szemléljem. Abban a pillanatban azonban, amikor felismertem, hogy saját magamat figyelem, a rémület elszállt. Megértettem, hogy mi is az a *vezérlés*, ami oly gyakran került szóba a Módszer tanulmányozásakor. Ura voltam a helyzetnek, én voltam az irányító, nem volt mitől tartanom, sőt mindenkit részesévé tehettem annak a mélyről felszabaduló örömnak, ami magával ragadott.

A színészi munkában nehéz uralni azt a fajta rémületet, amely akkor támad ránk, amikor ennyire erős látomások érnek. Feltör az önkontroll elvesztésétől és az örülettől való félelem. De, ha sikerül felülkerekedni rajta, átléphetünk a mentális képek világába. Valójában nem csak láttam a lovakat, de éreztem a szagukat, és meg is érintettem őket, mint amikor az ember hozzáér izzadságtól csapzott szőrükhöz, és hallja nyelésüket, és patáik tom-

pa zaját a földön. Csak, ha sikerül belépni ebbe a belső képi világba, lehetünk képesek megosztani másokkal az ilyen jellegű élményeket. Így például a nézőkkel egy színházi előadás alkalmával. A néző rájön, hogy a színész lényét egy belső kép uralja, vagyis, hogy egyszerre van a színpadon és *valahol máshol*. Rájön, hogy ura saját érzéseinek és gondolatainak, és hogy mindezt kockázat nélkül képes lehet megosztani vele.

A megfigyelésen folytatott munka lényegében nem más, mint az érzékek fejlesztése, de ugyanakkor egyfajta „belső megosztottság” elfogadása is: az vagyok, amit teszek, de egyben az is, aki látja, amit teszek. Leginkább talán Baudelaire egyik mondata illik ide, amikor megértette, hogy költő lett: *figyeltem magam miközben néztem egy fát*.

10 A gesztus nyelve

Egy sor olyan dolog van, amit nem lehet pusztán szavakkal kifejezni, mert a nyelv nem képes rá. Amikor mégis sikerülne megtalálni egy mozdulatra a legmegfelelőbb szót, azt a testünkkel is ki kell tudni fejezni, mert a szó soha nem elég.

Szergej Mihajlovics Eisenstein

10.1 Az esztétika valószínűsíthető születése

Amikor egy táncos munkáját látjuk, vagy valakit, aki valamilyen ritmikus fizikai tevékenységet folytat, a munka során felszabadult öröm majdnem minden esetben a gyakorlatsor pontos és figyelmes végrehajtásából ered. Nagyobb pontosság, nagyobb öröm, kisebb pontosság, kisebb öröm, egészen a teljes csüggedésig.

Öröm, amelynek a szexualitás is szerves részét képezi. *Az, ami minket létrehozott*, olyan fontosnak tartotta a pontosságot, hogy a génjeinkbe is rögzült a pontosság és a szexualitás közvet-

len kapcsolata. Ez minden művészetre és mesterségre egyformán érvényes: a „jól végzett munka” alkotóban és befogadóban egyaránt örömet okoz.

Nem meglepő, hogy már Feldenkrais is foglalkozik a kérdéssel:

„Ha nem kellő hozzáértéssel cselekszünk, több energiát emészünk fel, mint ha megfelelő módon hajtánánk végre ugyanazt a cselekvést. S mivel a befektetett energia csupán egy részét használjuk fel, a fölös energia az eszközök korrodálására megy el. [...] A szó szoros értelmében tehát semmilyen cselekvés nem hatékony, ami pedig azt jelenti, hogy a befektetett energia mindig több a cselekvés végrehajtásához szükséges energiánál. Ez a különbség pedig a szervezet számára komoly nehézséget jelent. A hatékony cselekvés azonban mindig könnyű és természetes, sőt, *számos ok miatt, melyeket jelen esetben nem tudok részletezni, kifejezetten elegánsnak is mondható.*”¹¹

A gondosan megformált mozdulatok hatására keletkezett öröme-
rzet vajon nem a túlélésért folytatott küzdelemből ered? Vagyis a
létfenntartás ösztönéből? Vizsgáljuk meg alaposabban! A kellő
pontossággal és hozzáértéssel gyújtott tűz meleget adott, míg a
kellő pontossággal és hozzáértéssel elejtett vad ételmezt jelentett.
Így vezet tehát a pontosság túléléshez. Ebből következően pe-
dig a tekintet mindig azon cselekvés felé fordul, amelyet a lehe-
tő legpontosabban végez el valaki. Valahogy így születhetett az
esztétika: az egyén „jó munkavégzése” elengedhetetlen a csoport
túlélése szempontjából. A *másik* pontos munkavégzésétől, ami
mondjuk lehet a tűzgyújtás, vagy éppen a vadászat, függ az *én*
túlélésem is. Ma is azt mondjuk szépnek, ami pontos. A „szép”

¹¹ M. Feldenkrais, *Il corpo e il comportamento maturo* [A test és az érett viselkedés], Astrolabio, Róma, 1995, 141. o. (A szerző kiemelése)

egy kémiai folyamat, az endorfin működése során születő érzés, kellő bizonyítéka az esztétika és test évezredes fiziológiai kapcsolatának.

A technológiai fejlődéssel járó hétköznapi élet egyszerűsödése egyre nélkülözhetőbbé teszi mozdulataink pontosságát. Bár-hogy nyomjuk meg a gombot, a készülék tökéletesen végrehajtja feladatát. Nem csoda hát, hogy az emberek jelentős része, akik már hozzászoktak ahhoz, hogy a mindennapok valóságát a technika világán keresztül értsék meg, egyre inkább elveszítik mozdulataik pontosságát. Ezzel együtt pedig a belőle fakadó öröm is elvész. Csak a hozzáértők veszik még hasznát: a pantomimesek, a táncosok és közönségük. A mozdulatok tökéletesítése nem más, mint egy bizonyos képesség és örömforrás újrafelfedezése. Ez azonban még nem minden.

10.2 Mozdulat és álarc

Ha eleve abból indulunk ki, hogy a másik ember csakis kimondott vagy leírt szavakkal közölhet velünk valamit, el sem gondolkodunk azon, hogy ez csupán egyik módja a közlésnek, miközben a valóságban lényegesen több közlési mód létezik. Mert hiszen ugyanúgy beszél az arckifejezés, a tekintet, a gesztikulálás, a test mozgása, az általa kibocsátott hullámok, az öltözék és annak viselési módja, és még számos egyéb adó- és közvetítő állomás, erősítő és hangtompító berendezés, amelyek az embert és – az angolok meghatározása szerint – az ember kémiaiáját alkotják.

Ryszard Kapuściński, *Utazások Hérodotoszal*
(Szenyán Erzsébet fordítása)

A legújabb felmérések szerint az emberi kommunikáció csupán 23%-a valósul meg szavak révén. Ezért lényeges a fennmaradó 77% tanulmányozása.

Az emberi fejlődéstörténet során úgy alakult, hogy a test is részt vesz a kommunikációban. *Gesztusnak* is nevezhetjük, ha gesztus alatt nem csupán a mozdulatokat, hanem a gesztusban rejlő energia végtelenül sok árnyalatát is értjük. Ahhoz, hogy ezt megértsük, elég csupán szemügyre venni az emberi testet: az arc, arányait tekintve, lényegesen több izommal rendelkezik, mint a test bármely más része. Ezek feladata számtalan gesztus létrehozása. Nem véletlen, hogy amikor találkozunk valakivel, tekintetünk először a másik arcára irányul: az ott érzékelt arckifejezés, vagy gesztus pedig továbbítja az agy limbikus rendszere felé a másiktól alkotott benyomásunkat, és felkészít bennünket a megfelelő reakcióra. Ha viszont a gesztust a szóval helyettesítjük – egy viszonylag új kommunikációs technikának megfelelően –, óhatatlanul is az izmok részleges sorvadását idézzük elő. Részben mindannyian ezt az álarcot viseljük, ugyanakkor hordjuk saját testünk álarcát is.

„... még visszanézett rá, elmosolyodott és intett neki. Összeszorult a szívem. Ez a mosoly és ez a mozdulat egy húszéves nőé volt! [...] Ez a mosoly és ez a mozdulat bájos és elegáns volt, míg a hölgy arcán és testén szemernyi bájt sem fedeztem fel. [...] Bájának valamiféle időtlen esszenciája vilant föl egy pillanatra e mozdulattól, s ez elkápráztatott.”

M. Kundera, *Halhatatlanság*,
(Körtvélyessy Klára fordítása)

Beszélgetőtársunk, tudtunkon kívül, a kimondott szavak mellett azokat a jeleket is olvassa, amelyek maszkunkról érkeznek felé. Gyakran megesik azonban, hogy a kimondott szó és a gesztusok ellentmondásba kerülnek egymással; nem beszélve arról, hogy maga a beszélgetőtárs is kommunikál bizonyos jeleket, amelyek szintén nagyon eltérőek lehetnek. Az álarc, vagyis az arc, amely nap mint nap visszaköszön ránk a tükörből, és

a sajátunknak mondjuk, életünk során alakult ki. Minden arcvonásunk őriz valamit azokból az élményekből, amelyek életünk egy-egy fontosabb állomásához kötődnek, ahogy erről Oscar Wilde is beszél a *Dorian Gray arcképe* című regényében. A jól megszerkesztett mozdulat egy szobor, melyet mindennap a tudtunk nélkül tartanak egyben az arcizmok. A színház abban segít, hogy megértsük ezeknek a maszkoknak a működését. A színészek mindennapi munkájuk során arra törekszenek, hogy testtudatukat semleges állapotba juttassák, a kifejezés egy bizonyos nullfokára. Ezután a legkülönbözőbb maszkokat találják ki a testükre vagy az arcukra, annak a karakternek megfelelően, akit el kell játszaniuk.

Elkerülhetetlen, hogy amikor a mozdulat-álarc tökéletesítésén dolgozunk, ne hassunk a pszichoemotív rendszerre is, ami létrehozta magát a maszkot. Ugyanezen eredményhez vezető technikák segítségével pedig egy újabb lehetőség nyílik arra, hogy belépjünk az úgynevezett „homályos területekre”.

3.3 *Organikus mozdulat, valós mozdulat*

A színházi műhelymunka során megkülönböztetjük a világgal való mechanikus érintkezésből eredő hétköznapi mozdulatot, és az attól eltérő nem hétköznapi mozdulatot, amelyet *organikus mozdulatnak* hívunk. A hétköznapi mozdulatokat a rutin-feladatok megoldására használjuk, ha egyszer megtanultuk őket, megjegyezzük és automatizmussá válnak. Ezekkel az automatikus tevékenységekkel azonban, amelyek nem csupán energiát takarítanak meg, de különböző műveletek egyidejű végrehajtását is lehetővé teszik, az a probléma, hogy még az olyan „magasabb” szintű műveletekre is kiterjednek, mint például a szerelem vagy az alkotás. Így tehát ott is, ahol „gyöngédséget” akarunk kifejezni, könnyen a jól bevált mozdulatainkra hagyatkozunk.

Minden organikus mozdulat mélyén egy mentális kép van. Piaget szerint a mentális képeknek két fajtája van: a *reproduktív képek*, amelyek valamely, már korábban ismert és érzékelt dologra korlátozódnak, és az *előzetes képek*¹², amelyek anélkül jeleznek előre bizonyos mozdulatokat vagy azok következményeit, hogy előzetesen részt vettek volna azok kialakulásában. Neurológiai szempontból egy mozdulat felidézése vagy képe az agyban közepsávú elektrohullámokat kelt; más szóval, az adott mozdulat felidézése eleve feltételezi ugyanannak a mozdulatnak a sémáját. Ezen a tényen alapszik a *virtuális valóság* élménye is¹³.

Az organikus mozdulatok minden esetben egy nagyon pontosan leírható folyamat eredményeként születnek, amely a következőképpen vázolható: belső kép – inger – mozdulat. A belső képek úgy tűnnek fel, mint a homlokunk mögé vetített film, és származhatnak az emlékek vagy akár a képzelet területéről is. Ezek érzéseket indukálnak, melyek érzelmek kialakulásához vezetnek, beindítják az izmokat és létrehozzák a mozdulatot. Azt is mondhatjuk, hogy az érzések függetlenek az akarattól. Nem rendelhetünk magunkhoz egy érzést úgy, ahogy mondjuk megnyomunk egy gombot. Indirekt úton azonban, a mentális képeken folytatott munkán keresztül, fel lehet éleszteni őket.

Hadd meséljem el egyik személyes élményem, hogy mindenki

¹² Más néven *anticipátor képek*. Piaget játékelméletének szerves része az alkalmazkodás. Az alkalmazkodás az asszimiláció és akkomodáció (hasonítás és igazodás) kettőseként megy végbe. Ezek súlya életkoronként változik. Az akkomodáció érvényesülése esetén az egyén igazodik a környezetéhez, cselekvését a körülményekhez igazítja. Ez felel meg az utánzásnak. Az asszimiláció túlsúlya esetén az egyén vagy az emberi szervezet az új információkat az ismerthez hasonlítja, az újat bevonja a már ismert és korábban kialakított sémába. Ez utóbbi a gyermekek mintha-játékához hasonló, de igaz a szimbolikus játékra is, amely a színjátászás alapja.

Forrás: Mérei Ferenc, *A játék értelme és öröme*, in Millar Susanna, *Játékszociológia*, Közgazdasági és Jogi Kiadó, Budapest, 1973.

¹³ Jean Piaget, *Gyermeklélektan*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, Harmadik fejezet, *A szemiotikai vagy szimbolikus funkció*. (Benda Kálmán fordítása)

számára világossá váljon, mit is értünk a színházi munka során belső képek alatt. Nem egyszerűen egy fényképről van szó, sokkal inkább azokról az érzésekről, amelyeket hordoz, és amelyeket képes feléleszteni.

Látom magam előtt, ahogy becsukom a buenos airesi lakásunk ajtaját, mielőtt Olaszországba indulok. Az út csak egy turnénak indult, és csupán néhány hónapig kellett volna tartania, hogy aztán élményekkel tele térjünk haza. Az utazás eufóriája, az új barátságok öröme. Ez már az érzelmek olyan skáláját jelenti, amivel lehet mit kezdeni. De dolgozhatok akár azokon az érzéseken is, amelyek jelenlegi megfigyeléseimből születnek, mint például a száműzetés szomorúsága. Minden otthon maradt: a könyveim, a barátaim képei, a legkedvesebb tárgyaim. Nem volt visszatér. Hazatérésemet megakadályozta az a katonai puccs, amely később diktatúrává növe háromezer ember életét oltotta ki. Most azt a másikat Horációt figyelem, aki még boldog, tele illúziókkal, és biztos a hazatérésében, kulcsra zárja háza ajtaját, abban a keletben, abban a városban, abban az országban, ahol lakik. Tudom, milyen jövő várja. Tudom, hogy soha többé nem látja ezt az ajtót, hogy könyvei nagy részét, amelyeket könyvtárában hagyott, elégetik majd.

Még mindig őrzöm annak a háznak a kulcsát, akár a Granadából kiűzött arabok, vagy a Toledóból száműzött zsidók.

A kép ugyanaz, de a színek a nézőpontnak megfelelően változnak.

Most, hogy mindezt elmeséltem, már soha többé nem használhatom ezt az emlékképet mint színész. Képzeteink sérülékenyek, és nagyon könnyen elveszíthetik eredeti tisztaságukat. Ezért aztán több dologra oda kell figyelni. Fontos például, hogy kellő hozzáértéssel hozzuk elő emlékezetünkéből, és úgy nyúljunk hozzájuk, hogy ne sérüljenek, de az is nagyon lényeges, hogy pontosan kövessük azt a folyamatot, amikor érzésekben, érzetekben testesülnek meg. Meg kell tanulnunk hallgatni, mert ha ez alatt

a folyamat alatt beszélünk, az emlék beszennyeződik, és amikor legközelebb előhívánk, emlékezetünk már azon beszélgetés járulékos körülményeivel együtt idézi fel, amely végett előhívtuk. A végeredményt el is mondhatjuk másoknak, de a belső képeket meg kell őrizni. Egy kínai mondás így tartja: „*ne beszélj a szerelmedről / mert tovaszáll a lélegzettel*”.

Vannak olyan organikus mozdulatok, amelyek valamilyen ősi emlékezetből származnak. Cortázar így ír:

„Elfeledett mozdulatokra gondolok, nagyszüleinknek az idő fájáról egymás után lehulló, ránk nem öröklődő és lassanként veszendőbe menő sok szavára, mozdulatsorára. Ma éjjel egy gyertyát találtam egy asztalon, meggyújtottam játékból, és elindultam vele a folyosón. Már-már eloltotta a mozgás keltette fuvallat, s akkor azt láttam, hogy magától fölemelkedik és homorú alakot ölt a bal kezem, eleven ernyővel óvja a lángot a szellőtől. Megint megnyúlt, erőre kapott a láng, én meg arra gondoltam, hogy mindannyiunk mozdulata volt ez (azt gondoltam, *mindannyiunké*, és jól gondoltam, jól éreztem) az volt ez évezredekig, a Tűzkorszakon át, amíg át nem adta helyét a villanyfénynek.”¹⁴

Az improvizációs gyakorlatok segítségével – melyek Sztanyislavszkij és Vahtangov műhelytapasztalataiból kiindulva ismeretesek – lehetővé válik az olyan helyzetek felidézése, amelyek felébresztik a Jung által mélyen *alvónak* nevezett mozgásformákat: „Ahogy testünk még egy állati test, mely a hullókhöz hasonlóan egy sor korábbi állapot jegyeit viseli magán, úgy lelkünk is egy

¹⁴ Julio Cortázar, *Sántaiskola*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2009, 527. o. (Benyhe János fordítása)

fejlődési folyamat eredménye. Ha tehát feltárjuk lelkünk eredetét, számtalan ősi jegyet fedezhetünk fel rajta”¹⁵

A kép – inger (érzés-érzelem) – mozdulat folyamata révén megtanultuk, hogyan hozzuk létre organikus mozdulatokat. S mivel ez a folyamat nagyon egyszerűen visszafordítható, az improvizáció során többnyire meglepetésszerűen, akaratunk ellenére előtűnő archaikus mozdulat könnyedén előhívhatja az izmok által a központi idegrendszer felé továbbított üzenetben érzelmeinket és emlékképeinket, sőt arra is képes, hogy rávilágítson életünk azon mozzanataira, amelyeknek korábban tudatában sem voltunk.

Az organikus mozdulatokat fragmentumaikban is tanulmányozzuk a színész egyéni nyelvhasználatának kifejlesztéséhez. A fragmentumok idővel egy önálló, következetes és érthető mondatant kell eredményezzenek. Ennek kapcsán pedig felmerül a pontosság kérdése, elsősorban a mondat szerkezet és a központozás viszonylatában. A mozdulat tökéletesítésén az azt előidéző kép-ingerrel kialakított összhangot, és a kommunikációs értelemben vett tisztaságát egyaránt értjük. A későbbiekben erre még részletesebben kitérünk.

10.4 A láthatatlan mozdulat

Testünk, akár egy „energiatakarékos gépezet”, saját emlékezetel bír. Ez pedig nem más, mint a test emlékezete. Ez azt jelenti, hogy miután megtanult egy bizonyos mozdulatot, az izmok „emlékeznek” azokra az alapvető sémákra, amelyek az adott mozdulat végrehajtásához szükségesek, oly módon, hogy azt a legkisebb energia-befektetéssel és a legnagyobb pontossággal hajtja végre.

¹⁵ Carl Gustav Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna* [A tudattalan problémája a modern pszichológiában], Torino, Einaudi, 1994 (1. kiadás 1942), 146-147. o.

Amikor egy megtanult és már automatizálódott, „energia-takarékos” mozdulatsort hajtunk végre, a megfigyelő számára szinte fel sem tűnik. Adott esetben a szemből érkező ingerek és a limbikus rendszer által irányított „felügyeleti működés” kapcsolatára utalok. Ez utóbbi által történik ugyanis azon mozgásformák automatikus szelekciója, amelyek bármilyen veszélyt jelenthetnek. Az „energiatakarékos” mozgás mindig szabályszerű és pontosan kiszámítható. A mozgás elkezdése előtt a megfigyelő limbikus rendszere kiszámolja a mozgás elvégzéséhez szükséges teret és energiamennyiséget, végrehajtását pedig „szemünk sarkából” –, vagyis automatikusan ellenőrizzük. Ha minden rendben megy, vagyis a tér illetve az energia mennyisége és minősége is megfelelő, a limbikus rendszer nem reagál. Minden automatikusan történik: az energiatakarékos mozdulatnak a felügyeleti működés gazdaságossága felel meg; így a megfigyelőt nem befolyásolja. Ezért beszélhetünk „láthatatlan” mozdulatokról.

A színészek mindig is tisztában voltak ezzel. Ezért „túloznak”, vagyis lépnek ki a gazdaságos cselekvés határain túlra: az olasz *esagerare* [túlozni] kifejezés a latin *ex* „kifelé” és az *agger* „határszél” szavakból származik. Tudják ezt a bűvészek is, hiszen a néző szeme láttára, egy időben hajtanak végre láthatatlan és túlzó mozdulatsorokat, hogy rejtve maradjon az, aminek rejtve kell maradnia, és eltereljék a figyelmüket. Könnyen be tudják így csapni a felügyeleti működést.

Eugenio Barba a színházi antropológia területén végzett sokéves kutatásai eredményét a *The secret art of the performer* [A színész titkos művészete] című munkájában foglalta össze. Könyvében a gesztust főként a keleti kultúrák tükrében tanulmányozza, ahol a gesztusok láthatóvá tételének művészete igen kifinomultta vált. Szintén ebben a munkában kerül sor azon alapelvek tanulmányozására, amelyek a különböző mozgásformák működéséért felelősek, és a japán Nô vagy Kabuki, illetve az indiai Kathakali és Orissi színházi hagyományokban ugyanúgy megtalálható-

ak, mint Bali mágikus színházi rituáléjában, vagy a kínai eredetű harcművészetekben, a Pekingi Operában.¹⁶ Barba tehát azt hangsúlyozza, hogy az egymástól távol eső művészetek bizonyos alapelvei a színházművészetben szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Ilyen többek között az ellentét elve, amely szerint minden feszültségnek egy vele ellentétes feszültség felel meg, az egyensúlyhiány elve, miszerint minél nagyobb mértékű az egyensúlyhiány, annál nagyobb mértékű a néző figyelme, a pazarlás elve, amikor a mozgás gazdaságossága válságba kerül, és sokkal több energiát használunk a szokásosnál. Az említett elvek az egyszerű mozgásoktól az összetett mozgásformákig mindenre érvényesek. Azért alkották őket, hogy rövidzárlatot keltsenek a néző felügyeleti működésében, amely ennek köszönhetően egy pillanatra sem szakadhat el a színész-táncos tevékenységétől.

A különböző mozgásformák elsajátítása közben a színész arra törekszik, hogy a tanult módszereket összhangba hozza egymással. Ezt a keleti színházművészetek tanulmányozásával és egyéb források mellett saját anyagai segítségével, a korábban említett kép-ingerekkel érheti el leginkább.

Mindez azért van így, mert a hagyományos keleti színház „színészei” főként isteneket és félisteneket visznek színre, és az „előadásoknak” alapvetően vallási funkciója van. Tanulás céljából el lehet választani az előadás „módját” magától a „dologtól”, hiszen egy vallástagadó színésznek sem esik nehezere eljátszani egy misét celebráló pap mozdulatait, csak meg kell találnia az annak megfelelő kulturális sajátosságokat, mint például, hogy mit jelentenek a mozdulatok a színész számára, mi a jelentésük a kiinduló képeknek. Nem a nézővel közölni kívánt jelentésről beszélünk, vagyis a dramaturgiai értelemben vett jelentésről. Tudjuk, hogy az, amit a néző lát, nem áll kapcsolatban a színész saját ál-

¹⁶ vö., Eugenio Barba - Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale* [A színész titkos művészete. A színházi antropológia szótára], Ubulibri, Milano, 2005.

lapotával. A színész igazságán keresztül ölt testet az a kép, amely színrevitelkor a nézőben talán újabb igazságokat hoz felszínre. Mindenképpen különböző és jól elkülöníthető igazságokról van szó, még akkor, is ha egymással összefüggésben állnak. A néző a színpadon egy papot lát, aki épp Istenhez könyörög, és ezt a jelentéssel teli gesztusok súlyából érti meg. A papot alakító ateista színész valószínűleg megtalálta saját ekvivalens, vagyis a pap könyörgésével egyenlő értékű gesztusait. Nem imitál: (újra)teremt. Mindehhez valószínűleg tanulmányozta egy igazi pap mozdulatait, egy olyanét, aki igaz hívő, mintha a mozdulatok mudrák lennének, amelyek a beszédet helyettesítik a hindu kultúrában. A színész eztán valószínűleg saját belátása szerint megalkotta a már jól ismert kép-inger-mozdulat láncolatot: ez pedig azt jelenti, hogy a kiinduló kép akár egy sonka is lehet, ha sikeresen közvetíti a jelentést.

Nézzük meg egy konkrét példán keresztül, hogy alkalmazza ezt egy olyan színész, aki jól ismeri a Módszert.

Bernardo Bertolucci *Utolsó tangó Párizsban* című filmjében Marlon Brando játssza az amerikai főszereplőt. A legnagyobb problémát az jelentette számára, hogy elhitesse a nézővel, hogy az általa játszott karakter meghal a filmben. A megoldás meglepően egyszerű volt: az amerikaiak védjegyévé vált rágógumi. Mit csinál egy rágógumit rágó ember, mielőtt végrehajt egy fontos cselekedetet? Kiveszi a szájából és elrejt valahová. Ha kellő odafigyeléssel nézzük a filmet, az üldözésem jelenet vége felé egyértelműen észre lehet venni, hogy az amerikai főhős rágózik. Utolsó jelenetében pedig jól látható az a mozdulat, amivel kiveszi a szájából a rágógumit, és az erkély korlátja alá ragasztja. Innen már nincs sok hátra: a földre ereszkedik és eltűnik. Így adja tudtunkra, hogy meghalt. Semmi mesterkéeltség, semmi színlelt agónia: a színészt mintha a karakter tudatalattija vezérelné, saját, valódi mozdulataival, minden mesterkéeltség nélkül, megsemmisítő erővel adja a néző tudtára: „megyek, fontos dolgom van, meghalok”.

11. Színház és mágia

[...] ebben a mechanikus civilizációban, amelyben élünk, nincs hely a mitikus időnek, ha csak nem magában az emberben

Claude Lévi-Strauss

Mint mindenkinek, a színészeknek is volt ártatlan gyermekkoruk. S mint mindenki, ők is keresztülmentek a szocializálódás folyamatán. Ez pedig azt jelenti, hogy pszichofizikai valóságunk minden mozzanata a környező valóság függvényében alakult ki. Mondhatni a szabadság káprázatában élünk. Lényegében ez az, amit személyiségnek hívunk. Aki úgy dönt, hogy színész lesz, a műhelymunka során ennek az alkalmazkodási folyamatnak a jellemzőit vizsgálja és értelmezi. Megtanulja, hogy a szabadság nem más, mint pusztán illúzió. Megtanulja, hogy kellő távolságot tartson identitásától, mert az identitás vak. Vagyis viszonylagossá teszi az önmagával való kapcsolatot. Hasonlóképp relativizáltan kezdi el érzékelni a tér-idő viszonyait. Az, hogy a mindennapok során az időt az arisztotelészi-newtoni elvek szerint értelmezzük, a mi döntésünk eredménye, hiszen meg akarunk felelni a társadalmi elvárásoknak. A színházi gyakorlat segítségével a színészek képesek lesznek arra, hogy felismerjék és tudatosítsák, hogyan szabadulhatnak meg a tér-idő konvencióitól, és mind fizikailag, mind pszichikailag úgy helyezkedhessenek el benne, ahogy szeretnék. Azáltal pedig, hogy megtanulják megalkotni tér és idő dimenzióit, azt is megtanulják, hogyan alkossák meg saját magukat. Így aztán nem nehéz megérteniük, hogyan fogják fel az úgynevezett „primitív” törzsek a tér és idő fogalmát. Gyermekkorukban ők is épp így fogták fel ezeket a fogalmakat, melyeket a színészi munkájuk során elsajátított tudatosság révén most újból megtanulhatnak.

Victor Hugo *A nevető ember* című regényében egy találó metaforán keresztül világít rá arra, hogy valóban egy mechanikus

társadalom rabjai vagyunk. A *comprachicos* [gyermekkereskedők] tevékenységét a következőképpen írja le:

„A Stuartok alatt az udvar sem nézte rossz szemmel a *comprachicosokat*. Alkalmadtán államérdekből is igénybe vették őket. [...] Van-e leleményesebb ötlet, mint örökre elálcázni magadat a saját arccoddal? A *comprachicosok* úgy faragták az embert, mint a kínaiak a fát. [...] Fognak egy két-hároméves gyermeket, behelyezik egy többé-kevésbé furcsa alakú porcelánvázába, melynek nincs sem teteje, sem fenéke, hogy a kezek és lábak szabadon mozoghassanak. Nappal felállítják a vázát, éjszaka oldalt fektetik, hogy a gyermek alhasson. Így növekszik a gyermek anélkül, hogy nőne, s összenyomott testével és kiforgatott csontjaival lassanként kitölti az edény formáit. Ez a növekedés több esztendeig tart a palackban. Bizonyos időn túl gyógyíthatatlan a torzulás. Ha megállapítják, hogy ez a pillanat bekövetkezett, akkor a szörny kész, eltörik a vázát, a gyermek kijön, és kész a fazék formájú ember.

Ez kényelmes: mindenki előre megrendelheti, hogy milyen alakú törpére van szüksége.”¹⁷

A *comprachicosok* eltűntek, legendává szelídültek. Csak nagy ritkán mesélnek még róluk Biscagliában és Galíciában. Ha azonban jobban belegondolunk, felmerül a kérdés, hogy egyes családok, néhány vasbeton iskola, vagy éppen bizonyos tévéműsorok nem pont olyanok-e, mint azok a bizonyos porcelánvázák? Az értelem elhatárolódik minden ésszerűtlen dologtól, az érzelmek elfordulnak minden társadalmilag elfogadhatatlan dologtól, a mozdulatok az egyszerű beidegződésekre korlátozódnak: mit érzünk akkor, amikor egy olyan kisgyermek táncát figyel-

¹⁷ Victor Hugo, *A nevető ember*, Európa Kiadó, Budapest, 1975, 29-31.o. (Németh Andor fordítása)

jük, akit még nem kényszerítettek a nevelés finom porcelánvázájába? Társadalmunk egyre inkább úgy viszonyul a gyermekkorhoz, mint a gyarmatosítók az úgynevezett „primitív népekhez”: barbárok, akiket civilizálni kell. Többnyire annak a neveléspolitikának a kritériumai szerint neveltek minket, ami a mai napig erősen tartja magát a XIX. századi pozitívizmus alapelveihez. Racionális neveltetésemnek köszönhetően a *mágia* szó hallatán a mai napig akaratlanul is egy felsőbbrendű érzés kerít hatalmába. Őszintén megvetek mindent, ami vele kapcsolatos, és ha próbálok is tenni ellene, egy mélyről jövő hang folyton azt súgja: „ostoba babonaság, miszticizmus!”. És mégis, a sokszor mostohán kezelt *mágikus gondolat* minden területen a kreatív fejlődés egyik legfontosabb forrása. Ahogy Laing írja: „Szekularizált világban élünk. Ha alkalmazkodni akarunk hozzá, már gyermekként le kell mondani az extázisról «L'enfant abdique a son extase» (Mallarmé)”.¹⁸

A pozitivistá antropológia pedig miként is értelmezi a *mágia* kifejezést az általunk primitívnek mondott civilizációkban? Egészen egyszerűen úgy tekint a primitív emberre, mint ősmaradványra, aki a „civilizációval” él együtt a Földön. Ők az úgynevezett „közvetítők”, mint Livingston, vagy Evans-Pritchard, vagy olyan tudósok, mint Lucien Levy-Bruhl, akik egyik társuk, Preuss kifejezése segítségével határozzák meg a primitív mágikus világot: „primordiális butaság”. A primitív ember mindig úgy jelenik meg, mint „logikát nem ismerő”, vagyis *történelem előtti*, a Történelmen kívül álló. Olyan elméleti szörnyűség ez, ami tökéletesen megegyezik a gyarmatosító-antropológusok elméletével. Áltudományos fordítása annak a gondolatnak, amely tagadja a mienktől különböző kultúrafelfogás elfogadását, éppen *azért, ami közös* a gyarmatosítók kultúrájával, vagyis (a racionalitást nélkülöző) alapstruktúra öröksége miatt. Ugyanez a hozzá-

¹⁸ Ronald David Laing, *Az élmény politikája*, KönyvFakasztó Kiadó, Budapest, 2007, 154. o. (Árokszállásy Zoltán fordítása)

állás figyelhető meg a gyermekekkel szemben is: „logikátlanok”, *primordiális buták*.

Laing a következőkre is kitér: „Annak a gyermeknek, aki ma születik Nagy-Britanniában, tízszer akkora esélye van az elme-
gyógyintézetbe kerülésre, mint, hogy fölvegyék az egyetemre, és [...] a fölveteknek mintegy ötödét találják skizofrénnek. [...] sikeresebben örjítjük meg a gyermekeinket, mint ahogyan oktatjuk őket – de az is lehet, hogy éppen az oktatás megy az agyukra.”¹⁹

11.1 Rövid kitérő az eredeti butaságra

Lucien Levy-Bruhl ezt állítja:

„A primitív emberek szimbólumai általában nem az értelem működése által szabályozott szimbólum és jelölő viszonyrendszerében jönnek létre. Sokkal inkább a részvétel eredményeként, ami gyakran az egylényegűsítéshez vezet. [...] Olyan részvételtől van szó, amelyben egy tárgy vagy egy élőlény szimbólumával végzett cselekvés voltaképpen egyet jelent az adott tárggyal vagy élőlényvel való cselekvéssel [...] A queenslandi bennszülöttek például gyakran viselkednek úgy, mintha esne az eső. Ilyenkor mindent úgy csinálnak, mintha valóban zuhogna [...] a nagák meg gyakran keltik azt a látszatot, hogy az összegyűjtött rizs olyan nehéz, hogy alig bírják cipelni. [...] Azáltal tehát, hogy az ausztrál bennszülöttek úgy tesznek, mintha esne, valóban bevonzzák az esőt, míg a nagák, előre roskadozva a várt terméstől, előrevetítik a bőséges betakarítást. A „mintha” tehát nem csupán az időben előrehozott egyszerű imitációt jelenti. Az

¹⁹ U.o. 113. o.

így érzékelt jövő ugyanis már nem egyszerűen jövő: a jelenben valóságként érzékelhető [...] Jelen és jövő számunkra nem ugyanazt jelenti, mint számunkra... A mi nyelvünk nem alkalmas arra, hogy beszéljünk róla... Viselkedésükkel talán épp azt bizonyítják, hogy a jelen és jövő között létezik egyfajta áthallás, méghozzá oly módon, hogy a jelen részt vesz a jövőben.”²⁰

Összefoglalva: „Ily módon rajzolódik ki egy mentális folyamat sajátos formája, amely a primitív emberek között jön létre, és amely számunkra csak nagyon nehezen érthető meg, vagy írható le”.

Ez utóbbi állítás teremt kellő távolságot civilizált és primitív között. Ebben az értelemben a primitív ember egy nagyon ritka fajként jelenik meg, aki ugyan fiziológiailag hasonlít az emberhez, de pszichikailag teljesen távol áll tőle. Lévy-Bruhl ennél is továbbmegy:

„Agyunk csupán a kellőképpen megfigyelt és bizonyított ok-okozati viszonyokat képes elfogadni. Attól kezdve azonban, hogy nem tudjuk megérteni a primitív emberek alkotott összefüggéseket, akik viszont többnyire ily módon szabályozzák az életüket, agyunk képtelen azoknak a szimbolikus cselekvésformáknak a magyarázatára is, amelyeken az említett tevékenységek alapszanak. Ez egészen pontosan azt jelenti, hogy mivel a részvételből erednek [*a jövő részvétele a jelenben, azé, amit szeretnénk, hogy megtörténjen úgy, ahogy ábrázoljuk*] bizonyos cselekedeteket soha nem lehet teljes egészében „megmagyarázni”. Soha nem tudjuk azonban megérteni, ugyanis minden ilyen irányú törekvésünk

²⁰ Lucien Lévy-Bruhl, *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs* [A misztikus tapasztalat és a primitívek közötti szimbólumok], Alcan, Párizs, 1938, 225.o., 288.o., 277.o és 290-291.o. (a szerző kiemelése).

abban az igyekezetben merül ki, amitől nem várhatunk túl sok sikert, mert egy eleve *rosszul feltett kérdésre* keresi a választ. Ha ésszerű összefüggést akarunk találni cselekedeteikre, elkerülhetetlenül ki kell lépünk a *megszokott kerékvágásából*”.

Levy-Bruhl azonban, sokunkhoz hasonlóan, mind a mai napig az arisztotelészi időfogalom híve: „Mind Arisztotelész, mind Newton hitt az idő abszolút voltában. Azt tanították, hogy egyértelműen megmérhető az időtartam, mely két esemény között eltelik, s hogy ez a tartam ugyanakkora lesz, akárki méri is meg, feltéve, hogy jó órát használnak. Az idő a tértől teljesen elkülönült és független. Legtöbbször ezt a képet tartanak a hétköznapi tapasztalatokkal megegyezőnek.”²¹

A „primitív ember” *vad* gondolkodása azonban sokkal közelebb áll Einstein elméletéhez. Valóban, a relativitás elméletétől fogva az „idő” fogalma megváltozott, még akkor is, ha egyelőre leginkább csak tudományos körökben terjedt el ez a fogalom. Egy 1955-ben kelt levélben Einstein ezt írja: „Számunkra, meggyőződéses fizikusok számára, múlt, jelen és jövő megkülönböztetése csak illúzió, még ha olyan erős is”. A *vad* gondolkodás elmélete nagyon hasonlít ahhoz, amiről Stephen Hawking ír a *Halley Lectures*ben [Mennyei előadások]: „Az elképzelt idő eszméje olyan alapvető fogalom, amely alapján megalkottuk a matematikai modellt; ez esetben a hagyományos értelemben felfogott idő nem lenne más, mint egy könnyedén levezethető modell, melyet azért találunk ki, hogy a világegyetemről szerzett személyes benyomásainkat leírhassuk.”

A színházi műhelymunka során ez a fogalom fontos következményeket rejt magában. A „primitív ember” gondolkodásmódjában [*forma mentis*] - akár a mi egykor gyermeki értelmünk táp-

²¹ Stephen Hawking, *Az idő rövid története; Az Ősrobbanástól a fekete lyukakig*, Akkord Kiadó, Budapest, 2003, 30-31. o. (Molnár István fordítása)

lálta gondolkodásmódban - érvényben van egy olyan időfelfogás, mely lényegesen valóságosabb a hétköznapjainkat még ma is uraló középkori felfogásoknál.

11.2 Még több kitérő

Az emberi lények között [...] ott munkál egy romboló és halálos viszony [...], ami rejtett formában mindig jelen van. A struggle for life [harc a túlélésért] néven elhíresült politikai mítosz az élet megannyi területén érvényt szerzett magának. Darwin azért alkotta meg elméletét, mert egy olyan kalóz nemzet tagja volt, amelynek egyik alapvető iparágát a rasszizmus jelentette.

Jacques Lacan *Szeminárium I. Könyv*

A pozitivista antropológia egy ma is érvényben levő elmélete értelmében a primitív ember csak „mágikusan” tud gondolkodni. Ez a „mágikus gondolkodásmód” azonban nagyon messze áll az „egyenes utat” követő nyugati Kultúrától. Valójában azonban nem is kerültünk annyira messze a „vadságtól”: még akkor sem, ha manapság már nem megyünk ki a mezőre, hogy esőt idézzünk elő. A szentek és a Boldogságos Szűzanya tiszteletére rendezett körmenetek azonban mind a mai napig nagyon elterjedtek.

A XX. században a tudományok fejlődése nem szabott határt más, attól eltérő szemléletek kialakulásának. Freud ezzel kapcsolatban jegyzi meg:

„[...] valamely szokásnak vagy szabálynak a „babona” általi indoklása a primitíveknél sem okvetlenül az egyetlen és tulajdonképpeni indoklás, és nem ment fel bennünket a rejtett indító okok kutatásának kötelezettsége alól. Valamely animisztikus rendszer uralma alatt nem lehet másként, mint

hogy minden szabály és minden tevékenység rendszeres indoklást nyer, *melyet ma „babonásnak” nevezünk*. [...] Ha ezek mögé a megismerést spanyolfal módjára gátló szerkezetek mögé hatolunk, az a sejtésünk támad, hogy a vademberek lelki életének és kultúrájuk magaslatának eleddig nem adták meg teljesen a megérdemelt méltánylást. [...] De úgy vélem, hogy az animisztikus fokon megmaradt népek lélektanával is könnyen úgy járhatunk, mint a gyermek lelki életével, *melyet mi felnőttek nem értünk, és melynek tartalmi gazdagságát és érzésbeli finomságát ezért becsültük oly nagyon kevésre.*²²

Marad azonban itt még egy tisztázatlan kérdés. A primitív ember gondolkodásmódja racionális, vagy, ahogy Levy-Bruhl és kollégái állítják, teljesen „misztikus”?

Bronislaw Malinowski a Trobriand-szigeteken élő bennszülöttek életének megfigyelése alapján a következőképpen válaszol a kérdésre:

„Mivel a földművelés a mágusok kezében van, és mivel a rítusok szorosan kapcsolódnak a gyakorlati munkához, egy felszínes megfigyelő könnyen juthat arra a következtetésre, hogy a misztikus és racionális magatartásmódok összekeverednek, illetve, hogy azok hatásai nem különböznek az őslakosoktól, és a tudományos vizsgálatban sem választhatóak szét.”²³

De valóban így van ez?

²² Sigmund Freud, *Totem és tabu*, Göncöl Kiadó, Budapest, 1990, 91-93. o. (a szerző kiemelése) (Pártos Zoltán fordítása)

²³ Bronislaw Malinowski, *Magia, Scienza e Religione, e Baloma. Gli spiriti dei morti nelle isole Trobriand* [Mágia, Tudomány, Vallás és Baloma. A halottak szellemei a Trobriand-szigeteken], Róma, Newton Compton, 1976, oldalak: 38. 39. 40. és 43. (A dőlt betűs rész a szerző kiemelése).

„Ha arra bízhatnánk egy őslakost, hogy kizárólag a mágia segítségével művelje a kertjét, és csak nagyjából végezze el a munkáját, egészen biztos, hogy jól kinevetne bennünket. Ő is legalább olyan jól tudja, mint mi, hogy a természet saját törvényei szerint működik, és megfigyelései alapján arra is rájött, hogy szellemi és fizikai ereje segítségével irányítani tudja ezeket a természeti erőket. Tény, hogy ismeretei korlátozottak, de amit sikerül elérnie, minden kétségen kívül áll és megkérdőjelezhetetlen.”

Messze vagyunk már a „logikátlantól”, és úgy tűnik, hogy a vadember magatartásmódjában is felfedezhetőek bizonyos logikus mozzanatok. A sámánok legalább annyira a munka vezetői, mint vallási vezetők: „a két szerep nem zárja ki egymást, nem zavarja egyik a másikat. Bármelyik őslakos képes gondolkodás nélkül megmondani, hogy egy ember mágusként vagy a kerti munka irányítójaként van jelen.”

Összességében, hogy végérvényesen megdöntsük a „logikátlanság” fogalmát, elmondhatjuk, hogy a primitív emberekben létezik egy racionális-tudományos gondolkodásmód, mert nyelvében olyan

„...szavak találhatóak, amelyek általános fogalmak kifejezését szolgálják, mint *létezés, lényeg, attribútum, ok és okozat, alapvető és másodlagos*. Olyan szavakról és kifejezésekről van szó, melyeket többnyire sokrétű foglalkozások esetében használnak, mint a hajózás, építészet, mérés, számítás; illetve mennyiségi leírások, természeti jelenségek, növények és állatok pontos és részletes osztályozása, [...] a primitív ember képes megfigyelni és gondolkodni, sőt rendelkezik a nyelvébe beépített módszeres ismeretrendszerekkel, még ha azok nagyon kezdetlegesek is.”

Mindebből nyilvánvaló tehát, hogy a primitív ember, rendelkezik azon érzékkel, amely összhangot próbál teremteni a tudomány – így a világ racionális magyarázata – és a mágikus között. Megvan benne tehát a természetfölötti dolgok racionális magyarázatának igénye. A primitív emberekhez hasonlóan a gyermekekben is együtt él egy racionális és egy mágikus magatartásmód. Az előbbi lehetővé teszi számukra, hogy megtanuljanak bizonyos dolgokat, és részt vegyenek az őket körülvevő világban, míg az utóbbi arra szolgál, hogy értelmezzék és kivédjék mindazt, ami természetfölötti félelmet kelt bennük vagy katasztrófával fenyegeti őket. Mint a *Fort/da*, a „kukucs-játék”, amit Freud az unokájával kapcsolatban figyelt meg. Ezek a viselkedésformák folyamatosan, egymást segítve váltják egymást. Így aztán, amit az egyik nem tud megmagyarázni, értelmezi a másik. Egészen addig, míg a gyereket be nem vezetik a civilizáció 'vázájába'.

Manapság vajon hogyan álljunk a *mágikus gondolkodáshoz*?

A racionális magatartással ellentétben, mely lehetővé teszi, hogy kapcsolatot létesítsünk a természettel és más emberekkel, él bennünk, valahol mélyen, egy megtagadott, felszín alatti világ. Gyermeki értelmünk egy része „fejletlen” marad, és egy olyan fajta rejtett, belső világképet hoz létre, amely gyakran vezet „irracionális” megnyilvánulásokhoz. Például lottózik, kárpós sorsjegyet vesz, jóllehet maga is tisztában van azzal, hogy nagyon kevés esélye van nyerni, de az sem ritka, hogy nagy odafigyeléssel tanulmányozza horoszkópját. Gondoljunk csak arra, hogy régen például a tarantellacsípés²⁴ adott logikus magyarázatot egyes, egyébként elfogadhatatlan megnyilvánulásokra. A mi kultúránkban nincs hivatalos helye ezeknek a kozmogóniák-

²⁴ A tarantella Nápoly és Taranto vidékéről származó jellegzetes népi tánc. A középkorból származik, s eredetét a tarantella pók csípéséhez fűzik. Eszerint a tarantella pók csípésére a gyors iramban, szinte önkívületi állapotban járt tánc jelentett gyógyírt. Id.: *Színházi enciklopédia*, szerk. Németh Antal, Budapest, 1930, 1003. o.

nak²⁵. Ezért aztán a józan ész hatalmával muszáj felülbírálnunk a hasonló megnyilvánulásokat, még akkor is, ha bizonyos esetekben, mint a lottó vagy a reklámok, a külvilág egyenesen ontja felénk ezeket az ingereket.

Ez ébresztette rá Jungot arra, hogy [...] „újból megismertesse a Nyugat emberével az elfojtás fogalmát, és felszólítsa civilizációinkat *kollektív tudattalanja* vizsgálatára, azzal a meggyőződéssel, hogy a tünetek sikeres kezelése teljes „gyógyulást” hozhat rég-éreg elidegenedett civilizációnk számára. Ez magyarázza igen nagyfokú érdeklődését a nyugati kultúra perifériájára szorult tudományok iránt, mint az alkímia, a kabbala, a számmisztika, az asztrológia, a mitológia vagy a gnoszticizmus. Itt ugyanis még könnyen fellelhetőek azon dolgok *minőségi* nyomai, amelyeket a kémia, a matematika, az asztronómia és a teológia sok más nyugati tudománnyal együtt száműzött saját területéről. Ezeknek a határszélre szorult, marginális területeknek, melyeket kollektív tudattalanunk szorított háttérbe, a megismerése *nem az irracionális iránti ezoterikus vágy vagy vonzalom, hanem azoknak az „új szavaknak” a visszahódítása, amelyek* valójában ősrégiek, és magukban hordozzák azokat a mítoszokat és tragédiákat, amiktől a nyugati világ elszakadt, hogy érvényesíteni tudja *egyoldalúságát*, amelyben saját idegensége, az ember önmagától való eltávolodása gyökeredzik.”²⁶

A társadalom részéről kifejtett cenzúra azonban semmiképpen nem tudja megszüntetni az emberek azon igényét, hogy a világra ilyen kozmogóniai magyarázatokat keressenek. Az elfojtás pedig idővel könnyen idegi vagy lelki eredetű betegségben mutat

²⁵ kozmogóniák: a világegyetem keletkezésének elméleti magyarázatai

²⁶ Umberto Galimberti, *Terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo* [A Föld rossz nélkül. Jung: a tudattalantól a szimbólumig], Feltrinelli, Milánó, 1994, 44. o. (a szerző kiemelése).

kozhat meg. Freud kifejezésével élve ez a „gondolat mindenhatóságának” esete, aki akkor alkalmazta először ezt a kifejezést, amikor egyik betege azt állította, hogy elég csak *rágondolnia* valamire, hogy bekövetkezzék. Kutatásaiban Freud ugyanezen „mindenhatóságot” a primitív népek mágikus világának bevett, legitim részeként ismerte fel.

Ennek tudatában, a mentális és lelki panaszok, illetve betegségek kezelése terén, ma már lehetőség nyílt az elmeegógyintézet falain kívül, a hagyományos orvoslásban nem használt, új módszerek kipróbálására is. Ezek, ha nem is tudatosan, de nagymértékben merítenek azokból a mind a mai napig érvényben levő szokásokból, melyeket könnyen „primitívnek” nevezünk. Ezek a betegségek az „örültekben” egyfajta értelmezésre váró jelként vagy megfejtendő üzenetként jelennek meg, és nem úgy, mint egy olyan viselkedés, amit el kell fojtani.

Mivel a *pozitívista látásmód* mélyen a sajátunkká vált, tisztában kell lenni azzal a ténnyel, hogy a tudatosság önmagában nem elegendő a magunkhoz és a másokhoz fűződő kapcsolataink következményeinek megváltoztatásához. A tudatosság nem egyenlő a tudattal. Ahhoz, hogy szert tudjunk tenni ez utóbbira, azaz hogy érett kapcsolatot alakítsunk ki a kreativitás és az inspiráció forrásaival, nap mint nap gyakorolnunk kell. Egy olyan gyakorlásról beszélek, mely a mi színházunk esetében maga az élet.

Éppen idevág az a mondat, amely az argentin író, Leopoldo Marechal *Adan Buenosayres* című regényében hangzik el a Filozófus szájából, amint Adan Buenosayrest oktatja: „Testtel és lélekkel kell haladni nap mint nap.”

11.3 Hétköznapi mágia

Hamlet – Hallottam én, hogy nagy gonosztevőt
Színházban a csupán költött darab
Úgy meghatott lelkéig, hogy ott legottan
Önként feladta bűnös tetteit;
Mert nyelve nincs bár, a gyilkos merény
A legcsodálatosabb szerven tud beszélni.

W. Shakespeare, Hamlet (Arany János fordítása)

A színész és néző között létesült viszony alapján véve empáti-
kus. Az empátia leglényegesebb jegyei azonban a szövegen vagy
a színész kifejező szándékán kívül működnek. Valójában nincs
másról szó, mint a kulturális örökségünk által közvetített *non-
verbális* nyelv alapjairól.

Anélkül, hogy pszichés betegségről beszélnénk, nem nehéz
észrevenni, hogy a fantázia- és álmvilágon kívül még számtalan
élethelyzetben hajlunk arra, hogy eltöröljük az én és a külvilág
között húzódó határvonalat.

Jean Piaget három olyan helyzettípusról beszél, amelyeket ere-
deti rituális viselkedésként kell értelmeznünk:

- az *önkéntes utánzás*,
- a *nyugtalanság*,
- a *monoideista vágy állapotában*.

Az első esetben *saját testünkön* végzett cselekvésen keresztül
próbálunk hatni a külvilágra:

„Ha valakinek bedugul az orra, mi is rögtön sürgető kény-
szert érzünk arra, hogy kifújuk a mienket, mert azt gon-
doljuk, hogy ily módon a *másik légútjai is kitisztulnak*. Ha
valakinek elmegy a hangja, sokkal hangosabban kezdünk
beszélni. Persze nem azért, hogy bátorítsuk, hanem azért,
hogy kölcsönadjuk neki a miénket. Ha biliárdban vagy más

hasonló játékban nem vagyunk biztosak abban, hogy a labda végül hálót ér-e vagy begurul a lyukba, izmainkat megfeszítve drukkolunk, hogy a *kívánt irányba tereljük* a golyót. Ha meglátunk egy biciklist, aki hirtelen elveszíti az egyensúlyát, egész testünkkel azon vagyunk, hogy *megakadályozzuk az esést.*²⁷

A második esetben azt tapasztaljuk, hogy amikor elfog bennünket a nyugtalanság, a legjelentéktelenebb szokásainkra kezdünk koncentrálni, egészen addig, amíg fel nem borul saját világunk egyensúlya:

„Egyik barátomnak fontos előadást kellett tartania, és emiatt nagyon izgatott volt. A konferencia előtt szokásos sétájára indult. Mikor azonban már nagyon közel volt ahhoz a helyhez, ahonnan vissza szokott fordulni, úgy döntött, nem megy végig, és elindul hazafelé. Amint azonban ez átfutott az agyán, mégis égető szükségét érezte, hogy végigmenjen jól bevált útvonalán, *hogy a konferencia jól sikerüljön.* Mint ha a félbehagyott séta negatívan befolyásolná a jövőjét.”

Végül, a *monoideista vágy* esetén az is elég, ha erősen vágyunk valamire, amit nem tudunk befolyásolni, hogy érezzük valamilyen ellenséges hatalom jelenlétét, aki csak arra vár, hogy rászedjen bennünket. A vágy testet ölt a dologban és azáltal, hogy kiveti, étellel tölti meg az eseményeket.

„Egyik barátom, aki pszichológia professzor, a most következő három dolgot figyelte meg magával kapcsolatban. Mikor eső után indul sétára, soha nem visz magával esőkabát-

²⁷ Jean Piaget, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo* [A világ ábrázolása a gyermekben], Torino, Boringhieri, 1966, 165. o. e 166-167. o. Lásd a következő idézeteket (*a szerző kiemelése*)

tot, hiszen úgysem fog újra eleredni az eső [...]. Ha olyan ismerőssel kell találkoznia, akit nem kedvel igazán, mindig úgy dönt, hogy előtte átöltözik, hogy *elkerülje a találkozót*. Meggyőződése ugyanis, hogy ha a megszokott ruhájában megy, *biztosan találkoznak*. Egyszer egy nála rendezett parti előtt azért nem tette rendbe a kertjét, *nehogy essen az eső*. Meg volt ugyanis győződve róla, hogy ha füvet nyír, biztosan egész nap esett volna. Barátunk a következőképpen látja a dolgot: igyekszem látszólag nem készülni arra, amire vágyom, nehogy az történjen meg, amitől félek.”

Elég saját szokásainkra gondolni, és számos hasonló jelenségre bukkanunk. Ezek abból az igényből fakadnak, hogy dacára minden létező ésszerű magyarázatnak, választ tudjunk találni arra, ami megmagyarázhatatlan. Egy mitikus gondolat töredékei ezek, amivel már elvesztettük a kapcsolatot. Ha azonban szét-törjük azt a „porcelán vázát”, amibe a nevelés kényszerített bennünket, ismét kapcsolatba kerülhetünk a mitikus világgal, amely a színházi alkotófolyamat során is alkalmazható.

Egy dolog biztos: létezik ez a mélyen eltemetett kozmogónia, mindnyájunkban. Amikor pedig hirtelen, a lehető legváratlannabb helyzetekben előtör, megijedünk és összezavarodunk, hiszen sehol nem tanultuk meg, hogy bánjunk vele, ezért aztán a legjobbnak látjuk elfojtani. Ilyenkor a motorikus érzelmi központunkhoz szorosan kapcsolódó képzetek gondolatformáját utasítjuk el. Megtagadjuk azt a velünk született képességet, amely a világgal való közvetlen kapcsolatteremtést teszi lehetővé. A racionális gondolkodásmód áldozataivá válunk, mert úgy neveltek bennünket, hogy kizárólag arra bízunk magunkat.

A színház fikció. Ezért aztán arra is használhatjuk, hogy könnyebben eljussunk ezekhez az ősi forrásokhoz. Ahogy egy maszki új és szokatlan gesztusokat, magatartásformákat hoz elő belőlünk, a fikció lehetővé teszi, hogy személyiségünk olyan oldala

kerüljön felszínre, amelyet a hétköznapokban jobb elrejtteni. Éppen annak köszönhetően, hogy a színház fikció, vagy, ha úgy tetszik, álarc, tudjuk felfedni az igazság különböző arcait. Ma már ismeretes, hogy ezek az igazságok a hétköznapokban nem mutatkoznak meg önnön teljességükben úgy, mint amikor teljes mértékben megmutatkoznak mások előtt: valószínű, hogy ez a mentalitás fajunk nyájszemlemből adódik, agyunk labirintusában még élő, titokzatos törzsi törvényekből. „Úgy tűnik, a természet rossz néven veszi, ha valamilyen mély titkot őrzünk magunkban, sőt akkor is méltatlankodik, ha elrejtjük érzelmeinket a hozzánk hasonlók elől.”²⁸

A színház az emberi faj ünnepi rítusainak egyik legősibb formája. A legkülönbözőbb módon van jelen minden kultúrában. Mivel azonban a technológiai fejlődés következtében idejétmúltá vált mint kizárólagos tömegkommunikációs eszköz, most újból ünnepek és ceremóniák színhelye lehet, hiszen szimbolikus nyelvezete, a rítusokkal szemben, az egyén és a társadalom konfliktusaira és kríziseire világít rá.

12. Isten nevet

„Isten nevetett és megszületett a hét isten, akik a világot kormányozzák. Mikor először nevetésre fakadt, világosság támadt [...] Harmadjára is felnevetett, és mindenhol vizet fakasztott [...] Negyedszerre is nevetésre gerjedt, és megjelent Hermész [...] ötödjére, a Sors [...], hetedjére Psziché.”

Papirusz Kr. u. III. századból (Leydeni Gyűjtemény)

Mi is a nevetés? Emlékszem zsidó származású lengyel apámra (és nem anyámra, aki egy spanyol republikánus családból száрма-

²⁸ Carl Gustav Jung, id. mű, 146-147. o.

zott, de ez már egy másik történet). Csak hosszú évek után mesélte el, hogyan és miért lett Izsák nagyapám megrögzött antiszocialista. Az ő apja ugyanis, vagyis az én dédnagyapám, intéző volt egy orosz báró földbirtokán. Ennek azért van akkora jelentősége, mert az állandó lengyel-orosz vetélkedés tárgyát képező birtok annak a Fehéroroszországnak a területén feküdt, ahol családunk mintegy négyszáz éven keresztül élt. A báró családja mindig védelmezte a helyi zsidókat, ahogyan megmentette őket a pogromtól is. Dédnagyapám is elkötelezett szocialista volt. Amikor 1917-ben kitört a forradalom, a bolsevikok és társaik, akik között nagyon sok volt a hozzá hasonló zsidó, megjelentek a birtok bejáratánál: „Engedj be minket!” A forradalomnak vége, az arisztokrácia nincs többé.” Dédnagyapám két tűz közé került: egy részről a báró, másrészről a társai. Majd így válaszolt: „A báró családja mindig megvédett minket, zsidókat a pogromtól. Nem jöhettek be, és nem vehetitek el ilyen erőszakosan azt, ami a másé! Embersegebbnek kell lennünk!” Társai azonban nem tágítottak: „Állj el az ajtóból, a báró különben sem fog visszatérni soha többé.” Erre dédnagyapám így válaszolt: „Ez elvi kérdés. Csak a holttestemen át jöhettek be!” Amikor apám idáig jutott a történet elmesélésében, dühösen fakadt ki: „... ők pedig tüzet nyitottak rá, a saját társukra! Ez hát az oka annak, hogy nagyapám nem szerette a szocialistákat.” És fojtó nevetésben tört ki. Mindez rettenetes, és persze az apám sem volt egy érzéketlen alak. Nevetéssel reagált a tragédiára, hogy lelkiileg elviselhetőbbé tegye. Abban az iszonytató pillanatban, az örület, a rettenet és a véres borzalom egy szintjén túl, az elme az abszurd határain belül húzódik, és mindent semmibe vesz. Nevetek én is, amikor erre gondolok, jóllehet szeretem és tisztelem dédnagyapám, aki két malom között őrlődött. Csak zárójelben jegyzem meg, ha nem így történt volna, nagyszüleim valószínűleg nem emigráltak volna az apámmal Argentínába, és a náci sonderkommandó egytől egyig lemészárolta volna őket 1942. szeptember 11-én Stolinban, Belorusziában, ahogy

a család többi tagjával tették. És én sem lehetnék most itt, hogy mindezt elmeséljem. De ez már megint egy másik történet.

Mint Hippokratész idejéből tudni lehet, kiváltképp a *De morbis passim grassantibus* hatodik könyvéből, a komikum minden betegségre gyógyír. Mindezt elég nehéz mérlegelni, bár a komikum velejárója, a nevetés, jól tanulmányozható. A népi bölcsesség így tartja: «A nevetés fél egészség». Tény, hogy nem egy kutatás kimutatta, hogy a nevetés jól fokozza a katekolaminok, illetve az endorfin kiválasztását, ami kellemes érzetet biztosít. Csökkenti továbbá a kortizol nevű hormon kiválasztását, és erősen korlátozza a különböző lerakódásokat, így erősítve az immunrendszer válaszadó képességét. A rekeszizom fluktuáló és görcsös mozgása folytán a vér oxigénszintje megnő, és csökken a tüdőben maradt levegő. A nevetés első fázisában felgyorsul a szívverés és felmegy a vérnyomás, majd az artériák kitágulnak, csökken a pulzusszám, és ezzel együtt a vérnyomás is. A bőr hőmérséklete pedig a perifériás vérkeringés növekvő intenzitásának köszönhetően emelkedni kezd. Ebből egyértelműen úgy tűnik, hogy a nevetés kedvező hatást fejt ki a szív- és érrendszeri, illetve légzőszervi problémák esetén. Rendkívüli hatása van az izmok ellazításában, sőt azt is kimutatták, hogy egy jóízű nevetés kedvező hatása majd egy órán keresztül érezhető.

Ha a nevetés valóban ennyire egészséges, akkor miért nevetünk ilyen keveset, illetve gyakran olyan erőltetetten? Miért van az, hogy amikor társas helyzetben kezdünk el nevetni, mások gyakran azt érzik, hogy megtámadtuk őket? Miért kell a komédiásokhoz fordulnunk ahhoz, hogy jogosan nevehessünk? Hogy viszonyulnak az emberek a nevetéshez más kultúrákban?

A középkorban, a húsvéti mise alatt szokásban volt, hogy a prédikátorok így forduljanak a hívekhez:

„Valaki azt a látszatot keltette, hogy egy kopasz fűzön úgy szaval, mint egy kakukk, aki felfalta a fiókáit; egy másik

meg egy lapos orrú bikán ülve úgy tett, mintha kisborjút el-
lene, akit olyan gágogások közepette hoz világra, hogy még
egy libának is becsületére válna; megint más egy világi em-
bert öltöztetett egyházi csuhába egy éjszakára, majd meg-
győzte, hogy álljon szerzetesnek, és oltárhoz vezette [...], de
olyan is volt, aki azt terjesztette, hogy szedte rá Szent Pé-
ter a fegyvereseket [...], céljuk nem elsősorban a misztériu-
mok magyarázata volt, hanem, hogy ezekkel a játékos tör-
ténetekkel jókedvre derítsék a közönséget.,²⁹

Az ige hirdetői nem ritkán illetlen, sőt akár obszcén módon is
viselkedhettek, és a legkülönbözőbb szexuális aktusokat imitál-
ták, beleértve a genitáliák mutogatását, pusztán azért, hogy jó-
kedvre derítsenek és felvidítsanak. Ez a hagyomány több mint
tizenkét évszázadon keresztül tartotta magát, egészen a XIX.
századig, és egész Európában elterjedt volt.

Az eszkimók, ha szerelmeskednek, a mai napig azt mondják,
hogy *együtt nevetnek*.

A tavasz ünnepén, Luperkuszt (febr. 14.) napján, két fiatal ró-
mainak szimbolikusan meg kellett jelenítenie a halált és a fel-
támadást. Áldozati vérbe mártott késsel jelölték meg a homlo-
kukat, amit aztán egy darab gyapjúval töröltek le, ezzel jelezve,
hogy a fiatalok visszatértek az életbe. Szimbolikus feltámadásu-
kat követően *nevetniük kellett*.

Jakutföldön (Észak-Ázsia) még ma is él az a rítus, miszerint
három nappal egy csecsemő születése után a környék asszonyai
összegyűlnek a gyermekágyas asszony házában, hogy egy kö-

²⁹ Giovanni Ecolampadio, *De risu paschali, Oecolampadii, ad V. Capitonem Theologum Epistola apologetica* [magyar fordítás], in Maria Caterina Jacobelli, *Il Risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale* [A Risus paschalis és a szexuális öröm teológiai alapjai], Brescia, Queriniana, 1991, 20-21. o. Ugyenerről a problémáról vö. a következő művekben: Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1981.

zős ebéd alkalmával méltóképp tisztelegjenek a termékenység istennője, Ijehsit előtt, aki teljesítve kötelességét, elhagyja a házat. A szokás szerint pedig az ebéd alatt az egyik vendégnek el kell kezdenie nevetni, míg az összes többi asszony nem nevet vele együtt: *ettől reméltek termékenységet.*

A Bibliában (Teremtés könyve, 18, 12) ezt olvashatjuk: „Ezért Sára nevetett magában. Ugyanis erre gondolt: 'Most legyen még szerelmi örömem, amikor már megöregedtem? Hiszen már férjem is öreg.' Akkor Isten így szólt Ábrahámhoz: 'Miért nevet Sára, és miért gondolja: Valóban szülni fogok még, jóllehet öreg vagyok? Van, ami az Úrnak lehetetlen? A jövő évben ez idő tájt újra eljövök hozzád és Sárának már fia lesz.'”³⁰. Így született fia Ábrahámnak, Izsák, *Itzchaq*, ami héberül *Nevetőt* jelent, azaz a nevetés és az öröm fiát. Mindannyian az ő leszármazottai vagyunk. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy valójában a másik fiú volt az első, aki Sára terméketlensége miatt Ábrahám és szolgálónője, Hágár nászából származott. A gyermeket Ismáélnak nevezték el. Az arabok tőle származtatják magukat. Az elsőszülött Izsák világrajövetele után Hágárt fiával együtt száműzték. Talán ide vezethető vissza az izmaeliták és a zsidók közötti testvérgyűlölet. Feltehetőleg ugyanannak az istennek a tréfája áll e mögött is.

De mi a helyzet korunk civilizációjában? A nevetés mindig gyanús, mert a feje tetejére állítja a törvényeket. Csak akkor lehet nevetni, amikor tényleg okunk van rá. A hétköznapi életben csak a mosoly igazán elfogadott, mert önmagában fejez ki tapasztalatot, megértést és bölcsességet: a nevetés villámgyorsan fedi fel a komolyság mesterkéltséget, amely roppant falként emelkedik két ember közé a hatalom nyilvánvaló jeleként. A nevető testek groteszkek, és óriási erővel tépik szét azt a maszkot, melyet a komolyság emel, az előjogok, privilégiumok, és a status quo iga-

³⁰ *Biblia, Ószövetség, Teremtés könyve 18, 12*, Szent István Társulat az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest, 2000, 28. o. (Dr. Gál Ferenc fordítása)

zolásaként. Egy olyan társadalomban, amely a hatalomra épül, nevelésnek lenni annyi, mint fegyvertelennek lenni. A nevetés valóban lefegyverző, megerősíti az élet folyását ott, ahol megpróbálják meggátolni azt. Az a test, amelyik nem nevet, merev, és merev a benne lakó lélek is. Lenne mit tanulnunk a rómaiaktól és a görögöktől, akik úgy tartják, *Gélos, Risus, deus sanctissimus et gratissimus*, a nevetés a legszentebb és legmagasztosabb istenük. Hogy valóban olyan, mint egy isten, a színészek tudják csak igazán: az őszinte, mélyről fakadó nevetést a legnehezebb felkelteni. Ennek a civilizációnak a gyermekei lévén, stigmáit is magunkon hordjuk. A nevetés önkéntes felülbírálata és korlátozása mélyen bevésődött és automatikussá vált. Azok a legelfogadottabb érzelmek, amelyek haragot és szenvedést fejeznek ki. Ezt nem tudom megmagyarázni, és elméleteket sem gyártok róla. Hosszú évek tapasztalata mondatja ezt velem. A nyugati kultúra színészei és színésznői számára sokkal egyszerűbb és „természetesebb” a fájdalom, a könnyörület, a szánalom, vagy a harag és a düh érzését eljátszani. Ez viszont nem nevetéshez, hanem könnyekhez és üvöltéshez vezet. A Módszer alkalmazásakor ez több, mint nyilvánvaló volt. Az improvizációs gyakorlatok során ugyanis azt vettem észre, hogy a motivációk előkészítésekor egy pozitív vagy negatív döntés megindoklásához a színészek sokkal könnyebben érnek el olyan határhelyzetekbe, mint a félelem, a szenvedés vagy a szorongás „sötét” lélekállapotai. Évek óta próbálok ezen változtatni, és arra törekszem, hogy bebizonyítsam tanítványaimnak, hogy ezekbe az úgynevezett határhelyzetekbe más úton is el lehet jutni, például a misztikusok tanítása szerint az öröm és boldogság kapuján keresztül. Mondok egy példát: egy improvizációs gyakorlatban, ahol magam is színészként veszek részt, egy „élet-halál jelentőségű” kérelem megindoklására készülök. Ha sikerül az, amit szeretnék, egy olyan kémiai vegyület birtokába jutok, amelynek egyetlen cseppje is képes arra, hogy azonnal megtisztítsa a Pót. Személyes élményekkel kötődöm a folyóhoz, amely alig 100

métere folyik a színházunktól, és ahová reggel és naplementekor is gyakran lesétálok. Az öregek azt mesélik, néhány évtizede még fürödni is lehetett benne. Annak idején a zsidók különleges kaviárt készítettek tokhalból, ami azóta kipusztult a folyóból (ha jobban belegondolunk, a zsidók is majdnem kihaltak Ferrarából a fasizmusnak *köszönhetően*, ami a politikai környezetszennyezés egy fajtája). Látom magam a parton, kezemben a gyógyszeres fiolámmal, a mellett a malom mellett, amely Antonioni első filmjében, a *Pó népeiben* is fontos szerepet kapott. Ezek azok a képzettársítások, amelyek egyből felötlenek bennem, amikor minden igyekezettel azon vagyok, hogy egyetlen dologra koncentráljak, és minden idegszálamat megfeszítve erősen figyelem, hogy megragadjam a belső lényegét. Abban a pillanatban arra eszmélek, hogy az álló víztükrön táncoló milliányi ragyogó vízcsepp hirtelen kristállyá változik. Olyan ez, mint egy valóságos endorfin-bomba. Az erős érzelmi megrázkódtatás hatására potyogni kezdenek a könnyeim, végtelen nyugalom árad szét bennem, mintha repülnék, gyorsabban kezd verni a szívem, szaporábban veszem a levegőt, és végül nevetni kezdek. Élet-halál kérdése ez, amit egy eufórikus érzés irányít, és végül a nevetésben oldódik fel.

Mikor az improvizációs gyakorlatok során valaki elneveti magát, az olyan, mint a felhők közül előbukkanó napfény. Az ilyesmi persze soha nem véletlenül történik. A nevetés az általa ábrázolt dolog összetettségéből és érzelmi értékéből kifolyólag nélkülözhetetlen a színész számára, és kitüntetett szerepet tölt be a színházi műhelymunkában. Sőt, itt még jobban érvényes az alapelv, hogy ne keress, találj. Ez a fajta „rátalálás” azonban valójában „találkozás”. Nem nekünk kell rátalálnunk az eredményre, hanem az eredménynek kell megtalálnia minket. Ahhoz viszont, hogy kisarjadjon, bennünk kell termékeny talajra, „anyaföldre” találnia. Patriarchális alapokon nyugvó társadalmunk normáinak megfelelően, ahol az alkotófolyamat helyett az *eredményre* kerül a hangsúly, színházi munkánk során mi is arra biztatunk

mindenkit, férfiakat és nőket egyaránt, hogy ennek megfelelően viselkedjenek, és kizárólag a „kereső, kutató”, *férfi* vadász attitűd szerint viselkedjenek. Az érzelmeiket és *eredményeket* azonban a legtöbben nem *önmagukban* vett értékük, hanem hatalmat jelképező jelentésük miatt akarják megtalálni.

Ezért fontos tehát a *női* alapvetően is tudatosan és egyidejűleg működésbe hozni. Ahhoz azonban, hogy képesek legyünk erre, a nevetésnek le kell küzdenie azokat az akadályokat, amelyeket, ahogy már korábban láttuk, a társadalom emelt, és amelyek bennünk is működnek. A nevetés például felharsanhat egy tragikus helyzetben, melyben őszinte részvéttel és a legmagasztosabb ünneplésszerűséggel próbálunk részt venni, fittyet hányva így minden etikai normának. Ennek ellenére köztudott, hogy a nevetésnél semmi nem nyomtatékosítja jobban a tragédiát és körvonalazza a határait. Semmi sem nevet meg annyira, mint mások szerencsétlensége, mint amikor a görög Istenek helyébe lépünk, akiktől Homérosz azt meséli, hogy ha szórakozni vágytak, tragédiákat küldtek az emberekre. Ha valaki kineveti saját szerencsétlenségét, és a legnagyobb sorscsapások közepette is képes nevetni, elejét veszi nézője képmutatásának, hiszen színlelésre hajló viselkedése nem lenne más, mint elfojtott és visszafogott nevetés. Valójában azonban sokkal inkább gúny ez, amely megakadályozná a mélyebb jelentésrétegek megértésében. A nevetésre jellemző heves érzelmekitörésnek köszönhetően azonban a színész nevetése lemezteleníti a nézőt, és arra kényszeríti, hogy lásson, halljon, és megfigyelje saját magát.

13. A farkas hangja

A Teatro Nucleo tíz éven keresztül működött a Ferrarai Pszichiátriai Intézet egykori épületében, ahol szinte együtt laktunk a betegekkel.

Nicoletta, csoportunk színésznője, egyik reggel éppen a hangján dolgozott. Egyszer csak egy olyan „ululát” sikerült kiadnia, hogy az embernek felállt a szőr a hátán. Mire a szomszéd szobából az egyik beteg a színész nő hangjához igazította saját jajgatását. Az a dal, amit a beteg állandóan és monoton hangon ismételtetett, váratlanul szárnyalni kezdett, és egy duett született, melyet ő és a színész nő kölcsönösen építettek tovább. A kapcsolatteremtés minden reményétől megfosztva, évtizedeken keresztül elzártan élő beteg talán most először találkozott egy felebarátjával, embertársával. A dal sokáig tartott és gyakran ismétlődött. A bennünk fokozódó kíváncsiság egyre inkább arra késztetett bennünket, hogy megfejtsük a titkot. Kinek a hangja lehet? Biztosan nem a mi Nicolettánké. A „farkas hangja” szólt meg Nicolettán keresztül és beszélt hozzá, hozzám és a fal túloldalán élő beteghez. Olyan benyomásokat ébresztett és táplált, amitől a színész nő akarata ellenére egyfajta médiummá vált. Lynda Bellity Peskine így kommentálta a színész nő énekét: „Az embernek olyan érzése lesz, mintha egy másik világba nyerne bebocsátást. Az önkívület valamifajta fájdalmas és örömteli állapota ez.”³¹

Ha, amint Renato Balbi magyarázza, az agy olyan rétegekből áll, amelyek a fejlődéstörténet különböző szakaszaiban alakultak ki, mint például, „amikor farkasok voltunk”, akkor megőrződtek az adott evolúciós szakaszhoz tartozó hangok is.³² Kemény munkával és gyakorlással - mint valami szondán keresztül - el lehet jutni ahhoz a réteghez, hogy „felébbresszük a farkas hangját”. Így pedig könnyen tudatossá válik az, ami máskülönben a tudatalanban működne.

³¹ Lynda Bellity Peskine, *Teatro Nucleo: Group Creation*, [Teatro Nucleo: Kreatív Színház], in «The Drama Review», 1985/4 New York University / MIT Press Journals Cambridge Massachusetts, 55. o.

³² Renato e Rosellina Balbi, *Lungo viaggio al centro del cervello* [Utazás az agy középpontja felé], Milánó, Mondadori, 1985, 24-25. o.

Sehol máshol nem fejtí ki a hang olyan elementáris erővel emlékező képességét, mint az éneklésben, amikor a színész egész testében kel életre anélkül, hogy a hamis hangok, a jó hangzás vagy a bravúrosság miatt aggódna. A színész számára az éneklés a legnagyobb kihívások egyike. A tehetség csak a kezdet, egyfajta alaphelyzet, technika. A színész munkája ott kezdődik, ahol az énekesé véget ér. Előadó és közönség kölcsönös együttműködése ez, amikor együtt indulnak rejtett univerzumok felfedezése felé, dallamban és ritmusban életre keltett szavak szárnyán. A hang szondaként merül alá, hogy a személyiség legbelsőbb titkait, elmentmondásait, történetét és önnön létének a határait felszínre hozza. Ugyanakkor kétséget ébreszt olyan dolgokkal kapcsolatban, amiket sem lefordítani, vagyis értelmezni, sem elfogadhatóvá vagy ártalmatlanná tenni nem lehet.

A hang nem közvetít: már önmagában nyelv, „forma és tartalom”. A kommunikáció egy olyan kivételes formája, amely mindenki számára adott, mégis keveset tudunk róla. Épp csak annyit, hogy kávé rendelünk, ám nehézségekbe ütközünk, amikor például meggyőzően akarjuk azt mondani: „szeretlek”. Nem beszélve az éneklésről. „Hamis!”, hallottuk gyakran serdülő korunkban, miközben majd behaltunk a szégyenbe. A színészek nagy részének lélekemelő, ugyanakkor hosszú és gyötrelmes kálváriát kell bejárnia, hogy ismét rátaláljon elveszett hangjára. Sok türelem és végtelen kitartás kell ahhoz, hogy életre keljen a hangjuk, és hogy megszabaduljanak gátlásaiktól és félelmeiktől. Mert ha életre kel, vad lesz és természetes.

A hang személyiségünk mély és eredeti kifejeződése, olyan nyira, hogy a hanglenyomat még az ujjlenyomatnál is biztosabb azonosításra szolgál. A *hanggal* és a *hangon* végzett munka legrejtettebb titkainkhoz vezet, ahová más eszközökkel csak nehezen juthatnánk el, és persze messze nem élveznénk ennyire.

14. A tűz

A Bhagavad-gítában a tűz nem más, mint fuvallat, az ismeret, a holt lelkek. Brahma: a tűz szent őrzője. A húsvéti új tűz tisztító és újra teremtő. Sintó szerint az év megújulása. A Hermetizmus tüze, ami nem éget.

Patagóniában születtem, és talán ennek köszönhetem, hogy az első emlékképem a tűzről a táborozáshoz kötődik. Emlékszem, ahogy fent a hegyekben egy sziklák közötti tisztáson a metsző, hideg szélben a tűz számomra a barátságot jelentette, maga volt a biztonság, az élelem és az emberi társaság. A lángnyelvek játéka, az égő fa illata, a meleg, a fények tánca, a sziklákon átfutó sötét árnyak és a tűz szüntelen pattogása mind olyan korai érzetek, melyek a mai napig roppant elevenen és tisztán élnek bennem. Olyan emlékképek, amelyek nagyon közel állnak hozzám, és amiket meg szeretnék osztani másokkal, hiszen mindenkiben ugyanilyen erős érzéseket ébreszthetnek.

A Ji Kingben a tűz nem más, mint Dél, piros, nyár, szív, szenvedélyek, mint a szerelem és a harag, és szellem.

Amikor a Rosa Luxemburg élete és a spartacusi rabszolga felkelés ihlette *Sogno di una cosa* [Valami álma] című színdarabotadtuk elő, szinte minden alkalommal egy kisebbfajta konfliktusba keveredtünk a színpadi technikusokkal, ugyanis a darab során petróleumlámpát és fáklyát is használtunk. A tűz látványától mindenki rendkívüli módon ideges lett. Ezért aztán változtatni kellett a kellékeinken, és minden eszközt árammal kellett működtetnünk. A színpadon tilos a nyílt láng használata. Csak egyetlen alkalommal, a bázeli Városi Színházban tettek annyit engedményt, hogy legalább egy fáklyát használhassunk. Az egyik technikus ugyanis egy olyan rugós fáklyát készített, ami

azonnal eloltja a tüzet, amint elengedi az ember. Az előadás alatt pedig egy tűzoltó folyamatos készenlétben állt, poroltóval a kezében.

Mikor tüzet látunk, egyből a tűzoltók jutnak az eszünkbe. Mindennapi életünk során azonban a tűz már nem kap olyan fontos szerepet. A radiátorból jön a meleg, elektromos tűzhe-lyen vagy szabályozható gázlángon főzünk. A szabad tűz látványa egyenesen veszélyre, katasztrófára emlékeztet.

A hagyományos színpadokon természetesen mindenki fél az állandóan leselkedő tűzvéstől. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy minden főbiának van egy megnyugtató, ésszerű magyarázata. Vajon a színházak tűziszonya, jóllehet ez a félelem nagyon is megalapozott, nem hozható-e kapcsolatba az étellel szemben táplált iszonnal? Azzal a főbiával, ami folyton arra készlet bennünket, hogy valami megmagyarázhatatlan okból kifolyólag a prózát válasszuk a költészettel szemben. Jóllehet a színpad a fikció helye, a fikciónak nem lenne szabad odáig eljutnia, hogy megölje a színház varázsát.

Az utcaszínház poétikájának megalkotásakor a különböző képek gyakran lépnek a verbális nyelv helyébe. Abban a szóka-valkásban, amellyel a média nap mint nap elárasztja az embereket, a *kép* igazi fegyvertény. Előadásaink képei természetesen a reklámok képi világával is versenyeznek, amelyek már egy virtuális világot teremtenek. A valódi tűz például éppen ekkor válik elengedhetetlen kellékké.

Buddha a belső tűz, a mélyreható tudás, megvilágosodás és a magzatburok felhasadása.

Amikor színházunk megérkezik az utcára, felvillannak a színter-eket megvilágító tüzek. Minden egyes mozdulat mögött a szí-
nészek precíz, ugyanakkor szenvedélyes odaadása áll. A tűz iga-
zi, a néző pedig ezt az igazságot közvetíti a felé az ember felé, aki

a kezében tartja a tüzet. A színésznek viszont felelősséget kell vállalnia ezért az igazságért.

A merényletektől, gyújtogatások erőszakosságától fenyegetett városok számára egyfajta költői homeopátia az, amikor a színház békés szándékkal viszi a jótékony tüzet az utcára.

II. A MÓDSZER. A LEGENDÁTÓL A GYAKORLATIG

1. Színház: a történetek vagy az élmény helye

A színház akkor hat a legerőteljesebben, amikor valószerűtlen dolgokat valódivá tesz. A színpad akkor a lélek periszkópjává válik, mely a valóságot belülről világítja meg.

Franz Kafka (Gustave Janouch, *Beszélgetések Kafkával*,
Tandori Dezső fordítása)

Közismert tény, hogy a színház, más művészetekkel ellentétben, nem hagy nyomot maga után.

A képzőművészetek, a zene és a költészet területéről fennmaradt műalkotások például lehetővé teszik, hogy történelmi perspektívában tanulmányozzuk és kutassuk a különböző művészeti ágakat. Egy festő előtt ott áll a festészet teljes története, az altamirai piktogramoktól egészen Picassóig.

Nyugaton a színház történetéből csupán néhány leírás maradt fenn, de azok is csak az írástudó kultúrákból. A mozi feltalálásának köszönhetjük azokat a dokumentumfilmeket, amelyek bemutatják például Eleonora Dusét, ám Duse színháza nincs sehol. Nem is létezhet, ha, mint ahogyan azt gondoljuk, a színház a színészek, illetve a színészek és a nézők között létesült valós és eleven kapcsolat. A szövegekönyvek, a drámák visszaadják a szavakat, de némák az emberi viszonyokat illetően.

Ezért a színészek csak saját kortársaikhoz tudják mérni magukat. E sorok írójának nemzedékéből is sokan már a történelem részei, mint Kantor vagy a Living Theatre, akikről nem maradt más, mint nézőik emlékezete. Ezek az emlékek pedig nyilván elmentmondásosak, hiszen valamennyi néző számára mást és mást jelentett ez a viszony. Számunkra ez a színház egyik legelbűvölőbb vonása: egy olyan civilizációban is fenn tud maradni, ahol a magántulajdon és a vagyon minden más fölött áll. A színház azonban tiszta energia, a pillanat költészete, amit senki nem birtokolhat.

Elég egy pillantást vetni a képzőművészetek fejlődésére, hogy világosan kirajzolódjon az alakábrázolás tökéletesedését jelezni hivatott töretlen pálya, mely a negyvenezer évvel ezelőtti barlangrajzoktól egészen a XIX. századig tart.

A múlt század derekán azonban egy váratlan esemény hirtelen megakasztotta ezt a töretlen fejlődést. A fotográfia feltalálása ugyanis szinte azonnal feleslegessé, sőt egyenesen idejétmülttá tette a festészetet. Addig a pillanatig a festő nagyon fontos szerepet töltött be a társadalomban, és konkrét feladatokat látott el, úgymint másolás, *hitpropaganda*, dokumentálás, tanúságtétel, de az ő képei garantálták megrendelői halhatatlanságát is. A fénykép megjelenése azonban, amely nemcsak gyors, de a sorozatos műszaki fejlesztéseknek köszönhetően egyre pontosabb és gazdaságosabb lett, egyik pillanatról a másikra kiszorította a festőket. A fénykép minden festőnél jobb minőségű, ráadásul olcsóbb képet készít, töredék idő alatt. Nem lehet véletlen tehát, hogy elsőként egy olyan irányzat fordul szembe a figurális ábrázolásmóddal, mint az impresszionizmus, amely a fénykép elterjedésével párhuzamosan bontakozott ki. Sőt, az sem véletlen, hogy az impresszionisták első kiállítására, miután az 1874-es Salone-ba nem kapnak bebocsátást, egy fényképész műhelyében kerül sor.

A festő egyéni látásmódja most először kerül előtérbe, mert

nyíltan és arcátlanul lép ki a szubjektivitás megszokott kereteiből. Mintha az lenne az impresszionisták üzenete, hogy miután a fénykép elvette tőlünk annak lehetőségét, hogy megalkossuk, vagy legalábbis ábrázoljuk a valóságot, és megfosztotta művésztünket minden értelemtől, egy új és sokkal tartalmasabb útra találtunk. Ebből születnek azok a formák, amelyek eltávolodnak a verizmustól és elutasítják a realizmust. Gombrich így ír: „... a festőtől a néző felé közvetített vizuális *élmény* - ez volt az impresszionizmus valódi célja.”

Vajon kijelenthetjük-e, hogy a festészet akkor válik igazán művészetté, amikor a fénykép felmenti a másolás kötelezettsége alól? Hiszen semmi sem kényszeríti többé arra, hogy elmeséljen egy történetet, vagy leírjon egy eseményt. Most már nyugodtan szentelheti magát annak, hogy a felszín mögött megbújó világot kutassa, és felfedezze a művészek egyéni látásából fakadó ezernyi ábrázolásmódot. „Fel kell fedeznünk” más kultúrák művészetét, és önfeledten alá kell magunkat vetni azok mámorító hatásának. Óriási jelentőséggel bír az a pillanat, amikor a XX. századi festők a nyugati kultúra számára korábban ismeretlen afrikai vagy óceániai művészetek láttán megfogalmazták a „vissza a forrásokhoz” elvét.

Amíg a festészet eljutott az impresszionizmustól az absztraktig, vagy éppen a pop-artig, annyira tudatossá vált, és olyan felfedezések sorát hajtotta végre saját területén belül, amire a korábbi évezredekben soha nem volt példa. Korábban ugyanis a művésznek a közízléshez és a megrendelők igényeihez kellett igazodnia.

Vajon mire lett volna képes Michelangelo, ha nem kell megfelelnie a pápák szüklátóköritségének?

A válság a művészt mindig saját művészetének újraértelmezésére készíti. Ha már nem érdemes többé újrateljesíteni, tanúszkodni, megőrizni, vagy halhatatlanná tenni, akkor vajon mire hivatott?

Akkor az embernek rá kell ébrednie, hogy a festészet a való-

ság olyan oldalát is képes feltárni, legyen szó bármiről, amit semmilyen gép segítségével nem lehet elérni. A képek azért rendkívüli fontosságúak, mert a művész tudatában a valóság számtalan megjelenési formájából születnek, és mert csakis a művészet képes azokat megjeleníteni a festővásznon. Annak, hogy a festészet történetében már nem tudnak újat mondani, egyik legjobb bizonyítéka az a kellemetlen, zavaró érzés, amely kortárs arcképek előtt keríti hatalmába az embert, míg egy fénykép a legteljesebb mértékig a természetesség hatását kelti. Azért van ez, mert egy festett portré hajlamos giccse válni.

Éppen ez történt, amikor a mozgókép és a televízió feltalálása felmentette a színházat az élet és a történelem ábrázolásának kötelessége alól. Ez az, amihez a mozi és a tévé sokkal jobban értenek, ráadásul sokkal kedvezőbb áron. És mivel a színház végre szabad lett, a művészek az emberi kapcsolatok fontosságára, a viszonyokra helyezhetik a hangsúlyt.

Tekintélyes színházi tudósok állítása szerint – hinnünk kell nekik, hiszen személyesen már nem tudjuk ellenőrizni – a színház történetében volt egy olyan pillanat, amikor az élet színpadi ábrázolása a lehető legmagasabb szintet érte el. A XIX. és XX. század fordulóján működő moszkvai Művész Színházról van szó. Konsztantyin Sztanyiszlavszkij neve fémjelezte, és a „naturalizmus” nevet viselte. Ő olyan színpadi igazságra törekedett, ami áthatja az élet igazságát, és összetett formában ábrázolja. Ez azt jelenti, hogy Sztanyiszlavszkij számára egy színpadi megnyilvánulás csak akkor volt jó, ha az teljesen igazi. Ám igazság alatt kizárólag azt értette, ami hasonlít az „objektív” valóságra. A Művész Színháznak pedig sikerült mindezt megvalósítania, és amennyire tudjuk, a lehető legjobban. Sztanyiszlavszkij iskolája a valóság megfigyelésének és lehető legpontosabb ábrázolásának soha addig el nem ért művészi magasságát és tökéletességét fejlesztette ki. Az, amit ma a „színész önmagán végzett munkájának” neveznek, forradalmasította a színjátszás fogalmát.

Sztanyiszlavszkij szerencsétlenségére Sztálin szentesítette ezt a színházi gyakorlatot, amelyet idővel piederstálra is emelt. A naturalizmus lényegében nem más, mint a „szocialista realizmus” színházi átültetése, amihez aztán a Szovjetunió valamennyi színházának igazodnia kellett. A Művész Színház számára ez valódi csapást jelentett, és Sztanyiszlavszkij évekig nem hozhatta nyilvánosságra későbbi kutatásait. A „valóság” azonban az „objektív valóságon” túl található más dolgokhoz hasonlóan csalóka, saját látszólagos igazságával együtt. Amikor a Napot a Földről nézzük, olyan mintha a Nap mozogna. A világon számtalan, érzékeinknek felfoghatatlan valóság létezik. Ilyen például az ultraibolya és az infravörös sugárzás, illetve az emberi fül számára érzékelhetetlen hangok. Ennek ellenére léteznek, és meghatározó szerepet játszanak létezésünkben. És akkor a művész látásmódja kevésbé igaz és kevésbé valós a valóságnál, csak azért, mert nem úgy adja vissza, ahogyan látjuk? Vagy azt hisszük, hogy látunk, mert az, amit „látunk”, szubjektív képalkotás eredménye, vagyis nem más, mint az a kép, amelyet agyunk az optikai jelek alapján létrehoz? Paul Klee is úgy véli, éppen a művész az, aki eltérő látásmódjából fakadóan feltárhat a világban másfajta, rejtett valóságokat.

A hasonlóság még nem igazság. Ha az ember képes megfigyelni a valóságot, a természet a saját metaforáit kínálja fel neki, ami pedig olyan pontossággal ér célba, mint semmilyen más leírás vagy utánpótlás: ezért tehát igazabb. A következő sort Ungaretti ifjú katonaként írja a hegyekben: *„úgy vagyunk, mint ősszel a fákön a levél”*.³³ Számtalan módon ki lehetne fejezni ugyanennek a sornak a jelentését, de még a leggondosabban megalkotott mondat sem váltaná ki olvasójából ugyanazt az érzést, mint ez a felkavaró sor, és semmi nem tudna megkapóbban és tömörebben megfogalmazni és érthetővé tenni egy lelkiállapotot.

³³ Giuseppe Ungaretti, *Mérték és titok, Válogatott költemények*, Kráter Műhely Egyesület, Budapest, 1993, Katonák c. vers, 35. o. (Madarász Imre fordítása).

Mejerhold és Vachtangov ezen a ponton kerültek konfliktusba a Szovjetunió hivatalos művészet-koncepciójával, amiért, mint tudjuk, súlyos árat fizettek Sztálin pribékjeinek. Mejerholdot és feleségét meggyilkolták, Vachtangov pedig csak azért úszta meg, mert a vérengzés előtt néhány nappal halt meg egy kórházban. Mindketten *színházias* színházat szerettek volna, mert az igazságra törekedtek, és felismerték, hogy igazság csupán egy poétikai aktus eredményeként jelenhet meg a színpadon. Az élet színpadi utánczása, amit ők Sztanyiszlavszkijnál láttak, nem volt, és soha nem is lehetett igaz. Sokkal közelebb állt egy jól sikerült hazugsághoz. S bár Sztanyiszlavszkij úgy vélte, alkot, valójában csak imitált. A színpadi költészet nem lehet az élet tükre, sokkal inkább ablak, amin keresztül egy jóval pezsgőbb és egységesebb valósággal kerülhetünk kapcsolatba. Ez a kapcsolat pedig egyfajta ráeszmélésre ösztönözheti a nézőt.

Ahogy Horatius is állítja *Ars Poeticájában*, „aut agitur res in scaenis aut acta refertur”: „Színpadon adjuk? Vagy csak szóval szólva regéljük?”, majd így folytatja: „Minket a történet, csak hallva, nem üt szíven úgy, mint akkor, hogyha szemünk is látja, tanúk lehetünk rá.”³⁴ Más szóval, a színháznak el kell döntenie, hogy lényegét tekintve elbeszélés vagy élmény akar lenni. Az élmény, mint a színház kizárólagos és uralkodó sajátossága, a tömegkommunikáció feltalálásának köszönhetően első helyre lépett, és mára végleg felszabadult az elbeszélés kényszere alól. A színészeknek csupán néhány óra áll rendelkezésükre, hogy a színpad bűvkörében dolgozzanak, ezért aztán el kell dönteniük, hogyan lehet maximálisan kiaknázniuk az adott helyzetet, a találkozás egyszeri lehetőségét, *hic et nunc*, néző és színész között. A lényeg az *itt és most*, hiszen még ha másnap, vagy akár három órával később meg is ismételnék ugyanazt a találkozást, nem lenne ugyanaz. Akkor hát elbeszélés vagy élmény? Az elbeszélés a

³⁴ Horatius Flaccus, Quintus, *Horatius összes művei*, Európa, Budapest, 1989, 333. o. (Bede Anna fordítása)

múltból építkeznek, mert azt meséli el, ami volt. Vagy akár a jövőből, ha arról beszél, ami be fog következni vagy bekövetkezhet. Az élmény persze ebben az esetben sem hiányzik. Itt azonban az elbeszélő és a néző kölcsönös energiájából fakadó találkozásban jön létre, és másodlagos marad az elbeszélés szempontjaihoz képest. De talán még az elbeszélésnél is jobban érdekelt minket az, hogy miként jelenik meg mindez az előadó személyén keresztül, és hogy kerül kapcsolatba a nézővel. Ha viszont a mi felfogásunknak és gyakorlatunknak megfelelően a legfontosabb mozzanat az élmény, akkor mindent ennek kell alárendelni. Ezen választásunkban minden bizonnyal az a sürgető tényező is közrejátszik, amit Argentínából hoztunk magunkkal, és ami azóta sem hagy minket nyugodni. Az elbeszéléshez időre van szükség, arra az időre, ami a szó megformálásához, meghallásához, megtestesüléséhez szükséges. A színházat mint élményt, állandó tér-idő kapcsolat jellemzi, ami a színészek, illetve a színész és a néző kapcsolatának ritmusából táplálkozik. A sürgető tényező közvetlenül a ritmusból fakad. Az első színházi előadások, amelyeken Európában részt vehettünk, majd mindig ugyanazt a nyomot hagyták bennünk: ezeknek aztán van idejük – mondtuk magunkban –, a világ súlyos és sürgető dolgai látszólag nem nagyon érintik őket. Persze világos volt, hogy nincs ilyen jellegű tapasztalatuk, ezért aztán legfeljebb csak mesélhetnek róluk. Mi egy darabjaira szétesett világból jöttünk, ahol a színházcsinálás egyet jelentett életünk kockáztatásával. A katonák nem egyszer szakították félbe a próbákat és az előadásokat, hogy elhurcolják társainkat, akiket soha többé nem láttunk. Bombák és tüzészetek pedig többször döntöttek romba színházakat. Így, ha már valaki az életét kockáztatja, szeretné, ha legalább értelme is lenne.

2. *A határhelyzet. Pestis és mágia*

„Hogyan lehetséges, hogy a színházban – legalábbis amilyenek Európában, jobban mondva Nyugaton ismerjük a színházat – háttérbe szorul mindaz, ami igazán színházi, vagyis mindaz, ami nem a szóbeliségnek, a szónak engedelmeskedik, vagy ha jobban tetszik, mindaz, ami nincs benne a szövegben, sem a színpadi hangosítás lehetőségeihez és körülményeihez igazodó szövegben?”³⁵

Artaud lázasan kutatott egy valódi színház után, mely túllép az irodalom határain, és elsősorban a színészeket, ennek hatására pedig a nézőket is képes elbűvölni és felkavarni. Így jutott el a XVIII. századi Marseille-ben pusztító pestisjárvány leírásáig. A szokások, előítéletek és tabuk hatalma alól „felszabadító” erő ragadta meg, az a fajta állapot, amelyet a küszöbön álló halál bizonyossága idéz elő az emberekben. Egyfajta reményvesztett „színházat” keltett életre. Így ír:

„A pestises ordítva veszi üldözőbe a lázálmok lidérceit, a színész pedig önnön érzékenységgel fut versenyt. A párhuzam kézenfekvő. A pestises titokzatos metamorfózison megy át, olyan alakokat ölt, amelyeknek léte a pestis nélkül álmában sem jutott volna eszébe, s ezeket az alakokat tehetetlen holttestekből és önkívületben levő örültekből álló közönség előtt jeleníti meg. Közte és a költő között, aki minden ok nélkül új alakot teremt, és semmivel sem kevésbé tehetetlen, semmivel sem kevésbé önkívületben levő közönség elé állítja őket, szinte kézenfekvő a párhuzam. Ez a párhuzam pedig rávilágít az egyetlen igazságra, ami számít,

³⁵ Antonin Artaud, *Színház és az istenek*, Orpheusz Könyvkiadó, Budapest, 1999, 136. o. (Betlen János fordítása)

s fényében a színház, akárcsak a pestis, a szó szoros értelmében járványnak tekintendő.”³⁶

A pestis határhelyzetet teremt. De mit is jelent a *határ* egy helyzetben? Az idő megszűnésének köszönhetően kialakult válságot: a határ, melyen túl a halál várakozik. Mint például egy földrengés esetén, amikor az édesanyának gyermeke halálát kellene végignéznie, aki, miután egy keresztgerenda zuhant rá, teljesen mozgásképtelenné vált. Az élet-halál helyzetben az anya korábban nem ismert erőket fedez fel magában, amellyel képessé válik kiszabadítani fiát a gerenda fogságából. E tény alapján mesztérünk, Renzo Casali kialakított egy olyan gyakorlatot, amit mi később továbbfejlesztettünk. A tétel a következő: ha a színész egy ilyen határhelyzetbe tudná juttatni magát, arra is képes lenne, hogy szétszakítsa azt a kulturális hálót, amely gátat szab kreativitásának.

De térjünk vissza az antropológiához, ahol a mágiával szoros összefüggésben álló „mentális technika” gyökereit találjuk. Artaud után nézzük, mit mond erről Malinowski:

„A mágia teljes kulturális funkciója tehát abban áll, hogy áthidalja a rendkívül fontos tevékenységeknél mutatkozó hézagokat és hiányosságokat, amelyek fölött az ember még nem tudott teljesen úrrá lenni. Hogy ezt a célt elérje, a mágia megadja a primitív embernek a siker lehetőségébe vetett erős hitet, és határozott szellemi és pragmatikus technikát szolgáltat arra az esetre, ha rendes eszközeivel nem boldogul. Így képessé teszi az embert arra, hogy bizalommal végezze el legfontosabb feladatait, és megőrizze tartását és lelki egyensúlyát olyan körülmények között, amelyek a mágia segítségével nélkül demoralizálnák, erőt venne rajta a kétség-

³⁶ U.o. 124-125. o.

beesés és aggodalom, félelem és gyűlölet, a viszonzatlan szerelem kínja és a tehetetlen gyűlölet.”³⁷

Ha ebben a szövegben helyettesítjük a *mágia* szót a *költéssel*, annak az antropológiai megfogalmazásához jutunk, amit a színházról, illetve annak egyéni-társas szerepéről gondolunk. Színházi munkánk célja egy olyan nem irodalmi nyelv kialakítása, amely képes közvetíteni azt a partitúrát, amelyet a színész az előre megválasztott téma alapján, érzelmi úton valósít meg.

A színész, miközben saját belső világát kutatja, úgynevezett kép-ingereket hoz létre. Munkája egyrésztől racionális, tekintve a dramaturgia kialakítását, ami a valóság töredékeit a képzelet szüleményeihez kapcsolja. Másrésztől viszont emocionális, a dramaturgiai elemek és az érzések kölcsönös viszonya miatt. A folyamat egy bizonyos pontján, valamely *sürgető tényező* nyomására, a színész szinte kizárólag képekben kezd gondolkodni. Ez egészen addig tart, amíg a racionális gondolkodásmód működése majdnem teljesen leáll: elérkezett a „konkrét” képig. Csak az értelem egy igen csekély része irányít: a „vezérlő”, vagyis a színész tudatossága uralja a helyzetet. A színész tehát rátalál egy *határhelyzetre*, amelyben *hinni* tud. Most már elkezdhet *alkotni*.

Hogy még jobban megvilágítsuk ezt a folyamatot, térjünk ismét vissza Malinowskihoz. A melanéz bennszülöttek viselkedésének tanulmányozásakor Malinowski arra a megállapításra jutott, hogy a mágia egy olyan válasz, amely azokra a kérdésekre is meg tud felelni, melyekre az emberek maguktól nem találnak magyarázatot. Mint például, amikor a vadászat sikertelen, egy egészséges ember úgy érzi, nincs benne jártányi erő, vagy amikor egy tengerészt elkerül a jó széljárás. Minden olyan helyzet, amely cselekvésképtelenséghez és halálhoz vezet: *határhelyzet*. Az ember tudása ilyenkor mit sem ér, és teljesen tehetetlenné válik. Mégis

³⁷ Bronislaw Malinowski, *Baloma, Válogatott írások*, Gondolat, Budapest, 1972, 393. o. (Bónis György fordítása)

vadásznia kell, hogy egyen, hajóra kell szállnia, hogy halásszon, és erőre van szüksége, hogy dolgozzon. Az a mélyről jövő vágy azonban, hogy elérje célját, megszállottá teszi. Megszállottsága pedig egyenesen arányos a felmerülő akadály mértékével. Testében a cél el nem éréséből fakadó kétségek és a kudarcból való szorongás okoz feszültséget. A feszültség pedig egyre növekszik:

„Vágyképeinek megszállottjaként az ember látja és érzi hön áhított célját. Teste pedig megeleveníti az előre remélt cselekvésmintákat, melyeket egy heves szenvedély kelt életre. A tehetetlen dühtől sújtott, vagy a hiábavaló gyűlölettől elborult személy önkéntelenül is ökölbe szorítja a kezét, és képzeletbeli ütések mér ellenfelére [...] a gyöttrődő szerelmes álmaiban látja kegyetlen imádottját, aki mindig is elérhetetlen marad számára [...], álmaiban esdekel és könyörög a kegyeiért, hogy bocsánatot nyerjen, és keblére ölelhessen”.³⁸

Mindannyiunknak lehettek már hasonló élményei. Az egyetlen dolog, amihez nem tudunk alkalmazkodni, a tehetetlenség, vagyis értelmünk válasza arra, amit nem tud megmagyarázni. Mindazonáltal szervezetünk számára szükséges, hogy felszabadítsa az idegfeszültséget, a vérbe áramló adrenalinnak oxigén kell az égéshez, az izmoknak pedig mozgásra van szükségük. A testnek pedig cselekvésre:

„Az olyan reakciók, mint a nyomasztó érzelmek vagy gyöttrő vágyak, az ember hasonló helyzetekre adott természetes válaszai, melyek egy egyetemes pszichofiziológiai hatásmechanizmuson alapszanak. Szintén ezek felelősek a tettek-

³⁸ Bronislaw Malinowski, *Magia, Scienza e Religione, e Baloma. Gli spiriti dei morti nelle isole Trobriand* [Mágia, Tudomány, Vallás és Baloma. A halottak szellemei a Trobriand-szigeteken], Róma, Newton Compton, 1976, 84-85. oldalak (a következő idézetekkel együtt)

ben vagy szavakban megnyilvánuló, halogatott érzelmek kifejezéséért is, mint például a tehetetlen harag és az elégedetlenség fenyegető gesztusai. Nem más ez, mint az elérni kívánt cél ösztönös kinyilvánítása a cselekvés lehetetlensége mellett.”

A különbség abban áll, hogy míg a bennszülöttekben vagy bárkiben, aki egy hirtelen ihletett pillanat rabja, ezek a folyamatok önkéntelenül zajlanak le, addig a színházban egy konkrét módszer alapján hívjuk elő és alkalmazzuk őket. A nehézség a kulturális korlátokból adódik, melyek megbénítják az effajta dinamikát. A *határhelyzet* egy olyan folyamaton keresztül igyekszik megszüntetni ezeket, melyet szintén Malinowski szavaival tudunk a legjobban leírni:

”...egy erős érzelmi élmény, mely képzetek tisztán szubjektív áramlásában oldódik fel, vagy a szavak és magatartásmódok, melyek életünk legmélyebb meggyőződéséről árulkodnak, azt a benyomást keltik, mintha egy hasznos, gyakorlati eredmény birtokába jutnánk, vagy mintha valami egy, az ember előtt feltárult hatalom révén születne meg.”

Más szóval, ami lehetővé teszi a *mitikus* gondolat megjelenését. Ez az, amin keresztül a színész egyidejűleg *felismeri önmagát*, illetve *akaratlanul is* átad valamit, túl a mindennapi nyelv közvetítő szerepén, és *közvetlen* kapcsolatba kerül a néző érzékenysé-
gével.

Semmiképpen nem szabad azonban megfeledkezni a *határhelyzetből* fakadó kockázatokról. Lényeges szempont, hogy a munkakörülmények megfelelőek legyenek. Esetünkben ezt mindig céltudatos, képzett és megfelelő tapasztalattal rendelkező emberek csoportja biztosította, akik szükség esetén sürgették, máskor meg épp ellenkezőleg, késleltették a kutatásokat.

Ha a színház, ahogy gondoljuk, más, mint az irodalom vagy különböző szövegek színrevitele, akkor egy olyan határtalan világ területére érkeztünk, amelynek a felderítése csak most kezdődött el.

3. Agresszivitás, erőszak vagy Buddha a sivatagban

Az erőszakról tanult ismereteinket alaposabbá kellene tennünk, mert azt nem a megfelelő értelemben használjuk. Azt gondoljuk, hogy az agresszió egyenlő az agresszivitással. Nehezen tudunk ezzel mit kezdeni. Mégis csak bizonyos határon belül állíthatjuk, hogy az agresszivitás az agresszióval van kapcsolatban. Az agresszió azonban semmi köze a valósághoz; csak egy egzisztenciális aktus, mely egy képzeletbeli viszonyhoz kötődik.

Jacques Lacan, Szeminárium. I. Könyv

A színház mindig is a konfliktusok helyszíne volt. Amikor meghalljuk a *konfliktus* szót, hajlunk rá, hogy az *erőszakhoz* kapcsoljuk úgy, ahogy az *erőszakot* az agresszióhoz kötjük. Ahogy Lacan is állítja, keverjük az agresszivitást az agresszióval. Mivel a színházi műhelymunka során állandóan konfliktusokkal szembesülünk, alaposan tanulmányoztuk sajátosságait, forrásait és működését.

Az emberi lét egyik alapfeltétele és a túlélési ösztön kifejeződése az, hogy fajunk évmilliók során kifejlesztette az erőszakot mint az egyén, illetve a csoport legkülönbözőbb belső és külső szükségleteire adott választ. Az erőszak „működéséért” a limbikus rendszer, egészen pontosan az úgynevezett szaglólélembeny felelős. A szaglólélembeny és a felső agykéreg, vagyis a tudatos lényünk között azonban hiányzik a közvetlen kapcsolat. Ezért aztán amikor a belső feszültség a normális szint fölé emelkedik, vagy ha úgy tetszik, „tornyosul,” kénytelenek vagyunk szabadjára engedni, és

az éppen jelenlévőre zúdítani a bennünk felgyülemllett erőszakot: nincs mit tenni, „elszabadult”! Ekkor azonban egy „másik” veszi át az ellenőrzést. Egy „másik”, aki bennem lakik, és aki rajtam keresztül fejezi ki magát, aki legalább annyira létezik, mint én, egészen addig, mígnem teljesen olyan nem lesz, mint „én” vagyok, így aztán helyettesíthet a dühroham ideje alatt. A jogtudomány sem hagyja figyelmen kívül ezt a jelenséget, hiszen megalkotta a „hirtelen felindultság” illetve az „indulatkitörés” fogalmát, hogy magyarázatot adjon a „normális” emberek által elkövetett bűncselekményekre. Indulatroham avagy más néven *raptus*: az az állapot, amikor az agy szaglőlebenye átveszi az ellenőrzést, azaz elrabolja [*rapire*] az irányítást a felső agykéreg felett.

Egy dolog azonban nem hagy nyugodni, mégpedig a folyamattal járó örömrész. Úgy tűnik, mintha gyilkolni valójában élvezet lenne. Gyilkolás közben a tettes élvezi áldozata haláltusáját. Minél hosszabb és kegyetlenebb a szenvedés, annál mélyebb és intenzívebb az ebből származó örömrész, amelynek pontosan tetten érhető a szexualitáshoz való kapcsolata. Ugyanígy örömteli az is, ha végignézhetjük embertársaink szenvedését, vagy tönkre tehetünk valamit. Ez az örömrész azon a közvetített kitörésen keresztül válik hétköznapi motiválttá, amikor mások szenvedéseit, legyenek azok egyének vagy akár csoportok, közelről vagy távolról szemlélhetjük. Jó példával szolgálnak erre azok az audiovizuális eszközök segítségével közvetített, kitalált események, ahol fikció és valóság egy ideig fej-fej mellett haladnak úgy, hogy hol az egyik, hol a másik kerül előtérbe, mígnem egy egységes ingerforrásban egyesülnek, amit aztán „félelmetesnek” vagy „visszataszítóknak” minősítünk, anélkül azonban, hogy leszoknánk róluk.

A keresztre feszített, szegekkel átlyukasztott férfit ábrázoló keresztény szimbólum embertelensége és időtartama miatt is az egyik legkegyetlenebb kínhalált ábrázolja. De vajon ennek a férfinak a látványa, aki ilyen rettenetes kínok között hal meg, nem

vált-e ki belőlünk valamilyen módon egy tudatalatti örömrzertet?

Vagy ott van a flagellánsok önmaguk ellen gyakorolt agresz-sziója is. A 'lélek felszabadítása' reményében „megbüntetett test” olyan önkínzásokba hajszolja őket, mint a korbácsolás, a vezek-lőöv, az éhezés, a hideg, vagy a nemi élet megtagadása. Felmerül azonban a kérdés, hogy a minden létező örömforrást jelentő 'démoni kísértéseket' nem éppen azért találták-e ki, hogy igazolják ezt az erőszakot, és hogy ily módon egy objektíve még mélyebb örömrzertet hozzanak létre? Jól tudjuk, hogy az endorfintermelés arányosan emelkedik a fájdalom mértékének emelkedésével. Isten igazolja az önkínzást, és hitelesíti az agyban az endorfin túltelítettsége következtében kialakuló látomásokat, káprázato-kat. A mártírhalál és a szenvedés iránti vágy a sivatagi népek val-lásának egyik lényeges eleme. Bizonyos vallások pontosan azért jöttek létre, hogy a természet zord arcát is megmutassák az embe-reknek, élükön egy olyan bosszúálló Istennel, akit jól ismerünk az Őszövségből. Ezzel ellentétben a jó természeti adottságok és a kellemes klíma olyan vallások születését segítik elő, amelyek a *kozmoszal* való egyesülésre tanítanak, mint a mérsékelt égövi er-dők népeire jellemző animizmus vagy a buddhizmus. Nehéz lenne Buddhát a sivatagban elképzelni.

Az erőszak, különböző formákban ugyan, de számos kultúra beavatási ceremóniájában is jelen van. Az önkínzással például a jelöltek tűrőképességüket és magas fájdalomküszöbüket bizonyítják közösségük előtt. A másokkal szemben gyakorolt erőszak viszont egyértelműsíti nélkülözhetetlen szerepüket a vé-dekezésben és a közösség túléléséért folytatott harcban. Nem kizárt, hogy a nyugati kultúrában éppen az ilyen jellegű rítusok hiánya áll nem egy fiatalkori probléma mögött. Mert a rítusok ugyan eltűntek, de az azok iránti igény megmaradt. Ezért aztán a fiatalok maguk hoznak létre újakat. A társadalom pedig ahe-lyett, hogy megértené és elfogadná, inkább kizárja és elfojtja eze-

ket a viselkedésformákat, melyek azonban valójában éppen belőle fakadnak.

Mi mindannyian, akik a nyugati kultúra részei és kifejeződései vagyunk, arra törekszünk, hogy elfojtsuk az erőszak minden formáját, és annak illúziójában ringatjuk magunkat, hogy legjobb esetben egy könnyed kézmozdulattal és pusztán jó szándékkal félresöpörhetjük létünk egy ilyen lényegi tényezőjét, amely fajunk kialakulásában is oly fontos szerepet játszott. A civilizáció álarca, mely új színben tűnteti fel az erőszakkal szembeni iszonyunkat, mostanra igazi drámai művészetté vált. A civilizáció igazi komédiázása ez, ahol mindenkinek megvan a maga szerepe. A gesztusok jelentéssel telítődnek, a viselkedésmódok pedig társadalmilag elfogadottá válnak. Nagyrészt ebből él a szórakoztatóipar is: megteremtődnek azok a nélkülözhetetlen helyek, ahol bepillantást nyerhetünk a különböző társadalmi osztályok tragikomédiáiba, úgymint a sorozatok, a szappanoperák, a honlapok, a mozi és a tévé.

Annak illúziója, hogy végleg megszüntessük az erőszakot, napjában többször is felmerül. Ám szinte minden alkalommal kizárólag azért, hogy igazoljuk abbéli gyengeségünket, hogy képtelenek vagyunk összefüggő és meggyőző válaszokat adni a valóság kényszerítő nyomására. Az etológusok feltárták az eltolásnak nevezett művelet mechanizmusát, amelyből az derül ki, hogy ha az ember nem tudja levezetni a harag által gerjesztett energiát, más felé irányítja a nyilait. Ez az elv hatalmas előrelépést jelentett, és nagy művészi magasságokba emelkedett.

A sportpálya, amely egykor az egészséges agresszió színhelye volt, ma gyakran válik csataterré, ugyanis a lelátókon és azokon kívül a szurkolótábor másokon és az útjába kerülő tárgyakon vezet le felgyülemlett frusztrációit.

Az egyéni erőszak tilos és büntetendő. Az állam azonban törvényesen alkalmazhatja, és kegyetlen brutalitással használja is.

Így tehát kultúránk „duplán is kötődik” az erőszakhoz. Két-

ségtelen, hogy akkor sem tudjuk azt végleg eltörölni, ha tabuként kezeljük. Hiszen még ha egyetlen épelméjű ember sincs, aki elismeri, hogy élvezi a gyilkolást vagy a kínzást, vagy akár csak azt, hogy képes lenne rá, agyunk legmélyebb rétegeiben mindig ott van egy ilyen *tett* lehetősége. Nem kell sok, hogy elszabaduljon, csupán az adott körülmények függvénye. Bármilyen egyéni vagy kollektív helyzetet lehet társadalmilag igazolni, mint 'raszszok' vagy 'etnikumok' problémáit. Nem is kell messzire menni, elég a volt Jugoszlávia tragédiájára gondolni.

3.1. A konfliktus mint vizsgálati módszer

Színházi munkánk során ezt a 'sötét erőt' kutatjuk különböző képzeletbeli szituációkba helyezett játéktechnikákkal. Nemcsak a konfliktust vizsgáljuk, hanem annak segítségével is végzünk vizsgálatokat.

A színészeknek mesterségesen gerjesztett konfliktushelyzetekben kell helytállniuk. Ezeket a szituációkat gondos és alapos munkával építjük fel, hiszen valódinak kell tűnniük. A szó eredete önmagáért beszél: *helyt-állnak*, [com-petere] „közösen kutatnak”. Közös munkájuk során pedig arra törekszenek, hogy előhívják „sötét erőiket”, hogy megismerjék, aztán pedig irányítani tudják azokat.

Fajunk kialakulásához kapcsolódó erők ezek. Ha nem ismerjük őket, és abban az illúzióban ringatjuk magunkat, hogy a társadalmi tabuk megvédenek minket, mindig a kezükben fognak bennünket tartani. Színházi munkánk egyik fő célja, hogy tudatossá tegyünk a tabukat.

3.1.1. A hétköznapitól a nem hétköznapig

A konfliktus, különböző formában ugyan, de minden életfolyamat rugója, és egyben minden drámai szituáció lelke. Az a mechanizmus, amely a színházi dinamikáért felel, és felébreszti szunnyadó titkait.

Ahhoz, hogy megismerjük a *színház világát*, előbb irányítsuk figyelmünket a hétköznap élet felé. A színházi műhelymunka alkalmával egy valódi konfliktushelyzet *in vitro* rekonstruálása zajlik, ahol minden elemet elkülönítettek, megvizsgáltak és *előkészítettek*.

Rögtön felmerül azonban az első probléma: az a tény, hogy törzsfajlódásunk és kultúránk a konfliktus elfojtására kondicionált bennünket. Mivel az evolúciós törzsfán az emlősök fejlettségi szintjét értük el, testünk és lelkünk egyaránt pihenésre és nyugalomra törekszik. Így bármely konfliktushelyzetben az első reakciónk a helyzet megoldására irányul. Minden lehetséges módon igyekszünk a konfliktust *elkerülni*. Ezáltal pedig pszichénk a feloldatlan, elfojtott, azaz elfelejtett konfliktusok lerakatává válik, melyekről egy idő után azt is elfelejtjük, hogy elfelejtettük. Kapcsolataink is elrejtett, álarc mögé bújtatott konfliktusokból épülnek fel. Csak akkor nézünk velük nagy nehezen szembe, ha rákényszerülünk. Ezért aztán meggyötörtén és frusztráltan lépünk ki belőlük.

Tehát minden probléma gyökere abban áll, hogy szembe kell néznünk a konfliktusokkal. Ehhez pedig elsősorban testi, lelki és kulturális ellenállásunkon kell felülemelkedni. Meg kell tanulnunk, hogy soha nem mondhatjuk teljesen azt, amit gondolunk, illetve soha nem követhetjük cselekedeteinkben az érzelmeink természetes áramlását. Ahogy Jacques mondja Shakespeare *Vízkeresztjében*, színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő. Ha azonban ki szeretnénk lépni a szerepünkéből, vagy csak változtatni beszédmódunkon, a társadalom gondolkodás nélkül

elítélne bennünket. *Bolondnak* vagy *deklasszálnak* nyilvánítana bennünket, és elmegyógyintézetbe, börtönbe zárna, vagy egészen egyszerűen kirekesztene vagy száműzne bennünket.

Az első dolog, amivel ez a gyakorlat szembesít bennünket, az önmagunkról kialakított eszménykép. Szobánk magányában, zárt ajtók mögött, többnyire a lehető legpozitívabb képet építjük fel magunkról. Magunkról a legjobbat, másokról a legrosszabbat. Életünk filmjében mi vagyunk a jók és a szépek, örökös harcban a rosszakkal és a csúnyákkal.

A konfliktus tanulmányozását célzó színházi műhelymunka során a Módszer szabályainak alkalmazásán keresztül könnyen fény deríthető arra, hogy kik vagyunk valójában, hiszen a gyakorlatok a tanú-megfigyelők szeme előtt zajlanak, akik kész örömmel feltárják előttünk azt a szakadékot, ami a látszólagos igazság és a tényleges igazság között van.

3.2 *A fikció mint lelemény és játék*

A színház fikció. A fikció szó azonban számos jelentéssel bír. Nem foglalja magába szükségszerűen és kötelező jelleggel a színlelést vagy az ábrázolást. A fikció jelenthet többek között *invenciót* is. Sztanyiszlavszkijtől kezdve színház alatt már nem ábrázolást értünk, sem „az élet tükrét”. Sokkal inkább egy tudatosabb és érthetőbb élet lehetőségét. A színház éppen azért teszi lehetővé számunkra, hogy az igazsággal kísérletezzünk benne, mert fikció: „A legszentebb igazság sem ér semmit, [...] ha nem válik az én benső és legszemélyesebb élményévé. Minden egyértelmű és 'világos' válasz, ahogy mondani szokás, csak az agyunkig jut el, és nagyon ritkán hatol szívünk mélyéig. Nem szükséges 'tudni' az igazságot, annál inkább kell, hogy tapasztalatokat szerezzünk róla”³⁹.

³⁹ C.G.Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna* [A tudattalan a modern pszichológiában], Torino, Einaudi, 1994 (1.kiadás 1942), 146-147. o.

A színház kitalált világában szabadon kísérletezhetünk és tanúságot tehetünk emberségünkéről.

A színház játék. „És ahogyan a gyermek és a művész játszik, úgy játszik az örökké eleven tűz is, épít és rombol ártatlanul [...] A gyermek egyszer csak félredobja játékát; ám hamarosan ártatlan szeszéllyel nekilát újra. De amint építeni kezd, szabályosan, belső törvények szerint kapcsol, illeszt mindent össze és formál mindent át. Így csak az esztétika embere szemléli a világot, aki a művész és a műalkotás létrejöttének példáján tapasztalta meg, hogyan lehet mégis törvény és igazság a sokféleség harcában, hogy áll a művész szemlélődőn a műalkotás fölött és egyben munkálva benne, hogyan kell párosulni a műalkotás megtermékenyítésére szükségszerűnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának.”⁴⁰

Homo-ludens. Vajon véletlen, hogy angolul, franciául és németül is a színművészet [*ars*] kifejezés egyértelműen a játékra utal: *to play, jouer, spielen*? Létünk legfontosabb tevékenységeit, melyek közül mindegyik visszavezethető a játékra, láthatatlan szálak fűzik össze. Játék közben egyszerre tanul és szórakozik az ember. Talán az alkotás tevékenysége a legmagasabb szintű játék, amennyiben egyesíti a lét minden erőjét, és rávetíti az emberi természetre. Ha a játékot a szív értelmével irányítjuk, költészetté válik. Ha az ész irányítása alatt áll, könnyen spekuláció vagy manipuláció lesz belőle, a hatalom akarása.

Az emberi agy szerkezetének tanulmányozása során megfigyelhetjük, hogy a két féltekét horizontálisan a *kérges test* kapcsolja össze. Ez teszi lehetővé egységes működését. A két félteke kö-

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *A filozófia a görögök tragikus korszakában*, in *Iffjúkori görög tárgyú írások*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000, 78-79. o. (Molnár Anna fordítása)

zött fennálló horizontális kapcsolat azonban nem *felel* sem a mélyebb rétegek közötti *keresztirányú* kapcsolatért, mint a legfontosabb életfunkciók és az érzelmek irányításáért felelős limbikus rendszer, sem az agy felsőbb rétegei között fennálló kapcsolatért. Röviden: agyam azon része, amelyik a tudatomért felelős, amelyikkel éppen ezeket a sorokat írom, nem tudja, mit 'gondol', mit 'tesz' agyam másik, mélyebb és ősbibb fele. Nem más ez, mint a keresztirányú kommunikáció igencsak paradox hiánya az agy különböző rétegei között. Ha azonban mindezt egybevetjük a két félteke között szorosan fennálló horizontális kapcsolattal, komoly kétségek merülnek fel az ember törzsfajlásával kapcsolatban: vajon valóban befejeződött az emberi faj evolúciója?

Vannak más hasonló esetek is. Az etológusok azt állítják, hogy a kengurukban, melyek még a majomnál is közelebb állnak az emberi fajhoz, az összes többi állatfajjal ellentétben hiányzik a *kérges test*. A tréfát félretéve bátran kijelenthetjük, hogy a kenguruknál a bal kéz valóban nem tudja, mit csinál a jobb. Ez azonban semmiben nem akadályozza őket, ahogy sok ember is tökéletesen túléli, ha agyában megsérül ez a kapcsolat.

Egy ilyen keresztirányú kapcsolódás *hiánya* önkéntelenül is felvet néhány kérdést. Az agyszintek közti kapcsolat hiánya, lévén az egyik a másik nélkül működik, nem állhat vajon számos egyéni és társadalmi betegség hátterében? Amikor például pánik tör ki egy embercsoporton, mindig az amygdala veszi át az irányítást, a tudatosság teljes hiányában. Gondoljunk csak a kollektív paranoiára, amely diktatórikus rendszerek kialakulását teszi lehetővé. De gondolhatunk a háborúra, vagy a fanatizmus bármilyen formájára is.

Így jutunk el munkánk egyik legfontosabb mozzanatához, az intuíciónak. Az intuíció segítségével ugyanis, ami alapjában véve nélkülözhetetlen a költői lélekállapot eléréséhez, lehetőség nyílik ennek az evolúciós *hiálynak* a betöltésére. Ugyan átmeneti meg-

oldásról van szó, mégis nagyon hatékony. A költői lélekállapotban az amygdala párbeszédet folytat az agykéreggel, az összes szint bekapcsolásával. Ekkor a gondolat érzelem és cselekvés formáját ölti, és azonnal mozdulattá alakul. A színházban erre mondjuk, hogy *cselekvésben gondolkodunk*. Ilyenkor a kulturális elvárások már nem szűrik meg az agy és a test között áramló impulzusokat, így mesterkéletlen és valódi érzelem-képeket generálnak, melyek egyszerre régiak és újak, személyesek és kollektívák. A színházi technika egyszerre ártér és csatorna, folyó és folyam, amely a kifejezés pillanatában egyesül azzal a céllal, hogy eljusson a nézőhöz, és megtörje az ellenállás minden fajtáját. Ekkor óriási energiameennyiség szabadul fel, és egy hasonló folyamat elindítója lesz.

A fentieket alátámasztandó, álljon itt Joseph LeDoux összefoglalása nemrég megjelent az „Érzelmi agy” címet viselő tanulmányából:

„Mivel jelenleg az amygdala erősebb hatást gyakorol az agykéregre, mint az agykéreg az amygdalára, nyilvánvaló, hogy az izgalmi állapot irányítja és tartja ellenőrzés alatt a gondolatokat. Az emlősöknél tehát az amygdalától az agykéreg irányába tartó idegpályák nagyobb számban fordulnak elő, mint az agykéregtől az amygdala irányába tartó idegpályák. Míg a gondolatok (az amygdalán keresztül) könnyen generálnak érzéseket, mégsem vagyunk képesek (az amygdala kikapcsolásával) kordában tartani azokat, mint ahogy annak sincs értelme, ha folyton arra törekszünk, hogy ne legyünk idegesek vagy depresszívek. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy az agykéreg és az amygdala közötti kapcsolat jóval erősebb a főemlősöknél, mint más állatoknál. [...] Az amygdala és a kéreg között azon idegpályák vannak a legnagyobb igénybevételnek kitéve, amelyek mind a két irányba közvetítenek: ha az impulzusok kiegyenlítődnének – az ér-

zelmekben a kéreg szerzett ismereteinek dominanciája helyett –, a gondolat és érzelem évmilliós küzdelme értelem és szenvedély harmonikus egyesülésében oldódna fel.”⁴¹

4. *A Módszer legendája*

Valahányszor szóba kerül, miként jutott el hozzánk a Módszer *jó híre*, illetve, hogy tett szert ilyen nagy jelentőségre munkánkban, mindig rá kell döbbernem, hogy már-már olyan, mint egy legenda. Az idő előrehaladtával azonban a kérdés egyre bonyolultabbá válik, hiszen új szereplők tűnnek fel, találmányok születnek, és váratlan helyzetek adódnak. Persze ezen sem kell csodálkozni. Mivel élő legendáról van szó, folyton változik. Erről Borges egyik ismert története jut eszembe. Sztanyiszlavszkij írásainak sorsa, melyek számos nyelven és a legkülönbözőbb alkalmak során kerültek kiadásra, az argentin író *Tlön, Uqbar e Orbis Tertius*⁴² című elbeszélésére emlékeztetnek.

A színművészet titka a színészen rejlik, akit most talán helyesebb lenne *fellépőnek* [*performer*] hívni, hogy megkülönböztessük azt, aki alkot, attól, aki előad. Én viszont továbbra is az angolszász *színész* [*actor*] kifejezést használom. Ha ugyanis a színész nem alkot, számunkra érdektelen lesz. Akár a Szent Grál, a titok mindig tovatűnik, hiába keresték tudósok, rendezők és dramaturgok. Talán azért, mert másutt keresendő, máshol, mint a *graál*, ami a keltából fordítva egészen egyszerűen *kelyhet* jelent. De mégsem olyan egyszerű ez, mint amilyennek látszik, hiszen minden mást sokkal könnyebb megtalálni.

A legenda homályából William Layton alakja tűnik fel. Úgy

⁴¹ J. Ledoux, *Il cervello emotivo* [Az érzelmi agy], Baldini&Castoldi, Milánó 1998, 312. o.

⁴² Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar e Orbis Tertius*, in *Elbeszélések*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 47-71. o.

tudni róla, hogy tagja volt a legendás Group Theaternek, mely az amerikai baloldali színházi értelmiségének egyik kedvelt találkozóhelye volt, és többek között olyan kiugró tehetségeket tömörített, mint Clifford Odets, Sanford Maisner, vagy Elia Kazan, a kortárs amerikai színház alapítóit. A legenda arról a találkozásról is hírt ad, amely az USA kis, független színházai és Sztanyiszlavszkij Művész Színháza között jött létre egy New York-i turnén, a húszas években. Egy primadonnák nélküli színház, ahol a színészek egytől egyig nagyon magas szintet képviseltek. A múlt századi Európa kliséinek monotonitásába süppedt amerikai színház azonnal felfigyelt arra, hogy orosz kollégáik milyen kivételes módon képesek közvetíteni az igazságot, ami talán akaratuk ellenére is a legtökéletesebb összhangban volt a bolsevik eszmékkel. Ebből a feltétlen rajongásból és hódolatból született a Módszer elnevezés, hogy félreérthetetlenül elkülönítsék az amerikai gyakorlatot a Sztanyiszlavszkij-féle „rendszer”ől.

Az orosz színészek keltette lelkesedés hevében hirtelen megnőtt azon társulatok száma, amelyek a Művész Színház példája alapján kezdtek szerveződni, sőt megfogalmazódott egy színházi műhely előkészítésének a gondolata is, melyre magát Sztanyiszlavszkijt kérték fel. Boleszlavszkij, az Első Moszkvai Stúdió egykori növendéke már 1922-től elkezdte terjeszteni New Yorkban, az amerikai színházi kultúra köreiből a „rendszer” elméleti alapelveit, vagyis még azelőtt, hogy ’24-ben megnyitották volna az American Laboratory Theatre-t Maria Uspenszkaia – Sulerzickij és Vachtangov egykori tanítványa – együttműködésével, aki úgy döntött, hogy a Művész Színház turnéja után az Egyesült Államokban marad. Az American Laboratory Theatre oktatási programja teljes mértékben a Sztanyiszlavszkij Első Műhelyben meghatározott „rendszer” alapelveire épül, mint az ellazulás és a koncentrációkészség gyakorlása, a *prána* kisugárzásának továbbfejlesztése, illetve az érzelmi emlékezet, képzelet, stb. elmélyítése. Elengedhetetlenül fontosnak tartja továbbá a színészi

„mesterség” és színészi „művészet” megkülönböztetését, illetve az érzelmi azonosuláson alapuló előadásmódot.

Boleszlavszkij kurzusain számos ifjú növendék között ott találjuk Lee Strasberget, Stella Adlert és Harold Clurmant is, akik az ott elsajátított ismeretek, illetve a kis független színházaknál szerzett korábbi tapasztalataik alapján 1931-ben megalapították saját, állandó társulatukat, a Group Theatre-t, ahol már ugyanazokból a színészekből álló társulat garantálta a szórakozást. A következő években ez a társulat kiemelkedően fontos szerepet töltött be az Egyesült Államok színházi életében és mozgóképkultúrájában, köszönhetően a jól szervezett színészi tréningeknek és az előadások nem mindennapi színrevitelének. Strasberg, akinek a feladata kezdetben a színészek képzése volt, mindjárt az elejétől Sztanyiszlavszkij módszerét követte, hála az Államokba emigrált volt diákok beszámolóinak, és a Mejerhold, Vachtangov, valamint Mihail Csehov munkásságáról született eredeti, orosz nyelven írt cikkeknek és tanulmányoknak. Ezen kívül még az American Laboratory Theatre által nagy sikerrel alkalmazott, elsősorban az ellazulás és a koncentrációképesség javítását célzó, illetve az érzéki és érzelmi emlékezettel kapcsolatos gyakorlatait is átvette. A dolog azonban nem ilyen egyszerű. A társulat tagjai ugyanis egyre gyakrabban kerültek összetűzésbe egymással, sőt Sztanyiszlavszkij és Boleszlavszkij nézeti is egyre többször képezték vita tárgyát. A minduntalan kiújuló viták hátterében többnyire az érzelmek felidézéséhez kapcsolódó „fájdalmas” munkamódszerek okozta problémák, illetve a sokszor elvakult kísérletezések miatt elmaradó gyakorlati munka vádja áll. A fokozódó válság ’34-ben éri el tetőpontját, miután Clurman és Adler Párizsban találkoztak Sztanyiszlavszkijjal. Visszatérésüket követően ugyanis arról tájékoztatták társaikat, hogy a mester kutatásai már teljesen új irányt vettek, így Strasberg munkája is teljesen idejétmültté vált. Ezt többek között a „rendszer” háttérbe helyezése, és a Strasberg nevéhez fűződő Módszer egyre szélesebb körű alkalmazása egyértelműsítette.

A Group Theatre 1941-ben oszlott fel végleg. Örökségét az Erwin Piscator vezette Dramatic Workshop vette át, ezután pedig lényegében a hollywoodi film. '47-ben Elia Kazan, Robert Lewis és Cheryl Crawford megalakították az Actors Stúdiót, Strasberg csak később csatlakozott hozzájuk, ahol már ekkor is lényegében Sztanyiszlavszkij módszerét oktatták, az amerikai valóság figyelembe vételével.

Heves viták és szóváltások jellemzik az ötvenes és hatvanas éveket is, hiszen a legendák valóban hősöket és ellenfeleket kívánnak. William Layton például egy igazi hős. Szembehelyezkedik ugyanis azzal a mindenki által elfogadott jelenséggel, hogy a mester és tanítványa között fennálló szélsőséges, függőségi viszony épp olyan, mint az analitikus és páciense kapcsolata. Ha ugyanis valóban a mester birtokolja a tanítvány kreativitásának kulcsát, akkor ő miért törekedne új művészi nyelv keresésére. Marad kizárólag a „naturalista” előadásmód, amely pont megfelel a piac elvárásainak: nem több és nem kevesebb. Laytonnak nem kellett sok, hogy felismerje az Actors Stúdió munkájának igen magas színvonalát és kiváló hatékonyságát. Ezzel együtt azonban azt is érezte, hogy ez a fajta függőségi viszony szöges ellentéte a Sztanyiszlavszkij által vallott etikai elveknek, aki egy kizárólagos modellt helyett több, egészen eltérő, egymáshoz képest különböző elveket valló iskolának adott életet, mint Mejerhold, Vachtangov vagy Mihail Csehov. Layton ezért olyan gyakorlatot keresett, amely lehetővé tette a tanítvány számára, hogy önállóan lásson hozzá saját tartalmi kutatásához, az élmények, érzelmi és emotív emlékek, benyomások és pszichikai tartalmak feltárásához, és egy olyan rendszerbe szervezze azokat, amelyet önállóan is képes *irányítani*⁴³. A mes-

⁴³ A *parancsolni* kifejezés helyett inkább az *irányítani* szót használjuk, mert az jobban kifejezi a színész szolidáris és együttműködő magatartását, mely elengedhetetlen számára ahhoz az alkotófolyamathoz, amelyet az önmagából eredő erők együttesével kell elvégeznie. Úgy irányítja ezeket az erőket, akár egy

ter csak bírálatokkal és ösztönzéssel hathat erre a *kódolt rendszerre*, és már nem avatkozhat bele a növendék belső, pszichikai struktúrájába. A növendék pedig az általa kialakított rendszerben pontosan el tudja helyezni mestere kritikáját. A tanítvány tehát kikerül függő helyzetéből, etikai szempontból egy sokkal hatékonyabb pedagógiai irányítást eredményez. Ez annyit tesz, hogy a tanítvány olyan helyzetbe kerül, ahol „demokratikusan”, azaz saját belátása szerint alakíthatja kapcsolatát saját belső világával és mesterével.

Ezután hősünk mindennel és mindenkivel szakított, ami már egy újabb történet. Majd Spanyolországba emigrált, ahol is azt a feladatot kapta, hogy a Madridi Teatro Estudiónál alkalmazásban álló színészeket megtanítsa a Módszer megfelelő használatára. Hogy meg tudjon élni, olyan western filmekben is vállalt szerepeket, amelyeket éppen akkor forgattak Almeriában.

Egyik legelkötelezettebb tanítványa Antonio Llopis volt. Llopis két társával, az argentin Renzo Casalival és Liliana Ducával, akik a Prágai Károly Egyetemen tanultak színháztörténetet, és '68-ban el kellett hagyniuk a várost, megalapított Madridban egy Dráma Központot, ahol Layton lett a Módszerért felelős oktató. Casali és Duca pedig a stúdió első növendékeiként lettek részesei annak a nagyfokú érdeklődésnek, amely a díszlettervezés, a dramaturgia és a rendezés órákat övezte. A Központnak működése során sikerült néhány darabot színpadra állítania, de egy év elteltével a frankói rezsim bezáratta a helyet „gyanús felforgató tevékenység” vádjával. Ezt követően Duca, Casali és Llopis visszatértek Argentínába, Buenos Airesbe, és 1969-ben már egy új Dráma Központ megnyitásán dolgoznak, ahol új módszerek, mint például a Laytontól tanult Módszer bevezetését kezdeményezik, amely oktatási tevékenységük alappillére lesz. Egy évvel később Llopis visszatér Spanyolországba, ahol megalapítja

vitorlás hajót, számolnia kell az ellenszéllel, az áradással, illetve a vitorlák és a kormányrúd ellenállásával is.

a Tánc Színházat. A Dráma Központ pedig 1972-ben Comuna Baires lesz. Layton Madridban hal meg 1995-ben.

A távoli múlt homályából egy újabb alak tűnik elő: Bécsből a náciizmus elől Argentínába menekült Heddy Crilla. Úgy tudni, szintén az orosz mester tanítványa volt. Buenos Airesben, rögtön a háborút követő években, színházi emberek egész nemzedéke került ki műhelyéből. Ebből a környezetből jön Rodriguez Arias, Jorge Lavelli és Victor Garcia, akik később, franciaországi emigrációjukat követően, a párizsi színház megújításának élharcosai között tűnnek fel. Crilla egyik hűséges tanítványa, Carlos Gandolfo óráin találkozunk először egy nagyon fiatal lánnyal, Cora Herrendorffal, aki ekkor a Jiddis Színház Tanodájában és az Egyetemi Színpad köreiben tevékeny.

Buenos Aires a hetvenes években pezseg a színházi kezdeményezésektől. A Casali és Duca által életre keltett Dráma Központ felhívására Cora Herrendorf és én jelentkezünk.

Soha nem szerettem a hagyományos színházat. Pedig kamasz koromban a szüleim gyakran magukkal vittek. Utáltam az áporodott szagokat és a zárt termek állott levegőjét, ahová soha nem sűt be a nap, az erős sminket, az ékesszólást, a pátoszt. Emlékeimben máshogy élt a színház. Gyermekkoromban, Patagóniában a házunk falának támasztva óriási maszkokat láttam, amelyek elképesztő hatást gyakoroltak rám. Éppen karnevál volt, és a szüleim az ünnepre készülődtek. Mozdulni sem tudtam az ámulattól. Ma is tisztán emlékszem dermedt arckifejezésükre és örült tekintetükre a fagyos szélben.

19 évesen - amikor katonai szolgálatomat töltöttem Patagóniában – alapítottam meg első színházi csoportomat. Comodoro Rivadavia kicsiny városa akkor metropolisznak tűnt Patagónia óriási, lakatlan vidékén. Az egyetlen mozi szomszédságában található Coliseo kávézóban borókapálinka és feketedohányból csavart cigaretta társaságában éjszakába nyúló viták zajlot-

tak Rosa Luxemburgról és a tőke felhalmozásáról, vagy Charlie Parkerről és Roberto Goyenechéről, a dél-amerikai és világirodalomról vagy az általunk üzemelt moziban látott filmekről. Ekkor született meg egy művész-kommuna alapításának az ötlete. Ez azonban nem valósult meg. Létrehoztunk viszont egy színházi csoportot, egy olyan darab színrevitelével, amely már akkor tartalmazta az érdeklődésem középpontjában álló, a főbb vonásokat. Érzelmi és nem csak értelmi azonosulás, színész és karakter, illetve karakter és néző között; a mozgóképkultúrában alkalmazott dramaturgia; a színészek és nézők közötti távolság felszámolása; színész és csoport mint politikai tényező. A dolog egyik érdekessége talán az, hogy egészen a '60-as évek végéig Comodoro Rivadaviában semmit nem lehetett tudni Grotowskiról vagy a Living Theatre-ről. Még ezen a távoli, elhagyott vidéken is a kor szellemét lélegeztük be. Később Yura Simanoto egyike volt azon színésztársaimnak, aki több más patagóniaival együtt nálam lakott Buenos Airesben, abban a házban, amelyet aztán még sokáig béreltem. Egy nap azzal jött haza, hogy egy nem mindennapi csoporttal találkozott. Megismerkedett ugyanis egy „színházi műhelymunkát” végző csoporttal, amelynek tagjai között, nem utolsósorban elragadó lányok is voltak. A csoport éppen új embereket keresett.

Mindenképpen a Dráma Központ mellett szólt, hogy a színházat egy új életforma műhelyként kezelték, egy olyan térként, ahol mindent a művészetnek mint az emberi lét középpontjában álló erkölcsiségnek szentelnek. A Központ egyik fő tevékenysége a «Teatro'70» című színházi folyóirat szerkesztése és kiadása volt. Az ebből származó jövedelem fontos részét képezte a közösség működési költségeinek. A folyóirat kiadásához szükséges anyagok gyűjtése során találkoztam Jerzy Grotowskijjal egy zsúfolásig megtelt előadóteremben, ahol Buenos Aires teljes színházi elitje jelen volt. A követségről érkező tolmács semmit sem fogott fel Grotowski elméletéből, sőt nyelvi problémái is

jócskán akadtak, ami állandó ellentétek forrásává vált. Így aztán, jobb híján, én lettem a tolmács. Rosszindulatú kérdések áradata ömlött felé: „Tudja, hogy repülőjegyét a katonai diktatúra fizette?” A nézőtérén kínos csend uralkodott. A szikár, kedves férfi állta a sarat: „Ön használja a telefont?” Vagy: „Mi az ön színházának a jelentősége, tekintve, hogy ilyen kevés embernek szól?” A vékony férfi ravaszul mosolyodott el szódásüveg vastagságú szemüveglencséi mögött: „Az a tény, hogy itt vagyok.”

Grotowski egy mondata nagyon megérintett: „El kell pusztítani színésztársaimban a színészt”. Valóban arra való a színház, hogy elpusztítsuk a hazugságot?

A Dráma Központban Layton nem csupán a színészek technikai képzésére, hanem az öntudat alakítására is alkalmazta a Módszert. A Laboratórium Színház működése során, amit az *Egy szegény színház felé* című könyvből ismerünk, a Módszert egy utópiával egyesítette. Ennek alapján a színház nem más, mint állandó harc a színház közepszerűsége ellen, amennyiben az nem más, mint a beteg társadalom testi tünete. Így a módszer az új ember megalkotásának legfontosabb eszközévé válik. Az improvizációs gyakorlatokat követő szokásos visszajelzések nem csupán a színházi technikára vonatkoznak, hanem arra is, hogy képes-e a színész azonosulni a kultúra főbb jellemzőivel, amit színpadi tevékenységén keresztül tud a leginkább kifejezni. Ezt elsősorban a gondolat és cselekvés, illetve a személyes és nyilvános élet közötti harmónia megteremtésén keresztül érheti el. A Living Theatre működése nyomán, illetve a berlini K1 és K2 kommunák példájára jött létre az a közösség, amelyből a Comuna Baires is kifejlődött. Egészen addig, amíg a fasiszta katonai diktatúra el nem vesztette a türelmét.

Amikor a Comuna Baires működése 1974-ben, Buenos Airesben véget ért, Cora Herrendorf és én megalapítottuk a Teatro Nucleót. Ez idáig színészek voltunk. Ekkor azonban pedagógussokká és rendezőkké kellett válnunk, hogy kineveljük leendő szí-

nészeinket. Ismét hozzáfogtunk a Módszer tanulmányozásához. Mélyebbre akartunk ásni benne, mert jobban meg akartuk érteni a drámai helyzettel és a színész önmagán végzett munkájával kapcsolatban folytatott kutatások lényegét. Újra elővettük Sztanyiszlavszkijt, akinek a munkái akkor ismét megjelentek a Quetzal kiadó gondozásában. Strasberg szemináriumaira jártunk a Teatro San Martinban, és újraolvastuk Mihail Csehovot, Artaudt és Vachtangov.

Ekkoriban ismét virágzott és a Módszer részévé vált az a gyakorlat, amelyet kamaszkoromban ismertem meg egy olyan csoportban, amelyik Gurdjieff tanításait próbálta átültetni a hétköznapokba. Az öntudatosság növelése érdekében nagyon keményen kellett dolgozni magunkon. A foglalkozások egy alagsori helyiségben zajlottak, ahol az emlékezettel, a csenddel, a mozgással, az érzelmi folyamatokkal, az idő és tér érzékelésével és az elme képzettársítási folyamataival kapcsolatban végeztünk különböző gyakorlatokat. Amikor azonban az utasítások mögött némi fasiszta elhajlást véltem felfedezni, amelyek meghatározhatatlan szellemi vezetőktől érkeztek, elhagytam a csoportot. Ezzel együtt is értékes, maradandó tapasztalat volt, ami most ismét a hasznomra vált.

Mindannyian arra törekedtünk, hogy mestereink ösztönös felismeréseit, a fiziológia és a humán tudományok legújabb ismeretinek fényében, konkrét magyarázatokkal támasszuk alá. Arra is rá kellett jönnünk, hogy eredményeink pontosítása végett nem szabad figyelmen kívül hagyni a munkakörülményeket meghatározó tényezőket sem. Színházi csoport vagyunk, mint amilyen Sztanyiszlavszkij vagy Vachtangov csoportja és a Comuna Baires voltak. Közös bennük, hogy a színészek összetartása és szorgalma biztosítja az alkotófolyamat töretlenségét. Itt minden színész egyenrangú, és a rendező vagy a pedagógus is csupán egy-egy feladatkör, nem pedig megmásíthatatlan és végérvényes szerep.

Egészen idáig a Módszer leginkább olyan technika volt, amely

arra keresett megoldást, hogyan lehet a szövegekben található karaktereket a leghitelesebben „felépíteni” és megformálni. Minden esetben a szöveg volt a kiindulási alap. A karakterek megismeréséhez pedig leginkább a szerző közvetlen vagy közvetett utasításai szolgáltak segítségül. Vannak, akik mindezt vitatják, mondván, hogy a Módszer mindenekelőtt egy edzésforma, amelynek nem feladata, és nem is kell, hogy a feladata legyen a színpadi használat. Számunkra a munka nyelve, improvizációs tréning, az elemzések legfontosabb eszköze és színpadi munka. A mi színházunk mindenekelőtt a színész önmagán és közösségben végzett munkájára épül. Amit mi keresünk, az a költő-színész.

Rájöttünk, hogy a Módszer fordított módon is működhet. Ahelyett ugyanis, hogy a színész egy kész szöveg alapján formálja meg az eljátszandó karaktert, „saját anyagából” indul ki. Az improvizációs gyakorlatok során alakulnak ki a szituációk. Ezek összességéből pedig létrejön maga a mű. A rendező és a dramaturg a munka minden fázisánál jelen van. Ez korántsem a megszokott gyakorlat. A Módszer mint edzés az egyes mozgássorozatok pontos kidolgozásából áll, ami a színész önálló gyakorlásával egészül ki. Nagy hatással volt még munkánk fejlődésére az Eugenio Barba vezette Odin Teatret módszereinek megismerése. Már 1975-ben, a Teatro Nucleo által alapított «Cultura» című folyóirat hasábjain, Latin-Amerikában, először megjelentettünk egy terjedelmes cikket az Odinról.

Egész addigi munkánk során mestereink, Duca és Casali örökségét vittük tovább. Egy olyan fizikai tréningről beszélünk, amely a biomechanikai jellegű gyakorlatok helyett sokkal inkább a táncot és a harmonikus mozgásformákat részesíti előnyben. A gyakorlatokat Lilian Duca vezette a Központban. Az önálló munka több volt, mint egyszerű gimnasztika vagy az előadás előtti bemelegítés, inkább kutatás volt, melynek középpontjában mindvégig a Módszer állt. Barba műhelyében azonban min-

den színész önálló edzésterv szerint dolgozott. Egyáltalán nem tűnt úgy, mintha a résztvevők olyan gyakorlatsorokat hajtanának végre, amelyek segítik őket a színész vagy a karakter érzelmi és pszichikai állapotával való azonosulásban. Annak, aki Sztanyiszlavszkij követője, mindez némileg ellentmondásosnak tűnhet, de a „fizikai cselekvések” rendkívüli eredményei arra ösztönöztek bennünket, hogy átértékeljük eddigi gyakorlatunkat, és még behatóbban kezdjük tanulmányozni ezt az újonnan megismert módszert. Ezért aztán a Teatro Nucleo ferrarai újrászerveződéskor az új színészek munkáját már az önálló edzéstervre alapoztuk. Természetesen a Módszert sem szorítottuk háttérbe. Egyfajta szintézisre törekedtünk. E szerint dolgozunk még ma is. Kívülről befelé haladva: az organikus mozdulatokból álló mozgásszekvenciából kiemelkedik egy *másik* árnyéka. A Módszer lehetővé teszi a belső rendszer megalkotását, a *másik* személyiséget. A cselekvéstől az érzésekig, az érzésektől a gondolatig: kívülről befelé haladva. Míg végül az árnyékból előlép a karakter.

5. *A legendától a gyakorlatig: a rögtönzés*

A feladat egy *elképzel*t konfliktushelyzet rekonstruálása. A szituációt valós eszközökkel kell megoldani, vagyis igaznak kell lennie, legalábbis a színészek lehetőségeihez képest. A feladat értelmezése és megvalósítása között több nap telik el. Ezalatt a színészek külön-külön, önállóan készülnek a gyakorlatra. Az egyik leggyakoribb helyzetgyakorlat az, amikor két színész találkozik, akik közül az egyik a *főhős*, a másik pedig a *főhős ellenfele* lesz.

A következő feladatot Giovanni és Maria játssza el. Giovanni *csókot fog kérni az ajkára*. Maria visszautasítja kérését. Ezt követően pedig el kell döntenünk, milyen *társas viszonyt* alakítanak ki egymással, amit aztán a feladat végéig fenn kell tartaniuk.

Az előkészület három szakaszból áll: a *helyzet*, a *viszonyrendszer* és a *motivációk*.

Minden színész pontos jegyzőkönyvet ír, amely tartalmazza annak a munkanaplónak a másolatát is, amelyet később a gyakorlatvezető kap meg.

A *helyzetgyakorlat* elsősorban a helyet és az időt határozza meg. Ez lehet valós, de akár fiktív is. A következő két esetben a résztvevők közösen döntenek a szinterről, illetve annak pontos részleteiről.

5.1 A feladat előkészítésének vázlata

Giovanni és Maria kiválasztották a *kívánságot* és megfogalmazták a *kérést*. Meghatározták a *helyet*, az *időt*, amely teret ad a konfliktusnak, illetve a *társas kapcsolatot*. A felkészülés az alábbiak szerint zajlik:

<i>Giovanni – főhős</i>	<i>Maria – a főhős ellenfele</i>
Társas kapcsolat	Társas kapcsolat
Érzelmi viszony	Érzelmi viszony
Etikai-filozófiai viszony	Etikai-filozófiai viszony
Környezeti viszony	Környezeti viszony
Az igen titkos miéértje	A nem titkos miéértje
Az igen nyílt miéértje	A nem nyílt miéértje
<i>Függöny</i>	<i>Függöny</i>
Az eljövétel oka	Tevékenység
Lélekállapot	Lélekállapot

Mivel a feladatban a főhős ellenfele, esetünkben Maria, már eleve a helyszínen tartózkodik, a játék helyszíne az ő *háza*, persze csak metaforikus értelemben. A főhős pedig, vagyis az, aki kérést intéz hozzá, ez esetben Giovanni, valahonnan máshonnan

érkezik. Megállapodnak a pontos időben. Úgy döntenek, hogy a helyszín egy erdő tisztása lesz, éjféltor, telihold idején. Meghatározzák továbbá a feladaton belüli *társas kapcsolatukat* is, amire később visszatérünk.

5.2 Idézet Maria munkanaplójából

A feladat leírása „Maria szemszögéből” a következőképpen történik. A szövegben macskaköröm jelzi a Módszer terminológiáját. Ezekre a kifejezésekre a későbbiek folyamán még visszatérek.

«Hamarosan érkezik. Az erdőben vagyok. Éjféltor van. Ugyanakkor éppen a színház előadótermében készülök egy helyzetgyakorlatra. Giovannit várom, aki egy csókot fog kérni tőlem, amit nekem vissza kell utasítanom. Egy erdő tisztásán állok éjféltor. Azért vagyok itt, hogy egyedül legyek, és zavartalanul végre tudjak hajtani egy rituálét, hogy édesapám meggyógyuljon. A testem elgémberedett, és hogy még nehezebb legyen, megjött a havi vérzésem is. De ez áldozati vér, testileg nem lehetnék ennél felkészültebb egy rítusra. A színpad szélén sétálok, mezítláb vagyok, és minden örömmel arra törekszem, hogy ne a padló kellemes hűvösségét érezzem a talpam alatt, hanem az legyen a benyomásom, hogy a pusztai földön járkálok. Az én munkámban minden a lábamban dől el. Az utcáról távoli zaj szűrődik be, ami lassan szellősüségévé válik. Úgy hallgatom, mintha faleveleket mozgatna a szél az éjszakában. Tehát a láb után a fül következik. Majd a szemek, a kvarclámpa fehér fénye, akár a Hold. Eszembe jut a múlt hónapban, a hegyekben látott telihold képe, hatalmas és rettenetes, mint egy világító szurdok. Érzem, ahogy szétárad bennem az égitest energiája, ahogy átjárja testem a teljesség érzése, éppen ma, a véráldozat napján. Amíg sétálok, megjelölöm azt a határt, amiben az imént Giovannival megegyeztünk. Ki-

jelölöm magamnak azt a pontot, ahol majd először megjelenik az arca, ahol megpillantom, és egyúttal meg is lepődöm, hiszen ő az, akire ezen a helyen és ebben az órában a legkevésbé számítok. Leülök és felkészülök. Milyen furcsa is, mindig ez a „felkészülés”. Olyan közel áll a manipulációhoz, mégsem igaz. Mintha testem hangszerré változna, amelyet erre a különös zenére kellene hangolnom. Giovannira és magamra kell hangolódnom ebben a másik dimenzióban, amit a mai napra választottam magamnak, itt és most.

Mit jelent nekem valójában Giovanni? A „társas kapcsolatunkat” illetően a következőkben állapotunk meg: munkatársak vagyunk, és én vagyok az idősebb. Ezt el is tudom hinni, tíz évvel régebb óta vagyok ebben a színházban. Tíz év egy teljes élet egy színházi csoportban. Minden nap egy utazás térben és időben, végig a történelem folyamán, együtt tíz másik emberrel, és ki-ki a saját magányával. Hajszálvékony vonal választja el a magánszférát a nyilvánostól, a hétköznapit a transzcendenstől. Kicsit elkalandoztam. Előttem Giovanni képe. Annak a már-mindenttudoknak a levegője, amivel úgy meg akarja védeni magát. Miért olyan nehéz a férfiaknak azt mondani, hogy nem tudom, nem tudom, hogyan kell csinálni. Valószínűleg a gyengeség jele lenne. Emlékszem, amikor az előszobában cserélték a linóleumot, Giovanni csak nem régóta volt közöttünk, alig néhány hónapja, és rögtön felajánlotta, hogy megcsinálja. Gondolkodás nélkül segíteni akart, de ez már az „etikai-filozófiai viszonyhoz” tartozik. Én maradok a „társas viszonyoknál” és Rá gondolok: látom, amint a linóleum előtt áll, kezében a lyukasztóval, mint Napóleon a piramisoknál. Rögtön ezután egy néhány órával későbbi kép. Szegény Giovannit teljesen ellepte a maradék linóleum, amittől képtelen szabadulni. Elkeseredett küzdelmet folytat az aljzattal. Az előszoba még soha nem tűnt ilyen hatalmasnak, akár az óceán, ahol mindent fel kell kaparni az utolsó négyzetcentiméterig. Hamarosan kiderül, hogy létezik egy olyan termék, amely

a legkisebb fáradság mellett a legnagyobb hatékonyságot érné el. De a már-mindent-tudoknak be kell bizonyítania a maga igazát. Bennem talán pont ezért maradtak meg ezek a képek. Ez a két-
tőnk külön ügye volt.

A két emlékképet összevágom, majd újból egymás mellé helyezem. Győzelem és veszteség, nagyszerű és nevetséges. Egy felsőbbrendű érzés lesz úrrá rajtam, amit nem szeretek ugyan, de nem teljesen tőlem függ, hanem maga a helyzet határozza meg: íme a társadalmi viszony. Rámtör a nevetés, de abba hagyom. És újból visszatérek ahhoz a gondolathoz, ahonnan korábban már eljutottam az etikai-filozófiai viszonyhoz. Nagyon tetszik benne, hogy gondolkodás nélkül segített, sőt, kifejezetten izgat és csábít. Olyan családból származik, amelyiknek nem esne nehezére eltartani őt, sőt mindenki maximálisan támogatja és elfogadja döntését, hogy színházzal akar foglalkozni. Ő persze nem él vissza ezzel. Tetszik, hogy olyan nyílt, és ahogy kezeli a problémákat. Olyan közvetlen. Talán túlságosan is, de a csoport dinamikus működéséhez nélkülözhetetlen a belőle áramló energia, mert máshogy könnyen nehézkessé válna. Vagy ott van az az emlék róla, amikor valaki más ingét próbálta begombolni. A sarokban üldögélt a félhomályban, és egy ládán egyensúlyozva dúdolgatott. Nem látta senki más, csak én, *egész véletlen*. A maga egyszerűségében is egy nagyon határozott emlékképről van szó. Majdhogynem a közösségi élet lényege. Jókedvvel és alázattal tenni valamit a többiekért. A fény olyan volt, mint egy Vermeer-képen: egészen meghatódom, sírok.

Én is dúdolni kezdek, és a dallamról azonnal eszembe jut a szája. Csábítanak az ajkai, amelyek valóban nagyon izgatóak, és egyúttal fontos részei az iránta való „érzelmi kapcsolatomnak”, de nem akarom erre építeni a feladatot, mert így érthetetlen lenne, hogy miért utasítottam el a csókját. Kissé feljebb siklik a tekintetem, egészen a szeméig. Különleges, egymástól távol ülő, nagy, halványkék szeme van. Azt hiszem, összességében Giovan-

ni nagyon is vonzó fiatalember és nagyon tetszik. Legalább anyyira, amennyire fel tud bosszantani, hogy egy közönséges csirkefogó. Kár szépíteni, tényleg könnyen felhúzom magam rajta, minek tagadjam. Rendben, akkor a szeme lesz a kép. Különös, az első érzésem vele kapcsolatban a félelem, valami, ami azt súgja: légy résen. Bele tudnék zuhanni ezekbe a kristálytisza szemekbe, mint egy látomás. Hirtelen könnyed rosszullet fog el, de nem az undortól. Érzem, amint megfeszül az alsó állkapcsom, összeszorítom a fogam. Mi tehát a motiváció „miért nem csókolhat meg?” Tisztán látom az ajkát, amint közeledik az enyémhez. Elfog a vágy, előnt a forróság, tüzel a kíváncsiság, elképzelem, ahogy megérint, kívánom, kedvem lenne szeretkezni vele, sőt bevallom, semmi mást nem akarok jobban. Mi ebben a rossz, erős és vonzó férfi. Mindenekelőtt fogadd el, hogy kívánod, mert végtére is ez belőled jön, drága Maria. De menjünk tovább. Nem vágyom másra, mint, hogy ifjúsága áldozata legyek. De nem szeretem. Mi is a szerelem?

Már megint elkalandoztam. Így akarom megvédeni magam. Nem vagyok benne biztos, hogy irányítani tudom ezt a vágyat. Valójában soha nem fogadtam el. Ez *csak* egy feladat. Igen, de. És ha utána nem tudom visszavezetni oda, ahova kell? Ha felébresztem az alvó oroszlánt, honnan tudjam, hogy nem fog-e széttépni? Hülye kérdés. Színésznő vagyok. Égetnek az ajkai: a testem ösztönösen cselekszik. Míg az *én* gondolataim messze járnak, *ő* készülődik a szerelemre. Egyre izgatottabb leszek. Zihálok és görcsben van a gyomrom. Ez történik, ha elfogadom a csókját. De, ha már a képzeletemben ilyen, akkor milyen lesz maga a csók? Ha elfogadom a csókját, szeretkezniem kell vele, máskülönben magamat árulom el. De minek a nevében? Semmiképpen nem árulhatom el magam, hiszen szabad nő vagyok. Rendben, és aztán? Kapcsolatom Michelével romokban hever, és az övé is tönkrement Giovannival. A csoport kispolgári paprikajancsija, ezek vagyunk, ami minket illet. Sok csoport ennél jóval kevesebbért

is szétment már. Talán nem is, talán épp az ellenkezője, kitört a forradalom, *flowerpower, szeretkezz, ne háborúzz*. De vállaljuk-e ezt a kockázatot? Ha a tagok fenevadakká válnak, a csoport meghal. És a színházterem elhagyottá válik. Félelem, ami rettegéssé változik. Giovanni mint öldöklő angyal. De nem akarom, hogy ezek a gondolatfoszlányok alkossák a „nem titkos miértjét”. Vegyünk egy konkrét okot: gyakran kicserepesedik a szám, ezután kakaóvajjal szoktam kenetetni. Arra gondoltam, talán allergia, vagy inkább egy gombás fertőzés. Nem csokolhatlak meg, nem akarlak megfertőzni. Eszembe jut egy fénykép, amelyet egy orvosi szakkönyvben láttam. Valamilyen betegség következtében a felismerhetetlenségig eltorzult ajkak. Már látom is magam előtt, Giovanni szája is ilyen lesz. Elfog az undor, és hányinger kerülget.

„Függöny”: nagyokat lélegzem, és igyekszem az egészet *elfelejteni*. Most ismét az erdőben vagyok. Varázsolok édesapám életéért. Tizenöt perc múlva éjféli. A folyóparton ötven követ gyűjtöttem, megmostam és egy halomba raktam őket. Krétával húzok egy kört, belerajzolok egy mandalát, és az összes követ egymástól egyenlő távolságra helyezem el. Elképzelem apámat a kórházban, néhány évvel korábban. Infarktusa volt. Az a rengeteg fájdalom, az a pocakos, jó kedélyű ember, aki rövid idő leforgása alatt egy ijedt tekintetű, tehetetlen bábbá változott. Most is érzem teste kellemetlen szagát. Elszorul a szívem és sírni kezdek. Látom magam, amint befejezem a mandalát, és látom apámat, amint könnyedén felkel az ágyból. Rámtör a nevetés. Ismét körbenézek és látom a színháztermet, színpadot és a nézőket.

A felkészülés befejezéséhez ki kell dolgoznom a „lélekállapotot”. Míg a múlt héten a feladat megvalósításán gondolkoztam, furcsamódon elsősorban haragot éreztem. Láttam egy buszvezetőt, amint éppen egy fekete mozgóárus orra előtt csapta be az ajtót, majd fülig érő szájjal indult tovább. Ordítottam a dühtől, amely még most is bennem van, remegtem és ziháltam a harag-

tól. Nézem a köveket, és megpróbálom azonosítani őket. Az idő egyre jobban sűrűg. Máris éjjél van, és a rítusnak el kellett volna kezdődnie. Nekilátok megrajzolni a kört. Körző gyanánt egy szöghöz kötözött fonalat használok. Mindig béna voltam geometriából, de ez most legalább jól megy.

Egy pillanatra abbahagyom, hogy jelezsek Giovanninak. Mély lélegzetet veszek, és kiszabadítom magam az érzelmek szorításából, közömbös vagyok, színésznő vagyok. Odamegyek az ajtóhoz és kinyitom. Egy pillanatra találkozik a tekintetünk, de nincs benne több egy szakmai összekacsintásnál. Készen állunk. Visszatérek a színpadra és becsukom az ajtót. Gyorsan levettem az inget és a nadrágot, hogy felvegyem a hosszú fehér gyapjúruhát, amelyet a jelenetben viselnem kell. Ismét megpróbálom felidézni a haragot, nincs sok időm (apámért, mondom magamnak, és nevetnem kell) odasietek a mágikus körhöz. A harmadik kőnél tartok, amikor hallok kinyílni az ajtót, és létrejön az „első kontaktus” Giovannival. Sápadt, karikásak a szemei. Hosszú esőköpenyt visel, ami az ujjainál egy kicsit rövid. Ez némileg vicces megjelenést kölcsönöz neki. Határozott léptekkel tart felém, és csókot akar. Valami azonban történt. Már az „első kontaktus” kialakítása közben észrevettem, hogy valami megváltozott. Az, amit érzelmi és társas viszonyként előkészítettem, egyszerűen elveszett. Magasabbnak tűnik! Igazi férfi. A Módszer néha megviccel bennünket. Még a hangja is más. Egészen magabiztosnak tűnik. Hallom a hangom, amint azt mondja *nem*, de idegesít, mintha valaki más hangja lenne, mintha egy végtelen űr taton-gana a közepén. Ő persze rögtön észrevette. Technikailag már győzött is. De hirtelen újból bevillan apám képe, és újból belém hasít a fájdalom is. Folytatom a rítust. Nem rejtőzhetek a mandala mögé. Ránézek. Ő sem veszi le rólam a szemét. Követi minden mozdulatom. Tekintély lengi körül. Megbéklyóz szemeinek élénk, de néma tekintete. A huszadik kőnél tartok, jól sikerült ez a rajz, azt hiszem, működni fog. Olyan, mintha megállt volna az

idő, a másodpercmutató alig mozdul. Óvatosan közelebb lépett hozzám, vigyázva, nehogy elrontson valamit. Érzem kellemes illatát, összetalálkozik a tekintetünk, és egy pillanat múlva már látom is magam vele az ágyban. Éktelen harag gyúl bennem. A kis kakas! Kinek hiszed magad! Érdekellek is én téged. Te is csak azt akarod bizonyítani, hogy férfi vagy. Az üres színházterem képzelete utat nyit. Ezúttal meggyőzőnek kell lennem. Lábujjhegyre állt, és amikor elesett, a lábai a levegőben kalimpáltak. Nevetek. Húsz kő hiányzik. Ő is nevet, mindketten nevetünk. Nem tétovázik kihasználni az oldottabb légkört, hogy ismét támadásba lendüljön. Most már azonban én is keményebb vagyok. Óriási hibát követ el, ugyanis hátulról közelít meg. Ez az, amit senkinek sem engedek meg. Erre ő is hamar rájön. Erre esdekelnit kezd, hogy milyen kár, utálom azokat, akik hisztiznek. Ekkor veszem észre, hogy kerülöm a konfliktust. A vágy tehát igazi volt.

Ebben a pillanatban hallom meg a záró jelzést. Két kő hiányzott a rajz befejezéséhez. Kimerülten egymásra nézünk Giovanival. A feladat gyorsan papírra kerül».

5.3. Egyéni felkészülés

Miután adottak a feladat körülményei, amint azt az előzőekben is láttuk, a gyakorlat kiinduló elemét képező szituációra a színészeknek egyénileg és titokban kell *felkészülniük*. Ez azt jelenti, hogy csak a színész ismeri a gyakorlat minden részletét, aki egyben azok előkészítője is. A színészek a játékban, pontosabban az improvizáció során, már csak az egyéni gyakorlás során elért eredményekkel vesznek részt.

Meg kell itt jegyezni, hogy a továbbiakban nem egy akármilyen *igen* vagy *nem* előkészítéséről van szó. A résztvevőknek a mássikkal is számolniuk kell. Többek között ez is közrejátszik abban, hogy a munka során nagyon oda kell figyelni a viszonyrendsze-

rekre. Még akkor is, ha a partnerek nem ismerik egymást, elengedhetetlen a belső automatizmusok kutatása, mely feltárja előttünk, milyen sokat tudunk a másiktól anélkül, hogy valójában ismernénk. Ezért lehetőleg minél gyorsabban kell feljegyzéseket készítenünk, emlékképeket vagy mozdulatokat elraktározni, melyek felmerülnek az utunk során. Másrészt, kijelenteni, hogy ismerem, nagy szó. Valójában mennyire ismerhetjük a másikat?

A színész az általa felhasznált *anyagok* alapján pontos jegyzeteket készít. Az improvizáció során pedig már kellőképpen össze tudja hasonlítani, hogy milyen változás következett be az anyagok feldolgozása és konkrét megjelenítésük között. Így ellenőrizheti a feladat lehetséges változatait. Kiderül a *függőség-foka*: vagyis kizárólag az előkészület eredményei, illetve a feladat végrehajtása során, a környezettel és a többi színésszel kialakított kölcsönhatásból származó eredmények közötti eltérés. Ez a feladat egyik legfontosabb jellemzője. Ily módon ugyanis a színészek számára lehetőség nyílik arra, hogy megismerjék és ellenőrizni tudják belső folyamataikat.

5.3.1 Munka a képzelettel

„A művészetben soha nem valós érzelmet használunk; csak olyan érzelmet, amely kifejezetten az érzelmi emlékeztünkől tör elő. Ezt hívjuk érzelmi vakuemléknek. Ez az egyetlen, amit ellenőrizni tudunk. Az ugyanis, hogy *egyszer csak előtör*, nem lehet véletlenszerű [...] Egyedül az érzelmi emlékezet képezheti a művészet alapját, hiszen logikus folytonossága által irányítható. Wordsworth ezt úgy hívta, a *nyugalomba sűrített érzelem*.”⁴⁴

⁴⁴ Eugene Bagratonovich Vachtangov, in Robert H. Hethmon, *El metodo del Actors Studio* [Az Actors Studio módszere], Fundamentos, Madrid, 1972, 88. o.

Az *érzelmi emlékezet* érzéseink folyton változó tárhelye. Anélkül is képesek vagyunk ugyanis életünk jelentősebb pillanatait felidézni, hogy különösképpen gyakorolnánk ezt. Az ilyen pillanatok mint változó, mozgásban lévő képek, igazi belső filmként raktározódnak el. Ha hosszú ideig koncentrálnunk ezekre a képekre, érzéseket hívnak elő, melyek hamar érzelmekké, emóciókká válnak. Ahogy már említettük, az *e-móthus* kifejezés kifelé irányuló mozdulatot jelent. Az érzelmek az érzések megtestesítői, melyek az izomban mozdulattá alakulnak, s így az egész testben kifejeződésre jutnak.

A színész munkájának lényegi részét képezi ennek a folyamatnak az *irányítása* és tanulmányozása. A feladat előkészítése valójában abból áll, hogy minden olyan elemhez, amelyek a konfliktushelyzet viszonyítási pontját képezik, meg kell teremteni a hozzá illő *képet*. Minden részlet mögött tehát egy képzeleti képnek kell állnia, ami *alátámasztja* azt a folyamatot, amelyből végző soron a mozdulat ered.

Az előkészület során a színész minden részlethez egyfajta mentális „filmet” gyárt. Erre azért van szükség, mert az így elkészült mikrojeleneteknek meg kell találniuk a nekik megfelelő képeket.

Ezt követően a színész addig dolgozik minden „filmen”, amíg meg nem találja a legerősebb, úgynevezett *konkrét* képet. Ez táplálja a leginkább azt a bizonyos érzést, amely lehetővé teszi egy jól meghatározható érzelem, az *eredmény* kialakulását. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy csak és kizárólag abban az esetben születik *eredmény*, ha a *konkrét kép* a színész testén és arcán is egyértelműen kifejezésre jut. Az érzelmi eredmény egy *lelkiállapot*.

Ezt bővebben ki kell fejtenünk. Lényeges, hogy pontosan meghatározzuk, mit értünk *eredmény* alatt az előkészület szempontjából. A *szerelem* például a *melankóliához*, a *nosztalgiához* vagy a *gyűlölethez hasonlóan* nem lelkiállapot, csupán egy érzés, mely a körülményeknek megfelelően, különböző érzelmeken keresztül fejeződik ki.

Mivel a színész számára az érzelmek épp olyanok, mint a festőnek a színek, fontos, hogy megtalálja saját módszerét, azaz ismerje a festőpalettáját.

Az improvizációs gyakorlatokhoz nélkülözhetetlen *lelkiállapotok* fokozatai a következőképpen alakulnak:

A színek:

- Aggodalom, félelem, rémület, rettegés, pánik.
- Derű, öröm, boldogság, eufória.
- Bosszúság, indulat, méreg, düh, őrjöngő harag.
- Kedvetlenség, szomorúság, kétségbeesés.
- Émely, undor, utálat.

A színész munkájának ez a része valójában úgy jelenik meg, mint „az eltűnt idő” keresése, vagy az emlékezet módszeres felkutatása. Hogy ez sikerüljön, mindenkinek meg kell találnia a saját „technikáját”. Példaként álljon itt néhány bekezdés Proust híres regényéből:

„[...] egy téli napon, hogy hazatértem a városból, anyám látva, hogy didergek, ajánlotta, hogy szokásom ellenére igyak egy kevéske teát. [...] A tea mellé anyám egy kis madeleine-nek nevezett süteményt hozatott, [...] ajkamhoz emeltem egy kanál teát, amelybe előtte már beáztattam egy darabka süteményt. De abban a pillanatban, amikor ez a korty tea, a sütemény elázott morzsáival keverve, odaért az ínyemhez, megremegtem, mert úgy éreztem, hogy rendkívüli dolog történik bennem. Bűvös öröm áradt el rajtam, elszigetelt mindentől, és még csak az okát sem tudtam. Azonnal közömbössé tett az élet minden fordulata iránt, a sorscapásokat hatástalanná, az életnek rövidegét egyszerű káprázattá változtatta, *éppúgy, mint a szerelem*, s minthogyha csak megtöltött volna valami értékes essen-

ciával: jobban mondva az esszencia nem bennem volt, én voltam az. Nem éreztem többé magam közepesnek, véletlennek, halandónak. Honnan jött ez a roppant öröm? Éreztem, hogy összefügg a tea és a sütemény ízével, de hogy végtelenül több s nem ugyanolyan természetű. Honnan jött? És mit jelent? Hogyan tudnám megközelíteni? [...] Világos, hogy az igazság, amelyet most keresek, nem benne, hanem énbennem van. Az ital keltette fel bennem, de ő maga nem ismeri, [...] Leteszem a teáscsészét, s értelmemhez fordulok. Rajta a sor, hogy *megtalálja az igazságot*. De hogyan? Valahányszor az értelem érzi, hogy túlhaladt önmagán, mindig csak bizonytalanság a következmény; amikor ő a kutató s egyszersmind az a homályos ország, ahol kutatnia kell, s ahol egész poggyászának semmi hasznát nem veszi. *Kutatni? Ez kevés: alkotni*. Oly dologgal van most szemközt, ami még nincs, amit csak ő tud megvalósítani, hogy azután bevezesse a maga világosságába. [...] S hirtelen megjelent az emlék. Ez az íz annak a darabka madeleine-nek az íze volt, amit Combray-ban, vasárnaponként (mert olyankor mise előtt sose hagytam el a házat) Léonie néném szokott adni, [...] S mihelyt így sikerült felismernem ennek a teába áztatott madeleine-darabkának az ízét, [...] az ódon, szürke ház utcai része, ahol nagynéném szobája volt, azonnal odailleszkedett, mint egy díszlet, ahhoz a kerti kis pavilonhoz, [...] s a házzal együtt maga a város, a Fő tér, ahova elküldtek ebéd előtt, az utcák, ahol reggeltől estig s minden időben a házbeliek megbízásait végeztem, [...] egész Combray és a város környéke, mindaz, ami formát nyer, mindaz, ami szilárddá válik, város és kertek így szálltak fel az én csésze teámból.⁴⁵

⁴⁵ Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában* I. kötet, Swann, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983, 54-58. o. (Gyergyai Albert fordítása)

Kiemeltem néhány mondatot:

Éppúgy, mint a szerelem – ez a hasonlat ismét az endorfint juttatja eszünkbe: az emlékezés rendkívül örömteli, ugyanakkor magával ragadó is. Hogy miért? Vajon nem olyan, mintha a Teremtő akarta volna biztosítani az emlékezés folyamatát azzal, hogy jutalmazta a vele járó fáradságot?

Megtalálja az igazságot: lényeges kapocs az általunk végzett kutatással. Meg kell találni személyiségünk, történetünk igazságait, hogy az alkotófolyamat során visszatérjen, elsősorban hozzánk, aztán a nézőkhöz.

Kutatni? Ez kevés: alkotni. Proust állítása módfelett világos: az emlékezettel való munka alkotás. *Valami* megvillan az emlékezetben, és az felidézi az emléket. Jobban mondván az emlék teremt meg valamit. A megteremtett dolog pedig (talán, szerencsés esetben) művészi alkotássá válik. Ez a valami, „Combray”, ami *Swann részévé* válik.

5.4. A kapcsolatok

A kapcsolatok az emberek önmagukkal, környezetükkel és másokkal kialakított viszonyai. A hétköznapi életben automatikusan *működnek*. A feladatok során viszont mélyrehatóan elemezzük és értelmezzük őket. A személyközi viszonyok olyanok, akár egy zenemű: témák és ellenpontok váltakozása, melyeket nemcsak együtt, hanem külön-külön is tanulmányozni kell, hogy harmóniává olvadjanak össze.

5.4.1 A társas kapcsolat

A hétköznapi élet során a társas kapcsolatok automatikusan jönnek létre. Amikor például először találkozunk valakivel, a róla

megszerzett információk fényében, lépésről lépésre válik nyilvánvalóvá a társadalomban betöltött szerepe. Ennek megfelelően mi is máshogy viselkedünk vele. A *társas kapcsolatokat* előkészítő munka során elsősorban meg kell ismerni és meg is kell tanulni *irányítani* ezeket az automatizmusokat. Ez a viszony határozza ugyanis meg, hogy milyen kapcsolat alakul ki a színészek között. A *társas kapcsolat* kialakításakor a színészek a nagyszámú valós vagy elképzelt lehetőség közül kiválasztják azokat, amelyeket aztán megvalósítanak.

A társas kapcsolatok alapján kialakult kapcsolati hálók számos formában rajzolhatóak fel:

Eredet:	nem, kor, születési hely, nemzetiség stb.
Szerkezet:	rokonsági, munkahelyi, politikai, érzelmi stb.
Hierarchia:	egyenlő, fölérendelt, alárendelt stb.
Kultúra:	dohányos, az opera szerelmese, vegetáriánus stb.

5.4.2 Az érzelmi viszony

Működik bennünk egy másokkal szembeni *automatizmus a kiválasztás terén*, amely pszichofiziológiai rendszerünkben érzelmi természetű eredményeket produkál. Ennek alapján teljesen önkéntelen módon „választjuk ki”, hogy mit tartunk rokonszenvesnek és mit ellenszenvesnek. Ez az automatizmus rögtön bekapcsol, mihelyt egy személlyel vagy tárggyal kerülünk kapcsolatba. Ezt a limbikus rendszer irányítja, mert része a környezetre irányuló állandó felügyeleti rendszernek, amelynek el kell döntenie, hogy a környezetünkben megjelenő dolgok vagy személyek potenciális ellenségek vagy barátok, illetve, hogy veszélyt vagy védelmet jelentenek-e. Felhasználja továbbá az *élményekből táplálkozó emlékekben* felhalmozott adatokat is, melyeket nagyon gyorsan összehasonlít a szenzoros rendszerből érkező adatokkal.

Az így született eredmények végül fizikailag is megnyilvánulnak. Ez annyit tesz, hogy amennyiben a folyamat eredményeként az adott személy vagy dolog valamilyen veszélyforrásként jelenik meg, az agresszió/védelem mechanizmusai lépnek működésbe, és a test ennek megfelelően fog viselkedni. Ha viszont úgy dönt, hogy nem tényleges, de lehetséges veszélyről van szó, *érzéki benyomásokon* keresztül tájékoztatja az agy felsőbb rétegeit arról, hogy minden alkalommal, amikor ilyen tárggyal vagy személylyel kerülünk kapcsolatba, emlékeznie kell, hogy azok veszélyt jelenthetnek.

S mivel ez az *automatizmus* egyike fajfenntartó ösztöneinknek, óriási erővel bír.

Ennek ellenére ezt a folyamatot egyáltalán nem észleljük: a kérdéses tárgy *tetszik* vagy nem, az adott személy *rokon-* vagy *ellenszenves*. Ha csak valami különleges okból kifolyólag nem akarunk magyarázatot kapni a limbikus rendszer által adott válaszokra, hosszú időn keresztül élünk és gondolkodunk utasításai alapján. Ellenben, ha egy színész azt akarja, hogy a feladat elvégzése közben viselkedése organikus legyen, meg kell tanulnia ennek az automatizmusnak az irányítását.

A tanulás során különös felfedezésekre is jutunk. Az egyik színészünknek például valaki kimondottan ellenszenves volt. Az ellenszenv oka abban keresendő, hogy társának szinte alig észrevehető módon tikkelt a szája, épp úgy, mint egykori matematika tanárának. A rettegett professzort kiszámíthatatlansága és igazságtalansága miatt senki sem szerette, sőt ő volt az oka, amiért a színész egy életre meggyűlölte a differenciálszámításokat. Ezzel a személlyel szemben tehát, pusztán a tikkje miatt, automatikusan *negatív érzelmi viszonyt* alakított ki. Ha a limbikus rendszerben zajló folyamatokat nem a fonákjáról kezdi meg felfejteni, vagyis a kérdéses személyt és az általa kiváltott benyomásokat nem a legkövetkező tudatossággal vizsgálja meg, akkor iránta táplált ellenszenve *állandó* maradt volna az idők végezetéig. Így azonban si-

került elérnie, hogy megmagyarázza limbikus rendszerének, hogy az a személy egyáltalán nem jelent veszélyt számára. Így a köztük lévő érzelmi viszony átalakult. Természetesen a másik jelenlétében olykor még feltör némi ellenézés belőle. Ez azonban a rossz szokásból, pontosabban a kisagyban elraktározott kitörölhetetlen emlékekből ered. Attól kezdve viszont, hogy ez tudatosul, az ellen-szenv akár egyenesen ellentétes érzelmmé is átfordulhat.

A színész tehát *eldönti*, milyen jelentőséget akar tulajdonítani az *érzelmi viszony*nak, és egészen addig, amíg el nem jut a *konkrét* emlékképig, azaz a kívánt eredményig, fel kell kutatnia az összes hozzá kapcsolódó emlékképet és érzelmi hatást. A kutatás megtanítja, hogyan kell *irányítania* ezt az automatizmust úgy, hogy lehetősége legyen szándéka szerint *pozitív és negatív érzelmi viszonyok* kialakítására is. Elmondhatjuk, hogy legalább két olyan eset van, amikor mindannyian önkéntelenül, azaz nem tudatosan cselekszünk: amikor szerelmesek vagyunk, és amikor olyan helyzetbe kerülünk, hogy valaki olyantól kell kérnünk valamit, akit egyébként ki nem állhatunk.

A szerelemben a szerelmünk tárgyától érkező *negatív* jelek is pozitívvá válnak. Így tehát az, amit egyébként hibának vélünk, a másikban erénynek látjuk. A legszélsőségesebb dolgok is, mint az erős szag, bizonyos hangok és mozdulatok, melyek olyan megnyilvánulásokból vagy viselkedésformákból származnak, amelyeket másokban egyenesen képtelenek lennénk elviselni, ebben az esetben különös ismertető jegynek tűnnek. Amikor szerelmesek vagyunk, tudatunk olyan, mintha rövidzárlatot kapott volna, elkezd paradox módon viselkedni: egy normális esetben ellenéризést kiváltó jelet a legkellemesebb állapotot előidéző ingerként fogja fel.

A második esetben saját kárunkon tanuljuk meg, hogy felesleges, sőt egyenesen káros, ha *negatív érzelmi viszonyunkat* megpróbáljuk elkendőzni. A másik tudati automatizmusa ugyanis azonnal észreveszi és érzékeli a csalást, amit persze veszélyhelyzetként érzékel. Így aztán a helyzetünk jóval bonyolultabbá vá-

lik. Az esetek többségében tehát ösztönösen is hajlunk arra, hogy *megszerettessük magunkat*: megpróbálunk a másik előnyös tulajdonságaira figyelni, és nem veszünk tudomást a rossz dolgokról. Ezt egészen addig folytatjuk, amíg pozitív *érzelmi viszonyt* nem alakítunk ki a másikkal, amely lehetővé teszi a felügyeleti rendszer kijátszását, így kérésünket sikeresen elő tudjuk vezetni.

5.4.2.1. *A mérlegelő de*

Néhány kivételtől eltekintve a valóságban semmilyen *érzelmi viszony* nem nevezhető kizárólag pozitívnak vagy negatívnak. A gyakorlatban tehát a színésznek rá kell találnia az ellenkező oldalra, amelyet a *de* választ el, s amely kiegyenlíti a mérleg nyelvéét. Például „ő nagyon szimpatikus, *de* kellemetlen a lehelete”, vagy „ő nagyon undok, *de* egyszer észrevettem, milyen gyönyörűen nézett rám”.

Giovanninak az a feladata, hogy negatív *érzelmi viszonyt* alakítson ki: akadály elé szeretné állítani magát. Ez azonban nem könnyű. Kérnie kell ugyanis valamit egy olyan embertől, akihez negatív *érzelmi viszony* fűzi. Partneréhez, Mariához azonban nagyon is pozitív érzelmek kötik, ezért aztán nehéz megfelelő emlékképeket keresnie. Először a színházban töltött első napok jutnak eszébe, amikor a lány részéről némi távolságtartást tapasztalt. Ez azonban csupán a kettejük között fennálló *társas kapcsolatot* jellemzi. A háza előtti teraszon üldögélve készítette elő a feladatot, miközben a hanyatló napkorongot figyelte. Ekkor váratlanul bevillant neki egy hasonló naplemente képe, amelyet még a társulati buszból látott, amikor az egyik fellépés után hazafelé tartottak. Éppen cigarettára gyújtott volna, amire Maria megvető pillantással reagált. Így fejezte ki nemtetszését. Akkor éppen nem tulajdonított neki jelentőséget, de most újból lát-

ja maga előtt Maria elutasító arckifejezését. Addig koncentrálni erre a tekintetre, amíg a teste részéről válasz nem érkezik. Ekkor féktelen harag önti el. Majd jön az a bizonyos *de*. Eszébe jut Maria, amint a legnagyobb odaadással takarítja próbatermüket.

Maria, ahogy a naplójában olvastuk, pozitív *érzelmi viszonyt* készített elő.

5.4.3 *Etikai-filozófiai viszony*

Annak ellenére, hogy bizonyos etikai és filozófiai szempontok részt vesznek az érzelmi viszony vagy a társas kapcsolat kialakításában, mégis jobb ezeket ad hoc viszonyként kezelni. Ha a *társas kapcsolat* alatt a társadalmi réteghez, az anyagi helyzethez és a származáshoz fűződő viszonyunkat értjük, az *érzelmi viszony* alatt pedig a rokonszenv, illetve ellenszenv keltette benyomásokat, akkor az *etikai-filozófiai viszony* nem más, mint az eszméket, az elveket és a másik társadalmi helyzetét jelölő magatartásminták összessége.

Ez esetben is érvényesül a szelektív automatizmus. Ösztönös *felügyeleti radarunk* pontosan követi, és napról napra „feljegyzéseket vezet” a környezetünkben lévő emberek beszédmódjáról, véleményéről, meggyőződéséről, tekintetéről, viselkedéséről, melyeket mindig ellenőriz. Sokszor elég csak egy bizonyos módon elhangzott szó, hogy összezavarja a másikról *addig kialakított képet*. Ha például muzulmán vagyok, a legenyhébb iszlámelenes célzás is képes beindítani az egész riasztórendszeremet, még akkor is, ha a legkedvesebb, legszimpatikusabb embertől származik, minek következtében módosul és megváltozik a vele szemben kialakított *etikai-filozófiai viszony*.

A másikról ismert adatok fényében Maria és Giovanni előkészítik a megfelelő *etikai-filozófiai viszonyt*.

5.4.4. A környezeti viszony

Mint ahogy az, aki előtt a villám egy zugban megvilágította a környezetet, elvakult szemével a következő pillanatban hiába keresi a sötétben az előbbi alakokat, az ösvények összefüggését: úgy volt Wilhelm szeme előtt is, szívében is. [...] ...mikor egy sarokkőnek támaszkodva ügyet sem vetett a reggel világosságára, a kakasok szavára, míg a korai foglalatosságok meg nem elevenítették az utcát s haza nem kergették.

J.W. Goethe, *Wilhelm Mester tanulólévi*
(Benedek Marcell fordítása)

Az ember és környezete kapcsolatát vizsgáló tudományoknak köszönhetően jól ismert tény, hogy a környezet milyen nagy mértékben befolyásolja a gondolkodás- és magatartásmódokat. A világirodalomban is számos példát találunk erre. A formák, anyagok, színek, szagok, sőt a történelem is közvetlenül fejt ki hatását az emberekre, és majd minden mozzanat egy pontosan meghatározható *lélekállapot* eredője. Érzékenyek vagyunk a környezetre. Innen érkeznek ugyanis azok az üzenetek, amelyekre válaszokat fogalmazunk meg. Ez az oka annak, hogy a színészeknek tanulmányozniuk kell azokat a valós vagy képzelte környezeti hatásokat, amelyek a feladat végzése során hatást gyakorolnak rájuk. Mindezt oly módon kell tenniük, hogy egy konkrét *eredményeket* felmutató *lélekállapot* szülessen meg.

A lélekállapoton túl természetesen a környezet szerepe sem elhanyagolható, az ugyanis nagyon gyakran ránk kényszerít bizonyos magatartásokat. Képzeljük el, hogy egy templomban, egy elmeógyógyintézetben, egy börtönben vagy a Villa Adriana romjai között kell szembesülnünk az adott konfliktushelyzettel. Amikor belépünk egy templomba, sokkal halkabban kezdünk el beszélni, nagyobb figyelmet tulajdonítunk viselkedésünknek, és ünnepélyes, tiszteletteljes testtartást veszünk fel. S jóllehet a feladat lényegét tekintve mit sem változik, a gya-

korlat mégis egészen másképpen zajlana az összes fent említett helyzetben.

Maria és Giovanni előkészítik a *környezeti viszonyt*, a közösen választott helyszín ismeretében. Test és lélek reakciói egy erdő tisztásán, éjféلكor, telihold idején.

Most elő kell készíteniük az okokat, amit a Módszerben *miértnek* neveznek.

5.5. Az okok: a miértnek

Közös megegyezés alapján a színészek, a főhős és a főhős ellenfele pontosan megfogalmazták a *vágyat* és a *kérést* is. Ha ugyanis nem konkrét vagy rosszul megfogalmazott kérésről van szó, lehetetlen megfelelő *miértteket* alkotni.

5.5.1 A kérés jellemzői

A *kérést* egy egyszerű mondatba kell sűríteni, amelyből soha nem hiányozhat az ige, illetve a helyre és időre történő utalás, vagyis az „*itt és most*”. Az ige cselekvést jelöl. Méghozzá olyan cselekvést, amely az ellenfél status quójának megdöntésére irányul, és hogy lehetőség szerint egy dinamikus aktus felé terelje az improvizációt, a szóbeli diskurzus megkerülésével. Le kell tehát szögezünk, hogy nem szöveges improvizációról van szó. Az „*itt és most*” minden konfliktus kulcsa. Egy konfliktus azért olyan amilyen, mert az egyik fél *most* rögtön akar valamit, és mert nem tud, vagy nem akar *itt és most* letenni róla.

Esetünkben a kérés a következő: *adj egy csókot az ajkaimra itt és most*. Mielőtt megérkeztünk, Giovanni és Maria már jó ideje

ezen vitatkoztak. Az *adj egy csókot* nem eléggé pontos, de még az *adj egy csókot az ajkamra* sem teljesen.

5.5.2 *Mi az, hogy* miért

Mi nem az: a *miért* nem egy verbális érvelési mód, és nem egy stratégia vagy stratégiák összessége.

A hétköznapi konfliktusokból származó tapasztalataink alapján már megtanulhattuk, hogy teljesen értelmetlen, ha nem egyenesen káros bármiféle stratégiát felépíteni, mielőtt szembe kerülünk egy konfliktussal. Ha azonban mégis sor kerülne erre, mindenképpen abból a bennünk őrzött képből indulunk ki, amely a másíkról él a fejünkben, és amely nagyon gyakran valótlannak bizonyul. A valós élethelyzetben nem csupán az a feladatunk, hogy átgondoljuk a lehetséges stratégiát és az azt felépítő okokat és indítékokat, hanem, hogy számot vessünk bukásának következményeivel is, amelyek ahelyett, hogy segítenének, csak még több akadályt gördíthetnek elénk. Stratégiai szempontból ez épp olyan, mintha egy hadsereg úgy akarná megtámadni az ellenséges tábornot, hogy nem végez felderítést, és így nem végzi el a szükséges számításokat sem. Ezért a feladat egyik szabálya azt írja elő, hogy rögtön a gyakorlat elején, a főszereplő ellenfele *házában* történő megjelenésekor létrejőjön az *első kontaktus*. Ez alatt a rövid idő alatt a színészek kapcsolatba lépnek egymással, és ellenőrzik a másik helyzetét. Ebből az új helyzetből születik, organikus módon és *akaratauk ellenére*, az első stratégia.

De ha a *miért* nem verbális érvelési mód és nem is stratégia, akkor hát mi?

Egy *konkrét dolog*, egy kép-érzés-érzelem. A *kérés teljesítéséhez* a színész egy miniforgatókönyvet állít össze, melyet valós és képzelt elemek összekapcsolásán keresztül hoz létre. A forgatókönyvnek egy végső összefoglaló képben, a konkrétumban kell

kiteljesednie. A konkrétum ugyanis körvonalazni hivatott azt, ami *megtörténik, és aminek nem kell megtörténnie*, ha a főhősnek nem sikerül elérnie, amit szeretne, vagy ha ellenfele meghátrál. Egyéb esetekben pedig azt vázolja fel, *ami a törekvés tárgya*. A *miért* mindig *élet-halál* kérdése.

A főhős *miértjét* tehát úgy hívják, *miért igen*, ami a kérés igazolása, az ellenfél *miértjét* pedig úgy, hogy *miért nem*, ami pedig a tagadás igazolása.

5.5.3 *A titkos ok, vagy a kaméleon-stratégia*

A hétköznapi konfliktusok indítékainak elemzése során arra kellett rájönnöm, hogy egy dolog kérni, és megint más akarni. Ahogy a felhozott ellenérvék sem mindig fedik a valóságot. Ez a megfigyelés vezet el a *miért* első felosztásához:

titkos miért, vagyis a partnerünk elől eltitkolt okok *miértje*;
nyílt miért, azaz egy vállalható *miért*.

Ha valaki kidolgoz egy titkos *miértet*, kidolgoz egy nyílt *miértet* is. Ez persze nem jelenti azt, hogy a nyílt miért csupán egy ürügy. Ugyanúgy kell létrehozni, mint a másikat. A *nyílt miért* az, amit kérek, a *titkos miért* pedig az, amit akarok. Mindkét esetben azonban valós okok állnak a háttérben.

A kaméleon ahhoz, hogy elrejtőzzön, nem próbálja meg eltitkolni saját magát. Inkább színét változtatja meg úgy, hogy beolvadjon környezetébe. Saját igazságát a szín igazságával leplezi.

5.5.4 A miért okai

- *Altruista* vagy *egoista*: az altruista miért oka az, hogy *mások javát*, míg az egoistaé az, hogy a *saját javunkat* szolgáljuk.
- *Érzelmi* vagy *gyakorlati*: önmagukért beszélnek.
- *Elvi alapon*: hétköznapjainkban, folyamatosan érvényesülnek *elvi* okok, mert az elvek személyiségünk kifejeződései: elvi alapon teszünk vagy nem teszünk bizonyos dolgokat.
- *Tudatalatti*: sok cselekedetünket *tudatalatti* okok irányítják, amely magának a tudatalattinak a kifejeződése. Ha esetleg nem akarjuk ezt a pszichoanalízis területéről ismert kifejezést használni, akkor személyiségünk egy nem ismert részének a kifejeződéséről beszélhetünk.

5.5.5 A miért sürgető jellege

A *kérés* megfogalmazásakor nagy hangsúlyt fektettünk a *mostra*. A most pillanatával kapcsolatos meggyőződésünk foka határozza meg a miért megfogalmazásában a sürgető jelleget. Ez azért annyira lényeges, mert ettől függ az improvizáció ritmusa.

A színház etimológiailag annyit jelent, hogy láthatóvá tenni. A mi színházunk a *cselekvés*re épül. Ebből persze nem az következik, hogy eltöröljük a *szót*, de mivel egy-egy kép ezer szónál is többet mond, ezért a cselekvést helyezzük előtérbe, legyen szó akár a színpadi tér megtöltésére irányuló cselekvésről, vagy akár a színész *belső cselekvéséről*, feltéve, ha ez teljes mértékben érzékelhető a néző számára is. A mozgás és érzelem formájában megjelenő belső és külső cselekvés révén a színész megmutat, láthatóvá tesz. A szó nem veszít jelentőségéből: éppen ellenkezőleg. Ismét érvényt szerez eredeti hatalmának, annak, hogy ige. Már nem egyszerűen mese vagy hétköznapi fecsegés, hanem költészet.

Hogy lehet közvetíteni ezt a problémát a színpadi térben? A kinematika szerint a tér és az idő aránya között állandó a sebesség:

$$\text{Sebesség} = \text{Tér} / \text{Idő}$$

Az improvizáció során a cselekvés a teret, a *szó* pedig az időt tölti be. Mi a *szó* és a cselekvés arányának az állandója? Ez nem más, mint a sürgető tényező (*urgenza*):

$$\text{Sürgető tényező} = \text{Cselekvés} / \text{Szó}$$

Tehát:

$$\text{Szó} = \text{Cselekvés} / \text{Sürgető tényező}$$

A képlet egyértelművé teszi, hogy minél sürgetőbb valami, annál kisebb tér marad a szó számára, vagyis annál nagyobb teret kap a *cselekvés*.

Giovanni előkészíti kérésének igazolását, a *miértjeit*. Saját testéből indul ki: egy ideje enyhe hátfájása van, semmi olyan, ami bármiben is akadályozná, csak éppen nagyon zavarja. Elképzeli, hogy a jelentkező fájdalom egy halálos betegség tünete. Emlékezetébe idézi, amikor egy kedves orvos ismerőse meglátogatta, és a megnyugtató mondatokat (teljesen rendben vagy stb.) egy halálos diagnózis felállításával cseréli fel. Ebbe már képes beleélni magát. Sétálni kezd, és úgy tesz, mintha egész testén jelentkeznenek a betegség tünetei. Egy kórházi betegágyat képzel maga elé, és lát egy reményvesztett alakot az ágy mellett. A haldokló helyébe magát, a kezét tördelő alak helyébe pedig édesanyját képzei. Sikerül felidéznie egy pontos lélekállapotot, amit teste is leképez.

Most Maria képe jelenik meg, aki nagyon ügyes tarot-vetésben. Azt képzeletben róla, hogy varázsló: ajkainak egy csókja is meggyógyítaná. Ez lesz a *nyílt miért* egy *egoista érzelmi* indítékhoz.

Majd a *titkos miért igen*: Maria Michelével van együtt, akit Giovanni egyáltalán nem kedvel, mert buta és féltékeny. Mindig azt gondolta, hogy Maria jobbat érdemelne. Eszébe jut Maria, amikor egyszer minden erejével azon igyekezett, hogy vidámnak mutassa magát Michelével folytatott, immár rendszeressé váló vitájuk után. Elképzeletben a lány feszült és izgatott arcát, és talán még egy ütés nyomát is felfedezi rajta. Egyre zaklatottabb lelkiállapotba kerül: a lány halálos veszélyben lehet! Ha végül sikerül megcsókolnia, talán felébred, és otthagya Michelét: *gyakorlati és altruista* ok.

Hasonlóképpen Maria is előkészíti az *ő miért nemeit*. Neki is lesz egy titkos és egy nyílt *miért neme*.

5.6. A függöny

Miután elérkeztünk a *miértek konkrétumának* szélsőséges eredményeihez, de még mielőtt megvizsgálánk az előkészületi fázis utolsó mozzanatait, a színész *függönyt* készít. Ez arra szolgál, hogy egy belső megállj parancsszóval megszakítsa a *konkrét érzelmet*, épp úgy, mint amikor hirtelen leeresztik a függönyt. A *függöny* megfelelő használata tehát a színész számára lehetővé teszi az érzelmi folyamatok irányítását. Mivel akkor képes a folyamatot félbeszakítani, amikor akarja, nagyobb biztonsággal ereszkedhet le tudata mélységeibe, hogy ismeretlen területeket járjon be. Ehhez hasonlóan a megfelelő pillanatban képes újraindítani is. Ennek a mozzanatnak azért kell akkora jelentőséget tulajdonítani, mert így a színész nem veszítheti el az eredményt.

A függöny két részre osztja a felkészülés folyamatát: az első magához a partnerhez kapcsolódik, míg a második teljesen sem-

mibe veszi a másikat, hogy elkerülje a *megelőlekezés* jelenségét, amiről a későbbiekben még lesz szó.

5.7. A helyzet. A meglepetés szükségessége

A meglepetés nem más, mint a hétköznapi logika megakadása, amely jelzi, illetve együtt jár a *felfedezéssel*. Vegyünk például egy kisgyermeket. Az első dolog, amire figyelmesek leszünk vele kapcsolatban, az a csodálkozó tekintet, amellyel a világot szemléli. Rácsodálkozik saját magára, a testére és a környezetére is. Az ámulat része a meglepetés, amely előkészíti a felfedezést. Ez pedig új *ismeret*hez vezet. *Meglepetés nélkül tehát nincs ismeret.*

Sok dolgot tudunk, de a *tudás nem ismeret*. A nyugati kultúrában a gyerekek egy bizonyos korban feszélyezve érzik magukat veleszületett *megismerő* képességük és az abból fakadó öröm miatt. Így aztán idővel teljesen meg kell válnunk ettől a rendkívüli ajándéktól, és szinte már semmin nem lepődünk meg. Sőt, rossz szemmel nézzük és nevetünk azon, aki ámulatába feledkezik. Az ámulat [*stupire*] éretlen és gyerekes dolog: érdekes, hogy veszíthette el eredeti jelentését egy ilyen magasrendű és jelentős kifejezés. Ennek alapján tehát azt mondhatjuk, hogy ha nem vagyunk többé képesek rácsodálkozni a világra, illetve nem tudunk *meglepődni* semmin, akkor képtelenek vagyunk bármit is *megismerni*.

Az önismeret folyamata során a színész újból „gyermekké válik”. Feleleveníti az ámulat képességét, és így visszaszerzi a meglepetés eszközt is.

Hogy miért ilyen fontos a meglepetés a színházban? Azért, mert éppen a meglepetés az, amivel a dramaturg és a rendező felépíti a színpadi események logikáját. Gondoljunk Oidipusz tragédiájára, arra a pillanatra, amikor Oidipusz ráeszmél, hogy megölte az apját és a saját anyjával hált együtt. Ha nem lepődne

meg, mi nézők azt hinnénk, hogy ő valójában tudta, hogy megölte az apját, ahogy azt is, hogy Iokaszté az anyja. Ez esetben Oidipusz nem lenne más a szemünkben, mint az istenek játékszere, tette pedig a perverzió egy szélsőséges esete. De épp azért, amiért ott és akkor meglepődik, de csak akkor, ha meglepődik, a tragédia valami kimondhatatlan, ősi ereje tárul fel előttünk. A színház hatalma. Még azok a nézők is, akik már olvasták a tragédiát, és ismerik a tényeket, kizárólag abban a pillanatban, a színésszel közösen ismerik meg azokat igazán.

5.7.1 A feladat dinamikája

Mivel a színész jól ismeri saját színpadi partitúráját, könnyen saját *automatizmusai* áldozatává válik, és arra hajlik inkább, hogy lehetőségei függvényében *megelőlegezze* a cselekményt. Így azonban megfosztja a darabot attól a természetességétől, amely lehetővé tenné a néző számára, hogy vele együtt fedezze fel a történetet.

A feladatok elvégzésekor, dramaturgiai szempontból, maga a találkozás *meglepetés*. A főhős ellenfele *nem tudja*, hogy a főhős eljön hozzá egy feladat elvégzése céljából. A főhős sem *tudja*, hogy ellenfele éppen ott lesz-e: egy teljesen más dolog miatt érkezik. Ha viszont a főhős és a főhős ellenfele is előkészítették a helyzetet, hogy aztán a megbeszélte pillanatban találkozzanak, hogy tudják semmibe venni egymást, ahelyett, hogy inkább *megelőlegeznék* a cselekvést? Hogy tudják előkészíteni a meglepetést, anélkül, hogy az színlelésnek tűnne?

Sztanyiszlavszkij az általa „színészi diszpozícióként”, vagyis a nézők jelenléte által teremtett természetellenes állapotként definiált terminus kapcsán a következőket írja:

„Hogy lehet kivédeni a színpadon a „színészi diszpozíciót”?
Nem „parancsolhatjuk meg magunknak”, hogy ne féljünk a

közönségtől, ne izguljunk vagy felejtjük el, hogy színpadon állunk. Hasztalan „megtiltani magunknak”, hogy úrrá legyünk rajtunk az ilyen bocsánatos emberi gyengeségek. Ez lehetetlen. Sokkal ésszerűbb dolog, ha megtanuljuk, hogy teremtsük meg saját magunkban azt a lelkiállapotot, amely képes a színpadon álló művészt abba a természetesebb lelkiállapot irányába terelni, amely a művészi alkotófolyamat alapfeltétele.”⁴⁶

Hogy olvassuk ma Stanyiszlavszkijnek ezt az állítását? Miért „nem parancsolhatjuk meg magunknak”? Miért hasztalan „megtiltani magunknak”?

Ezen a ponton szót kell ejtenünk az úgynevezett *negatív következtetésről*. Az agy egyfajta visszatükröző működéséről van szó, amely egy feladat *elvégzését* a kényszerítő parancs ellenére *megtagadja*. Mindezt nagyon egyszerűen be lehet bizonyítani. Ha azt kérem, „ne gondolj az elefántokra”, mit csinálsz? Szinte még ki sem mondtam, máris minden gondolatod az elefántok körül forog. Kövér és sovány elefántok csordája lepi el az agyad, és minél makacsabbul akarod távol tartani magad tőlük, annál elevebben hallod ordításukat.

A dolog azonban fordítva is igaz. Ha ugyanis nagyon szeretnénk emlékezni valamire, minél erősebben gondolunk rá, annál mélyebbre süllyed az emlék. Minél inkább szeretnénk elfelejteni valamit, ahogy sok szerelmes dalban is elhangzik, annál jobban gyötör az emlék. Ennek alapján a színész minél inkább el akarja felejteni a partnerét, hogy képes legyen a lehető *legtermészetesebb* módon ámulatba esni és meglepődni a kellő pillanatban, annál inkább az eszében fog járni, és hazugságra kényszerül.

Ma már tudjuk, hogy ez egy idegi túltelítődés következménye. Köznapi hasonlattal élve azt is mondhatnánk, hogy az idegköz-

⁴⁶ Konstantin S. Sztaniszlavski, *Trabajos teatrales. Correspondencia* [Színházi gyakorlatok], Quetzal, Buenos Aires, 1986, 214. o.

vetítők okozta túlzott szorongás eredményeként kialakult rövidzárlat, amely az emlékezés vagy a felejtés vágya felé terel. A szorongás akaratlan, és lehetetlen közvetlenül befolyásolni.

A *negatív következtetést kizárólag közvetett úton* lehet megfékezni, méghozzá egy pozitív feladat elvégzésén keresztül. Ezt a nagyon egyszerű módszert józan paraszti ésszel is könnyen be lehet látni. Ha például szomorúak vagyunk egy újra és újra visszatérő, fájó emlék miatt, gyakran tanácsolják azt, hogy „gondolj valami másra!”. Tehát *másra gondolni*, egy pozitív feladat, amiből a főhős és ellenfele is kapnak egyet-egyet.

5.8. *A tevékenység*

Az ellenfél pozitív feladata a *tevékenység*. Figyelmet és igényességet követel, ezért a feladat több más részéhez hasonlóan, az improvizációban betöltött különleges szerepén túl a *tevékenység* már önmagában pedagógiai jelentőségű. A *tevékenység* nem maga a feladat, hanem annak magyarázata, amiért az ellenfél ott van a feladat helyszínén, ahol a *meglepetés éri*. Egyedi feladról van szó, melyet annak *igazolásával*, azaz a *tevékenység miéértjével* és a sürgető tényezővel együtt készít elő, természetesen az odaillo ad hoc *lelkiállapot* függvényében.

Figyelem és koncentráció: *lenni vagy tenni*.

Még egy fontos tanács. A *tevékenység* egyidejűleg két dolgot tesz lehetővé. Egyrészt a főhős irányába tanúsított *figyelem* fokozódását és a tevékenység megvalósításából született *koncentrációt*. Nem azért „figyelünk oda”, hogy megvalósuljon. A cselekvéssel egészen egyszerűen együtt jár a figyelem. A meggyőződéssel végzett tevékenység lehetővé teszi, hogy *akaratunk ellenére*, a legnagyobb természetességgel bukkanjanak fel a mélyből különböző elemek. A tevékenység az, amit tesztek, a főhőssel kialakított

kapcsolatom pedig az, ami vagyok. Így valósul meg Sztanyiszlavszkij elképzelése: mivel a tevékenység megzavarja és félreviszi a tudatot, a tudatalatti felszabadul.

5.8.1 A tevékenység tízparancsolata

I. A tevékenység *miért igenjének* semmilyen módon nem kell kapcsolatban lennie sem az *ellenféllel*, sem pedig a *miért nemével*. Így a főhőssel szemben a pozitív feladat minősége javul.

II. A sürgető tényező alapvető: *ugyan már késő megtenni, de így is meg kell próbálni a tevékenység miért igenje* miatt. Azt a „riasztóberendezést” használjuk, ami még akkor is arra ösztönöz bennünket, hogy elrohanjunk az állomásra, amikor már régen késésben vagyunk, hiszen bármikor lehetséges, hogy a vonat talán valamivel később indul.

III. A tevékenységnek praktikusnak, kézzel foghatónak és valószínűsnek kell lennie. Ez pedig azt jelenti, hogy a tevékenység nem intellektuális, és nem is elvont. Az egész világ bármilyen „csináld magad” tevékenysége közül választhatunk, amilyen a főzés, a boszorkányság, az origami stb. Fontos, hogy jól ismert és előre eltervezett tevékenység legyen; érdemes több alkalommal kipróbálni, hogy az ellenfél a kézművesekre jellemző kivételes figyelemmel tudja végrehajtani. Azért olyan fontos ez a párhuzam, mert a kézművesek azok az emberek, akik úgy képesek pontosan dolgozni, hogy közben a munka megszakítása nélkül oda tudnak figyelni másokra is. Olyan különleges képességről van szó, amelyet általában a tárgyakkal kialakított kapcsolatunkban használunk, mint akkor, amikor autót vezetünk. A figyelem minőségének ez a megteremtése alapvető fontosságú, mert ez szabádtja fel azt a fajta alkotóképességet, amely lehetővé teszi a főhőssel való együttműködést.

IV. Ami *tér és idő* kapcsolatát, pontosabban a tér idő fölötti

uralmát illeti, a tevékenységet úgy kell felépíteni, hogy az a lehető legnagyobb teret foglalja el. Ez pedig csak oly módon lehetséges, ha a *tevékenység* különböző szakaszait a *ház* különböző részeihez kötjük. Ennek köszönhetően pedig a tevékenység olyan lendületet kap, amely fokozza a látványt és ezáltal a konfliktus lehetséges olvasatait.

V. Egyensúly a *tevékenységen* keresztül. Alapjában véve az ellenfél számára biztosított védelemről van szó, amelyet nem kell feltétlenül ilyen módon használnia. Amint például az gyakran megesik, a támadók ellen biztonságot nyújtó kastély nem ritkán a bennrekedt emberek börtönévé is válhat. A *tevékenység* esetében azonban ilyesminek nem szabad megtörténnie.

VI. A *tevékenység* időtartama az elejétől kezdve ne legyen rövidebb harminc percnél. Nem szabad elfelejteni, hogy az adott helyen az ellenfél jelenlétét egyedül annak tevékenysége igazolja: amint befejezte, a színésznek folytatnia kell a *tevékenység* *miért igényének* logikus folyamatát.

VII. A tevékenység kizárólag az ellenfél feladata: megvalósításához nem kérhet és nem is kaphat segítséget.

VIII. A *főhősnek* tilos bármilyen módon beleavatkoznia a tevékenységbe. Ez annyit tesz, hogy megakadályozza a könnyű stratégiák használatát, amelyek kárt tennének az improvizáció minőségében.

IX. Ha *titkos* tevékenységet akar végrehajtani, az ellenfélnek egy úgynevezett *álcázó* tevékenységet is elő kell készítenie. Ez teszi ugyanis lehetővé számára, hogy mások jelenlétében is folytathassa tevékenységét.

X. A feladatot megelőzően a *tevékenység* mindig titok a *főhős* számára, akinek azt az *első kontaktus* pillanatában kell felfedeznie.

Maria az ellenfél, ezért neki kell a tevékenységet előkészítenie. Kérdés, hogy mihez is kezdjen éjfélkor az erdő tisztásán. Az utób-

bi időben vonzódott az okkult tudományokhoz, ami kissé idegen korábbi, leginkább agnosztikus felfogásától. Sokat olvasott szentek életéről és munkáiról, indián rituálékról, és tanulmányozta Jeanne D'Arc életét is. Tevékenysége is ehhez kapcsolódik majd: fohász az anyaföldhöz. Gondosan válogatott kövekből mandalát épít, amelyet virágokkal és gyertyákkal díszít, majd füstölőt gyújt. Mindezt pedig egy olyan pontos szertartás szerint, amelyet a *tevékenység* szabályai szerint válogat és alakít ki. A *tevékenység miért igenje* és sürgető tényezője édesapja súlyos betegsége, akit csak az ima tud meggyógyítani. A szertartás elvégzéséhez holdtöltére van szükség, és ez az utolsó lehetőség. Mindez egy bizonyos *lelkiállapottal* jár együtt, amihez a *tevékenység* testi érzékelésből származóan egy másik lelkiállapot is társul.

Giovanni nyílt *miért igenjének* és Maria tevékenységének jellemzői között könnyen vonhatunk párhuzamot. Többször előfordul, mint gondolnánk, hogy az előkészületek között, amelyek, mint már említettük, szigorúan titkosak, rejtélyes egybeesések születnek.

5. 9. *Az eljövétel okai*

Ez a főhős *pozitív feladata*, vagyis az ok, aminek a segítségével a színész *megelőlegezés* nélkül léphet be a gyakorlat terébe. Úgy épül fel, mint egy *miért igen*, és a *történetben*, nyilvánvalóan, nem kell, hogy az ellenféllel vagy a *kéréssel* különösebb kapcsolatban álljon. Ebben az esetben is elő kell készíteni azonban egy *sürgető tényezőt*. Az *eljövétel okának* egészen az *első kontaktus* kialakulásáig működni kell, vagyis az éppen adott helyzetben lévő ellenfél váratlan, meglepetésszerű felfedezéséig. Abban a pillanatban eltűnik az eljövétel okának *miértje*, és a kérés *miértje lép a helyébe*: kezdetét veszi az improvizáció.

Giovanni mint főhős, előkészíti azt az okot, amiért az erdő tisztására megy: járt már ott, sőt egy ízben ottfelejtette egyik bicskáját, amely valami miatt nagyon értékes volt számára. A bicskához fűződő viszonyának (ami a tárgy érzékeléséből származik) megfelel egy lelkiállapot.

5. 10. *A jelmez*

Főhős és ellenfele egyaránt a feladathoz illő, különleges jelmezt választ magának: ruhát, cipőt, frizurát és más használati tárgyakat. Ezek az eszközök a játék során *érvényesülnek*, de az előkészület alatt rejtve maradnak a másik előtt. Amint azt mindjárt látni fogjuk, csak a *jelzés* után vehetik föl, hogy fokozzák a *meglepetést*.

5. 11. *Lelkiállapot*

A tevékenységhez hasonlóan az eljövétel oka is különböző lelkiállapotokat eredményez, ami elsősorban az azokat kiváltó okokkal van összefüggésben. Elég megfigyelni magunkat a mindennapok során, és máris észrevehetjük, hogy lelkiállapotunk mindig azoknak az *anyagoknak* a függvényében változik, amelyekkel kapcsolatban állunk. Ilyen anyagok lehetnek többek között a használati tárgyak, vagy az időnként feltörő, majd szertefoszló érzelmi képzettársítások, az időjárás, de akár fiziológiai állapotunk is. Néhány kivételtől eltekintve soha nem beszélhetünk pontosan tetten érhető vagy jól elkülöníthető állapotokról. A színésznek azonban nagyon is tudatában kell lennie ezeknek az állapotoknak, egyrészt azért, hogy *irányítani* tudja őket, másrészt pedig, hogy az elvégzett feladat után elemezni tudja saját magatartását. A gyakorlat elvégzéséhez nélkülözhetetlen a *kiin-*

duló állapot előkészítése, amit pedig egy pontosan meghatározható, *organikus* érzelmi eredmények alapján létrehozott *lélekállapot* előkészítésének kell megelőznie. Ez a *tevékenység lélekállapota*, illetve az *eljövetel okának a lélekállapota*.

5.11.1 A lélekállapot feltételei

Minden esetben tiszta *lélekállapotok* kialakítására kell törekedni, melyek semmilyen formában nem kötődnek a feladat során már korábban felhasznált részletekhez, illetve semmilyen szinten nem kapcsolódnak a felkészülés többi pillanatához. Ez az úgynevezett önindító lélekállapot, amely akkor alakul ki, amikor a saját élményeinkből merített képekből kiindulva addig koncentrálnunk rájuk, míg meg nem találjuk pontos érzelmi megfelelőjüket, illetve, amíg organikus érzelmi eredményeket nem érnek el: szomorúság esetén például könnyeket, öröm esetén pedig nevetést. A lélekállapot kiválasztásakor szem előtt kell tartani, hogy az *eredmények*:

- a *kérés miéértjének konkrétumához* tartozó eredménnyel ellentétesnek, illetve
- a *tevékenységgel* nehezen összeférhetőnek kell lennie.

Ezek a választások csak felerősítik az előkészületet, és lehetőséget sem hagynak a figyelmet zavaró, oda nem illő gondolatfoszlányok beszűrődésének. A színész tudatosan és magabiztosan dolgozik, amit a már említett *anyagok* ismerete tesz lehetővé.

Giovanni és Maria tiszta lelkiállapotokat készítenek elő, az előkészület *eredményeinek* megfelelően.

5.12. A feladat megvalósítása

Mindig van egy rendező. Az ő feladata azoknak az anyagoknak az ismerete, amelyeket a színészek a játék során felhasználnak, ezért mindkét szereplő átadja neki a feladat jegyzőkönyvét. Ő az, aki nyomon követi a gyakorlat fejlődését, szükség esetén közbeavatkozik, illetve jelzi annak befejezését. Végül kritikát gyakorol. A rendező maga is részt vállal a konfliktusból. Ebből pedig az következik, hogy mivel van valaki, aki meghúzza a határokat, a színészek szabadok lehetnek. Kant egyik jól ismert metaforáját idézve azt is mondhatnánk, hogy a galamb számára a levegő egy leküzdésre váró akadály, de ugyanakkor az egyetlen közeg, amely lehetővé teszi számára a repülést. A rendező feladata tehát elsősorban abban áll, hogy figyeli a szabályok betartását, jóllehet olyan szabályokról van szó, amelyek nem formális tiszteletet kívánnak meg, sokkal inkább gyakorlati jelentőséggel bírnak. Paul Valery hasonlóan fogalmazott a szabályokkal kapcsolatban. Szerinte ugyanis a szabály minden játékban egyfajta ugródeszka a szabadság felé.

Hozzá kell tenni, hogy a színészeknek, még akkor is, ha a lehető leggondosabban előkészítették a konfliktus terepét, tisztában kell lenniük azzal, hogy, az ember ergonóm és konfliktuskerülő beállítottsága miatt akaratlanul is a vészhelyzetek elkerülésére törekszik. Ezért aztán a színészek számára nagyon fontos, hogy kifejlesszék magukban azt a tudatosságot, illetve lelki egyensúlyt, amely lehetővé teszi számukra, hogy a felkészülésük során előkészített anyagokat felhasználják, helyett, hogy elegánsan elrejtőznének. A másikkal szemben nyitottá, „áthathatóvá” kell válniuk, mert csak így tudnak kölcsönösen hatni egymásra. A konfliktus soha nem abból adódik, hogy a főhős kér valamit, amit a másik oldalon álló ellenfél megtagad tőle: a konfliktus közös munka. Sőt a konfliktus a színész valódi, belülről faka-

dó kreatív aktusa, amennyiben érvényre juttatja azon személyes és egyedi mozdulatok belső összefüggéseit, amelyek mindig csak tudattalanul, *szándék híján* születhetnek meg. A másikkal való szembesülés ugyanis felszínre hoz egy korábban ismeretlen ént, akiről azelőtt még csak tudomást sem vett az ember, de tartott tőle. Színésztársunk tehát minél inkább érvényt szerez az általa hozott anyagoknak, és minél inkább felszínre hozza a konfliktust kiváltó problémákat, annál inkább segít abban, hogy magunkba lássunk, és előhozzuk saját igazságainkat.

Kényszeríteni kell magunkat. Az ember ugyanis nem egykönnyen tárulkozik fel. Ezért aztán az improvizációs gyakorlat teljes egészében úgy épül fel, hogy a lehető legegyszerűbben felszínre hozza az igazságot, amely *saját akaratunk ellenére* világosodik meg. A feladatban tehát nem azok lesznek a leglényegesebb momentumok, amiket a résztvevők tesznek vagy mondanak. Sokkal inkább az apró dolgok: a pillantások, az önkéntelen mozdulatok, a visszafojtott várakozás, a csend. Éppen ezért szükséges egy olyan külső vezető, aki a feladat megvalósítása során képes a sorok között olvasni, és értelmezni tudja az apró, árulkodó jeleket. Akinek fontosabb a lét, mint a cselekvés. A lét, amely a cselekvésben vagy a cselekvés által mutatkozik meg.

Giovanni és Maria következnek. Odaadják a rendezőnek a *feladat jegyzőkönyvét*, azokat a papírokat, amelyekre mindketten egymástól függetlenül, röviden leírták, hogy hogyan készültek fel a feladatra.

Először pontosan megjelölik az improvizáció helyszínét. Mivel egy képzeletbeli helyet választottak, az erdő tisztását éjfélkor, különböző tárgyakkal jelölik a fák helyét. Giovanni (főhős) ki lép a tereméből, és hozzálát a felkészüléshez. Maria pedig az „erdő tisztásán”, vagyis a *házában*, elrendezi azokat a tárgyakat, amelyekre szüksége van a tevékenység elvégzéséhez, és szintén megkezdi a felkészülést. Néhány perc alatt „feleleveníti” ismereteit.

Teste minden porcikájával újra átérzi azokat az érzéseket, amelyekhez munkája során a *viszonyok* és *miértek* kidolgozása során jutott. A *függöny* után előkészíti *viszonyát a környezettel* és a tevékenység lélekállapotát. Az eredmény birtokában pedig elindítja tevékenységét.

Az ellenfél – ez esetben Maria – nem sokkal a feladat megkezdése után félbehagyja azt, és azonnal jelez a főhősnek. Nem több ez, mint egy pillantás, amely arra szolgál, hogy az ellenfél tájékoztassa színésztársát arról, hogy készen áll. Ha a másik szintén készen áll, ennek megfelelően válaszol. Ellenkező esetben az ellenfél visszatér eredeti tevékenységéhez, és néhány perc múlva megismétli a jelzést. Abban a pillanatban, amikor a főhős megkapta a jelet, leengedi a *függönyt*, és nekilát az eljövétel okának, illetve a lélekállapotának előkészítéséhez.

5.12.1 A játék szabályai és céljai

A megbeszélte jelre a szereplők öltözni kezdenek. Ehhez azonban csak nagyon rövid idő áll rendelkezésükre. Ezért aztán mindent rendkívüli pontossággal kell előkészíteniük. Ezt követően néhány pillanatra visszatérnek az előkészületekhez. Az ellenfél újból folytatja megkezdett tevékenységét. Amikor pedig belép a főhős, már nyilvánvaló *eljövételének oka*. Létrejön az *első kontaktus*: amikor belép a főhős, a színésztársaknak két-három másodpercig egymás szemébe kell nézniük. Ez teszi lehetővé, hogy megfigyeljék a másikat, és alkalmazzák az első *organikus stratégiákat*.

A főhősnek azonnal szavakba kell foglalnia *kérését*, meghozza pont úgy, ahogy az elején megegyeztek. Csak így fogalmazódhat meg az ellenfél részéről a *miért nem*. Fontos, hogy a főhős rögtön belekezdjen a történetébe, vagyis megfogalmazza a *kérését*, más-

különben az ellenfélnek úgy kell tennie, mintha nem tudna valamit, amit pedig nagyon jól tud. Miért is lépett be a főhős? Ha nem kezd bele rögtön a történetébe, az *első kontaktustól a kérésig* tartó teljes időtartam hiteltelenné fog válni.

Ettől a pillanattól kezdetét veszi az improvizáció. Bármilyen stratégia választása elfogadott. Ha azonban az adott stratégia kifejtése közben mégis meggondolná magát a szereplő, akkor jobb először az elsőt befejeznie, azaz végigvinnie, vállalva annak lehetséges következményeit, és csak aztán tud egy másikba fogni. Csak a fizikai erőszak tilos, mert kárt tehet a másikban, és így lehetetlenné válna a konfliktus tanulmányozása.

– A tevékenység szent és sérthetetlen. Amint már említettük, a főhős semmilyen módon sem avatkozhat bele, segítheti vagy akadályozhatja ellenfelét a tevékenység véghezvitelében. Ellenkező esetben ugyanis a tevékenység nagy valószínűséggel *közvetítő tárggyá* válna, ami túlságosan könnyűvé tenné a találkozást vagy a kapcsolatteremtést. A tevékenység egy olyan gát, amelyet minden áron át kell hidalni az éppen adott stratégiák segítségével.

– *A nézőpont*: az improvizáció során a színészeknek folyamatosan kommunikálni kell reakciójukat a környezettel szemben. Ez lehet egy tekintet és/vagy bármilyen gesztus is, amely által a színész megoszthatja véleményét egy adott helyzetről vagy egy váratlan eseményről. Ez nagyon fontos eszköze a szereplőknek, mert a néző csak ezeken keresztül tudja követni a szituációt. A néző a színészen *keresztül* érzékeli a színpadi cselekvést, aki irányítja a tekintetét is. Ha az előadás során bármilyen váratlan esemény történik – elmegy egy repülő vagy egy távoli sziréna hangja hallatszik – és ezt a színész nem teszi játéka részévé, azaz nem kínál önazonos, ezáltal *igazolható* nézőpontot, akkor a néző figyelmében zavar keletkezik, ami mindig a színpadi cselekvés érthetőségének a rovására megy.

– Az improvizáció célja nem az egyik vagy másik vetélytárs „győzelme”. Az előkészületek alaposságának megfelelően, az el-

lenfél tevékenységének végeztével, a konfliktus magától is félbeszakad. Amint már említettük, minket az *organikus stratégiák játéka* érdekel, vagyis az a minőség, amely az improvizáció mozgatórugója.

– Mi az organikus stratégia? Volt egy eset, amikor egy főhősnő azt a feladatot kapta, hogy hitelesen játssza el a délidőt, amikor valójában már este tíz óra volt. A nyitott ablakkal szemben állt, ahonnan csak úgy áradt felé az éjszaka frissessége. Majd hirtelen elkiáltotta magát, „nézd, napfogyatkozás!”. Ellenfele, aki addig a pillanatig saját munkájába temetkezett, felemelte fejét és az ablakhoz sietett. Érezhetően rá is átragadt a főhősnő jókedve és elragadtatása. Nem *tervezte*, hogy a napfogyatkozást használja stratégiaként, megfigyelése ugyanis elsősorban a problémára összpontosult: Hogyan lehet sötét délben? Íme egy „apróság”, ami valójában nagyon is jelentős. A színésznő tehát a legmélyrehatóbban megértette a színház jelentését: *itt és most*. Ez a végtelen erő pedig abban a pillanatban mutatkozik meg ténylegesen, amikor az ellenfél, aki addig a megismételhetetlen pillanatig saját *tevékenységébe* és az okok rendszerezésébe feledkezett, ott hagy csapat-papot és odafut az ablakhoz. Nem fontosak már a következmények sem, a stratégia elérte célját. Egy apró ötlet lenyűgöző alkotóerővel bírhat.

Az organikus stratégiák az éppen megélt konfliktusból fejlődnek ki. Ehhez a színészek számára a felkészülés biztosít kellő hátteret, emellett saját emlékeik szubjektív, külső megfigyeléseik pedig objektív viszonyítási pontokat nyújtanak. A színész tehát saját magától tanulja munkájának meglepően új organikus minőségeit.

- *A megfigyelők szerepe*: ha a színész csupán kollégái munkájában segédkezik, azaz megfigyelői minőségben van jelen, megtanul látni, és azt is megtanulja, hogy lássa önmagát. Figyel minden apró részletre, majd a feladat végeztével, a rendező együttműködésével, megosztja tapasztalatait kollégáival. Más munkája saját

természetünk rejtett oldalait is felfedi előttünk, hiszen többnyire hajlamosak vagyunk archetípusok szerint viselkedni. Ha viszont azokat másokban véljük felfedezni, könnyebben megérthetjük magunkban is az azokat generáló folyamatokat.

5.13 A feladat kritikája

A színész ezen a ponton szembesül saját alakításával. A színpadi magatartásmódot vagy az alkalmazott stratégiákat azonban soha nem szabad a pszichoanalízis módszerével *értelmezni*. Mindig tiszteletben kell tartani, hogy azok az *anyagok*, amelyeket a színészek játékuk során felhasználnak, szívük legbelső és legféltettebb titkai. A színész sérthetetlen joga, hogy ne tárja fel indítékainak személyes összefüggéseit, amelyek felkészülésének alapját képezik.

Kritika alatt a felkészülés minőségére vonatkozó tárgyilagos megfigyeléseket, a felkészülés során kialakított magatartásmin-ták követését vagy elhagyását, illetve a nézőpontok és stratégiák milyenségét kell érteni. A kritika során a rendező emlékeztet azokra a különleges, eredeti mozzanatokra, amelyek az improvizáció során jelentek meg, és a színész organikus, nem hétköznapi nyelvére *jellemzőek*. Segít tehát ezeket azonosítani, megtalálni és tudatosítani.

Az improvizáció az eredeti terv és a kialakult helyzet kiszámíthatatlansága közötti kölcsönhatás. Mivel van egy tervezett programunk, lehetővé válik a konfliktus fejlődésének tanulmányozása: a *másik*, akivel kapcsolatba kerülünk, nemcsak egy színész lehet, hanem maguk a körülmények is, beleértve a véletleneket és a váratlan eseményeket. A kölcsönhatások tehát menet közben módosíthatják az előzetesen tervezett programot. Önismereti készségünk arányban lesz az előkészületek komolyságával és az eredmények világosságával.

Az előkészületek lehetővé teszik a színész számára, hogy amennyire csak lehetséges, mindent tudjon arról a helyzetről, amelybe kerül. Azon problémák megoldásához, amelyek majd feltárulnak előtte, nincs szüksége sminkre, különböző trükkökre, vagy nem kell *úgy tennie, mintha*. A stratégiák mindig a felkészülés egy bizonyos részéhez kapcsolódó személy alapján születnek meg. Ily módon a kérdéses részek emlékeztető illetve viszonyítási ponttá válnak akkor, amikor a színész meg szeretné *ismételni* azt a gesztust vagy mozdulatot, amelyet a kritika kiemelt számára.

Nem kevesen bírálták már a Módszert, elsősorban azért, amit a színész pszichoemocionális rendszerében okoz. Ez azonban nemcsak a színész lényege, hanem *ez maga a színész*. A pszichoemocionális rendszeren folytatott munka felszínre hozza azokat a funkcionális idegrendszeri megbetegedéseket – a neurózist –, amelyekben a színész olyan szövetségesre lel, ami máskor ellene játszana. Ha azonban a neurózis jelei mutatkoznak, az azt jelenti, hogy a neurózis már ott volt korábban is. Amikor valaki azt mondja, hogy a Módszer neurózist vált ki, abban a rosszindulat vagy a tudatlanság mutatkozik meg.

Az idegrendszer különböző típusú megbetegedései kultúránk járulékos elemei. Ahogy León Grinberg írja, a személyiség erkölcsi és ösztönös része közötti konfliktus eredménye.⁴⁷ A Módszer abban segít, hogy minél jobban megértsük ezeket, ám mindenképpen arra kötelez bennünket, hogy a lehető legalaposabban megismerjük és helyére tegyük mindazt, amit általában a káosz, az automatizmus és az esetlegesség jellemez.

Míg a fizikai tréning a test automatizmusával, a Módszer a pszichofiziológiai automatizmusokkal foglalkozik. Mindez eredeti és teljes *színpadi jelenléte*t eredményez, ahol a színész személyének integritása a színházi alkotófolyamat elengedhetetlen részét képezi.

⁴⁷ León Grinberg, *Colpa e depressione* [Bűn és depresszió], Róma, Astrolabio, 1990.

Hasonlóképpen a művészet más területeihez, a neurózis könnyen költészetté válhat.

6. A gyakorlat

A Módszer igazolására szolgáló alábbi példák Manuela Rosetti naplójából származnak, aki annak a színházi műhelynek volt a tagja, amelyet a szerző vezetett.

1. feladat: Cristina és Gabriele

Cristina a főhős, Gabriele az ellenfele. Közösen határozzák meg a feladat helyszínét. Gabriele kimegy a teremből.

HC mondja Cristinának: „Ülj le! Csukd be a szemed! Lélegezz! Figyelj a társadra! Szociális viszony... Érzelmi viszony... Mi fog történni, aminek nem kell megtörténnie? ... Nyisd ki a szemed! Egyedül vagy a helyszínen, az *otthonodban*. Nézd meg jól! Látod? Láss hozzá a tevékenységedhez!”
Cristina elkezdi tevékenységét. Nekilát varrni.

HC: „Függöny. Add meg a *jelet!*”

Cristina *jelez* Gabrielének. Majd visszatér és folytatja munkáját. Gabriele belép. Cristina felé fordul, ránéz, majd visszahököl. Gabriele otthagya és körülnéz. Cristina folytatja, amit csinált. Gabriele odalép Christinához, aki őt nézi. A kérdés: „Megadnád a telefonszámát...?” A kérdés pillanatában Gabriele pont szemben áll Christinával. Cristina hátrálni kezd. Az ablak felé indul, mert nem látja a cérnát. Mélyen Gabriele szemébe néz, majd leül és varr tovább. Eztán többször már nem néz a szemébe. Az azonos és ellentétes cselekedetek különös egyensúlyára leszek figyelmes. Amikor például Gabriele keresi Cristina tekintetét, nem találja, és viszont. Mikor az egyik ül, a másik áll, vagy fordítva.

HC megadja a jelet, Állj!
A gyakorlat kritikája:

HC: „Gabriele, az *eljövetel oka* a főhős számára pusztán azt a célt szolgálja, hogy belépjen a cselekvés terébe. Amint észreveszi ellenfelét, az *eljövetel oka* helyett a kérés *sürgető tényezője*, illetve a *miért igen* kerül előtérbe. Ettől a pillanattól fogva a legfontosabbá az válik, hogy a főhős megszerezze azt a bizonyos dolgot a másiktól. A találkozás valóban meglepetésszerű volt, de amikor még a kérés megfogalmazása előtt eltávolodtál a másiktól, hirtelen félbeszakadt.”

Valaki a közönségből: „Nem történt meg az *első kontaktus*”.
HC: „Így van, a kérés előtti pillanatban elmaradt az *első kontaktus* a két szereplő között. Az *első kontaktus* pillanata alapvető fontosságú, mert eközben szerzünk információt a másiktól, a saját munkapartnerrel. Ez a tekintet egyfajta információcsere. Az előkészületeket visszatereli a jelen idősíkjába. Ebből épül fel köztem és a másik között az a viszony, amiből majd a *konfliktus* származik.

A Módszer szabálya így szól: amint a főhős meglátja ellenfelét, megszűnik *eljövetelének oka*; helyébe, minden kertelés nélkül, rögtön az *első kontaktus* lép. A főhős előáll a kéréssel, mire ellenfele tagadással válaszol, és kibontakozik a konfliktus. Ez a színész számára elengedhetetlen mentális fegyelem, egy olyan rendszer, amelyet tiszteletben kell tartani, és amelyben ugyanakkor teret kell engedni az improvizációnak.

HC: „Észrevettétek, hogy Cristina fényt keresett a varráshoz? Viselkedése megerősítette a cselekvés igazságértékét, *eredeti* volt. Más szóval hihető. Nem elég azonban igaznak lennie, az igazság értelmét is meg kell adni. *Igaz* pedig csak abban az esetben lesz, ha hűen lát hozzá az ember, vagyis, ha

a pillanat szükségéből bukkan elő, illetve, ha egy konkrét indok szerint halad. Cristina annál hitelesebbnek tűnt, minél inkább elmerült abban, amit csinált, és nem azért, mert valóban hiteles *akart* lenni. Ez az igazságérték csak ahhoz jut el, aki odafigyel a következményekre. Ilyenkor ő a mi antennánk. A világot rajta keresztül érzékeljük. Ha ő gondban van, mi is gondban leszünk. A színész a néző antennája”.

Egy néző: „Számomra úgy tűnik, hogy Cristina figyelme néhány alkalommal mintha elterelődött volna Gabrieléről, hogy nyugodtan végezhesse saját munkáját.”

HC: „Igen... olykor Cristina figyelmét is lefoglalta a tevékenység. Nagyon fontos, hogy el tudjuk választani a *figyelmet a koncentrációtól*. Figyelni ugyanis a főhősre, koncentrálni pedig a tevékenységre kell”.

Máskülönben lankad a néző érdeklődése, és nemcsak a feszültség csökken, hanem az energiaszint is. Ezért aztán a tevékenységnek automatikusnak, pontosnak és jól betanultnak kell lennie. Életünk során hányszor fordul elő, hogy vitatkozunk valakivel, miközben éppen főzünk vagy mosogatunk? Figyelmünk a másik személyre összpontosul, míg a tevékenység a feladat ritmusát adja.

HC. „A tevékenység során fontos a tér használata. A technika pedig megtanít arra, miként jelenítsük meg saját anyagainkat a térben. Fel kell osztani térben a tevékenységet. Meg kell hódítani a teret.”

Egy néző: „De a valóságban nem feltétlen így csinálom!”

HC: „Persze! Ez viszont fikció. A Módszer egyik feladata! Ez tényleg nem a valóság, színészek vagyunk. Az anyagaim és a képzeitem viszont igazak. Az én cselekvésemet a tevékenység *igazolása, sürgető tényezője* és az előkészített képzetek tartják mozgásban”.

A tevékenység indokolt, ezért igaz és hihető. Már csak a színész hitelessége hiányzik.

HC: „Még egy dolog, Gabriele, valamilyen módon előre jelezted Cristina tagadását. Gabrielének korántsem nemleges válasza kellett volna számítania, máskülönben mit kérdezhetett volna? A főhős tisztában van azzal, hogy a másik meg tudja adni neki azt a dolgot, ezért arra számít, hogy megkapja. De ez még nem minden. Egy nagyon határozott igent szeretne kapni, és nem csak valami hevenyészett igent. A főhős nem tudja, hogy kérésére nemleges válasz érkezik (a színész tudja, de a karakter nem). Időre van szükség, hogy testünk és annak fiziológiája reagáljon az elutasító válasza. Meg kell hagyni neki ezt az időt. A test felfedi az igazságot”.

A kérdés tagadását követően organikusan megmutatkozik a *miért igazolásában* rejlő energia. Ezért kell igazán hinni a saját *miértben*. Innen indulnak azok a stratégiák, amelyeket a főhősnek nem kell előre előkészítenie. Ezek a stratégiák a feladat során a saját partnerrel kialakított viszony dinamikájából bontakoznak ki.

HC: „Cristina elutasításában nem volt nehéz felfedezni egyfajta bizonytalanságot. Azt a benyomást keltette, mintha hajlana az igen felé. Ugyanakkor elutasítása indokoltnak tűnt. A *tagadás miértjének* a másiktól kell töltekeznie”.

Ebben az esetben ez megtörtént, Cristina figyelembe vette a másikat. Így jött létre a konfliktushelyzet, az emberi dráma. Nyitott a másik irányába, ami értelemszerűen feszültséget teremtett. Részt vesz benne. A Módszer feladataiban nem fontos a tartalom, sokkal inkább az, hogy miként kerül felhasználásra. Ami fontos, az a hogyan, a test energiáinak a változása.

2. feladat: Matteo és Valerio

Valerio: főhős, Matteo: ellenfél

Közösen előkészítik a helyszínt, és meghatározzák az *ajtó* helyét, az *első kontaktus* helyszínét. Valerio kimegy a teremből, Matteo előkészíti a tevékenységét, majd leül. Becsukja a szemét.

HC: „Mérd fel a terepet! Idézd fel Valerióval kialakított társas viszonyod... Majd az érzelmit... A *miért nemet*. Állj meg! Változtass helyet! Ülj erre a másik székre! Csukott szemmel. Gondolj a helyre, a folyóra! Kerülj semleges lelkiállapotba! Nyisd ki a szemed! Figyeld a tevékenységed! Vidd át ezt a lelkiállapotot a térbe! Idézz fel zajokat, hangokat, a lelkiállapotod... Most már nekiállhatsz a tevékenységnek!

Függöny. Jelzés.”

Belép Valerio. Üdvözik egymást. Beszélgetnek. Képtelen vagyok meghallani a kérést. Nem ez volt az első dolog, amit mondott neki. Sok helyváltoztatás történik a színpadon. Valerio árgus szemekkel figyeli Matteo minden mozdulatát, aki lapokat gyűjt meg és dob bele egy műanyag szatyorba. Valerio próbál a szemébe nézni, de Matteo arra koncentrál, amit csinál. Meggyorsítja mozdulatai ritmusát. Matteo összekuporodik. Valerio is. A műanyag szatyor füstölni kezd. Valerio aggodalommal néz a szatyorba. Matteo nem veszi észre, és tovább folytatja tevékenységét.

HC megállítja.

A feladat kritikája:

Valaki a közönség soraiból: „A kérés csak a köszönés és a beszélgetés után következett...” (A kérés így szólt: „Elkísérnél a Genfi Katedrálishoz?”)

HC: „Ez színház, színpadon vagyunk: hagyd a fenébe!

Csak semmi udvariaskodás. Tudjuk, hogy egy feladat miatt vagyunk itt, és hogy kérni fogok tőled valamit. Amíg nem fogalmazódik meg a kérés, nem realizálódik a konfliktus sem, és minden pusztán fikció marad. Minket a konfliktus dinamikája érdekel”.

Egy néző: „Matteo egyszer sem nézett Valerio szemébe”.

HC: „Ti vagytok a mi antennáink. Rajtatok keresztül érzékeljük a valóságot. Matteo minden *figyelmét* a tevékenységnek és a néző figyelmét felkeltő szokatlan, rendhagyó aktusoknak szentelte. Egy túlságosan védett vagy zárt tevékenység esetén annak a veszélye forog kockán, hogy nem alakul ki konfliktus. Az ellenfél nem feledkezhet túlságosan bele abba, amit csinál, mert minden tekintetnek a főhősre kell szegeződnie. Nyíljatok meg a konfliktus és a másikkal létrejött találkozó előtt, hiszen a másik lesz segítségetekre abban, hogy elő merjetez hozakodni saját anyagokkal.

Figyelni kell arra, hogy építitek fel a vázlatot és az anyagokat. Szeretnél igent mondani, de nem tudsz (vagy nem akarsz). Úgy készítesz elő egy *miért nemet*, hogy fogadni tudjátok a partner kérését. A szociális, érzelmi és etikai-filozófiai viszonyban álló nem... A nem a színész számára akadály. Azt akarom, hogy a másik egy bizonyos módon fogadja el a tagadásom. *Hogy* szeretném, hogy a másik reagáljon a kérésemre? *Hogy* szeretném, hogy a másik reagáljon az elutasításomra? A válasznak csak úgy adhatok teret, ha addig megállítom az időt, ameddig az objektív és *fiziológiai* idő a *mentális idő* részévé nem válik. Innen kell megteremteni a saját *miértünk*et. Nem szabad sajnálni a kellő időt arra, hogy a test reagálni tudjon a kérésre és a válaszra. Nem kell rohanni, vagyis megelőlegezni az eredményt. A sürgető tényező nem egyenlő a sietséggel. A testnek minden múló pillanatot észlelnie kell, és láthatóvá kell tennie”.

Néző: „Valerio látható módon aggódott, nehogy meggyuladjon a szatyor, de Matteo észre sem vette!”

HC: „Igazad van... *Nézőpont*. Valerio nézőpontja valóban eredeti. Eredeti, természetes módon cselekedett, vagyis hihetően. A színésznek nem szabad figyelmen kívül hagyania, ami körülveszi, itt és most. A tréningek egyik legfontosabb célja fejleszteni a jelen pillanat megélésének a képességét.”

7. Tudatalatti és személyiség

„Hogyha (miként Kratülosz tanít) a név archetípusa a dolognak,
a *rózsza* betűi rózsát takarnak,
s a *Nílus* szóban a Nílus folyik.”

Jorge Luis Borges, *A Gólem* (Imre András fordítása)

1917 novemberében Vachtangov a következőt jegyzi fel füzetében:

„A tudat soha nem alkot. Csak a tudatalatti. A tudatalatti azon képességének köszönhetően, hogy lényegében ösztönösen válogathat a tudat határain kívül eső világból, arra is képes, hogy kidolgozza azt az anyagot, amellyel a tudat szintjén keresztül alkothat. Ebben az értelemben tehát a próbák csak akkor hasznosak, ha ott felszínre kerül a következő próba anyaga. Két próba között a tudatalattiban kreatív munka zajlik. Ez idő alatt kerül feldolgozásra az előző próba anyaga. A semmiből nem lesz semmi. És pont ezért nem lehet megjeleníteni egy karaktert előzetes munka nélkül, pusztán „inspirációból”. Az inspiráció az a pillanat, amikor a tudatalatti újra rendezi a korábbi munkák anyagát, és a tudatosság teljes mértékű kizárásával (de

adott esetben a tudat kérésére) az egészet egységes formába önti.”⁴⁸

Sztanyiszlavszkij pedig a következőket írja a *Beszélgetések a Bolsoj Színházban* című munkájában:

„A művész vágya az, hogy elképzelje, hogyan élhetett az az ember, akit megjelenít, és hogy számunkra ismeretlen módon elevenítse fel mindazt, ami a tudatalattijában működik. Az intuíció megragadja a színész képzeletét, amit ő különböző gyakorlatokkal és képzeletbeli tárgyakkal már jó ideje erre készít fel. A művész, aki ezek szerint a módszerek szerint dolgozik, nem „előadni”, hanem cselekedni fog, vagyis egy valóban kreatív munkát fog végezni.”⁴⁹

Nem tudjuk pontosan, mi volt Vachtangov vagy Sztanyiszlavszkij elképzelése a tudatalattiról. Eszembe jut Pinuccio Sciola, a neves szárd szobrász, aki egy délután a San Speratében nevetve mesélte azt az interjút, amelyet egy amerikai újságíró készített vele. A riporter azt kérdezte, Sciola úr, honnan merít Ön inspirációt, mire gondol, amikor alkot?” Erre Pinuccio: „Arra gondolok, nehogy ráüssök a kalapáccsal az ujjamra”. Ha tehát Pinuccio figyel, nehogy az ujjára üssön a kalapáccsal, akkor vajon a tudatalattija alkot?

Persze, ahogyan írásaiban Sztanyiszlavszkij definiálja a „tudatalatti” fogalmát, könnyen félreértésekhez vezethet. A *Bolsoj* „tizenhatodik beszélgetésében” így fogalmaz: „...kétségkívül

⁴⁸ Eugene Bagratlonovich Vachtangov, *Il sistema e l'eccezione. Taccuini, lettere, diari* [A rendszer és a kivétel], F. Malcovati (szerk.), La casa Usher, Firenze, 1984, 161. o.

⁴⁹ Konstantin Sergejevic Stanislavskij, *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bolšoj (1918-1922)* [A kreatív művész. Beszélgetések a Bolsoj Színházban], in *Etica*, F. Cruciani és C. Falletti (szerk.), La Casa Usher, Firenze, 1989, 86. o.

helyettesíti a tudatalatti munkáját, *vagyis az intuíciót...*”. A tudatalatti tehát intuíció? A Freudnak köszönhetően előtérbe került tudatalatti tehát messze nem biztos. A dolog nem meglepő, mivel rendkívül sokféleképpen határozták már meg a tudatalatti fogalmát. Már ennek is elegendőnek kell lennie ahhoz, hogy Sztanyiszlavszkij nagyon messze kerüljön Pavlov „feltételes reflexszel” kapcsolatos kutatásaitól, amelyekkel eredetileg kapcsolatba hozták. Tehát az agy-test kapcsolatának kizárólag fiziológiai összeköttetésével. Kutyaikon végzett kísérleteiben, mint tudjuk, Pavlov a nyáleválasztás mértékét figyelte meg, ami az étel látványa és az azzal egy időben megszólaltatott csengő hangjának hatására termelődött. A hozzászoktatás kedvéért jó néhányszor megismételte a feladatot, végül pedig azt nézte meg, hogy kizárólag a csengő hangjára mennyi nyál termelődik. Így győződhetett meg a fiziológiai válasz egyértelmű kapcsolatáról, hogy az étel pusztán látványa vagy illata, a csengő hangjához hasonlóan, elég volt ahhoz, hogy beindítsa az állat reflexeit. Pavlov 1903-ban számol be először a „feltételes reflexről”, amiből az következik, hogy húsz évvel később ezek az elképzelések már széles körben ismertek voltak. ’22-ben, vagyis a Bolsoj Színházban folytatott beszélgetések megjelenésének évében, amikor Sztanyiszlavszkij a tudatalatti kérdését feszegeti, Pavlov, az elismert szovjet tudós, elkeseredett harcban állt „az idealizmussal”, vagyis minden „más” eszmével, a szervezet szorosabb értelemben vett működésén túl, beleértve a tudatalattiét is. Ez a dialektikus materializmus, amelyet a korban minden tudományterületre alkalmaztak.⁵⁰

Így tehát a tudatalatti fogalma olyan messze áll Pavlovtól, amennyire csak el lehet képzelni. Ez azonban annál jobb fényben tűnteti fel Sztanyiszlavszkijt. S mivel ő maga vetette fel ezt a kérdést, nézzük meg bővebben!

⁵⁰ vö., Ivan Petrovic Pavlov, *I. P. Pavlov válogatott művei*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953. (Freisinger Ferenc fordítása)

Lacan állítása, miszerint a tudatalatti valamennyi vágyképe „egy többé-kevésbé archaikusnak mondható, a tudatot megelőző sötét akarát befolyása alatt áll”, némileg szemben áll Freud elképzelésével, aki azt írja, hogy a tudatalattiban van *valami*, *ami beszél*, ami a tudat szintjén, analóg módon működik. Ez a *valami* gyakran *meglepő* formát öltve nyilvánul meg az álomban, a viccben illetve a hibákban. A *freudi lapsus* vagy *elszólás* az, amikor *valami* más kerül annak a helyére, amit mondani szeretnénk. A téves szó kimondását pedig mindig szégyenérzet követi. Amikor például megviccelünk valakit, mindig van egy aprócska mozzanat, egyfajta *valami*, ami az igazságra utal, és amit utána nehezen tudnánk letagadni. Az álomban is ez a *valami* írja a forgatókönyvet. Lacan szerint mégis éppen ebben rejlik Freud felfedezésének a nagyszerűsége: az elmulasztott cselekedetek feltáruló igazságában, amelyek ettől lesznek valódi cselekedetek. Ugyanis érvényre tudnak juttatni egy igazságot. A freudi elszólások tehát a tudatos beszélgetésbe ékelik a párhuzamosan zajló tudatalatti beszélgetés igazságát. A szó nem azonos annak jelentésével. Nem más, mint a kiejtés pillanatában fellépő fizikai és nem fizikai kifejeződések összessége.⁵¹

Végezetül Lacan meglehetősen kritikusan fogalmaz a jungi tudattalannal szemben, ahol az archetípusok, vagyis a lélek legmélyét alkotó szimbólumok fedhetik csak fel az igazságot: „vagyis, ami a pincében van, talán sokkal igazabb, mint, ami a padláson?”⁵²

Lacan, aki sokat merített Saussure és Lévi-Strauss kutatásából, a következő felismerésre jutott: *a tudatalatti szerkezete a nyelv szerkezetéhez hasonlít*. Tény, hogy már Saussure felismerte, „Mindez azt bizonyítja számunkra, hogy a különböző [testi]

⁵¹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro 1. Gli scritti tecnici di Freud 1953-1954*. [Szeminárium. Első könyv. Freud írásai 1953-1954], Giulio Einaudi Editore, Torino, 1978, 328. o.

⁵² U.o.

szervek működése fölött van egy általánosabb képesség [*facoltà generale*], amely rendelkezik a jelek fölött, és amely a tulajdonképpeni nyelvi képesség lenne.”⁵³

Mit is jelent számunkra mindez? Ha tehát a tudatalatti olyasvalami, ami beszél, szerkezete pedig olyan, mint a nyelv szerkezete, akkor érdemes lenne megpróbálni kapcsolatba lépni vele.

De miért is fontos nekünk ennyire a tudatalatti? Egy nagyon egyszerű oknál fogva. A színész munkája abból áll, hogy karaktereket játszik el, akik teljesen önálló életet élnek a színpadon. A karakter cselekszik, de mielőtt cselekedne, érez és gondolkodik is. Sztanyiszlavszkij és Vachtangov arra tanít minket, hogy minden karakternek „kell, hogy legyen múltja”, saját önéletrajza, saját emlékei. A színész számára a karakter valaki „tőle különböző”. Ahhoz, hogy ez a másság teljesen értelmet kapjon, kell, hogy legyen tudatalattija is: valójában ez a „múlt” jelentése, még akkor is, ha Freud szerint a tudatalatti ideje mindig a jelen idő. Lényünk a testünkön keresztül, vagyis gesztusaink, megjelenésünk, hangunk és hóbortjaink révén jelenik meg a világban. Mindez az egyéni stílusunk, ami természetesen kapcsolatainkban is megnyilvánul. Ezek nagyrészt a tudatalatti kivetülései: ugyanez a helyzet a karakterrel is.

A legkönnyebben úgy lehet hozzáférni a karakter tudatalattijához, hogy dolgozunk a szövegen. Elsőként a szövegtestet alkotó szavakat kell felbontani, amit azok rendszerezése követ. A leggyakoribb csoportok az élet, halál és az élettelen dolgok. Valamennyi esetben abszolút érvénnyel bírhat egy tárgy: Csehov *Sirályában* például az író, Trigorin számára a „könyv” terminus a Ninával folytatott párbeszéd során túlmegy a szó köznapi jelentésén. Minden szónak megtaláljuk a képzetbeli megfelelőjét, ha odafigyelünk azokra az asszociációkra, amelyeket az *adott szó* az elménkben létrehoz. Az első dolog, ami eszünkbe jut, teljesen a

⁵³ Ferdinand De Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Corvina, Budapest, 1997, 41. o. (B. Lőrinczy Éva fordítása)

mienk, ami azt jelenti, hogy személyiségünk legrejtettebb titkaira vonatkozik. Ezt egy második és egy harmadik követi. A második olyan, mint egy sorompó az én-magam és az én-karakter között. A harmadik pedig teljes mértékben a karakterhez tartozik.

Ha, mint ahogy az gyakran megesik, a karakternek nincs szövege, a színész ír neki egyet. Adott esetben nem az irodalmiság számít, hanem a szavak mint a szöveg kulcsai.

Láthattuk, miként próbálunk egy eredeti gesztusrendszert létrehozni, kezdve a kép-érzés inger-gesztus kapcsolattól. Ha sikerül megalkotnunk *annak* képi szótárát, könnyen eljuthatunk a karakter eredeti gesztusrendszeréhez. Ugyanakkor pszichológiai szempontból megfelelő „távolságra” is kerülünk a karaktertől, ami kimondottan fontos a színész szellemi egészsége szempontjából. Az ezt követő improvizációs gyakorlatok során ugyanis mindez már élesben megy, még hozzá úgy, hogy a kép-gesztus kapcsolatrendszerbe való beavatkozáson keresztül, közvetett úton gazdagítja a képi tárházát, egészen addig, ameddig a karakter *jelenléte* magától értetődő nem lesz.

A Módszerrel folytatott munka során két fontos szempont tartottunk szem előtt. Az egyik a színész képzése, amit Sztanyiszlavszkij a *színész önmagán végzett munkájának* nevez. Ez nem más, mint az öntudatosság, a saját pszichoemotív-fiziológiai működés, a *színpadi jelenlét* növelése, illetve a saját illetve mások energiáinak kezelése az improvizációs gyakorlatok során. A másik pedig, továbbra is Sztanyiszlavszkijre idézve, a *színész karakterrel folytatott munkájára* vonatkozik, vagyis arra, hogy miként alkossa meg ezt a „második személyiséget”, amely a színeszen keresztül jelenik meg a színpadon.

Az első esetben még nem léptünk be a színházterembe, habár a társadalom az élet színháza. Az improvizációs gyakorlatok mindig a színész mint egyén egzisztenciális tapasztalataiból építkeznek. A színész a gyakorlatokon keresztül „próbára teszi” érzelmi emlékezetét, továbbá emlékei és gondolatai asszociatív

szervezésének sajátosságait, kifejezőképességét, azokat a módokat, melyeken keresztül kapcsolatba „próbál” lépni a tárgyi világgal és környezetével, illetve próbára teszi más emberekkel kialakított „kapcsolati hálójának” jellegzetességeit is.

Ahhoz, hogy megfelelőképpen viszonyuljon a karakterhez, a színésznek mindenekelőtt azonosítania kell, ki is ő valójában. Ezt itt nem részletezném, mivel ez egy jól ismert dolog. A szöveg tele van jelzésekkel, amelyeket ki kell szűrni, és amelyek nemcsak a karakter pszichológiájára, hanem a másokkal kialakított kapcsolataira, konfliktusaira, illetve egyéb társas kapcsolataira is egyértelmű utalásokat tesznek. Más jelzésekre az elemzések és az értékelések során lehet következtetni. Ebből épül fel az önéletrajz, a karakter múltja. Az improvizációs gyakorlatok kiváló lehetőséget biztosítanak ennek a múltnak a felkutatására. Elég ugyanis olyan helyzeteket létrehozni, amelyekben a színész „azokból a részekből” indulhat ki, amelyek összhangban állnak a karakter egyediségével, ízlésével, elveivel és „személyes hibáival”. A szöveg különböző karakterei közötti konfliktusok elemzése olyan későbbi feladatok kialakítását segíti, amelyek tanulmányozni engedik a konfliktus fejlődését, illetve a stratégiák és az indítékok minőségét.

Ha megnézzük a gyakorlat felépítését, észrevesszük, miként ösztönöz bennünket arra, hogy a lehető legalaposabban rendezzük össze és állítsuk sorba „anyagainkat”. Először is ott vannak a különböző kapcsolataink alkotta keretek: társadalmi, érzelmi, etikai-filozófiai és környezeti viszonyok. Aztán ott vannak az okok: a *miérttek*. Végül ott van a helyzet adta lehetőség kerete: a *tevékenység*. A színésznek ezeken a területeken nagyon komoly kérdéseknek kell alávetnie magát, ahol nincs helye hozzávetőleges válaszoknak. Ezeknek a területeknek nincsenek határai, ami pontosságra sarkallja a színészt. Mintha csak mikroszkóppal dolgoznánk. A lencsék számának növelésével ugyanis egyenes arányban nő a látható és a mérlegelendő *dolgok* száma

is. Minél alaposabb a felkészülés, annál *eredetibb* az improvizáció. Ezzel természetesen nem áll szándékunkban felfedni azt a rejtélyt, amely az emberi cselekvéseket és ebből kifolyólag a karaktereket is körüllegi. Nem lehet megmagyarázni a megmagyarázhatatlant, a rejtélyt azonban a lehető legnagyobb pontossággal kell meghatározni, hogy aztán rá tudjunk világítani. Ha pedig ez lehetséges, akkor meg is kell tenni. A színész itt nem egy intellektuell: az ő feladata abban áll, hogy láthatóvá tegye és nem *megmagyarázza* a rejtélyt. Miért öli meg Othello Desdemonát? Miért vakul meg Oidipusz? Miért akarja Hamlet megbosszulni apja halálát? A néző részese akar lenni a rejtélynek, és nem kíváncsi azokra a magyarázatokra, amelyeket ő is tökéletesen képes megválaszolni saját magának. A rejtély pedig legtöbbször a *részletekben*, az apró gesztusokban lakik. A gyakorlat úgy épül fel, hogy utána lehetőség nyílik az improvizáció pontos és alapos átbeszélésére, főként azoknál a részeknél, amelyek a színész akaratára ellenére, vagyis a szándékától függetlenül bukkannak fel. Grotowski metaforájával élve, a fa nem más, mint fa, nem pedig a fa kifejezése. Egy pedagógus-rendezőnek képesnek kell lennie elsősre meglátnia és a megfelelő precizitással rámutatnia ezekre a részletekre. Ez azonban nem elég. Vissza is kell tudnia vezetnie azokat eredetükhöz, még hozzá úgy, hogy a színész fel tudja eleveníteni és karaktere részévé tudja tenni. Minél nagyobb pontossággal történnek az előkészületek, annál pontosabbak a rendező instrukciói is. Ez a pontosság pedig, ha jobban belegondolunk, annál fontosabb, minél kevesebbet beszél az ember. Színésznek és rendezőnek pedig úgy kell tudnia beszélni egymással, hogy minél kevesebb szó hangozzék el. Elég pár mozdulat. A szavak könnyen eláraszthatják és megmételvezhetik a rejtély birodalmát. A karakter *egyéniségének* helyreállításához a színésznek tudnia kell biztonsággal tájékozódnia, még hozzá úgy, hogy ne csapjon túl nagy „zajt” mert aláaknázhatja azt a folyamatos dialógust, amelyet a színész a karakterrel folytat. Ennek fényében

már érthető, hogy a rendezővel közösen felépített koncepció, amelynek köszönhetően a színész állandó jelzéseket kap karaktere szándékáról, vagyis az úgynevezett *mögöttes jelentés* a karakteren végzett átfogó munka szerves részét képezi. A színpadon a karakter a színész által elsajátított motivációinak és viszonyainak megfelelően mozog, méghozzá oly módon, hogy végig ura a helyzetnek. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy egy karakter, nem pedig egy bábu van a színpadon. Egy karakter mindig *első és egyedüli alkalommal* éli át az adott szituációt. Ő nem olyasvalaki, aki csupán elmeséli, mi történt.

III. UTCASZÍNHÁZ⁵⁴

1. *Utcaszínház*

1. 1 *Új kezdet*

1977, Casciana Terme, Olaszország, színházi alapsoportok fesztiválja.

Két napja esik, a sátor belül csupa sár. A *Heródes* bemutatására készülünk. Olyan közönség előtt adjuk elő a darabot, mely nagyrészt fiatal együttesek, ahogy mi hívjuk, „alapsoportok” színészeiből áll. A teljes kimerültség szélén állunk. Eközben Argentínában három hadsereg katonáiból, rendőreiből és más titkosszolgálati szervekből létesített halál alakulatok embereket zaklatják és tüntetik el csendben, a nemzetközi médiumok hallgatólagos együttműködésével. Már hónapok teltek el azóta, hogy a Teatro Nucleóval keresztül-kasul járjuk Olaszországot, minden alkalmat megragadva, hogy a *Heródes*szel, amennyire csak lehet, az emberek tudtára adjunk valamit abból, ami

⁵⁴ A fejezet eredeti címe *Teatro negli spazi aperti*, azaz *Színház a nyílt tereken*, mely a magyar fordítás esetén féltő, hogy megtévesztő lenne. Ezért a *Teatro di strada* nevet választottuk, mely utcaszínházat jelent, s ez a változtatás a szöveg egészében jelen van, míg a szerző felváltva használja a két kifejezést, a fordításban egységesen az *Utcaszínház* elnevezést használtuk. Emiatt közöljük a fejezet után Renzo Vescovi *Poesie dans l'espace* című előadását, mely részletesebb magyarázatot ad ezen műfaj fogalmi meghatározásának nehézségei kapcsán.

Argentínában zajlik, ugyanakkor pedig képesek legyünk fennmaradni úgy mint színházi csoport, mindig valamilyen alapszervezet vendégszeretetének köszönhetően. Schol semmi visszhang. Sem a médiumok, sem a nagy politikai kultúrszervezetek részéről nincs visszajelzés. Ez persze nem sok jóval kecsegtet, de mindennek előtt az otthon maradt családtagjaink számára veszélyes: az argentin követség jól tudja, hol vagyunk, mindenféle ott vannak a titkos ügynökeik, szoros együttműködésben az olasz szervekkel, akik egyáltalán nem könnyítik meg a dolgunkat, valahányszor meg kell jelennünk a konzulátuson, különböző iratok miatt.

A *Heródes* nem egy egyszerű retorikai gyakorlat. Egy színdarab, amely engem és társaimat egyaránt közvetlenül érintő, személyes tapasztalatok alapján íródott. Buenos Airesben én voltam felelős a Comuna Baires külső kapcsolataiért. 1974. február 14-én reggel négy ember tört rám, ejtett rabul, és tuszkolt be egy zöld Ford Falconba, ahol, miután megvertek, zsákot húztak a fejemre. Meztelenül ébredtem, egy ágyrácsnak tűnő dologhoz kötözve. Csurom vizes voltam, egy vödör vizet zúdítottak rám. A szobában ordított a rádió. Egyszer csak arra lettem figyelmes, hogy valaki elektromos diódákat csíptet rám. Ez egy olyan kínzóeszköz, amelynek az egyik elektródája a testre, a másik pedig a hálózatra csatlakozik: így a test a kettő között egyfajta összekötő elemet, hidat képez. Börtönöreimnek pontos nyilvántartása volt csoportunk olaszországi és argentin tevékenységéről, s mialatt testem legérzékenyebb pontjaira helyezték a csipeszeket, azzal szórakoztak, hogy néhány részletet olvastak fel ezekből az iratokból. Semmit sem akartak tudni, amit ne tudtak volna már korábban is, de pont ez volt az egyik legszörnyűbb dolog: világos volt, hogy csak terrorizálni akarnak. Egy reggel aztán eloldoztak és egy falhoz vezettek. Levették rólam a zsákot, és egyszerre ott találtam magam fogvatartóim előtt. Náluk fegyver volt, én meg piszkosan, reszketve álltam előttük. Megértettem, hogy ki

végzőosztag előtt állok, és azt is tudtam, hogy ha már felfedték magukat, az azt jelenti, hogy nem fogok erről mesélni senkinek. Ezután így szóltak, „most pedig véget vetünk ennek, így majd megtanulod, hogy játsszad az ellenállót”, és tüzet nyitottak rám. Még most is látom azt az éktelen világosságot, és érzem a falba fúródott lövedékek égett szagát. Az egészet előre megrendezték. Hallom a hangjukat, amint nevetve ünneplik a jelenet sikerét. Milyen különös, hogy éppen Dosztojevszkij jutott az eszembe: „neki is pontosan ezt kellett éreznie, amikor mindezt átélte” – gondoltam magamban. Ezután lefürdettek, felöltöztettek, majd végül szabadon engedtek a Retiro vasútállomáson azzal a fenyegetéssel, amelyet társaim felé is közvetítenem kellett, „menjete el, máskülönben a következő alkalommal már élesben megy”. Ez volt a legfőbb oka annak, hogy a Comuna Baires rögtön ezután Olaszországba indult. Cora és én azonban úgy döntöttünk, hogy maradunk, ameddig lehet, így megalapítottuk a Teatro Nucleót. A csoport még két évig működött Buenos Airesben.

Ez tehát ennek a félig sárba süppedő, rozoga színpadon zajló jelenetnek az előzménye. Egy sátorban vagyunk, amely épphogy csak megvéd minket hármunkat az esőtől, mert csak hárman maradtunk, Cora, Hugo Lazarte és én. A többiek vagy visszamentek Buenos Airesbe, vagy felhagytak a színházzal. Nem látták többé értelmét azon a rendszeren kívül folytatni, amely végső soron minket is megreremtett. Mi hárman, pontosabban a négyéves fiúnkkal, Massimilianóval együtt négyen. Mi hárman és ők, az olasz fiatalok. Semmit sem tudtak Argentínáról és az el-tűntekről, a diktatúráról és a kínzásokról. Pedig sok fiatal, olaszok is, mint ők, talán kétezer bevándorló gyermeke tűnt el Argentínában. Fel sem fogják. Nincs rosszabb süket annál, mint, aki nem akar semmit hallani. Ők és mi. A *Heródes* egy egyszerű előadás, valódi és közvetlenül érzékelhető metaforája annak, amit átéltünk. Elérkezik a kínzás jelenete. Ezúttal Hugo és én vagyunk a kínzók, akik Cora elgyötört teste fölött vitatkoznak.

Ekkor azonban több nézőnél elszakad a cérna. A morgolódás és a tiltakozás egyszerre cselekvésbe csap át. Az emberek előzönlük a színteret, és félbeszakítják az előadást. Egyikük még nekem is ugrik, mire én azonnal kituszkolom a „börtönömből”. Eugenio Barba így ír egyik levélben:

„... abban a sátorban, egy sárban billegő széken állva figyeltek benneteket akkor Cascinában. Az előadás közben úgy éreztem, mintha kést döftek volna a gyomromba, mintha mindaz, amit látok, egy másik bolygón játszódna, amit Európából nézve éppen csak gyanítottunk, de valójában soha nem tudtuk elképzelni. Aztán láttam sírni a lányokat – ugyanazok voltak, akik előző este azt a feminista performanszot mutatták be. Olyanok voltak, akár a gyerekek, akik el akartak szökni otthonról, de amikor rájuk esteledett, sírva fakadtak, talán a félelemtől, talán a magánytól, talán a fenyegető árnyaktól, amelyek elsuhantak a fejük felett. Utána, miközben a feltörő szavak áradata folyamán növekedett, én benneteket figyeltem és arra gondoltam, hogy másnap már ismét a száműzöttek mindennapjait kell élnetek, az óceánon túlról hozott emlékekkel, érzésekkel és reménnyel. Milyen szomorú földrész is ez a mienk, szomorú, hisz' többé nem tudjátok már elhagyni [...] ne adjátok fel, ne hagyjátok, és ne engedjétek, hogy mások megjegyzései elvegyék az erőtöket, egy nagy ölelés mindnyájunktól...”

Egy külön eseménnyé válunk ezen a fesztiválon. A RAI csapata azután, hogy már lebontotta az állomását, mindent filmre vett, Corát is, amint kétségbeesetten beszélt a megrémült nézőknek: „hogy is magyarázhatnám el, hogy értethetném meg Önökkel azt, ami Argentínában történik, hogy mindaz, amit ma itt láthattak, nem valami költői túlzás.”

Abban a pillanatban azonban meg kellett értenünk, hogy a

rendelkezésünkre álló eszközökkel, itt Európában, korlátozottak a lehetőségeink, és nem tudjuk megosztani a tapasztalatainkat az emberekkel. Ahhoz, hogy beszélni tudjunk arról, ami Argentínában zajlik, más médiumokat is mozgósítanunk kell: a színházat nemcsak lehet más célra használni, de kell is.

Néhány hónappal korábban, Sassariiban, amikor a helyi Pszichiátriai Intézetben egy színházi animációs projekt megvalósításán dolgoztunk, megismerkedtünk Antonio Slavichkal, aki egy színházi műhely létrehozásának a lehetőségét vetette fel a Ferrarai Pszichiátriai Intézetben, ahol igazgatóként dolgozott. Éppen a 180-as törvény előkészítése folyt, amelyet a rákövetkező évben terjesztettek elő. A jogszabály arról rendelkezett, hogy eltörölje a zárt elmegyógyintézeteket mint a kirekesztés és jogfosztottság azon helyeit, amelyek nem alkalmasak pszichés problémák kezelésére.

A pszichiátriai intézet, akár a múltból véletlenül itt felejtett középkori emlék, a belváros egyik szegletében zárta magába a félelem és terror mételjét. Több ezer ember élte ott mindennapjait, olyan törvényi keretek között, amelyek méltatlanok az emberi léthez. Elfelejtett emberek. Úgynevezett „lelki betegek”. Olyan kezelésnek alávetve, amely a gyógyulásuk helyett sokkal inkább a halálukat segítette elő. Ez különösen kegyetlen erőszak, amely a mindennapok részévé vált, ezért aztán senki nem emelt szót ellene. A kényszerzubbonyt ugyanis felváltotta a gyógyszeres kezelés. Ez az a világ, amin Slavich változtatni akart. Mindegy, milyen áron, utat nyitni a társadalom felé. Basaglia és Slavich együttes elképzelése a goriziai elmegyógyintézetéről a 70-es években működőképesnek tűnt. Meg kell nyitni az intézményt. Méghozzá úgy, hogy akik bent vannak, ki tudjanak jönni, akik pedig kint vannak, be tudjanak menni. Csak így lehet ezt tudatossá tenni az emberekben.

Slavich kíváncsi volt, hogy milyen kapcsolatot sikerült kialakítanunk az argentin pszichológusokkal és pszichiáterekkel, mi-

lyenek az ő eredményeik, és milyen eredményeket sikerült velünk közösen elérniük, illetve összességében milyen előrelépéseket tetünk az argentin és olasz pszichiátriai intézetekben.

Munkánk sokrétű volt és összetett. Magában foglalta a Cora Herrendorf vezette, betegeket és szociális munkásokat egyaránt foglalkoztató színházi műhelymunkát és, a színház közreműködésének köszönhetően, egy olyan belső tér kialakítását, amely a kórház területén sokkal szabadabb mozgást tett lehetővé. Mindez úgy jöhetett létre, hogy lebontásra kerültek a korábbi osztályokat egymástól elszeparáló korlátok. Ám, az épület szerkezetéből adódó fizikai korlátok eltávolítása után, a szellemi korlátok még szigorúan tartották magukat: a páciensek még mindig nem járhattak szabadon. A színészek játéka révén azonban, velünk együtt, új lehetőségeket fedezhettek fel.

Később ebből született a *Fények* című első utcaszínházi előadásunk. Még frissen éltek emlékezetünkben azok a színházi előadások, amelyeket Európában legelőször az Odin Színház, a Bergamoi Teatro Tascabile (TTB), a Comediants és a Theatre du Soleil együtteseinek közreműködésével láthattunk, és amelyek a színész munkáját illetően új távlatot nyitottak számunkra.

1978-ban egy veszélyes, de végül eredménytelen vállalkozás keretein belül végül is visszatértünk Argentínába. Ekkor tíz hónap kemény és fárasztó munkája következett: színházi szemináriumok Buenos Airesben és Tucumanban, újságcikkek, Ferrarai elmeegógyintézetben készült felvételek vetítése az ottani tapasztalatainkról, az Odin Színház finanszírozásában megjelent a «Kultúra» című folyóiratunk nyolcadik száma az Ayacuchói (Peru) Színházi Találkozóról, ahol mi is részt vettünk. Októberben a buenos airesi Városház fegyveres testülete félbeszakította az *Odin Argentínában* című projektünket, és ismét arra kényszerített bennünket, hogy hagyjuk el az országot.

Csoportunk ezután úgy döntött, hogy Ferrarában telepszik le, ahol a Pszichiátriai Intézet egyik korábban felszámolt osztá-

lyán, immár ferrarai színészek alkotta új társulatunk berendezte a Teatro Nucleo új székhelyét. Ez volt az első azon számos színházi tér közül, amelyeket a későbbiekben még kialakítottunk. A Quartieri úton, a volt B-osztályon helyet kapott Teatro Nucleónak azért kell akkora jelentőséget tulajdonítani, mert, ahogy Slavich fogalmazott, jelenlétünk garantálta, hogy már nincs visszaút. Vissza kell adni a városnak a tereket, hogy a kultúra újból helyet kapjon bennük. Tíz évvel később azonban, az Önkormányzat az Egyetemmel közösen úgy döntött, hogy ebben a szárnyban kap helyet az Építészeti Kar. Így tehát el kellett hagynunk az intézményt. Akkor költöztünk a külvárosba, Pontelagoscuroba. Az új színház egy elhagyott mozi épületébe került át.

1. 2 Az utca iskolája

Párhuzamos életrajzok

Semmilyen akadémia vagy színi iskola nem készít fel színészeket arra, hogy szembe tudjanak nézni egy szabadtéri előadás nehézségeivel.

Nem különleges technikáról vagy egyedi képességről van szó. Pontosabban nem csak erről.

A kőszínház nagyon nagy biztonsághoz szoktatta a művészeit.

Egy profi színész megszokta, hogy a közönsége is profi nézőkből áll.

A nézők azért látogatnak el egy színházi előadásra, hogy megnézzék és meghallgassák. Ezáltal azonban ők is magukkal hozzák saját színházi kultúrájukat. Ugyanazt a nyelvet beszélik: az adott ország beszélt nyelvét.

A konvencionális értelemben vett színész védett helyen végzi a munkáját: a színpadon.

Falak, tető, és olyan térbeli adottságok, minek következtében

ő mindenképpen a figyelem középpontjába kerül. A fények és a díszlet pedig csak még inkább erősítik központi helyét.

Hangja, a legtökéletesebb minőség elérése céljából, egy védett és jó akusztikájú térben terjed.

Mindig rendelkezésére áll egy kényelmes kis öltöző, amolyan privát helyiség, ahol lélekben is fel tud készülni az előadásra.

Kint eshet, havazhat, a színházban mindig jó meleg van. Sok színházban még légkondicionáló is működik.

Alkalmazottak egész hada lesi minden kívánságát. Öltöztetők, szabók, szerelők, technikusok, hordárok, sofőrök, asztalosok, lakatosok, festők, díszlettervezők. Kellékesek. Irodai dolgozók, menedzserek.

A színésznek megvan a saját dolga. Rajta kívül mások is vannak, de a szolidaritás nem kötelező. Mindenkinek megvan a saját karrierje, amit építenie kell, és itt is, mint mindenhol, farkastörvények uralkodnak: *mors tua vita mea*.⁵⁵

Az utcaszínház esetében másfajta biztonságról beszélhetünk.

Közönségünk többnyire nem profi nézőközönség.

Így kétszeres munkát kell végeznünk: fel kell hívnunk és folyamatosan fent kell tartanunk a figyelmüket, illetve ezzel egy időben életre kell keltenünk a karaktereinket.

Gyakran nem ugyanazt a nyelvet beszéljük.

Hovatovább, mi vagyunk azok, akik felkeresik a nézőket, amikor kimegyünk a terekre, az utcákra.

Közönségünk nagy része soha nem jár színházba, és ha megkérdeznénk őket, nagy részük biztosan azt felelné, hogy őt egyáltalán nem érdekli a színház.

A mi színterünket mindennek lehet nevezni, csak éppen védettnek nem.

Nincsenek falak, melyek behatárolnák a mozgásterünket, sem tető, amely védelmet nyújtana.

⁵⁵ Latin mondás: „A te halálad az én életem.”

Világítás legalább van.

Fennáll a veszélye, hogy a hang szertefoszlik a szabadban, és meg kell küzdenie a város és a nézők zajával is.

Ezek természetesen nem egyfajta liturgia vagy kulturális szertartás részét képezik. Sokkal inkább egy élő esemény fontos kellei, amelybe bármelyik pillanatban közbeavatkozhatnak.

A mi nézőink között vannak kisgyerekek és nyugdíjasok, egyetemisták és báméskodó asszonyságok bevásárlószatyorral a kezükben, managerek és egyszerű, hétköznapi munkások, skinheadek és rendőrök, pórázon sétáltatott és szabadon lézengő kutyák, részegek és apácák, sőt még néhány színházi néző is.

Nincsen öltöző, épp csak egy szűk, paravánnal elválasztott helyiség, amelyet meg kell osztani a többiekkel.

Szemünk mindig az eget kémleli, mert az időjárás állandó kihívást jelent számunkra.

Minden feladatot mi végzünk el: mi vagyunk a saját magunk szabói, kellékesei, technikusai, szerelői és sofőrjei, sőt mi vagyunk az irodai dolgozók, az asztalosok és a hordárok is.

Csak csoportban létezzünk.

A szolidaritás mindennél fontosabb.

Az egyén tehetsége csak a közösség talaján nőhet nagyra.

Csak a csoport képes legyőzni a szabad tér minden kihívását, és mindenekelőtt csak a csoport engedheti meg magának, hogy az utcaszínház kihívást jelentsen számára, egyfajta provokációt, a szó legteljesebb, eredeti értelmében *pro vocare*: hangot adni, hangnak lenni.

Kihívás, nem egyszerűen *animáció*, hanem a társadalmi konszenzus szervezése.

1. 2. 2 Utcaszínházi dramaturgia

Az első utcaszínházi munkánk a *Fények* [Luci] (1979-1990) volt. Tíz év alatt hatszáz előadást ért meg. Az előadásokra különböző városok terein és utcáin került sor. Jártunk Olaszországban, Spanyolországban, Franciaországban, Hollandiában, Németországban, Svájcban, Svédországban, Norvégiában, Dániában, Oroszországban, Lengyelországban, Csehszlovákiában és Mexikóban is. Mindaz, amit az utcaszínházról tudunk, nagyrészt ezekből az élményekből ered. Még akkor is, ha a későbbi munkáink, mint a *Vihar* [Tempesta], a *Guernica* és a *Frankenstein* címet viselő „utópia ciklus” esetében, már nem beszélhetünk több vándorelőadásokról, érdemes lesz rájuk kitérni, mert néhány olyan dolgot tanítottak meg számunkra, amelyek a mai napig érvényesek.

A *Fények* úgy kezdődött, mint egy parádé: gólyalábakon ágaskodó színészek vonultak fel, zászlókkal és dobokkal. A felvonulást kisebb jelenetek szakították félbe, amelyek az adott teret és az ott kialakult viszonyokat tették a dramaturgia részévé. A csoport színészei számára egyszerre volt előadás és iskola, öreg és kezdő színészek tapasztalatszeréje. Az előadás jellegét a jeleneteket felépítő anyagok, illetve azok a sajátos feltételek határozták meg, amelyek a színházi teret képviselő, éppen adott utca egyedi jellegéből adódtak.

A kezdeti sablon idővel új elemekkel bővült. 1978 és '80 között ugyanis több más előadást is megvalósítottunk. A *Gyászosakból* [I Funesti] például a „lovagok csatáját” emeltük át, ahol két szereplő gólyalábakon, zászlós lándzsákkal harcol egymással. A *Gyászosak* ugyan 1980-ban lekerült a repertoárunkról, de ezt a részletet még nagyon sokáig, majd tíz évig játszottuk, vagyis addig, amíg a *Fények* műsoron volt. Az *Eretnekség* [Eresia] című előadásból további karaktereket emeltünk át. Első körben a harmonikázó „cigánylány” alakját. Ehhez jött később hozzá a

kürtön és dobon játszó „sánta”, a dobon és trombitán dévajkodó „zsidó”, a hegedűt és pergőt nyúzó „vak”, a maszkot viselő, dobot pergető „öreg”, a dobot és klarinétot fújó „menyasszony” és a trombitával, hegedűvel, dobbal tántorgó „tengerész” alakja.

Ezek a karakterek a pedagógiai szándék döntő pillanataiban jöttek létre, vagyis a színész *egyéni fejlődési*⁵⁶ folyamatának részeként. A karakter megalkotása a színész élettapasztalatai alapján történt, legalábbis, ami a lélektant, az érzelmi életet és a személyiséget illeti, továbbá a tréningből származó tapasztalatok alapján, ahol a színész egyéni munkája a mesterekkel közösen kidolgozott vázlat mentén folyik. Mint például a „sánta” történetének esetében. Az egyik színész mesteri szintre jutott a bot használatában. A legnehezebb figurákat is könnyedén hajtotta vele végre. Pedagógiai szempontból azonban a virtuozitás semmiképpen nem tartozik az elérendő célok közé. Kellt tehát egy olyan akadály, amely megfelelő kihívást jelenthetett. Ezért javasoltuk neki, hogy valamilyen hátrányos fizikai helyzetből használja a botot, például sántaként. A testi korlát számos új kérdést vetett fel: hogyan és miért sántít. Egy újabb mozgássorozatot [*sequenza*] kezdett felépíteni. A színész új arca új „személyiséget” kölcsönzött neki, és minél jobban elmerült a mozgássorozat részleteiben, annál pontosabban kezdett kikristályosodni a karakter: ki is ő, honnan jött, hogy viszonyul saját magához és másokhoz. Mik az érzései, hogyan reagál érzelmileg. És végezetül: milyen a személyisége.

Ideillik Truffaut egyik jegyzete:

„[Max] Ophüls egy ízben azt jegyezte meg, hogy egy színész szükségszerűen jó és szükségszerűen ateátrális, ha valamilyen fizikai erőkifejtésre kényszerül: például, ha fel kell mennie a lépcsőn, ha futnia kell a tarlón vagy, ha végig kell

⁵⁶ Eredeti kifejezés: *autodramaturgia*

táncolnia egy egész felvételt. Ha Ophüls valamelyik filmjében egy színész mozdulatlan, ami csak nagy ritkán fordul elő, például, ha áll vagy ül, bárki biztos lehet benne, hogy egy tárgy, mondjuk egy kályhacső, egy függöny vagy akár csak néhány szék kerül a színész és a kamera objektíve közé; nem mintha Ophüls nem ismerte volna el az arc nemességét. Csupán arról van szó, hogy ha a színész tudja, hogy az arcát részben eltakarja a kamera, arra fog törekedni, hogy mindezt hanglejtésével ellensúlyozza. Ezáltal az adott szituáció sokkal igazabb és relevánsabb lesz, mert Max Ophüls vágya az igazság és a bizonyosság volt.”⁵⁷

Esetünkben a színész az, akinek bensővé kell tennie a *kényszerítő* akadályt, mint egy állandó társat. A virtuóz botos például arra kényszerül, hogy *sántítson*, ekkor a színésznek adott utasítás kettős jelentésre tesz szert. Egyrészt pedagógiai: a fizikai sántaság ugyanis egyfajta *erkölcsi* sántaság lehetőségét vetette fel, ami lehet a virtuozitás, és ebből fakadóan egyfajta magamutogatás, melynek elsődleges célja a néző elkápráztatása lenne. Olyan látzatot kell tehát kelteni, hogy a nézőben még a gyanúja se merüljön fel annak, hogy milyen ügyesen táncoltatja a botot. A színész pedig, mivel kényszer alatt cselekszik, magával fog foglalkozni, és nem azzal, amit csinál. Amikor pedig a közönsége ránéz, fontos, hogy érezzen *valamit*. Ez a valami azonban nem feltétlen azonos a külső vagy belső kényszerrel szemben folytatott küzdelemmel. Még csak látnia sem kell ezt a küzdelmet. Jobb, ha csak az a titok válik láthatóvá, amely kiváltja magát a harcot.

A második jelentés a rendezéshez kapcsolódik: a pedagógiai konfliktusból életre kell hívni egy karaktert. A sántaság így jellel válik. Az ókorban a testi hibákat isteni jeleknek tekintették.

⁵⁷ François Truffaut, *I film della mia vita* [Életem filmjei], Marsilio, Velence, 1985, 188. o.

Valamit még a mi kaotikus világunk is megőrzött abból, ami egy embert stigmatizálttá tesz.

Minél érettebb egy színész, annál inkább képes arra, hogy hibáit saját épülésére használja. Jorge Luis Borges egy vele folytatott beszélgetésem alkalmával a cenzúra kapcsán azt mondta, hogy eltekintve attól, hogy egy igazi demokráciában nem szabadna léteznie, mégis, mindent egybevetve, létfontosságú a művész számára, hiszen arra *kényszeríti*, hogy titkos ösvényeken keresztül érje el a célját. Ez pedig azt vonja maga után, hogy olyan dolgokra is rábukkan, amelyekre eredetileg nem is számított volna, és éppen azért, mert nem közvetlenül kereste azokat.

1.2.3 A karaktertől a témáig

A *Fények és az Eretnekség* esetében is hasonló módszerrel dolgoztunk. A karakterek a színészek *egyéni fejlődése* mögött álló folyamatokból születtek, és improvizációk láncolatán keresztül kapcsolódtak egymáshoz. Ezekből váltak ki később a jelentésben gazdagabb és a szem számára is izgalmas jelenettöredékek. A jelenettöredékeket aztán sorba rendeztük, és megszülettek a jelenetek. A színész és karaktere által kibontakoztatott logika mentén pedig eljutottunk az előadás során megjelenített történetig. A dramaturgia nem egy asztal mellett született, és nem is ésszerű számítás eredménye, hanem az improvizációs gyakorlatok hozadéka. A logika mindig csak egy következő pillanatban lép érvénybe, mint egyfajta tisztító művelet, egyszerű összegzés.

Nem egyszer szembesültünk a *történelem kényszerével*, vagyis azzal a ténnyel, hogy a dramaturgia által felállított igények veszteséggel járnak: energia-, anyag- és szenvedélyvesztéssel. Mit lehet kezdeni például azokkal az egyébként jó és hasznos anyagokkal, amelyeket a dramaturgia miatt törölni kényszerültünk az *Eretnekség*ből? Másrésztől viszont haladnunk kellett a *Fények*

munkálataival. Így, az átültetett szövegekhez hasonlóan, néhány jelenet átkerült a *Fények* című darabba. Ez kézenfekvő megoldás volt.

Az *Eretnekség* karakterei, miután új összefüggésbe kerültek, teljesen új identitásra tettek szert, erősebbek és energikusabbak lettek. Ugyanaz a karakter, amelyik az *Eretnekségben* a „sántát” játszotta, a *Fényekben* szteppel, felvonulást vezet és gólyalábakon táncol. Ha az *Eretnekségben* a „sánta” a „cigány” szolgája és alárendeltje volt, a *Fényekben* egyenrangú, határozott társa. Több éven keresztül vezettük, vagy, ha úgy tetszik, ültettük át az egyik darabot a másikba. Olyan ez, mint két teljesen eltérő előadás közötti dialógus. Az *Eretnekség* teremben, félkörben ülő közönség előtt zajlik. A darab dramaturgiája egy olyan történet alapján épül fel, amely a nézők szeme láttára, ugyanakkor tőlük függetlenül kel életre. A *Fényeket* viszont az utcán adjuk elő, folyamatos helyváltoztatással és állandó kapcsolatban állva a nézővel. Ennek következménye egy olyan dramaturgia, amely a karakterek rögzített és pontosan meghatározott mozgássorozataiból kirajzolódó történetek, illetve a színész-néző találkozásában kialakuló egyéni és tömeges viszonyok kölcsönhatásában jön létre.

1.3 Az utcaszínház nem-nézői

Amikor úgy döntöttünk, hogy a *Fények* parádéjának első verzióját egy igazi, önálló utcaszínházi előadássá alakítjuk át, azonnal felmerült a probléma, hogy ezután már nem lehet kizárólag a színpadi technikára támaszkodni. Ezek ugyanis egy sor feltételhez vannak kötve: a színészek egy jól meghatározható térben, úgynevezett *kijelölt helyen* mozognak, legyen az zárt vagy nyitott, olyan, a szerepüket saját maguk választó, tudatos nézők csoportja előtt, akik egy általuk tiszteletben tartott szabályoknak megfelelő előadásra számítanak. Az utcaszínházi előadások

során azonban ezek a feltételek sorra megdőlnek. A tér nemcsak meghatározhatatlan, hanem egyidejűleg egy másik előadás tere is, a hétköznapi életé. A nézők valójában nem-nézők. Szabályok tehát nem léteznek, az utcán az előadás megtörténik. Megszakítja a hétköznapi forgatókönyvét, mondhatni meglovagolja azt, helyet követel magának a térben, és a saját törvényeit állítja fel.

Az utcaszínház egyik legfontosabb és leglényegesebb eleme éppen az, hogy a nem-nézők vegyes csoportjához szól. Ha előadás előtt valaki megkérdezné az arra járó emberektől, hogy mi a véleményük a színházról, a válasz biztosan elutasító lenne. Az utca embere nem mutat semmiféle érdeklődést a színházzal kapcsolatban, és meg van róla győződve, hogy az nem sok dologban érinti őt. A mi civilizációinkban a színházról olyan kép él az emberekben, hogy az egy szűk, a kisebbség számára fenntartott tér, sőt a többségük számára a színház sokkal inkább kulturális, mint művészi jelenség, inkább társadalmi tényező, mint egyéni szükséglet.

Mikor az előadás után ismét feltesszük ugyanazt a kérdést az embereknek, meglepően más válaszokat kapunk. Az előadás élménye valami olyan erőt ébresztett fel bennük, amely mindig is bennük volt, de soha nem éltek vele. Ebből könnyen arra következtethetünk, hogy a színházat egyes emberek kisajátították maguknak. A színház szót elárulták, megfosztották eredeti tartalmától, és olyan jelentéssel töltötték meg, amelyet a többség elutasít. Ha az emberek a színház valódi és élő jelentésével szembeesülnek, minden megváltozik, és egy új világ tárul fel előttük. Az utcaszínház tehát ezáltal igazságszolgáltatás is, ami mindezt helyreállítani igyekszik. Ugyanakkor nyílt támadás is: mindenki adózik valami olyasmért, ami csak kevesekhez szól.

A színház igénye, fajunk lenyűgöző, ugyanakkor veleszületett szükséglete, a legkülönbözőbb módokon nyilvánul meg a városokban színház nélkül is. A futballstadionokban például, ahol a szurkolók színházba illő jeleneteket rendeznek, táncolnak, éne-

kelnek, jelmezt öltenek, kimaszkírozzák magukat, transzparenseket állítanak fel, vagy tűzijátékkal kápráztatják el a nézőket, ott a meccs gyakran csak ürügyként szolgál. Azért vannak ugyanis jelen, mert őszintén él bennük a részvétel és a megmutatkozás vágya. De ugyanez érvényes minden fajta utcai rendezvény esetében is, ahol a koreográfia, az ének, a zene, a különböző zsvajok és a váratlan zajok fényében a terek és utcák új jelentést kapnak. Vagy akár a diszkóban, ahol a fiatalok őszinte igényeinek kielégítésére egész üzleti tevékenység épült, ami aztán a megnövekedett fogyasztásban csapódik le, és a tulajdonos bankszámlájának gyarapodásával jár.

Nem lenne szabad tétlenül nézni a *nem-nézőkből nézőkké* váló emberek odaadó rajongását az utcaszínházak előadásai iránt.⁵⁸ A színházi rendszer azonban nem hallja meg ezt a fajta muzsikát. Sőt, minden ilyen javaslatot úgy él meg, mint valamiféle támadást, és úgy védekezik, hogy komolytalannak, érvénytelennek minősíti és kirekeszti a színház műfajából.

A városnak szüksége van az utcaszínházra mint a városi barbarizálódás gátjára. A vezető pozícióban levő emberek azonban féltve őrzik a színházat, mint valami túszt, az előadás múzeumaik falai között.

Aki tehát oda szeretné vinni a színházat, ahol szükség van rá, azért, hogy ismét rátaláljon eredeti szerepére és új ihletet merítsen, nem csak a célkitűzéssel szemben adódó természetes nehézségekkel kell harcba szállnia, de a színház zárt és agresszív világával is, amely kitartoan védi az úgynevezett piaci érdekeket, illetve a kényelmes és biztonságos „színházba járás” szokását.

⁵⁸ Értsd: Olaszországban

1.4 A nem-nézőtől a nézőig

Az utcaszínházban a néző jelenléte azért annyira meghatározó, mert számos technikai kérdésre megoldást jelent. Színházi csoportunk a mellett döntött, hogy megpróbálkozik egy utcaszínházi előadás megrendezésével. Ehhez azonban nemcsak technikailag kellett felkészülnie, de össze is kellett szednie minden bátorságát. Először is arra a problémára kellett megoldást találnunk, hogy miként alakíthatóak át az utca és a város terei színházi térré. Ezen erőfeszítések befogadóiról, a városlakókról, azonban senki sem vesz tudomást. Egyszerűen kirekesztették őket a színházból, és a *mások által megélt élet* iránti vágyukat – ahogyan Balázs Béla tartotta a színház alapjairól – ma a televízió helyettesíti, épp úgy, ahogy a részvétel és a jelenlét igényét is más események elégítik ki.

Hogy az utcaszínház gyakran csak nagyon kevés figyelmet szentel a nézőnek, elsősorban azzal magyarázható, hogy számos utcaszínházi tapasztalat kudarcokból építkezik. Például, sok esetben biztosra veszik, hogy az előadás helyszínén megjelenő emberek már nézők, pusztán azért, mert már a helyszínen tartózkodnak.

A lényeg magának a színháznak a természetében áll. Az utcaszínháznak nem az a célja, hogy a megszokott karneváli időn kívül eső karnevál, vagy valamiféle mutatványosokhoz illő bohócjáték legyen. Minden tisztelet a mutatványosoknak és a legnagyobb hódolatom a bohócok iránt, a színház azonban egészen más. Előfordulhat, hogy a színház részt vesz egy karneválon, ami viszont megint csak más dolog. A színház arra törekszik, hogy komoly problémákat vigyen ki az utcára. Hogy beszéljen például az emberi lét feltételeiről. A költészetről. Az érzékenységről. Aból a meggyőződésből is, hogy az *utca emberében* emberségének mélyen rejtett tartalmai szunnyadnak, melyeket szándékunkban áll megszólítani.

Ha a színház a színész és a néző közötti interakción alap-
szik, vagyis az egymás között létesült kapcsolatok hálóján, ak-
kor megállapíthatjuk, hogy kapcsolatuk minőségét, más szóval
az egymásba fonódó áramlások sűrűségét és intenzitását az a sza-
badságérzet határozza meg, amelyben ezeknek a viszonyoknak
helyük van. A szabadság feltételét az egymással való egyenrangú-
ság adja meg, vagyis annak lehetősége, hogy a kapcsolat létezésé-
ről állandóan saját maguk dönthetnek.

Vajon mi adja a jó utcaszínháznak azt a nem mindennapi lük-
tetését, amely a kőszínházakból hiányzik? Az, hogy míg a hagyo-
mányos színház esetében a profi néző megy be abba az épületbe,
amely helyet biztosít az előadás számára, addig az utcaszínház-
nál maga a színház keresi fel a nézőket. Míg a zárt falak között a
néző mondhatni az előadás rabja, az utcán az előadás teljes ide-
jében előtte áll a szabad választás lehetősége. Csak akkor marad,
ha a színháznak sikerül őt nézővé formálnia, és csak addig, amíg
tart ez a varázs.

1.4.1 Az idő rablói

A *Fények* első előadásai során figyeltük meg, hogy több néző,
a színészek játékától elbűvölten, nem sokkal az előadás befeje-
zése után, majd mindig ugyanazt a mozdulatot ismételte meg:
az órájára nézett. És rögtön utána már rohantak is a dolgukra.
Kizökkentettük őket az idejükből, és miután ezt tudatosítot-
ták magukban, minden erejükkel azon voltak, hogy visszaze-
rezenek belőle valamennyit. Ebben is különböznek a profi né-
zőtől, aki saját maga dönt úgy, hogy bizonyos időt szán az elő-
adásra. A nem-nézőtől viszont mindezt el kell venni. De vajon
valóban az idő az, amit elveszünk tőlük? Vagy inkább a figyel-
müket raboljuk el? Akárhogy is, mi mindenképpen rablók va-
gyunk.

Ha a témában való teljes tájékozatlanságunk ellenére mégis ilyesmihez kellett folyamodnunk, miért nem kértünk inkább segítséget a hadseregtől? Ők ugyanis magán az akadémián tanulják meg a rablás, a hódítás, a gyilkolás és az elbirtoklás minden apró fortélyát. A mi céljaink persze mások voltak. El akartuk venni az emberek idejét, de csak azért, hogy sokkal gazdagabb és értékesebb időt adjunk nekik vissza. Hódítani akartunk, de csak azért, hogy cserébe megkapják a színházat.

A szívünkhöz oly közel álló emberek neve mellé, mint Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Vachtangov vagy Layton, odakerült Clausewitz, Bonaparte, Sun Tzu és Julius Caesar neve is. Az utcaszínházat akár úgy is lehet értelmezni, mint egy katonai hadműveletet. Persze mi a csaták „tartalma” helyett csupán azok törvényszerűségeit, technikáit, stratégiáit és taktikáit alkalmaztuk. A háborúk törvényszerűségeinek köszönhetően megtanultuk, hogy nyerjünk csatát a hétköznapi szürkesége ellen, a nagyvárosi peremkerületek sivárságában. A „háborúba” fordított energia nem Thanatosztól, a halál és rombolás ösztönétől, hanem a szerelem és élet Erószától ered. Nem is egy katonai vagy háborús előadás a mienk, sokkal inkább egy olyan színház, amely mindig szem előtt tartja az ütközetek levezénylésének logikáját.

Miért pont Clausewitz? Volt valami Sztanyiszlavszkij személyiségében, ami rá emlékeztetett: a tehetség szorongása a zsenivel szemben. Sztanyiszlavszkij szenvedélyes rabja volt a színész művészetének: „Le vagyok nyűgözve az olyan művészekről, mint Salvini vagy Eleonora Duse. De még a roppant tehetségük sem volt elegendő ahhoz, hogy az egész este folyamán, végig elhallgattassa bennem a kritikus hangját.”⁵⁹ Írásaiban gyakran áttűnik a zavar, amikor megállapítja, hogy a zseni miként hágja át az etika minden határát. Látja, hogy a legzseniálisabb színész is milyen hiú, tele van különböző „allűrökkel”, lusta és egocentrikus.

⁵⁹ Konstantin Sztanyiszlavszkij, *Trabajos teatrales, Correspondencia*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1986, 30. o.

Valószínű, hogy ez alapján fogalmazódott meg benne elmélete két alappillére. Az első: olyannyira kell megérteni a kreativitás mechanizmusát, vagyis mindazt, ami az intuitív színészekben már adottságuktól fogva jelen van, hisz' a Jóisten már előre gondoskodott róla, hogy tanulás és kellő alázat révén bármikor fel tudja magában szabadítani. Sztanyiszlavszkijnak, sok más színészhez hasonlóan, akikkel csoportot akart alapítani, saját magának kellett gondoskodnia erről. Rájött, honnan származik a kreativitás, és megtanulta azt kezelni. Elmélete második, az elsővel nagymértékben rokonítható elképzelése az Etika, azaz a művész erkölcsi felelőssége a társadalommal szemben, és a szolidáris elkötelezettsége a munkatársai iránt. Egyszóval egy primadonnák nélküli színház.

A tehetség a géniusszal szemben. Mint Sztanyiszlavszkij Duvéval, Clausewitz Napóleonnal szemben. Clausewitzet, az akkori Porosz Fejedelemség ezredesét, lenyűgözte Napóleon. Hogyan lehetséges, hogy a Francia Köztársaság elkeseredett, rosszul öltözött és gyengébben felszerelt katonái legyőzhették a világ legjobb hadseregét? Középről tanulmányozta Napóleont, később pedig már maga is alkalmazta mindazt, amit megtanult tőle. Könyve, *A háborúról*, igazi klasszikussá vált.

1.4.2 Egy porosz generális a színházművészet szolgálatában

„A cselekvés a háborúban nem egyéb, mint oly mozgás, melyet nehéz viszonyok között hajtanak végre. Amily kevésbé vagyunk képesek a vízben a legtermészetesebb és legegyszerűbb mozgást, a pusztá járást könnyűséggel és szabatosan végezni, éppoly kevésbé lehet háborúban közönséges erőkkkel még csak közepes eredményt is elérni. Innen van az, hogy a jó teoretikus olyan úszómesternek tűnik föl, ki a vízben szükséges mozgásokat a szárazon gyakoroltatja,

mely mozgások azok előtt, kik a vízre nem gondolnak, természetellenesnek és túlzottnak látszanak, [...]”⁶⁰

A lehető legrosszabb körülmények között találtuk magunkat, bármelyik generális rémálma lett volna: egy kis hadsereg, amelynek az ellenség földjén kellett szembenéznie a több mint százszor nagyobb túlerővel. Egy hét-nyolc főből álló színházi csoport egy nyolcszáz-ezer fős közönség előtt.

1.4.3 Hadászat és erkölcsi tényezők

„A hadászat [...] nem más, mint az ütközetnek felhasználása a háború érdekében.”⁶¹

Esetünkben a színházi játék alkalmazása, a kultúra előmozdítása céljából. A mi utcaszínházunk kivételes esetében azonban a *hadászatot*, azaz a stratégiát úgy is felfoghatjuk, mint az adott körülmények alkalmazását előre be nem rendezett térben, a sikeres színházi előadás céljából.

Clausewitz a *Hadászat* témakörét két olyan fejezettel indítja, melyeket az *erkölcsi tényezőknek* szentel. Ezek „a háború legfontosabb tárgyai”.

„A legjobban a történelem bizonyítja, hogy mily nagy értékük és sokszor mily hihetetlen befolyásuk van az erkölcsi tényezőknek, és ha a hadvezér ezt figyelemre méltatja, szelme termékenyül.”⁶²

⁶⁰ Clausewitz Károly, *A háborúról*, Göttinger Kiadó, Veszprém, 1999, 74.o. A könyv az 1917-es második magyar kiadás reprintje. (Hazay Samu fordítása)

⁶¹ U.o. 138. o.

⁶² U.o. 147. o.

Érdekes, hogy még mielőtt olyan anyagi kérdésekkel foglalkozna, mint tüzéség, hadtáp, számbeli előnyök és hátrányok, az *erkölcsi tényezőket* veszi számba.

Mit is jelent az *erkölcsi tényező* a kis színházi csoportok világában? Clausewitz azt mondja, hogy a hadtörténetben a honvédek kezdetben mindig erkölcsi fölényben vannak a hódítókkal szemben. Ha viszont a hódító meg van győződve saját szellemi fölényéről, és úgy hiszi, helyesen cselekszik, mint például a *forradalmi és felszabadító* napóleoni csapatok esetében, erkölcsi szempontból is kedvező helyzetbe kerül. A mi esetünkben ez azt jelenti, hogy színészeinknél az *etikai* tudatosság kialakítása kapja a lehető legnagyobb figyelmet. Amint kilép az utcára, a színésznek tudatában kell lennie játéka kulturális jelentőségének. Itt ugyanis a színház világa már nem *igazolja* és nem is védi meg őt. Neki magának kell megtalálnia, önerőből és csoportja közreműködésével azt az erkölcsi erőt, amely segíti őt: ez legalább annyira fontos, mint a technikai edzés vagy a próbák. S mindezt úgy kell tennie, hogy az esetleges számbeli és társadalmi hátrányt ellensúlyozni tudja az „erkölcsi tényező”. A színészek végül is azért mennek ki az utcára, hogy álmot, költészetet és utópiát vigyenek oda: értékeket, amelyekre az *ellenség* maga is számot tart. Az „*erkölcsi erények*” nem csak a nagy csatákban mutatkoznak meg, de a látszólag kisebb epizódokban is megnyilvánulnak.

Nem sokkal azután, hogy Ferrarában telepedtünk le, nagyon kevés pénzből és számos nehézség árán tudtuk csak meghívni a Living Theatre-t. Buszainkkal az Ariosto Gimnáziumhoz érkeztünk. Ott volt Julian Beck és Judith Malina is, akik a kortárs színház alapítóiként ekkor már bejegyezték nevüket a színháztörténetbe. Fesztelenül és vidáman szálltak le csoportjukkal a buszról, és rögtön az előadás helyszíne felől érdeklődtek. A következő pillanatban pedig már egy hűvös és szegényes, vasbetonalapú fogadóhelyiségben méregették és tervezték a színteret. Próbálni kezd-

tek, majd úgy mutatták be az *Antigonét* a gimnázium diákjainak, mintha az Operában lettek volna.

Komoly stratégiára van szükségünk ahhoz, hogy a színészek csoportja által képviselt értékeket és a nézőkben ezen értékek iránt táplált vágyak találkozását megvalósítsuk. Az ebbe a vágyba vetett hit ad alapot a színész erkölcsi erejének. Ezt az erőt a mélyről fakadó alázat teszi teljessé. A színészek csoportja nem azért megy ki az utcára, hogy fitogtassa kiváló technikai tudását. Hanem azért, hogy felébressze az emberekben a költészet utáni vágyukat, a képzeletre való képességüket, az utópia és az alkotás iránti szükségletüket. Ehhez azonban le kell küzdeni azt az ellenállást, amely minden nézőben jelen van, és valamiféle titokzatos és megmagyarázhatatlan okból kifolyólag gátolja a költészet és a szépség iránti vágyuk kibontakozását és kiteljesedését.

A színész nem a nézővel szemben harcol: a néző kétségei küzdenek egymással szemben. Nem véletlen azonban, hogy elvont értelemben vett, képletes harcról van szó.

1981 nyarán Duisburgban, Németországban mutattuk be a *Fényeket*. Amikor elkezdődött az előadás, a színészek saját hangszereiken kezdtek játszani, és minden alkalmat megragadtak, hogy minél közelebbi kapcsolatba kerüljenek a közönséggel. Cora Herrendorf például mosolyogva közeledett egy idősebb úrhoz, mialatt tangóharmonikájából egy keringő dallamát igyekezett kicsalogatni. Megtermett, ősz hajú férfi volt, egy középkorú hölgy kíséretében. A férfi nyugodtan cigarettázott, és úgy tűnt, derűsen fogadja Cora közeledését. A színésznő ezen felbátorodva még jobban közelített felé, mire a férfi, minden előzetes jelzés nélkül, a legnagyobb lelki nyugalommal, vidám mosoly kíséretében a színésznő állára nyomta cigarettáját. Az úr kíséretében levő hölgy dühös mozdulattal reagált, de meglepő módon csak a színésznőre volt mérges. Abban a pillanatban Cora felismerte a helyzetet: a náci terror elől Argentínába menekült zsidók gyermekeként olyan karaktert személyesített meg, amely örömet és

könnyedséget áraszt egy német város munkásnegyedében. Ha valaki kora és viselkedése alapján részese lehetett a népirtásnak, akkor Corával szemben érthető módon reagált. Míg az idős embert kísérője kifelé cibálta, Herrendorfnek el kellett döntenie, miként reagál az esetre. A cigarettacsikk okozta égés és az állati brutalitás fizikailag és lelkileg egyaránt megsebezte. Félbeszakítsa az előadást, és hívja a rendőrséget? Ez azonban az erőszak győzelmét jelentené. Nem: tovább kell folytatni. Ekkor már a profi színész nő van színpadon. Az epizód keltette érzések a karakter érzelemvilágával olvadnak össze. Az így keletkezett energia, amely egy hétköznapi helyzetben olyan összefüggő válaszokban és viselkedési formákban jelenne meg, mint a védekezés, a feljelentés vagy ehhez hasonló, az előadás során hasznos járulékká váló lehet. Maguk a nézők, a jelenet szemtanúi is választás előtt találják magukat: tegyenek feljelentést vagy ne? Észre lehet azonban venni, hogy ők is a színésznőhöz hasonlóan reagálnak erre a brutális helyzetre. És pont azért, amiért ő nem a *megszokott* módon, hanem művészi alázattal kezelte az adott helyzetet, a nézők is sokkal nagyobb intenzitással vesznek részt az adott szituációban, és szembesülnek annak következményeivel.

1.4.4 Merészség

„E nemes erőszárnyalás, melynek segítségével az emberi szellem a legváltóságosabb veszélyeken felülemelkedik, mint külön hatályú tényező is számításba jön. [...] Ez oknál fogva a merészséget a szó szoros értelmében teremtő erőnek mondhatjuk [...] Valahányszor ugyanis a merészség a félelemmel szemben áll, a siker valószínűsége előbbi részén van, mivel a félelem már önmagában az erők egyensúlyának elvesztését jelenti. [...] két ellenfél egyenlő bölcsessége mellett a félelenség ezerszer több kárt okoz, mint a merészség.”

Még akkor is, ha a színészek együttese kiváló technikai és művészi felkészültséggel rendelkezik, az, hogy kimenjenek az utcára és saját „felségterületén” szembesüljenek hétköznapi életüket élő, a darabról keveset tudó nézők tömegével, jókora merészséget kíván.

Az utcaszínház, annak függvényében, hogy milyen szinten van előkészítve és meghirdetve, minden esetben valamiféle áthágás: az élet, a hétköznapi ritmusok és a megszokott színházi konvenció áthágása. Nem elég a tréningek és a próbák során szerzett önbizalom, sem az *erkölcsi tényező*. Az utcaszínház szélsőségesen bizonytalan körülmények között zajlik, állandó kapcsolatban a nézővel. Bármennyire is alapos az előadás előkészítése, soha nem lehet felkészülni az előre nem látható dolgokra: ilyen esetekben csak a színész merészsége mentheti meg a helyzetet.

Mindazonáltal azt is elvárjuk a színésztől: „[...] hogy merészsége megfontolással párosuljon, tehát céltalan és vak szenvedélyének megnyilatkozása ne legyen.”⁶³

Egyedül a színészek technikai felkészültségének köszönhetően adható helyes és elfogadható *színházi* válasz az ilyen esetekre. Mindez azonban csak az előadás előrehaladtával válhat a darab szerves részévé. Kizárólag az erőszárnyalás tesz merésszé.

1.4.5 *Kitartás*

„[...] Minthogy továbbá egyrészt a háborúban, mondhatni, minden nagy vállalat csak végtelen erőfeszítés és fáradalmak árán sikerülhet, másrészt az ember testi és szellemi ereje természeténél fogva gyöngeségre és engedékenységre nagyon is hajlandó: csak a *kitartásban* nyilvánuló

⁶³ U.o. 151-153. o.

nagy akaraterő vezethet sikerre. A kitartás tehát az, melyet a kortársak és az utókor is méltán megbámulnak.”⁶⁴

Kitartás nélkül a merészség csupán lidércfény. Ezért pedagógiai tapasztalataink fényében is törekedtünk arra, hogy a színészek együttesének technikai és művészi felkészülésében a kitartást az egyik legfontosabb elemmé emeljük.

Amikor elektroműszerésznek tanultam, azt a feladatot kaptam, hogy készítsék kalapácsot. A feladat elvégzéséhez egy jókora vasdarabot kaptam, legalább kétszer akkorát, mint amekkorára szükségem volt. Csak néhány szerszám állt rendelkezésemre, ráspoly, kézi fűrő, smirgli. Napi több órát dolgoztam, jó néhány hónapon keresztül. Végül elkészült a kalapács. Ez idő alatt sok dolgot kellett megtanulnom. Nyugalom, türelem, állhatatosság. Le kellett küzdenem a fáradtságot, a fizikai fájdalmat, és a látszólag haszontalanul ismétlődő mozdulatok egyhangúságát. Minden idegszálammal azon voltam, hogy megismerjem magát az anyagot. Ez a tapasztalat később nagymértékben meghatározta a színházi munkámat is.

1.4.6 A meglepetés

„[A meglepetés] valamennyi hadi vállalatnak többé kevésbé kiinduló pontja, mivel enélkül a túlsúlynak megteremtése a döntő ponton tulajdonképpen el sem képzelhető. [...] külön önálló tényezőként is szerepel. [...] az ellenfélnél zavar és csüggedtség keletkezik [...] A meglepetés ugyanis nem áll másból, mint titoktartásból és gyorsaságból, [...] igen nagy erélyt, a hadseregnél pedig szigorú kötelességérzetet tételez fel.”⁶⁵

⁶⁴ U.o. 156. o.

⁶⁵ U.o. 161. o.

Ha a színházban minden dramaturgia alfája és omegája a meglepetés, amennyiben ez felelős a drámai konfliktus legfontosabb pillanataiban a nézőben kialakult *katarzisz* érzéséért, akkor a meglepetés mint a *felfedezés* mozgatórugója, az utcaszínházban még ennél is jóval több. Ez adja meg ugyanis az előadás ritmusát. A néző figyelme egy utcaszínházi előadás során pár perc után lankadni kezd – ez az idő nagymértékben függ a jelenet érdekességétől is. A meglepetés újból felkelti a néző érdeklődését, mert egy korábban ismeretlen dologra mutat rá, amivel ismételtén arra készíti, hogy arra összpontosítson, amit lát. Lehetővé teszi, hogy a színész gazdálkodhasson az erejével, mert a meglepetés a nézőre hárítja a cselekvést, legyen szó akár fizikai, akár spirituális cselekvésről.

A *Fények* első része alatt, amely egy előre rögzített útvonal alapján zajlott, a meglepetést gyakran ilyen értelemben alkalmaztuk. Miután például befejeződött a *tüzes* jelenet, amelyet dobok pregnáns ritmusa kísért, a hirtelen beköszöntött csendben egyszer csak egy tangóharmonika édes és melankolikus dallama szólalt meg a nézők *mögül*. Amikor pedig mindenki hirtelen odafordult, azonnal felismerte a színésznőt, aki mintegy száz méterre egy erkélyen vagy egy ablakban állt. Ezekben a pillanatokban a többi színész mozdulatlan. Az egész cselekmény a nézőkre terelődött, akik azonnal elindultak a dallam irányába, mert biztosak voltak benne, hogy a következő jelenet ott fog majd játszódni. Ezalatt a színészek csoportja ismét a nézők *mögé* érkezett. Újabb meglepetés következett. A színészek ugyanis áttörték az erkély vagy ablak alatt helyet foglaló nézők körét. Csak ebben a pillanatban vette kezdetét a jelenet. Alig fejeződött be, a nézők *mögött* egy újabb jelenet volt kibontakozóban: körülbelül harminc méterre, parádés menetben érkezett a *rab* és kísérője. A cselekvés ismét a nézőkre hárult, akik nyomban az új helyszín felé vették az irányt, a többi színész *kíséretében*. Az új színhelyre érkező színészek *kívülről* csatlakoztak a színházi cse-

lekményhez, vagyis a nézők alkotta mozgó körön át, az ő képviselőjükben.

A *meglepetésnek* így ontológiai katartikus szerepe mellett stratégiai feladata is volt: a kis létszámú csoport válláról le kellett venni a szereplés terhét, és a nézőkre kellett háritani azt, lehetővé téve ezáltal, hogy a színészek csapata szükség esetén újból helyet tudjon változtatni. Nyilvánvaló, hogy ez a *szerepcseré*, nézőből színésszé, kulturális-antropológiai szempontból is rendkívül jelentős. Sőt, ez az a pillanat, amikor, ha csak átmenetileg is, de a legszembetűnőbb módon dől le a korlát kettejük között. A cselekvés, azaz oda rohanni, ahonnan minél jobban követni lehet az eseményeket, még az előtt realizálódik, hogy megfogalmazná magában az ember. A cselekvéskészség, az izgatottság és a bizonytalanság érzése ott van a levegőben: cselekedni kell, részt kell venni. Ettől fogva *részt venni*, majd *szerepet játszani* már magától értetődik: olyasmiben kell szerepelnünk, amit csak lassacskán értünk meg, minthogy közösen hozzuk létre. Innen származik egy olyan dramaturgia, amely magában foglalja és előre számol a meglepetés eredményeivel, s amely kellőképpen szigorú ahhoz, hogy megjelölje a különböző folyamatokat és funkciókat, illetve kellőképpen rugalmas ahhoz, hogy lehetővé tegye a nem-néző/néző részvételét és szerepvállalását.

1.4.7 A csel

„A csel, mely valamely rejtett szándékot tételez fel, az egyes és nyílt cselekvésnek éppoly ellenlábasa, mint az élc a közvetlen bizonyítéknak. A csel tehát a rábeszéléssel vagy az erőszakkal nem azonos, hanem inkább a csalással áll rokonságban, mivel ennek éppúgy, mint a cselnek, rejtett szándéka van. [...] A cselvető ugyanis áldozatának ítéletét ejti zavarba, úgy hogy az tévedését önmagának tulajdonít-

hatja. Mondhatjuk tehát: miként az élc eszmékkel és fogalmakkal kápráztat, úgy a csel cselekményekkel űz szemfényvesztést. [...] minden meglepetésnek kisebb-nagyobb mértékben cselfogás az alapja.”⁶⁶

A tábornok egy kalap alá vette a meglepetést és a cselvetést, mi pedig megpróbálunk összefüggést találni az ő cselről alkotott felfogása és a mi stratégiai problémánk között. A színészen már benne van egyfajta furfang, amikor *eltakarja* azt, amit valójában *le akar leplezni*, vagy amikor *egy cselekvést egy másik* miatt hajt végre. Ennek a furfangnak, azaz cselfogásnak azonban az utcaszínház létmódjában kell megtalálnia a maga lehetőségeit, méghozzá az előre választott hely térbeli elrendeződésének és építészeti sajátosságainak megfelelően. Ez azonban nem elég. Lehetőséget kell találnia a meglepetés segítségével, hirtelen megjelenéseken és eltűnéseken keresztül, a figyelem vezetésére, vagy adott esetben a „színpadkép” átalakítására.

De „[...] a találó és helyes ítélőképesség s éleslátás a hadvezérnek sokkal hasznosabb és lényegesebb tulajdonságai, mint a furfang, bár alapjában véve ez utóbbi az ügynek csak akkor válik ártalmára, ha az – mint igen gyakran előfordul – más, hasznosabb tehetségek rovására fejlődött ki. Minél gyöngébbek azonban a szellemi erők, melyek fölött a hadvezér rendelkezik, annál hajlandóbb lesz a cselhez folyamodni; az egészen gyöngének és kicsinynek, kinek elővigyázata és bölcsessége már mit sem használ, kinek minden művészete már kudarcot vall, a csel utolsó menedékként kínálkozik.”⁶⁷

⁶⁶ U.o. 165-166. o.

⁶⁷ U.o. 167. o.

Micsoda rendkívüli forrás előtt állunk! A tábornok ugyanis azt támasztja alá ismét, hogy amennyire lehetséges, a *csapatok* és azok akciójának előkészítésénél a már korábban felsorolt értékekre kell összpontosítani. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy minden utcaszínház magában hordozza a veszély és az előre nem látható, váratlan események lehetőségét; sőt azt is mindig szem előtt kell tartani, hogy az *utcán* található körülményekkel szemben a színészek csapata mindig alárendelt helyzetben van.

Ez tehát Clausewitz. További stratégiákról még szót ejtünk a későbbiekben.

1.4.8 Az erők térbeli összpontosítása

„A legjobb hadászat az, mely azt tartja: *hogymindig jó erők legyenek* és pedig mindenekelőtt általában, aztán a döntő ponton. A hadászat terén tehát nagy haderő létesítésén kívül, mely nem függ mindig a hadvezértől, a legfőbb és egyszersmind a legegyszerűbb törvény az, hogy *erőinket együtt tartsuk*.”⁶⁸

Ugyanezen elmélettel még maga Mao Ce-Tung is foglalkozott a *Kína forradalmi háborújának stratégiai problémái*⁶⁹ című írásában *Az erők csoportosításának problémái* című fejezetben. Egyrésztől ugyanis úgy tartotta, hogy néphadserege számbeli kisebbségben volt. Másrésztől viszont meggyőződése, hogy az ellenségtől eltérő módon, ahol a katonákat emberszámba sem veszik, és bármilyen körülmények között képesek a halálba küldeni őket, a néphadseregben minden egyes ember számít. Innen

⁶⁸ U.o. 167. o.

⁶⁹ Mao Ce-Tung, *Válogatott beszédei és írásai*, Szikra, Budapest, 1950, 138-145. o.

tehát számítása is: ha az ellenség hadserege ezer főből áll, mi pedig csak százan vagyunk, akkor hússzor ötven fős csoportokra kell őket osztanunk, és hússzor kell támadást indítanunk ellenük. Így ugyanis már *túlnyomó számbeli fölényben* leszünk, kétfő az egy arányban. A győzelem pedig, a veszteség minimálisra csökkentése mellett, garantált.

Esetünkben a számbeli alárendeltség mérhetetlenül nagy, de jelentősen árnyalja a képet, hogy nem valódi *ellenféllel* állunk szemben, hanem sokkal inkább a *közönség* által hordozott szociális és kulturális előítéletekkel. Ez azonban mit sem változtat a helyzeten: a mi kis csapatunk is, minden egyes előadás alkalmával, a nézők *tömegével* kerül szembe, akiket a rendelkezésére álló eszközökkel csoportokra bont, és minden alkalommal arra törekszik, hogy *meghódítson* egy bizonyos számú nézőt.

Foglaljuk össze. A színházi csoport egy színdarab előadását tervezi egy addig ismeretlen, új helyszínen, legyen az egy tér, egy útkereszteződés, vagy bármilyen nyílt terep, egy olyan *közönség* előtt, akit nem ismer, és aki többnyire fel sincs készülve arra, ami történni fog. A színészek alapvető feladata, hogy a *közönséget* *nézők együttesévé* formálja. Ez azonban nem túl könnyű, mert folyamatosan a színház keretein belül kell maradni. A színész játéknak mindvégig ébren kell tartania és irányítania kell a néző figyelmét, ugyanakkor életre kell keltenie magát a karaktert, és ezzel egy időben a korábban dramaturgiailag rögzített cselekményt is végre kell hajtania. Sőt mi több, az előadás nem egy ismeretlen, hanem a *közönség* számára nagyon is ismerős terepen kerül bemutatásra: az *ő* saját tereiken.

1.4.9 A helyszín ismerete

Ha igaz, hogy a *közönség*, akinek szól az előadás, saját területén tartózkodik, akkor az is igaz, hogy a megszokás hatalma miatt

képtelen lesz észrevenni olyan részleteket, amelyek máskor majd kiszúrják az ember szemét. Megfigyelték, hogy a nyugati ember feje séta közben nagy átlagban a horizont alatt mintegy 30°-kal van. Ez pedig azt jelenti, hogy képtelen észrevenni a magasban található építészeti különlegességeket.

Esetünkben a *Fények* című előadás egy sor, különböző természetű jelenettel kezdődik, amelyekben többek között eltérő formanyelvi eszközök, mint az álarc, a tűz és a tánc is helyet kapnak. Ezen elemeket egy parádés menet kapcsolja össze, ami fergeteges fináléban éri el csúcspontját: a rítustól a melodrámaig különböző színházi műfajokat felsorakoztató bemutatóban.

A terep tanulmányozása egyben a különböző *kiemelt helyek* rögzítését is jelentette, hiszen ekkor került sor a cselekmények meglepetésszerű előkészítésére, illetve a megjelenések és eltűnések megtervezésére. Így hát bizonyos helyeket kiragadtunk hétköznapi funkciójukból, és a színház céljainak szenteltük őket. S mivel ami fent a magasban van, nem látható, különösen kedveltük ha ablakokon, erkélyeken vagy teraszokon dolgozhattunk. Ehhez jött még a gólyalábakon járó színészek játéka. Mindezek eredményeképpen elértük, hogy a néző a *magasba emelje tekintetét*.

Amikor a néző ezt a mozdulatsort végzi, egyidejűleg még két dolog történik. Az első fiziológiai folyamat: amikor ugyanis a fej felemelkedik, a koponyaalap, azaz a kisagy, lágyan összenyomódik a gerincoszloppal szemben. Ez pedig a figyelem élnkülésével és az izomtónus növekedésével jár. A testhelyzetváltozás jelentős és stimuláló, illetve a többi nézővel közös részvételt eredményez. A második a saját építészeti környezet felfedezése. Ez annyit tesz, hogy az ember felfedezi a saját terét, vagyis azt a helyet, ahol talán már évtizedek óta él. Ez önmagában véve szintén izgalmas és ösztönző lehet.

A nézőkben mindez folyamatos rokonszenvet ébreszt a színészek felé. Ez a folyamat pedig, a színészek játékaának konkrét

eredményeivel egyesülve, a közönséget az előadás szerves részévé formálja. Az is megesik ilyenkor, hogy számos néző először csak a színészek *túszá*, majd pedig *szövetségese* lesz, így erősítve azok egységét, és következésképpen a többi nézőre gyakorolt hatását.

A magasban lévő terek meghódítása, a harangok, tetők, erkélyek, a már említett hatásokon kívül, a nézőben egy *projektív* cselekvést eredményeznek, azokkal a kockázatokkal szemben, amelyeket a színész vállal magára. A néző így a színésznek köszönhetően azoknak a vágyaknak a megvalósulását látja, amelyek benne is megvannak. Ennek hatására pedig az *álom és a költészet által meghódított város* érzete ejti rabul. A színházi csoportnak mintegy szövetségeseként vesz részt ezen játékokban, illetve azon érzésekben és esetleges érzelmekben is osztozik, amelyeket az előadás hoz felszínre.

1.4.10 Kommunikációs csatornák

Az összes nagy stratégia fontosnak tartja, hogy ne csak ismerje, hanem ellenőrzése alatt is tartsa az ellenség kommunikációs csatornáit, hogy összezavarja, meggyengítse, végül pedig legyőzze.

A *Fényekben* majd minden színésznek dobolnia kellett. Nem véletlenül a hadsereg is használ dobokat, mert ezek a hangszerek nem mindennapi hangzásuk miatt több különböző szerepet is betöltenek. Hangerejük, ritmusuk és váratlan időzítésük miatt egyrészt félbeszakítják a hétköznapi kommunikációt, mert a nézők ilyenkor persze nehezebben hallják egymást. Másrészt pedig a saját nyelvezetét juttatja érvényre, hiszen a nézőket gyorsan érzelmi azonosulásra készteti, akik így elindulnak a ritmus hangja után. Ezáltal pedig először kíséret, majd menet, aztán különböző jelenetek fejlődnek ki.

Esetünkben a túlzott hanghatások elkerülése végett, a kulcsfontosságú pillanatokban a zenei kíséretet megváltoztattuk, és

a dobokat trombitára, illetve más hangszerekre váltottuk fel. A felvonulás során, vagyis, amikor egyik jelenetről egy másikra váltottunk, egy harmonika ellenpontosza a dobokat. Bizonyos pillanatokban viszont éppen a csend volt, amely a korábbi erős hangokat ellensúlyozta. A csendet olykor a tiszta emberi hang szakította félbe, egy rövid szöveg vagy dal kíséretében. Az utcaszínházban, sok más alkotóelemhez hasonlóan, a zenének is kettős szerepe van: a „kommunikációs csatornák” irányítása, vagyis a hang ereje és minősége révén a *megszakított* csatornák megszakítása, illetve ezek uralkodó jelrendszerként való alkalmazása és a színházi helyzetek „zenei díszletezése”.

1.4.11 A tér mint színházi tér

Legelőször is vegyük észre a választott tér hétköznapi arculatának változásait. A tér a fantázia fantasztikus helyévé alakul át. A képzelet világa helyettesíti a mindennapok valóságát. Eltűnik a határ valóság és fikció között: a színházi játéknak köszönhetően a fikció valósággá *válik*, még ha csak egy rövid időre is. Megfigyelhetjük a társadalmi viszonyok átalakulását is. A színház képes elérni, hogy a *történet* vagy éppen a színre vitt *tények* váljanak a tényleges valósággá, vagyis, hogy az éppen arra járó emberek azt érezzék, hogy részt vesznek, *részt vállalnak* benne.

Míg a zárt téri színházban az előadás *ad absurdum* még közönség híján is lejálik, addig az utcaszínházban ugyanez alapvetően elképzelhetetlen. Utcaszínházunkban ugyanis csak egy bizonyos „rész” hárul a színészekre. Az alkotási folyamat során ezeknek a részeknek a jelentősége és szerepe minden esetben tanulmányozás és pontos előkészítés tárgyát képezi.

Az olasz színházakban, ahol az előadás a nézőtérrel szemben elhelyezett színpadon zajlik, a nézők egy arc nélküli tömegből álló *közönséget* képeznek. Egyikük olyan, mint a másik, sötét-

ben vannak. Az utcaszínházban a színház az egész térrel lép kapcsolatba: a nézők pedig ugyanúgy a tér részét képezik. A megvilágított színpadról a színészek esetleg a közönség felé néznek, de nem látnak, és nem is láthatnak senkit: ők azért vannak ott, hogy őket lássák. Az utcán színészek és nézők folyamatosan nézik egymást. Látnak és őket is látják.

Az utcán a Sztanyiszlavszkij-féle *negyedik fal* csak egy egyszerű, de nélkülözhetetlen válaszfal, amelyet a színészek és a nézők együtt, a legnagyobb összhangban irányítanak. Ez számunkra rendkívüli felfedezést jelentett: a *nem-nézők*, minden különösebb előzetes megegyezés nélkül, észlelik a játékszabályokat, és úgy irányítják a színházi *dolog* kibontakozását, mintha mindig is ezt tették volna. Felszínre tör az a fajta színházi érzékenység, amely mindig is bennük volt, rejtve, titokban, egy olyan pillanatra várva, amely működésbe hozza azt.

A *Fények* első részének utolsó jelenete alig néhány perc leforgása alatt mesél el egy olyan szerelmi történetet, amelyben a féltékenység és halál is szerepet kap. A harmonikán játszó színésznő valamilyen ismeretlen dallamba fogott, míg egyfajta szemkontaktust, ha nem nyílt flörtöt kezdeményezett a nézőkkel. A nézők körén kívül egy másik színész trombitán kísérte a színésznőt. Majd ő is belépett a körbe, és szerelmi énekbe, egyfajta *pas de deux*-be kezdett. Eztán ismét félbeszakadt az előadás. Ezúttal egy doboló színész érkezett a körön kívülről, aki, amint belépett a körbe, dobütőivel „végzett” a színésznővel.

Legalább százszor láttam ezt a jelenetet Olaszországban, Németországban, Spanyolországban, Franciaországban, Svájcban, Mexikóban, Oroszországban, Lengyelországban, Dániában, Norvégiában, Svédországban; nagyvárosokban és isten háta mögötti falvakban, színházi fesztiválokon, lepusztult külvárosokban, szakmabeli nézőkkel és *nem-nézőkből nézőkké vált közönséggel*, társadalmi osztálytól, kulturális beállítottságtól és életkortól függetlenül. És minden alkalommal, a színlelt halál

pillanatában, amikor a színésznő bájosan *haldoklott*, a harmonika utoljára felcsendülő, messze szálló b-moll szólamára megrázó csend töltötte meg a teret.

Olyan volt, mintha minden egyes néző tudatos és félreérthetetlen beleegyezésével rendezték volna meg. Ha valaki mégis meg merte volna törni a csendet, legyen az bárki is, a többiek végül mindig lepisszegték.

Rendkívüli csend volt, sűrű, jelentéssel teli csend, amit a jelenlét mindegyike a helyzetnek tulajdonított. Az áhítat csendje volt, ahol mindannyian együtt ünnepezték a szerelem, a szenvedély és a halál titokzatosságát. A színészek csupán a játék vázát alkották meg, nagy vonalakban, de pontosan. Az ő csendjükkel együtt azonban a nézők csináltak színházat.

Szerettem azokat a hosszú csendeket. Belenéztem a nézők szemébe, és a szánalom, a könnyörület, a félelem, a szolidaritás, a fájdalom és a bánat legkülönbözőbb formáit láttam bennük. Gyakran a könnyek is a helyzet mélységéről árulkodtak, és annak az igazságnak a fokmérői voltak, amelyet a színészek a helyzetnek szerettek volna tulajdonítani. Már nem a színészek, hanem a nézők közvetítettek érzelmet és jelentést, egy technikailag *halott* színésznő felé.

A helyszíncserék, az előre megtervezett zavar, a korábban hallható ezerféle zaj csak azért kellett, hogy felkészítse a *nem-nézőket*, illetve, hogy elvezesse őket egészen idáig, a passió helyszínére. Ebben a pillanatban a *nemnézők* valóban teljes jogú *színészekké* váltak.

Vajon mi, ha nem a színház iránt táplált *igény* az, amely előhívta ezt a szédítő csendet, egy élő színházi kultúrával együtt, amely képes alkotni és megvédeni a *képzelet* ilyen kivételesen magas szintjeit?

2. Az utcától a városig: a *Fahrenheit* művelet

1985-ben az Orléans-i Kulturális Intézettől azt a megbízást kaptuk, hogy hozzunk létre egy olyan akció-színház jellegű alkotást, mely lehetőség szerint az egész várost bevonja az előadásba. A témát és a nyelvet mi magunk választhattuk, azzal a feltétellel, hogy nem lépjük túl a költségvetést, amely amúgy sem volt túl sok, és abból gazdálkodjunk, ami a rendelkezésünkre áll.

Már jó ideje gondolkodtunk egy olyan előadás létrehozásán, amelynek témája a színház túlélése lenne. A különböző médiumok egyre nagyobb térhódítása ugyanis kemény próba elé állítja a színész játékát. A színház viszont a mai napig létezik, és erősen tartja magát. Nem akartuk megint elsütni a színház a színházban trükköt. Akkor melyik az a másik médiától fenyegetett kommunikációs eszköz, amelyet fel tudunk használni? A könyv, régi jó barátunk, ami semmivel sem helyettesíthető. Eszembe jutott Ray Bradbury regénye, a *451 Fahrenheit*, amelyben egy gondolatok nélküli, hipertechnológiai civilizációról van szó, amely kitiltotta saját világából a könyvet mint eszmék és egyéni reflexiók hordozóját. Itt a tűzoltók már rég nem a jól megszokott dolgukat végzik, mert a házak már tűzálló anyagokból vannak. Most már az a dolguk, hogy felkutassák és elégessék a még létező köteteket. A város szélén élnek az ellenállók, akik sanyarú sorsukban osztoznak, amikor végeláthatatlan köteteket tanulnak meg fejből, hogy biztosítsák a könyvek továbbélését.

Ekkor döntöttük el, hogy előadásunk címe *Fahrenheit-művelet* lesz. Az egykori Weimari Köztársaság alatt működő baloldali „láthatatlan színházi csoportok” tevékenységéből sok ihletet merítettünk: így lett a *Fahrenheit* egy nagyszabású akció-színházi művelet, ahol azonban a színház meghatározó jellegét különösképpen szem előtt tartottuk.

Kora hajnalban a város minden jelentősebb falfelületére felkerült egy hivatalos bejelentésnek tűnő kiáltvány: „Felhívjuk a la-

kosság figyelmét”, állt a plakát tetején, és arról tájékoztatta az embereket, hogy a könyv immáron egy elavult tárgy, amit egy sor ökológiai, gazdasági és közéleti érv támasztott alá. A plakát azt is hírül adta, hogy a város egy új „kísérlet” színhelye lesz, ahol azt fogják megvizsgálni, hogyan lehetne a leghatékonyabb módon megsemmisíteni a könyveket a világban, hogy aztán egy sokkal fejlettebb technológia lépjen a helyükbe. Végezetül pedig arra hívta fel az emberek figyelmét, hogy adják le könyveiket az arra kijelölt gyűjtőhelyeken, és még számos fontos információt is közölt. A főtéren felállítottak egy standot, ahol a művelet szimbólumával ellátott hatalmas zászlók alatt a hoszteszek különböző szórólapokat osztogattak, a televízió pedig ismeretterjesztő képsorokat közvetített. Fehér ruhába öltöztetett színészek ügyeltek arra, hogy senki ne fertőződjön meg. Jelenlétük inkább megnyugtató volt, és csak nagy ritkán keltett pánikot. A különböző helyszínek közötti mozgást megkönnyítendő, egy hatalmas tűzoltókocsit is odarendeltünk. Villámgyors akciókat hajtottunk végre az egész városban, bárókban, ábécékben, iskolákban, előre eltervezett koreográfia alapján, mialatt a színészek könyveket koboztak el és kezeltek úgy mint veszélyes tárgyakat. Majd lángszóró segítségével néhányat elégettek belőlük, hogy példát statuáljanak, mialatt a tűzoltókapitány egy hangszóróval a kezében beszélt azon veszélyekről, amelyekkel ezúttal sikerült szembeszállniuk.

A rádiók és a helyi televíziók, amelyek szintén részt vettek a játékban, különböző üzeneteket közvetítettek, és *rendkívüli* adásprogramot iktattak be, ahol színészeink *Fahrenheit* jelmezükben igyekeztek elmagyarázni, mi is történik. Még a Francia Rádióba is betelefonált egy hölgy, miután hallotta a *Fahrenheit operátora*inak előadását: „jó ötletnek tűnik, hogy a könyveket számítógépekre cserélik, de vajon a gyerekkönyveket is meg kell szüntetni? Hiszen azok olyan aranyosak a sok kedves kis rajzokkal...”

Hatalmas hirdetés adja tudtul, hogy bezárják a Városi Könyvtárat: az ablakon százával repülnek ki a könyvek, ame-

lyeket aztán egy nagy háló segítségével összegyűjtenek, majd egy daru elszállítja őket a központi standhoz, ahol a piramisba halmozott könyvek tömege óráról órára növekszik.

Több diákcsoporthoz, akikkel az elmúlt napokban közösen dolgoztunk azon, hogy az általunk szervezett hadművelet minél zökkenőmentesebb legyen, járták az utcákat és rövid interjúkat készítettek a könyv szerepéről és aktualitásáról. Az így elkészült videofelvételeket pedig a központi standon elhelyezett készülékek mellett a helyi televízió is közvetítette. Nemegyszer lehetett hallani: „A könyvek? Hát persze, hogy fontosak. Mit is olvastam utoljára? Nem tudom, soha nem olvasok”.

Az „ellenállók”, a „könyvek népe”, csak néha tűnt fel, például amikor szórólapot osztogatott, vagy amikor a *Fahrenheit* járőreit provokálta, illetve akkor, amikor olyan előre előkészített zenés-verses jeleneteket adott elő, amelyek végén vagy az ellenállókat börtönözték be, akiket mint betegeket mentőautó szállított el, vagy a járőröket kényszerítették megfutamodásra.

Este következett az utolsó felvonás: a jelenet egy állkönyvtárban játszódott, amelyet katonai eszközökkel támadtak. A könyvtár adott helyszínt egy nyilvános tárgyalás levezetésére is, amelyben egy könyvtárosnő ellen emeltek vádat. Ő azonban inkább feláldozta magát a könyvek megmentéséért, hogy egyben lázadásra bírja a járőröket, és az ellenállók oldalára állítsa őket, akik lépésről lépésre kerekednek felül a konfliktusban. A *Fahrenheit* ügynökei végül hanyatt-homlok menekülnek. Eztán feltűnik egy kislány, kezében egy héliumbalonnal, amelyhez egy nagy könyvet erősítenek, majd az ég felé engedik. Ezalatt egy kórus énekel. Ezt követően az ellenállók sorokba rendeződnek, és a köztemető felé veszik útjukat, ahol ünnepélyes keretek között eltemetnek egy könyvet. A felvonulás végül egy drámai jelenettel zárul. A résztvevők egy vállukra emelt tutajon szállítják az utolsó kötetet a folyó felé, ahol vízre bocsátják. Miközben a tutaj egyre távolabbra úszik a tűzijáték fényével megvilágított folyó tükrén, a kórus éneke hallatszik.

Orléans után ezt a *műveletet* még többször megismételtük. Az akció lebonyolítása azonban, a város adottságaiból kifolyólag, minden alkalommal különböző volt, de ezen kívül a megrendelő igényeinek is meg kellett felelnünk. A jeleneteket egyre jobban leegyszerűsítettük, és megtanultunk az igazán hatékony elemekre koncentrálni. A legfontosabb volt a város ritmusát felvenni, hiszen az egész előadásnak úgy kellett tünnie, mint egy baleset következményének. Például, hogy valahol tűz ütött ki, és megérkeznek a tűzoltók, vagy baleset történt, mentőautók és rendőrök érkeznek.

A „nézők” reakciói minden alkalommal színesebbé tették az előadást. Mainzban például, Gutenberg szülővárosában, amikor egy ifjúsági fesztivál keretén belül léptünk fel, az a nem mindennapi helyzet állt elő, hogy ugyanazok a diákok, akik meghívtak bennünket, a végén ellenünk fordultak, mert azt hitték, valóban komolyan gondoljuk a dolgot. Alakítottak egy úgynevezett „Celcius Bizottmányt”, és rölapokat terjesztettek a fiatalok között, tucatszám lopták vissza a gúlába halmozott köteteket, sőt közvetlen a mienkkel szemben felállították a saját standjukat. Fennhangon olvastak különböző szövegrészleteket, akadályozták a járműveinket, egyszóval minden lehetséges módon meg akarták hiúsítani a Fahrenheit-hadműveletet. Nagy nehézségek árán tudtuk csak meggyőzni őket arról, hogy itt pusztán egy színházi előadás folyik, és az ő akcióik pontosan beleillenek a terveinkbe, és tökéletesen egybevágnak vele. A rákövetkező nap egy hosszan tartó és nagyon tanulságos beszélgetés keretein belül mindent tisztáztunk. Ennek ellenére erősen él bennem a gyanú, hogy néhányukat még így sem sikerült meggyőznöm annak valóságáról, hogy ami történt, nem volt több egy egyszerű színi előadásnál.

1986-ban a lengyelországi Grifowban, a Jaruzelsky-éra ideje alatt, míg a város teljes állami befolyás alatt állt, Alina Obidni-aka igazgatónő hívta meg a *Fahrenheit* produkciót a Jelena Górai Fesztivál keretén belül. Neki köszönhető, hogy azokban a ne-

héz időkben egy olyan fesztivált hívott életre, amelyik később a független színházak megjelenésének egyedüli helyszíne volt az országban.

A KTO nevű lengyel színházi csoporttal működünk együtt, akik azonban nagyon is kételkedtek abban, hogy az emberek tényleg komolyan veszik-e majd a játékunkat. Legnagyobb meglepetésükre azonban hosszú sorok kígyóztak a standunk előtt azon a ködös reggelen, amikor ki-ki könyvekkel a hóna alatt azzal a céllal érkezett, hogy találkozzon az egyik lengyel színésznővel, aki a meghatottságtól a könnyeivel küszködött.

Mi magunk is alig akartuk elhinni. Ezért aztán meg kellett találnunk a módját, hogy az előadás végén, miután lelepleztük a rejtelet, vissza tudjuk adni a könyveket.

Az előadás vége előtt a főtéren eleredt az eső. Ott állt az egész város esernyővel a kezében. A technikusok már bontották a világítást, de senki nem akart elmenni. Így aztán minden rendelkezésünkre álló autót odavittünk, és a kocsik reflektorainak fényében bonyolítottuk le az utolsó jelenetet, ami ettől csak még különlegesebb lett. A tömegnek még egy kilométert kellett gyalognia a folyóhoz, de senki nem maradt le.

Ez alkalommal nyílt először lehetőségünk arra, hogy együtt dolgozhassunk Slava Poluninnal, Leningrád nagyszerű bohócéval, aki a szovjet hatóságok különleges engedélyével lehetett jelen a fesztiválon, anélkül, hogy bármit is bemutatott volna. Ez persze nem akadályozta abban, hogy titokban megmutassa nekünk egyik munkáját egy hotelszobában. Szerette a mi utcaszínházunkat, és ezért kifejezetten sajnálta, amiért nem csinálhattott semmit. Ezért aztán felajánlottuk neki, hogy legyen az egyik „technikusunk” úgy, hogy közben megtartja saját karakterét is: komikus bohócjátéka ugyanis még hangsúlyosabbá tette az egész helyzet tragikumát.

'87-ben, Spanyolországban, a Logroñoi Fesztiválon, a Városháza udvarában rendeztük meg az egyik legfontosabb jelenetet.

Az előadást a helyi televízió is közvetítette. Az ott levő újságírók egyike pedig betelefonált a madridi központba, hogy beszámoljon az eseményekről. Madrid azonnal videófelvételeket kért, hogy levetítse a képsorokat a nemzeti TV-ben. Innen pedig már nem sok kellett, hogy a kórházban fekvő Rafael Alberti tájékozó dühében betelefonáljon a szerkesztőségbe: „hogyan fordulhat elő, hogy az én Spanyolországomban könyveket égessenek?!”.

Néhány hónappal később Badajozban vagyunk, a híres Könyvvásáron. Egy hölgy közeledik az „ügynökök” egy csoportjához: „végre tesznek valamit! Én mindig is úgy gondoltam, hogy a könyvek veszélyesek, mert mindenféle fertőzést terjesztenek, amikor kézről-kézről adják őket, tudja, azokat a betegségeket, amelyek itt vannak körülöttünk.” Ezek a helyzetek is jók valaminek, olyan témát vetnek fel, ami eszünkbe sem jutott volna. Rögön fel is vettük a listánkra.

3. *A várostól a vándorló faluig: a Mír Karaván*

1989-ben nagy vállalkozásba fogtunk: a *Mír Karaván* hosszú útját kétszáz színésztársammal együtt tettük meg, akik kilenc egymástól távoli színtársulatban dolgoztak. A Teatro Nucleón kívül részt vett a Hasard di Blois társulata, a Footsbarn utazó színház, Burkina Faso Madu hercegének Grillo nevű társulata, a Leningrádi Licedei bohócai, a Moszkvai Svoja Igra társulata, a Brünói Divadlo na Provasku, továbbá az Osmego Dnia Poznanból és a Perillosz Cirkusz Barcelonából. Így hoztunk létre egy amolyan vándorló színházi falut, nagyjából száz lakókocsiból és furgonból, négy színházi sátorból és egy négyezer férőhelyes, szabadterén felépíthető színpadból. Mindez egy különleges történelmi pillanatban történt, amikor a glasznoszty és a peresztrojka utat nyitottak a politikai megújulás és a Szovjetunió felbomlása előtt, Párizs pedig a Forradalom Bicentenáriumát ünnepelte.

A zászlónkra tűzött mottóról magunk is alig hittük, hogy hamarosan megvalósul: le kell rombolni Európa utolsó Bastille-ját, a berlini falat.

Nem szabad elfelejteni, hogy 1988-ban, miközben mindezt szerveztük, a rendszerváltás képzete csupán délibáb volt. A Német Demokratikus Közösség nagyon is szilárdnak tűnt, akár csak a berlini fal. Erről mi magunk is meggyőződhattünk, amikor Varsótól Berlinig, Moszkvától Párizsig, és Koppenhágától Prágáig igyekeztük felvenni a kapcsolatot a hivatalos szervekkel: ezek voltak egyben a karaván állomásai is. Ettől a tervtől eltekintve azonban nincs tudomásom semmilyen hasonló kezdeményezésről, mely valamiféle eurokrata íróasztal mellől indult volna el. Sokkal inkább hosszúra nyúlt közös étkezéseink utáni beszélgetésekből merítettünk, ezeken többen részt vettek: a Theatru du Hasardból Nicolas Peskine, a Footsbarnból John Kilby, a Licedeiből érkezett Slava Polunin, vagy az Osmego Dnia vezetője, Leszek Raczak, akinek a társulata akkor éppen nálunk, Ferrarában „vendégeskedett”, szintén politikai okok miatt. Egytől egyig vezető rendezők, több évtizedes tapasztalattal, akik nem egyszer találkoztak már egymással különböző nemzetközi fesztiválokon.

A fesztiválokat általában nem a színházi csoportok szervezik, ennek köszönhetően azok sokkal inkább a lebonyolító intézmény igényeinek felelnek meg. Számukra a csoportok nem mások, mint az előadások szolgáltatói.

Mi viszont nem ezt akartuk. Ahogy azt a korábbi négy évben már megtapasztalhattuk a *Copparo és a színházak* elnevezésű színházi faluban. Ismét egy olyan helyet kerestünk, ahol a színházi csoportok hosszú időn keresztül a piac szabályain kívül, a nézőkkel közvetlen kapcsolatban élhettek, szervezők vagy kritikusok közvetítése nélkül. Ezek, a költészetüket illetően egymástól teljesen különböző színházi csoportok azonban egy közös színházi etikában osztoztak. Ennek fényében lehetőségünk nyílt

megismerkedni, vagy, ha úgy tetszik, „megfertőzni egymást”, és egy olyan közös produkciót létrehozni, amelyben mindannyian részt tudunk venni.

Mögöttünk volt a Footsbarn nagy tapasztalata, amely volta-képpen egy saját színházi sátorral utazó társulat volt: mindannyian egy vándorló faluvá alakultunk, hogy keresztüljeljük egész Európát. Hogy hogyan? Mint minden nyugati emberben, bennünk is valami furcsa, megmagyarázhatatlan kíváncsiság élt a távoli Oroszország iránt. Ahogy az oroszok mindig Európáról álmodtak. Az útirány tehát mindenképpen kelet-nyugat, vagy nyugat-kelet kellett, hogy legyen: végül az időjárási viszonyok döntöttek. Keletről nyugatra indultunk Moszkvából a tavasz elején, hogy a nyár végére Barcelonában lehessünk. Mivel azonban a katalánoknak nem sikerült biztosítaniuk a helyszínt, Párizs lett a végállomás.

De mi volt az út közepén? Nem más, mint a berlini fal. Így aztán a Karaván eredeti elképzelése, magától értetődően, megkapta a politikai jelentését is. Mindig is lenyűgöztek azok az ötletek, amelyek képesek testet ölteni. Mindaz, ami a Havanna füstjébe burkolt játéknak indult, és gyakran közel járt ahhoz, hogy kiváló bordóiba fulladjon, mint egy éber álom, egyszer csak lehetőségessé vált, konkrét terv született belőle. Mír Karaván az utolsó Bastille ellen. Elkezdtünk szerveződni. Ekkor pattant ki a név is: *Mír*, ami oroszul sok mindent jelent, többek között, „falut” és „békét” is. Mozgósítottuk a barátokat, kapcsolatokat, minisztériumokat, kancelláriákat. A számos elutasítás között a legfájóbb az Európai Közösségé volt: azt válaszolták, hogy, bár fantasztikusnak és rendkívülinek tartják az ötletet, véleményük szerint lehetetlen a megvalósítása. Lehetetlen, hogy annyi színtársulat képes lenne együtt élni ilyen hosszú ideig, lehetetlen, hogy a szovjetek engedélyezzék a belépésüket, ugyanakkor hagyják, hogy az ő csoportjaik nyugodtan elhagyják az országot lehetetlen, lehetetlen, lehetetlen.

A Karaván '89 szeptemberében fejeződött be, amikor is a fent említett szervezetek elküldték a lehetetlen mérlegét. Hat hónap, több ezer kilométer, tíz város: Moszkva és Leningrád a Licedeinek köszönhetően, Varsó a Ruchu Akadémia támogatásával, Prága a Divadlo na Provazkuval karöltve, Berlin az UFA Fabrik szervezésében, Koppenhága a Nemzetközi Fesztivál keretén belül, Bazel az Effet Színházzal, Lozán a Kortárs Színházi Fesztivál keretében, Blois az Európai Színházi Fesztivállal, Párizs pedig a Bicentenáriumi Ünnepség (Fête) együttműködésének köszönhetően. Több tízezer néző részvétele mellett több száz előadást tartottunk, melyek közül egyet, az *Odüsszeia* '89-et, közösen hoztunk létre Leningrád és Berlin között, kilencven színész részvételével. Persze nem egy olyan esemény is történt, amelyek majdnem bojkottálták az egész karaván sikerét, mint például az Osmego Dnia kíméletlenül Sztálin-ellenes előadásai Moszkvában és Leningrádban.

A Karaván hétköznapijai úgy zajlottak, mint általában a mindennapok. Reggelenként az adott csoportok felelősei összeültek, hogy a zűrzavaros helyzetben megpróbálják irányítani a közös élet és a színházak megannyi problémáját. Teljesen különböző beállítottságú, de már komoly múlttal rendelkező színházak közösen képviselték érdekeiket, lelkesedtek egymás sikerei láttán, illetve osztoztak a nehézségekben. Mindezt félelem nélkül, a kölcsönös megbecsülés és tanulás jegyében, és persze együtt több tucat közös ünnepi alkalom örömeiben.

És ami nem kevésbé meglepő, egy költségvetésben közel azonos, deficit nélküli mérleg.

Végül néhány egybeesés.

Július elején Prágában voltunk, ahol találkoztunk az üldözött Vaclav Havellel, aki mellel a karavánunk egyik legjobban elszánt szervezője.

A *Mír Karaván* valamennyi színészeivel a Vencel téren vagyunk, hogy előkészítsük az első utcai előadást itt, ebben a va-

rázslatos városban, az álszocializmus huszonöt évnyi sötétsége után. Havel ziláltan, egyedül érkezik. Számunkra ő akkor még nem jelentett mást, csak a nagyszerű cseh színház számos dramaturgiájának egyikét, és az ellenzék egyik tagját. Az egyben irodaként is szolgáló kis étteremben – ahol beszélgetései nem kerülhettek nyilvánosságra, ellentétben a lakásával, ahol számos poloskát helyeztek el – egy titkos megbeszélés alkalmával arra kért minket, hogy a *Mír Karaván* itteni előadását egy börtönbe zárt költőnek szenteljük. Aznap este meghívtam a „falunkba”, hogy felvételen rögzítsük az egyik ilyen, a börtönből a feleségének írt levelet, amit aztán később a *Vociferazione* [Hírverés] című előadásunk egyik jelenetében is felhasználtunk. Havel feszülten nézegetett körbe, majd odasúgta nekem: „jobb, ha most vesszük fel, mert nagyon valószínű, hogy hamarosan ismét elkapnak”. Akkor lássunk hozzá, itt a kamera, mondtam neki: „jól van, üljünk be a kisbuszba”. Így történt a felvétel. Még őrzik a szalagok nyugodt, békés arcát. Miközben beszélt, egyik szemével mindig a külvilágot fürkészte. Azon az estén nyolcszáz ember töltötte meg zsúfolásig a szabadtéri színházat a Prágai Vásáron. Amikor pedig bekapcsoltuk a magnót, és minden előzetes bejelentés nélkül megszólalt Havel, a nézőtéren egyöntetű morajlás futott végig: mindannyian felismerték. Novemberben pedig már ő volt a Cseh Köztársaság elnöke.

Július végén a *Mír Karaván* Berlinben, a Június 17-e téren állomásozik, szemben a Brandenburgi Kapuval, arccal a Fal felé: novemberben pedig leomlik a Fal.

Miután Párizsban búcsút vettünk egymástól, a *Mír Karaván* feloszlott. Az elválásba kicsit mindnyájan behaltunk, tudván, hogy egy hosszú utópiát éltünk át. Milyen unalmas lesz most az élet, hat hónap káprázató örülete után. Párizsból Castilla La Manchába költözünk, hogy ott egy teljesen új előadást hozzunk létre.

Ez a színház és az élet nem mindennapi iskolája, amit a Karaván jelentett számunkra, minden korábbi színházról alkotott meggyőződésünket fenekestül forgatta fel. Az elmúlt tíz évben a *Fényekkel* lehetőségünk nyílt egy olyan nyelv kialakítására, amelyet bármely kultúrkörből érkező néző megértett. Másrésztől megtanultunk bízni a színház nélküli nem-nézők látens színházi érzékenységében. Ezért már csak az maradt hátra, hogy a színházunk minőségét fejlesszük tovább. Egy erősebb és komplexebb dramaturgiára volt szükségünk, ahol a karakterek is sokkal kifinomultabbak. Ehhez mindenekelőtt az előadások során végzett mozgást kellett feláldoznunk, vagyis azt a dramaturgiát, amely egy hosszú, előrehaladó mozgás során bontakozik ki: áttértünk tehát a fizikai mozgékonyaságtól az energia mozgékonyaságára.

4. *Quijote*: átmeneti befejezés

A mi színházunk folyton csak utópistákkal és álmodozókkal foglalkozik. Ez magyarázza többek között azt is, hogy az *Egy dollog álma* című darabban szereplő Rosa Luxemburg miért tűnik fel új és új alakokat öltve a *Quijotéban!*, a *Francescóban*, illetve a *Fahrenheit*, a *Mascarò* és a *Vihar* lázadói között. Egyszersmind ugyanazok a szereplők, akik tíz év alatt a *Fényekkel* már több száz várost bejártak.

Az utópiák arról a figyelemről tanúskodnak, amelyet színházunk, alapítása óta, a szenvedő, kirekesztett embereknek szentel. Azoknak, akik képesek voltak álmodni és küzdeni azért, hogy életüket saját álmaik szerint éljék. Akik olyan emberiségről álmodtak, amelynek az életét a költészet, az öröm és a testvériség érzése hatja át, amelyik képes meghaladni saját pusztító törekvéseit, örökre eltemetni a csatabárdot, és helyette az alkotóvágnak és a szépségnek szenteli önmagát.

Ezzel megszületett a "csodálatos utópiák" trilógiája mint utca-

színházi munkaterv. Ha úgy tetszik, maga a terv is egyfajta utópianak tűnt: egy színház, mely újra megtalálja saját lényegiségét, amelyik előbújik rejtekhelyéről, ahova a szabad színháznak kellett visszahúzódnia. Szabad színház, hiszen bármikor szabadon találkozik a nézőivel, akik számára a színház élménye egyfajta belső igényből fakad. S mindez az ő tereiken történik, azokon a helyeken, ahol nap mint nap végighaladnak, ahol az életük zajlik. És pont ott egy szép napon egyszer csak megjelenik a színház, tele energiával, kétségekkel, ellentmondásokkal, sürgető kérdésekkel, nevetéssel és sírással, tragikummal és komikummal. A városban élő gyerekek vagy felnőttek rátalálnak egy nekik tetsző játékra, hogy a következő pillanatban már színházi nézőként nézzenek egy előadást. Máris átváltoznak valami olyasmivé, amiről nem is gondolták volna, hogy egyáltalán akarhatnak, miközben a tömegkommunikációs és elektronikus társadalom kötelezően magába vonta őket.

Don Quijote, avagy a költészet mellé állt civilizáció utópiája. *Francesco mint* a testvériségnek szentelt társadalom utópiája, *Mascarò* egy szabad és igaz emberiség utópiája.

A *Quijote!* ötlete Spanyolországban, Kasztília La Manchában ötlött fel először bennünk.

Kasztíliával való viszonyunk egy 1987-88-ban megvalósított monumentális projekttel kezdődött: a *Fényeket* közel hetven településen és kis faluban mutattuk be, ahol még nem is hallottak színházról. Olyan helyeken vertünk sátrat, mint Alcolea di Calatrava, amely nem utolsósorban egy antik római település, vagy a híres költő, Angel Crespo otthona, akinek a nevéhez többek között az *Isteni Színjáték* kiváló spanyol fordítása kötődik. Innen indultunk mindennap kora reggel a kijelölt faluba.

Annak a szerencsés helyzetnek köszönhetően, hogy Crespo könyvtárában rátaláltam egy történelemtkönyvre, amely a XIX. századi Spanyolország történetével foglalkozott, az éjszaka legnagyobb részét azzal töltöttem, hogy átolvastam a soron következő

falura vonatkozó legfontosabb tudnivalókat. Spanyolországban nem volt szokás a romok pontos elnevezése, leszámítva néhány olyan híres nevezetességet, amelynek lényegében nem is volt rá szüksége. Éppen ezért egyáltalán nem volt ritka, hogy vidéken az ember a legváratlanabb pillanatokban botlott bele egy kastélyba, egy antik romba, vagy valamilyen római, vizigót vagy arab falmaradványba, amelyekre azóta egy egész falu épült. Konkrét eset volt például egy római villára épült román templomban kialakított garázs, amelynek mozaik padlózata még jól látható volt.

Ezekben a falvakban szinte megállt az idő. Semmi említésre méltó dolog nem történt velük azóta, hogy Almanzor, a híres kordobai sejk átvonult a területükön, Kr.u. 700-ban Santiago felé, vagy hogy 1300-ban, Pedro El Cruel idejében, árulásokkal övezett véres háborúskodások folytak erre felé. A történelem eme kegyetlen eseményeinek emlékét többek között annak a kastélynak az elszenesedett falai őrzik, amelyre az emberek még ma is különös félelemmel tekintenek. Nem véletlen, hogy őket pillantjuk meg először egy hosszú, viharvert út végén, ami engem igen erősen Patagóniára emlékeztet, miközben kisbuszunk töretlenül halad előre. Ezen falak tövében készítjük elő az előadást. A lakosok rendkívüli lelkesedéssel fogadták a színházunkat, amelyet akaratlanul is a Történelem szelleme leng körül.

A *Mír Karaván* után, amely korábbi turnéink egyik legsikeresebb és legeredményesebb vállalkozása volt, a helyi szervekkel szoros együttműködésben egy Központi Színház kialakításának a megvalósításához láttunk hozzá Kasztília La Manchában. Az előkészületek során Ciudad Reálban egy fészerben telepedtünk le, ahol a *Hajnalban* című darab próbáin dolgoztunk. Alapanyagaink egy 1986-ban elkezdett műhelymunka és a Cora rendezte *Egy emlék szimfóniája* című korábbi előadás voltak. Ez utóbbi egy olyan emberről szólt, akibe beleköltözött Antonin Artaud szelleme. Tervben volt továbbá egy új utcaszínházi előadás

megrendezése is, a frankfurti Mousonturm közreműködésével – Theater am Turm – amely három egymást követő évben hívta meg a *Fényeket*. Ezúttal valami újat szerettek volna.

Egy olyan házban laktunk, amellyel szemben egy Don Quijote előtt tisztelgő műemlék állt: persze Manchában minden az ő nevét viseli, utcák, éttermek, terek. Egy vasárnap hajnalban hideg verejtékben úszva arra ébredtem, hogy álmomban a bronzszobor életre kelt és kiment az utcára. Quijote feléledt, hangos kiáltások közepette hívta Sanciót, az emberek pedig teljes rémülettől és eufóriától övezve rohantak a szélrózsa minden irányába. Nem emlékszem másra az álomból, de akkor már tudtam, hogy az új utcaszínházi előadásunk, amely majd a *Fények* után következik, Don Quijotéről kell szóljon.

Az álom és ébrenlét közötti erős kapcsolatokon gondolkodtam – amelyek mindig jelen vannak Cervantes és Quijote, vagy Quijote és Don Alonso Quijano között is, és amiről Jorge Luis Borges több tucat versében emlékezik meg – és felismertem két sors találkozásának lehetőségét: a mi tiszavirág életű színházi csoportunk és az ő halhatatlan, egyetemes és hatalmas sorsa között. Belevetettem magam a regénybe. Persze ekkor már nem úgy, mint a rajongó olvasó, hanem mint dramaturg, hogy a történet és a jelenetek végtelen szövevényéből kiindulva egy olyan szerkezetet építsek fel, amelyben társaim is megtalálhatják saját életük ábrázolásának lehetőségét.

A színrevitel sem irodalmi, sem régészeti nem lehetett. Arra kellett törekednem, hogy a jeleneteket a világ bármely városából érkezett néző előtt életre tudjuk kelteni. Quijote egyetemes karakter: ezért aztán ahelyett, hogy a saját változatunkat adtuk volna elő, azt kellett lehetővé tennünk, hogy az előadás képzeletvilágán keresztül a nézők képesek legyenek arra, hogy saját Don Quijotéjukat vetítsék rá a jelenetekre.

A *Don Quijote és Sancio élete* című művében Miguel de Unamuno a következőket mondja:

„[...] Nos, igen; szent hadjárattal – azt hiszem – kísérletet tehetnénk arra, hogy Don Quijote sírját kiszabadítsuk a bakkalaureusok, plébánosok, borbélyok, hercegek és kanonokok hatalma alól, akik birtokukban tartják azt. Meg lehet próbálni – azt hiszem –, hogy szent keresztes háborúval szabadítsuk ki a Bolondság Lovagjának sírját a Ráció nemeseinek hatalmából. [...] Mert ahol a sír, ott a bölcső, ott a jászol. S a ragyogó és zengő csillag innen ismét felszökken égi útjára.”⁷⁰

A hatodik fejezetben a pap és a borbély elrendelik, hogy azonnal égessék el azokat a könyveket, amelyek hatására Don Alonso Quijano úgy döntött, hogy ő lesz a Don Quijote de la Mancha nevezetű kóbor lovag. Azok között a könyvek között, amelyeket meg akarnak menteni a máglyatűzből, ott van többek között Boiardo *Szerelmes Lórántja* is. Ez ihlette a Borbély jelenetét, amelyben az egyszerű mosdótálat a Don Mambrino, a mór lovag, híres sisakjának hiszi. A mágikus sisak legfontosabb tulajdonsága, hogy legyőzhetetlenné teszi viselőjét, és az *Orlandóban* az egyik legkegyetlenebb kínozésközként jelenik meg: érezni lehet Cervantes finom iróniáját, amikor a Boiardo-eposz egyik lényeges elemét Don Quijote kalandjainak középpontjába helyezi.

Sőt mi, menedékjogot kapott ferraraiak még egy jelet véltünk felfedezni Cervantesszel kapcsolatban, ami indokolttá tette a darab színrevitelét: sorsunk ugyanis nagymértékben hasonlít Cervantes sorsához. Annak a Cervantesnek a sorsához, aki *megettértett* zsidók gyermekeként, regényében tisztelegni akart Boiardo előtt. Matteo Maria Boiardo, Scandiano grófsaként, egész életén keresztül pártfogolta az uradalmában élő zsidókat. Az pedig újabb jel, hogy ő szintén Ferrarában, az Este-ház jóvoltából kapott menedékjogot.

Végül tehát Mambrino sisakja Boiardo *Szerelmes Orlandójá-*

⁷⁰ Miguel De Unamuno, *Don Quijote és Sancho Panza élete*, Európa, Budapest, 1998, 8-9. o. (Csejtei Dezső és Juhász Anikó fordítása).

ból átvándorol Ariosto *Eszeveszett Orlandójának* a 28. énekébe, később pedig hozzánk azokon a sorokon keresztül jut el, amelyeket Borges az ő emlékére írt:

Como a todo poeta, la fortuna
O el destino le dio una suerte rara;
Iba por los caminos de Ferrara
Y al mismo tiempo andaba por la luna.⁷¹

A darab színrevitelével kapcsolatban komoly előítéleteink voltak. Mindenekelőtt azt gondoltuk, hogy szabadtéren nem lehet olyan intenzitású és mélységű előadást létrehozni, mint ami tartalmi vagy poétikai szempontból egy zárt térben lehetséges. A *Quijoténak!* köszönhetően azonban felfedeztük, hogy mégis lehetséges. Ennek ellenére azonban előítéletünk még erősen tartotta magát: egyre inkább azt kezdtük gondolni, hogy míg az utcaszínházi előadás elsősorban saját megélhetésünket hivatott biztosítani, ami a színházunk igazi értékét adja, az a zárt termekben születik. A tapasztalat viszont bebizonyította, hogy lehetséges egy sok néző számára készült, utcaszínházi előadásban ötvözni a zárt műhelymunkában kidolgozott színházi nyelvezetet.

A *Quijote!* révén végre sikerült felszámolni azt a kettősséget, amely idáig elválasztotta a két, számunkra legfontosabb kutatási és alkotási területet: a termet és az utcát. A szabadtér és a *nem-nézők* által generált helyszín képes napjainkhoz méltó színházat létrehozni.

⁷¹ „Mint minden költőnek, a szerencse / vagy a végzet adta különös sorsát; / Ferrara utcáit járta / s mégis a holdra tartott” Jorge Luis Borges, *Ariosto e gli arabi*, in *L'artefice*, [Ariosto és az arabok, kötet cím: Az alkotó] *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1984, II. kötet, 1231-1237. o.

5. Színház és emigráció

Sokszor jut mostanában eszembe, hogy vajon mi akartunk-e utacszínházzal foglalkozni. Nem. Emigránsok voltunk, politikai menekültek, akiket egy katonai diktatúra halálos fenyegetése megfosztott egy nyugodt élet és az örömteli színházi munka lehetőségétől. Elfogadtuk Ferrara meghívását, ahol újraalapíthatuk színházunkat, és otthont adhattunk gyermekeinknek. Ezt követően kapcsolatba kerültünk Franz Boas-zal, akinek Ferrara provinciája az egész világot jelentette. Mert a színház világa többnyire zárt, önmagára ható, magánérdekű rendszer, amely nem fogad el semmit, ami *kívülről* érkezik, ha csak nem alkalmanként, de azt is csak akkor, ha valami különleges, azaz egzotikum.

1977-ben Olaszországban mint Nucleo egzotikumnak számítottunk. Az egész félszigetet beutaztuk *Heródes* című előadásunkkal, számos városban dolgoztunk, hogy nézőinkből felháborodást és együttérzést váltsunk ki az argentinai események iránt, ahol a diktatúra nem utolsósorban több száz olasz embert is megkínzott és meggyilkolt.

Abban a pillanatban azonban, bár ezt valójában csak évekkel később értettük meg, ahogy kijelentettük maradási szándékunkat, vagyis, hogy nem kívánunk visszatérni Argentínába, egzotikumból konkurensé váltunk. Ez teljesen természetes: mindenki próbálja megvédeni a saját környezetét a versenytársaktól.

Az utcák, a terek, a vásárok, az ünnepek és a piacok azonban egytől egyig kívül esnek a színház világán. Aki ott dolgozik, csak vásári mutatványos lehet, messze a színházi csillogástól. A színészek sem nagyon szeretik az ilyen helyzeteket, mert nem érzik azt a magabiztosságot, amelyet a színpad nyújt számukra. Tudják, hogy kint farkastörvények uralkodnak: meg kellene küzdeniük saját színházi jelenlétükért és a közönség figyelméért, amihez semmi kedvük, sőt roppant lealacsonyítónak tartják.

Ezért aztán majdnem mindenki arra törekszik, hogy minél híresebb társulatok tagja legyen, és hogy valódi Színházi Épületekben mutathassa meg tudását. A kritika ugyanis csak azokat veszi számba, akik a rendszeren belül működnek. Kivételek persze vannak az utcaszínház történetéből is, de csak az olyan darabok esetében, amelyek valamely híres rendező munkáját dicsérik, vagy esetleg még néhány kivételes esetben, amelyek szintén csak a szabályt erősítik. Mindenesetre a köztudatban az él, hogy szabadterén nem lehet *igazi* színházat csinálni. Hogy a tereken bármifajta színházi költészet lehetetlen. Hogy pontosan kitől származik ez a megállapítás, nem lehet tudni. Ugyanúgy eredhet a kritikusok, a színházkutatók vagy a színészek részéről. Egy dolog azonban biztos: a lehetséges nézők soha nem mondanának ilyesmit.

Ez pedig azt eredményezi, hogy mivel egyetlen igazi színházi ember sem akar kimenni az utcára, az utcán nem lehet színházat csinálni: ez a tér tehát megmaradt nekünk, emigránsoknak. Egyszerűen csak „elvettük, ami a parlagon hevert”, ahogy azt mondani szokták.

Sajnos az utcaszínházi előadások legnagyobb része kellő szak tudás és hozzáértés nélkül készül. Mintha az utcaszínészek hallgatólagosan elfogadták volna azt a rangsort, hogy ők csak másodosztályú színészek. Hogy semmilyen, vagy csak nagyon alacsony szintű a technikai felkészültségük: a külsejük elhanyagolt, alig gesztikulálnak, a hangjuk élettelen, tekintetük semmitmondó, kellékeiket rendeltetésszerűen használják, sem egymással, sem a megélhetésüket biztosító nézővel nem kommunikálnak. A rendezők többnyire felkészületlenek: az előadások vagy nincsenek felépítve, vagy nagyon banális a szerkezetük, hiányoznak a kiemelkedő karakterek, a díszletek jellegtelenek, és egymást követi a hatásvadász jelenetek egész sora. Évtizedek színházi generációinak eredményei merülnek feledésbe. S jóllehet a „rendes” színházakban sem könnyű rájuk bukanni, de az utcán ez a hiány még

szembetűnőbb, mert itt még nagyobb szükség lenne rájuk. Mindenki egyre inkább úgy viszonyul az „utcai” nézőhöz, mintha félkegyelmű lenne. Általános nézet, hogy azok, akik nem járnak színházba, nincsenek birtokában annak a fajta érzékenységnek, amely elengedhetetlenül szükséges egy előadás élvezetes végignézéséhez, vagyis ahhoz, hogy kialakítsák saját színházi nyelvüket. Tudjuk azonban, hogy nem így állnak a dolgok. A színházba járás nem feltétlen vonja maga után a színházi kultúrát. Könyvtárba is lehet járni anélkül, hogy csak egyszer is kinyitnánk egy könyvet, vagy templomba anélkül, hogy hívők lennénk: sok ember csak a hangulat kedvéért jár színházba, jól érzi magát, jó a társaság, vagy éppen, mert lenyűgöző az épület. Nincs ebben semmi rossz, feltéve, ha ez nem zavar össze bennünket. Én magam is ismerek ugyanis olyan hívőket, akik azért nem járnak templomba, mert úgy érzik, hogy pont az a környezet fojtaná meg a hitüket: ők szabadlevegőre vágynak, vagy egy végtelen hegycsúcsra. És olyan embereket is ismerek, akik azért nem járnak színházba, mert szeretik a színházat.

Az elején tényleg nem mi akartunk utcaszínházat csinálni. De az is igaz, hogy ma már nehezen tudnánk elszakadni tőle. Kimenni az utcára a saját színházunkkal, mindig igazi művészi kihívás. Az utca nézője azonban mindig szolidáris *azokkal a szegény emberekkel szemben*, akik a legkülönbözőbb módokon próbálnak közeledni felé. Döbbenetes nap mint nap ráébredni arra, hogy a néző mennyire nyitott, és mennyire képes *visszaigazolni* a színészek jelenlétét és cselekedeteit, még akkor is, ha ők nem különösebben törődnek ezzel. Ha viszont a színész valóban komolyan odaáll a néző elé, időt és energiát fektet a munkájába, és nem fél kockáztatni, akkor mindent felülmúló csodálatot válthat ki belőle a *színház iránt*.

Epilógus

Először 1999 novemberében mentünk vissza Buenos Airesbe, hogy a buenos airesi Olasz Kultúrintézet és Buenos Aires Önkormányzatának meghívására bemutassuk az egyik darabunkat. Huszonegy év telt el azóta, hogy a katonai diktatúra fenyegetése miatt el kellett hagynunk az országot. Fontos volt ez a találkozás az itteni színházi emberekkel és a nézőkkel. Hogyan alakult tovább az általunk megalkotott színházi nyelv? Mi maradt meg a gyökereinkből annyi Európában eltöltött hosszú év után?

A Shoa és a varsói gettó lázadása ihlette *Vihart* mutattuk be szabadtéren, egy sűrűn lakott kerület nyüzsgő futballpályáján, a Chacabuco Parkban. Az emberek visszajelzése több volt, mint pozitív. Több száz néző és nem egy színész vagy rendező fogadta el, sőt lelkesedett azért, amit csináltunk. Mindaz, amit mondan szeretnénk volna, világos és érthető volt számukra, mintha soha el sem mentünk volna. A Teatro Nucleo nyelve tiszta maradt, sőt az állandó versenyhelyzetből kifolyólag tovább is fejlődött és gazdagodott, abban az Európában, amely befogadta.

De még egy ennél is nagyobb meglepetés várt ránk. Elmesélve úgy tűnik, hogy igazából meg se történt. Mintha csak egy díszlettervező képzeletéből pattant volna ki, ami talán igaz is, ha van ott egy Díszlettervező.

Egy átlagos csütörtöki napon a Teatro Nucleo fiatal színészei éppen a Plaza de Mayon gyülekeztek, hogy a Madres színház élőlánc-rituáléjában segédkezzenek. Egy olyan rendkívüli színházról van szó, amelyik több mint húsz éve rendszeresen megemlékezik azokról a fiatalokról, akiket megöltek, és megemlékezik a szabadlábbon élő gyilkosaikról is. A mi színészeink meghívókat osztogattak a *Vihar* előadására. Több más fiatal színésszel is találkoztak, akik szintén meghívókat osztogattak a saját előadásukra. Miután néhányukkal közelebbi kapcsolatba kerültek, beszélgetésbe kezdtek. Az egyik ilyen beszélgetés alkalmával vették észre a szórólapon a Czertok nevet. És rögtön meg is kérdezték: Nem ez a Czertok vezetett egy „Cultura” című folyóiratot itt Buenos Airesben? A pozitív felelet után azt is elmondták, hogy húsz év után ismét a városban van. Erre mesélni kezdtek: „néhány évvel ezelőtt történt, amikor egy olyan helyet kerestünk, ahol nyugodtan gyakorolhatunk. Egyik este egy elhagyatott csarnokra bukkantunk. Amikor belépünk a belső udvarra, zseblámpáink fényénél úgy tűnt, hogy valamikor itt egy nyomda lehetett. A sok régi papírköteg között halomban álltak a könyvek: amikor az elsőt kinyitottuk, megdöbbenve láttuk, hogy egy színházi folyóirat! Hihetetlen! Pont mi találjuk meg, és éppen akkor, amikor színházzal akarunk foglalkozni! Úgy döntöttünk, hogy ez a nekünk való hely. Nem kellett sokat keresnünk, és rátaláltunk a tulajdonosra is, aki épp olyan srác volt, mint mi. A fiú szívesen fogadta terveinket, azzal a kikötéssel, hogy az egyik szobát édesapja, a néhány évvel korábban elhunyt Juan Andralis Infantidis könyveinek tartjuk fenn. Ő volt a nyomda vezetője, és annak idején a párizsi szürrealista értelmiség egyik tagja, Breton, valamint Duchamp barátja. A következő év során reggelente a házat igyekeztük rendbe hozni, míg délutánokként színházzal foglalkoztunk, többek között a „Cultura” című folyóirat számait olvastuk. Itt született meg utcaszínházunk azzal a céllal, hogy felhívjuk az emberek figyelmét azokra a még szabadlábbon élő ka-

tonákra, akik megannyi gyermek „eltűnéséért” és tűszul ejtéséért felelősek. Egy színház, amely az ellenük folytatott harc egyik leghatékonyabb eszközévé vált: belefáradtunk az általánossá vált feljelentgetésekbe, a sötét politika szomorú színházába. Így találtuk ki az „eszkarkeszeket” (a fényképező vakujának kattogó hangja után), amely „lefényképezi” vagy megvilágítja azon helyeket, ahol ezek a bűnözők ünnepi díszben rejtőznek, mert valójában mindenki tudta, ki is valójában az az ember, aki éppen itt vagy ott lakik. És most éppen ott avatunk fel egy kis színházat, amely az Antonin Artaud nevet kapta.”

Barátom, Juan Andreas végtelenül hálás lett volna ezért a történetért. Annak idején még folyóiratunk első számával a kezemből kerestem fel. A Mario Bravo utcai nyomdában fogadott, és miután meghallgatott minket, így válaszolt: „jönnek tünik a tervek, de a folyóirat fedőlapja nagyon csúnya. Sok kérdést vet fel. Egy jó ötlethez megfelelő kép is kell.” Mire így válaszoltam: „igazad van, de nincs hozzá elég pénzünk”. Mire ő: „Semmi gond, ha gondoljátok, beszállok én. Elég, ha annyit fizettek, amennyit a korábbi nyomdátoknak fizettetek”. Így kezdődött életem egyik legszebb kapcsolata. Bravo bevételének tetemes részét a nagy gyógyszeripari cégek számára nyomtatott szóróanyagok és hirdetések tették ki. Így aztán a nagy Heidelberg gépek, a mennydörgés 1 és mennydörgés 2, üres óráinkban nekünk dolgoztak.

Érthető, hogy ez az epizód milyen mély nyomot hagyott bennünk. Folyóiratunk, a „Cultura”, húsz évet várt rejtekhelyén egy nyomdában, attól a naptól kezdve, hogy el kellett menekülnünk, hogy aztán a fiatalok megtalálják, és egy új színház sarjadjon belőle. Azon a helyen pedig, ahol fiatalok egy csoportja önálló színházi folyóiratot nyomtatott, húsz évvel később egy új, fiatal színházi csoport találja meg saját helyét. Lehetne-e ennél jobb metaforája a száműzetésünknek? És lehetne-e jobb lezárása ennek a könyvnek?

Renzo Vescovi,⁷²

LA POÉSIE DANS L'ESPACE⁷³

Amikor Luigi Fusani⁷⁴ a találkozóhoz előre kérte tőlem az előadásom címét, akkor az „utcaszínház” kifejezés jutott az eszembe, hiszen, ahogy Paolo Stratta mondta, olyan ez, mint egy nagy kalap: egyrészt ugyanis nagyon széles és összetett jelentéstartománya van, másrészt azonban van egy sajátos értelme is.

Társulatunk utcaszínházzal annak kezdetei óta foglalkozik, persze, ha utcaszínház alatt csak a szó egy bizonyos jelentését értjük, de erre még a későbbiekben visszatérek.

Ahogy mondtam, az „utcaszínháznak” sok jelentése lehet. Ezért aztán, a magam részéről, én a színházra, nem pedig az utcára helyezném a hangsúlyt.

⁷² Renzo Vescovi, a *Bergamói Teatro Tascabile* (TTB) társulat alapítója (1972) és vezetője volt egészen haláláig, 2005-ig.

⁷³ Magyarul: „*A költészet a térben*”. Jelen írás 2001. május 9-én, egy utcán rendezett konferencián hangzott el Abbiategrosso-ban (Olaszország). A szöveg az előadás írott változata, és bizonyos részekenél magán viseli a szóbeli közlés jegyeit. A konferencián az olaszországi utcaszínház meghatározó személyiségei vettek részt, így például Horacio Czertok, a jelen könyv szerzője is. A cikk részletes magyarázatot nyújt az utcaszínház fogalmi kereteivel kapcsolatban, amely probléma a könyv III. fejezetének fordításakor merült fel.

⁷⁴ Luigi Fusani Olaszországban ez idő tájt az utcaszínházi fesztiválok aktív szereplője és a fent említett konferencia szervezője. 2003-2008-ban Magyarországon, Pécsen élt, a pécsi Kodály Zoltán Gimnázium tanára és a Pécsi Tudományegyetemen színháztörténeti előadója volt.

'76-ban Belgrádban, a Bitefen⁷⁵ többek között Eugenio Barba is tartott egy színházi szemináriumot (jómagam abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy egy nagyszerű mestertől, egy közvetlen embertől tanulhattam, akit Eugenio Barbának hívnak, és ezért a mai napig nagyon hálás vagyok a sorsnak).

Ebben a közegben mi mindannyian, vagyis azok a társulatok, amelyek épp akkor kezdtek komolyan foglalkozni a színházzal, most hirtelen a színháznak e Himalájáján találtuk magukat. Ott volt Peter Brook, Bob Wilson... és sokan azok közül, akik már komolyan foglalkoztak a színházzal – mi pedig csak azokhoz tartoztunk, akik ekkor még gyerekcipőben jártak. Azt javasolták, alkossunk közösen valami olyasmit, aminek itt és most köze van Belgráddhoz. Így aztán, ki-ki a saját lehetőségeihez és addigi tapasztalataihoz mérten – melyek a mi esetünkben ekkor még igen szűkösek voltak –, nekilátott szervezkedni.

Született egy előadás. Úgy is mondhatjuk, hogy ott született meg az utcaszínház egy fajtája, pontosabban az, amit ma, ha mindenáron fel akarjuk címkézni, „utcai színházi művészetnek” hívhatunk leginkább.

Ezért van tehát, hogy amikor Luigi Fusani feltette nekem a kérdést, Artaud egy '31-ben leírt meghatározása jutott eszembe, amely egy *La mise en scène et la métaphysique* (A színrevitel és a metafizika) címmel rendezett konferencián hangzott el. Artaud előadásának *Poésie dans l'espace* volt a címe.. Úgy gondoltam, ez az a cím, amely legközelebb áll a színházi tapasztalatainkhoz, és leginkább kifejezi azt, amit utcaszínháznak hívunk. Ez a színházi művészet egy formája, amely azokon a nem mindennapi színtereken zajlik, amelyeket úgy hívunk, „utca”.

Mosolyogtam magamban, amikor erre az alkalomra összeírtam az összes olyan helyszínt, ahol valaha is próbáltunk, és rá kellett jönnöm, hogy az utca, mondjuk így, legalábbis bizonyos

⁷⁵ Az említett találkozót (Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivál, 1976) sokan a modern kori utcaszínház újjászületéseként tartják számon.

szempontból, még mindig gyűjtőfogalomként van jelen. Ugyanakkor az utca mégis konkrét értelmet kapott a tér nagyon is tagolt használatán keresztül.

Most azonban Artaud-t szeretném idézni, '31-ből, vagyis pontosan hetven évvel ezelőttről, mert előadásom szempontjából még ma is aktuálisnak tűnik. A következőket mondta: „Mindenek előtt fontosnak érzem meghatározni, miben áll a fizikai nyelv, az anyagi és 'szilárd' nyelv, amelynek köszönhetően, a 'Színházat' meg tudjuk különböztetni a 'Szótól'. Hiszen magától értetődik, hogy amint meghalljuk azt a szót, 'színház', az jut eszünkbe, hogy valaki fennhangon, emlékezetből mond el egy előre megírt szöveget”.

A színház Artaud felfogása szerint nem más, mint maga a színtér; mindaz, ami ténylegesen láthatóvá válni és kifejeződni képes a tér egészében; mindaz, ami elsősorban az érzékeinkre hat, ahelyett, hogy a szóval ellentétben a lélekre hatna.

Ezen a ponton kell megjegyeznünk, hogy Capriolo⁷⁶, aki ugyan tökéletesen fordítja ezt a szöveget, mégsem fordította helyesen. Az eredeti kiadásban a színház, ahogy Artaud is megjegyzi, nem a „lélekre”, hanem „az intellektusra” hat. És pont ez a különbség, ezért nem véletlen az sem, hogy ennyire hangsúlyozom ezt a definíciót. Vagyis az anyagiség, egy viszony fizikai jellege, amely ugyanakkor metafizikai minőséget is kap, ami a színház tekintetében egy másik kategória alapját képezi.

Az utcaszínház fogalmát mindig hihetetlenül nehéz volt magyarázni, és még ma is akárhányszor azt mondjuk a minket nem ismerőknek, hogy, utcaszínházzal foglalkozunk, a következő kérdéseket kapjuk:

„Mivel foglalkoztok?”. Mivel foglalkozunk? Színházzal.

Aztán: „Milyen szövegkönyv alapján dolgoztok?” Nincs szövegkönyv.

⁷⁶ Ettore Capriolo (1927-2013) műfordító, Olaszországban neves színházi személyiség, a Milánói Kis Színház nagy sikerű dramaturgja volt.

„Akkor pantomimeztetek!”. Nem, ez nem pantomim.

„Akkor hát mi?”

Szerencsére ma már léteznek videofelvételek, és így már lehet valamiféle képet adni arról, amit csinálunk. Persze még így is nagyon nehéz, mert a mi utcaszínházi gyakorlatunk elsősorban egy művészi-etikai választás eredményeképpen alakult ki, ami mindenekelőtt két kategória elutasítását jelentette: egyrésztől semmiképpen nem akartuk a mondjuk így, „klasszikus” értelemben vett színjátszást művelni, amelyet Julian Beck a „köztiszteletben álló színháznak” nevezett. Tisztelettel adózunk a „köztiszteletben álló színháznak”, de mi soha nem vágytunk arra, hogy a bérletrendszer logikáján belül működjünk. Az a fajta közönség (ez az én meglátásom) kulturális rítusokon nevelkedett, és véleményünk szerint nem igazán fogékony egy művészi alkotás esetlegessége és alkalmoszerűsége iránt, vagyis arra, amit mi kínálunk; ezért kellett egy olyan közönséget találnunk, amely, tiszteletben tartva mindenki szokásait, még nem vált részesévé annak a konvenciónak, miszerint a fennhangon elmondott irodalmat kell hallgatnia.

Minket egy egészen másfajta közönség érdekelt: a színház analfabétáinak közönsége, abban a közegben, amelyet Eugenio Barba „színház nélküli valóságnak” nevezett, gyakran utalva arra, hogy ezek a valóságok társadalmi szempontból nem rendelkeznek „színházzal”, vagy azért, mert hiányzik belőlük ez a fajta szokás, vagy pedig azért, mert nincs meg bennük annak az igénye, hogy a színházba járó emberek közösségéhez tartozzanak, nem beszélve arról, hogy ezeken a helyeken gyakran maga a színházépület is hiányzik.

Így pedig feltétlenül szükségessé vált az, hogy valamilyen módon kapcsolatba lépjünk ezzel a nagyon is összetett valósággal.

Eddigi tapasztalataink valójában nem mások, mint olyan egyedi helyzetek empirikus leképeződései, amelyek alapját mindig egy adott üzenettel bíró esemény véletlenszerű kibontakozá-

sa képezte, alaposan átgondolt művészi-etikai keretek között.

Távol áll tőlünk, hogy azoknak csináljunk színházat, akik már elkötelezték magukat bizonyos művészi megnyilvánulásokkal szemben. Ezért aztán egy sor dologgal kísérleteztünk. Semmiképpen sem szabad elfelejtenünk Artaud '31-ben írott esszéjét, amelyre magam is folyamatosan utalok; az előadás egy Sorbonne-i konferencián hangzott el '31-ben, és egy évvel később, '32-ben jelent meg egy olyan élményt követően, amely Artaud számára kétségkívül meghatározó jelentőséggel bírt. Ez pedig nem volt más, mint az, hogy az 1931-es Párizsi Világkiállítás részeként jelen lehetett egy bali szigeteki előadáson. Artaud, Szent Pálhoz hasonlóan, „a keleti színház útján állott teljes megrendültséggel”, és ebben az írásában (*La mise en scène et la métaphysique*) bizonyos értelemben kapcsolatot teremt a fizikai színház, amit jelen esetünkben utcaszínházként definiálunk, illetve a keleti színház között.

Megpróbálom a lehető legpontosabban megvilágítani ezt a kapcsolatot.

Valójában annak az igénye, hogy utcaszínházzal foglalkozunk, abból az igényből ered, hogy a lehető legbensőségesebb viszonyt alakítsuk ki a nézővel és a szíve legrejtettebb titkaival; az utcaszínház tehát olyan, akár a suttogás, a mormolás, hogy minél inkább megérintse a mindennapi élet zaján túl a néző lemeztelemtett lelkét.

Ez volt az az eszményi kép, amelyet el szerettünk volna elérni.

Semmiképpen sem szabad megfélekednünk arról sem, hogy az utca tele van autókkal, szólnak a szirénák, az emberek hangosan beszélgetnek a kirakatok pedig fényben úsznak... Mivel a legnagyobb problémát mindig is az jelentette, hogy ezen lehetőségek között találjunk egy olyan teret, amely a leginkább megfelelne eszményi elképzeléseinknek, végül is az „Attori e cantori” [Színészek és Énekesek] társulat igazgatójának, Feruccio Merisi-

nek⁷⁷ javaslata volt az, amivel mint ideillő fogalommal én is nagy mértékben egyetértettem: a „Nyílt terek színháza” kifejezés nagyon találó lenne. Ezúton köszönöm Feruccionak a segítségét.

Jelen pillanatban azt gondolom, hogy talán még ennél is találóbb lenne Artaud megfogalmazása: *la poesie dans l'espace*. (A költészet a térben).

A legnagyobb kihívást az jelentette, hogy elő kellett hívni a néző úgymond szűz lelkületét, hiszen, ami minket a leginkább érdekelt, az bizonyos értelemben a néző kiszakítása volt. Ehhez pedig úgy kellett kezelnünk a teret, mint a színházi kísérletezés egyik, ma már nemzetközi szinten is elismert lényegi elemét.

Az előbb már említettem, hogy mennyire élveztem, amikor összegyűjtöttem azokat a helyeket, ahol valaha is véletlenszerűen, egyfajta belső inspirációtól vezérelve dolgoztunk (huszonhét év profi utcaszínházi gyakorlata során).

Dolgoztunk állomásokon, sziklafalakon, folyókban, öntözőárkokban, csatornáknban, tavakban, erdőkben, havasi legelőkön, réteken, lépcsőkön, szökőkutakban, sziklazátonyon, tengerben, hotelekben, kertekben, parkokban, szupermarketekben, múzeumokban, városházákon, tetőkön, tetőteraszokon, erkélyeken, tornyokban, harangtornyokban, műemlékeken, tisztásokon és így tovább. Egy sor olyan helyen, ahol mindig az utcaszínház valamely jellemző sajátossága mutatkozik meg, vagy, ahogy a kritikaink szoktak fogalmazni, nem minden elfogultságtól mentesen, „az utcára szánt színházé”. Röviden tehát arról van itt szó, hogy a színtér az éppen aktuális jellemzőinek megfelelően kerül felhasználásra. Jó példa erre az egyik első előadásunk, amely mind a mai napig az *Albatrosz* címet viseli, és huszonnégy év után is egy harang- vagy másféle toronyban, vagy akár csak valami magaslaton álló, trombitáló színésszel indul. Ez egy nem mindennapi jelenet, hiszen a helyi lakosság, a város természete-

⁷⁷ Feruccio Merisi Olaszországban neves színész, rendező, drámaíró, az Odin Színház egykori növendéke.

sen nem szokott hozzá, hogy valakit a harangtoronyban lásson feltűnően díszes öltözékben valamilyen hangszeren játszani. Ennek a színésznek a jelenléte sok minden mást is magában hordoz: törést idéz elő a városi közösség megszokott hétköznapjaiban, és kiválasztja azokat az utcácskákat, amelyeken zenekarunk a legendás „Commedia dell’Arte” színészeihez hasonlóan fog menetelni (nem az igazi Commedia dell’Artét, hanem a Commedia dell’Artét úgy, ahogy arról mesélnek). Ezeknek az utcáknak közel kell lenniük egymáshoz, hogy a visszhangzó zene kicsalogassa az embereket az ablakba, és mi könnyedén üdvözölhessük őket, vagy akár előadhassunk egy rögtönzött szerenádöt valamilyen idősebb hölgy erkélye alatt.

Szeretjük a magaslatokat, tornyokat, teraszokat, nyitott tetőket. Az előadás megkezdése előtt persze mindig megkérdezzük a lakókat, hogy használhatjuk-e a lakásukat, például amikor egy színésznőnek az a feladata, hogy egy kötélén ereszkedjen le egy ablakból az előadás valamely jelenetében.

Mindezekből számos, rendkívül fontos következtetés származik. Ezek közül az első és legfontosabb szerintem a következő: *ezt a fajta színjátszást csak egy valódi „színházi csoport” tudja csinálni. A „csoport” számunkra alaptétel: annyit jelent, hogy valakinek megvolt a türelme és a szerencséje, hogy hosszú éveken keresztül veszekedések nélkül tudjon másokkal együtt élni, sőt, mi több, szaktárs nélkül, mert csakis így lehet ismereteket nemzedékeken át közvetíteni, másként kevésé.*

Nem lehet csak úgy elmagyarázni valakinek, hogy kell egy kötélén lecsúszni úgy, mintha azt játszaná, hogy két métert zuhan mosolyogva, és közben véletlenül leejt egy kalapot... mert mind ez csak állandó gyakorlás mellett, rendszeres próbák során dolgozható ki, olyan tréningek segítségével, amelyeket a színészek más, általuk magas fokon művelt készségekből már ismernek.

Az imént utaltam már a keleti színházra. Társulatunk éppen azóta foglalkozik komolyan a keleti színházművészetrel, amióta

utcaszínházzal is, azaz '77 óta. Ez pedig azt jelenti, hogy mind az a gazdagság, amelyet a keleti színház képes nyújtani egy nyugati színész számára, legyen szó akár a test vagy a színpadon felgyülemlett energiák irányításáról, ahogy már említettem, olyan alapokon képes – mert képesnek kell lennie – teremteni, amelyekre mindazoknak a mestersége épül, akik utcaszínházzal foglalkoznak.

Természetesen ezek hiányában továbbra is támaszkodhatunk az általános színházi gyakorlatban érvényben lévő sémákra, mint például a szövegírókra, akik teljes mértékben magukra vállalják ezt a feladatot, ahogy bárki képes arra, hogy megtanuljon egy Shakespeare-monológot vagy egy Strindberg-részletet. A lényeg azonban éppen az, hogy miként tudják elsajátítani annak képességét, hogy összesűrítsék ezt a tudást, vagyis, hogy szükség esetén, az adott helyzetből kifolyólag, le tudják győzni az akadályokat, sőt fel tudják őket használni. Nyilvánvalóan ahhoz, hogy egy tengeren vagy folyón elő tudjunk adni egy darabot, próbák hosszú sora szükséges, hiszen, ha tegyük fel, egyik színésznőnek az előadás végéig lovon kell ülnie, úgy kell uralnia a testét, hogy teljes biztonsággal a nyeregben tudjon maradni, és emellett még az előadására is koncentráljon. Mindezt azért mondom, mert ebből is látszik, hogy itt nem lehet kedvünk szerint, szabadon cserélni a színészeket, az általunk alkalmazott technika nem pusztán kellék, hanem kizárólag csapatmunka segítségével építhető fel.

Mi ezen az úton jártunk, és mindig is így próbáltunk dolgozni: a színészt juttatni érvényre a térben. Tisztában vagyok vele, hogy francia és spanyol kollégáim sokat használják a gépeket. Engem is őszintén lenyűgözött az a fajta végtelen gazdagság, amellyel a Royal de Luxe előadásain, és azon társulatoknak a bemutatóin találkoztam, amelyek a Royal de Luxe-ből nőttek ki magukat. Mind örületes színpadi masinákat készítenek, amelyek repülnek... és amelyekben egytől egyig, valamilyen formá-

ban mindig ott van ez a már szinte bevett dolog, a tűzijáték.

Én a magam részéről nem rajongok a tűzijátékért, attól függetlenül, hogy természetesen nagyon szépnek találom. Mindemellett ugyanakkor azt gondolom, hogy a mi munkánkban ellent kell állni annak a kísértésnek, hogy jól szervezett hadjáratainkkal lerohanjuk a néző minden érzékszervét, legyen szó akár a rockkoncertek hangerejével játszott zenei betétekről, vagy a pátárdákról, hiszen ezek kizárólag azt a célt szolgálják, hogy sokkolják a nézőt, vagy éppen eltereljék a figyelmét.

Természetesen mindennek megvan a maga értelme, hisz van, aki ezt a fajta technikát egy jól felépített dramaturgia részeként alkalmazza. Ez lehet egyfajta megoldás. Mindazonáltal úgy gondolom, hogy ezek pusztán kikapuk, amelyek talán könnyebbé teszik ezt a műfajt... De természetesen ezen a ponton mindenki a saját meglátása szerint választ.

A mi egykori és jelenbeli célunk – egy művész színház létrehozása, a tér kínálta lehetőségek kihasználásán keresztül, annak minden esetlegességével, egy közösség adta forma keretein belül – a színészek részéről mindenképpen nagyfokú türelmet és állandó gyakorlást követel. Ez pedig nem jelent mást, mint egy olyan technika keresését és kialakítását, amelynek segítségével képes gond nélkül szembenézni az akadályokkal. Ebben áll a mi utcaszínházi gyakorlatunk lényege.

Kijárat Kiadó, Budapest, 2013

Felelős kiadó: Pálinkás György

Kötettern: Pintér József

A borító Renzo Vescovi: *Gyakorlatok gólyalábon*

és Dag Jensen: *Az albatrosz* c. fotóinak felhasználásával készült

Tördelte a Pala 11 Bt.

Nyomta a FOM Digitál nyomda

ISBN 978-615-5160-27-1