

EUGENIO BARBA – NICOLA SAVARESE

Bevezetés a színházi antropológiába

Honnan tudhatja az előadó, miként konstruálja meg művészete gyakorlati alapjait? Erre a kérdésre próbál választ adni a színházi antropológia. Következésképpen sem annak a szükségletnek nem felel meg, hogy tudományosan elemezze, mi alkotja az előadói nyelvet, sem a színházat vagy a táncot a gyakorlatban művelők alapvető kérdésére nem válaszol, miszerint hogyan váljanak jó színésszé vagy táncossá.

A színházi antropológia sokkal inkább hasznos irányokat, mint univerzális elveket keres. Nem rendelkezik a tudomány alázatosságával, hanem arra törekszik, hogy felfedje azt a tudást, amely az előadó munkájában hasznos lehet. Nem törvényeket akar felfedezni, hanem a viselkedés szabályait tanulmányozza.

Eredetileg antropológián az emberi viselkedés tanulmányozását értették; nemcsak szociokulturális, hanem pszichológiai szinten is. A színházi antropológia tehát az ember szociokulturális és pszichológiai viselkedését tanulmányozza az előadás szituációjában.

Hasonló elvek, eltérő előadások

Különböző előadók, különböző helyen és időben, a saját hagyományukra jellemző stilisztikai formák ellenére, közös alapelveken osztoznak. A színházi antropológia elsődleges feladata, hogy ezeket az ismétlődő elveket kinyomozza. Ezen elvek nem a „színházstudomány” avagy univerzális törvények létezését kívánják bizonyítani, csupán különösen jó „tanácsdarabkák”, a színpadi gyakorlathoz hasznos információk. Amikor a „tanácsdarabka” szót használjuk – összehasonlítva a „színházi antropológia” kifejezéssel –, mintha valami csekélyeségről beszélünk. Ám egész kutatási területek – mint például a retorika és a morál, avagy a viselkedés tanulmányozása – szintúgy csupán „jótanácsok” gyűjteményei.

E „jótanácsdarabkák” abban a tekintetben különlegesek, hogy lehet őket követni, de figyelmen kívül is lehet őket hagyni. Nem sérthetetlen törvények, hanem inkább – s ez használatuk legalkalmasabb módja – azért fogadjuk el, hogy így képesek legyünk figyelmen kívül hagyni őket, s továbblépni.

A kortárs nyugati előadó nem rendelkezik „tanácsok” egyféle organikus repertoárjával, amely támogatást és iránymutatást adna neki. Cselekvésének nincsenek szabályai, amelyek – amíg nem korlátozzák művészi szabadságát – segítenék a különböző feladatokban. A hagyományos keleti előadó viszont organikus és jól ellenőrzött „abszolút tanácsok” által alkotott alappal rendelkezik, vagyis a művészet szabályaival, amelyek kodifikálják azt a zárt előadói stílust, amelyhez egy adott műfaj összes előadójának alkalmazkodnia kell.

Szükségtelen említenünk, hogy a kodifikált szabályok hálózatán belül dolgozó előadó nagyobb szabadsággal rendelkezik, mint az, aki – mint a nyugati előadók – az önkényességnek és a szabályok hiányának rabja. A keleti előadók viszont nagyobb szabadságukért specializálódással fizetnek, amely korlátozza abbéli lehetőségeiket, hogy túllépjenek saját tudásukon. Úgy tűnik, hogy a pontos és hasznos gyakorlati szabályok készlete az előadó számára csak úgy létezhet, ha abszolút érvényű, más hagyományok és tapasztalatok elől zárt. A keleti színház majdnem mindegyik mestere arra utasítja tanítványait, hogy ne foglalkozzanak más előadói műfajokkal. Néha még azt is megtiltják, hogy a színház vagy a tánc más formáit megnézzék. Azt vallják, hogy így megóvható az előadó stílusának tisztasága, s hogy ezáltal demonstrálódik művészetük iránti teljes odaadásuk. E védekező mechanizmusnak legalább annyi érdeme van, hogy elkerüli a szabályok relativitásának tudatosításából fakadó patológikus állapotot: a szabályok teljes hiányát, valamint az önkényesség csapdáját.

Ahogy egy kabuki-színész figyelmen kívül hagyhatja a nó leghasznosabb titkait, ugyanúgy szimpotomatikus, hogy Etienne Decroux – aki talán az egyetlen európai mester, aki a keleti hagyományokhoz hasonló szabályok rendszerét dolgozta ki – a sajátjuktól eltérő színpadi formáktól való szigorú elzárkózást próbálja meg átadni tanítványainak. Decroux számára, ugyanúgy mint a keleti mesterek számára, ez nem szülklátókörség vagy intolerancia kérdése. Tudatában van annak, hogy az előadó munkájának alapjait, a kiindulási pontokat úgy kell védelmezni, mint értékes vagyont, s még az elszigetelődés kockázatát is vállalni kell. Máskülönb en a szinkretizmus jóvátehetetlenül megfertőzi és elpusztítja azokat.

Az elszigetelődés veszélye abban rejlik, hogy a tisztaságnak sterilitás lehet az ára. Azok a mesterek, akik tanítványaikat szabályok erődjébe zárják, – mely szabályok, hogy erősek legyenek, nem lehetnek relatívak, – s így a hasznavehető összehasonlításon kívül rekednek, minden bizonnyal megőrzik művészetük minőségét, ám kockáztatják annak jövőjét.

Egy színház ugyanakkor nemcsak azért lehet nyitott más színházak tapasztalataira, hogy az előadás-csinálás különböző módjait összevegyítse, hanem azért is, hogy közös alapelveket találjon, s azokat saját tapasztalatain keresztül átadja. Ebben az esetben a különbözőségekre való nyitottság nem szükségszerűen jelenti azt, hogy a szinkretizmus és a nyelvi zavarodottság csapdájába esünk. Egyrészt elkerüli a steril elszigetelődés kockázatát, másrészt elkerüli a promisszkuitásra széteső minden-áronnyitást. A közös pedagógiai alap lehetőségének mérlegelése – akár absztrakt és teoretikus módon – valójában nem a színházcsinálás közös módjának mérlegelését jelenti. „A művészetek – írta Decroux – elveik, és nem alkotásaik miatt hasonlítanak egymásra.” Én még hozzátenném, hogy ez a színházakra is igaz. Elveik, és nem alkotásaik miatt hasonlítanak egymásra.

A színházi antropológia ezen elvek vizsgálatára törekszik. Lehetséges alkalmazásuk érdeklő, s nem azok a mély és hipotetikus okok, amelyek magyarázatot adhatnak arra, miért hasonlítanak egymásra. Az elvek ilyenén tanulmányozása mind a nyugati, mind a keleti előadónak jelentős szolgálatot tesz: azoknak, akik kodifikált hagyománnyal rendelkeznek ugyanúgy, mint azoknak, akik annak hiányában szenvednek.

„Két szavunk van – mondta az indiai táncosnő, Sanjukta Panigrahi – az emberi viselkedés leírására: a *lókadharmí*t használjuk a mindennapi élet (*lóka*) viselkedésének (*dharmí*); a *nátjadharmí*t pedig a táncban (*nátja*) megmutakozó viselkedés leírására.”

Az utóbbi pár évben számos, különböző előadói formában dolgozó mestert látogattam meg. Néhányukkal hosszabb ideig is együtt dolgoztam. Kutatásom célja nem az volt, hogy a különböző hagyományok jellemzőit vizsgáljam, vagy azt, hogy mi tesz egy művészetet egyedivé, hanem hogy mi az, ami közös bennük. Ami a saját, szinte elszigetelt kutatásomnak indult, lassan egy tudósokból, a nyugati és ázsiai színház szakértőiből és különböző hagyományok művészeiből álló csoport kutatásává vált. Ez utóbbiaknak különösen nagy hálával tartozom: együttműködésük annak a nagylelkűségnek egy formája, amely áttört a tartózkodás korlátain, hogy felfedje a mesterség „titkait” és – szinte azt mondhatnánk – intimitását. E nagylelkűség időnként a kiszámított vakmerőség formáját öltötte, ahogy az előadó munkaszituációba került, amely arra kényszerítette, hogy valami újat keressen, s amely a kísérletezés váratlan kíváncsiságát keltette fel.

Egyes keleti és nyugati előadók olyan jelenlétmínőséggel rendelkeznek, amely azonnal megérinti a nézőt, megragadja figyelmét. Ez még akkor is előfordul, ha az előadó csak hideg, technikai bemutatót tart. Sokáig úgy gondoltam, hogy a jelenség oka egy különleges technika, egy különleges erő, amellyel az előadó rendelkezik, s amelyre gyakorlat és munka hosszú éveit során tett szert. Am amit mi technikának hívunk, valójában a test különleges használatát jelenti.

Testünket a mindennapi életben alapvetően más módon használjuk, mint az előadásban. Mindennapi technikáinknak nem vagyunk tudatában: olyan gesztusok segítségével mozgunk, ülünk, cipelünk, csókolunk, egyetértünk vagy nem értünk egyet, amelyeket természetesnek hiszünk, ám amelyek valójában kulturálisan determináltak. Különböző kultúrák különböző testtechnikákat determinálnak, annak megfelelően, hogy az emberek cipővel vagy cipő nélkül járnak, hogy a fejükön vagy a kezükben cipelnek, hogy az ajkukkal vagy az orrukkal csókolnak. Azzal tesszük az első lépést afelé, hogy felfedezzük, mik lehetnek egy előadó színpadi *bioszát* vagy életét irányító elvek, ha meg-

értjük, hogy a test mindennapi technikái nem-mindennapi technikákkal helyettesíthetők, vagyis olyan technikákkal, amelyek nem fogadják el a test szokásos meghatározottságát. Az előadók e nem-mindennapi technikákat használják.

Nyugaton a mindennapi testtechnikákat a nem-mindennapi testtechnikától elválasztó távolság gyakran nem nyilvánvaló vagy tudatosan érzékelt. Indiában viszont a két technika közötti különbség nyilvánvaló, sőt nomenklatúra – a *lókadharmi* és a *nátjadharmi* – által szentesített. A mindennapi technikák általában a legkisebb erőfeszítés elvét követik: vagyis azt az elvet, hogy minimális energiárfordítással maximális eredményt érjenek el. Amikor Japánban voltam az Odin Teatrettel, annak a kifejezésnek a jelentése iránt érdeklődtem, amelyet a nézők arra használtak, hogy köszönetet mondjanak a színészeknek az előadás végén: *ocukareszama*. A – sajátosan az előadóra használt – kifejezés pontos jelentése: „fáradt vagy”. Az előadó, aki megérintette a nézőt és felkeltette érdeklődését, fáradt, mert nem takarékoskodott energiájával. S ezért köszönet jár neki.

Ám az energiatöbblet, az energiapazarlás nem ad elégséges magyarázatot az előadó életében, színpadi bioszában észlelhető erő létezésére. Az előadó élete és egy akrobata vitalitása közti különbség nyilvánvaló. Ugyanílyen nyilvánvaló az előadó élete, és a pekingi opera, vagy a színház és tánc egyéb formáinak különösen virtuóz momentumai közti különbség. Ez utóbbi esetekben az akrobata egy „másik testet” mutat be, amely a mindennapokétól jelentős mértékben különböző technikákat használ, valójában annyira különbözőket, hogy úgy tűnik, mintha azok minden kapcsolatot elvesztettek volna a mindennapi technikákkal. Nem beszélhetünk azonban nem-mindennapi technikákról, hanem egyszerűen „más technikákról”. Megszűnik a távolság feszültsége, a nem-mindennapi testtechnikák alkotta dialektikus kapcsolat. Csupán egy virtuóz testének hozzáférhetlensége létezik.

A test mindennapi technikáinak célja a kommunikáció. A virtuozitás technikáinak célja a meghökentetés és a test átalakítása. A nem-mindennapi technikák célja viszont az információ: szó szerint *formába (in-form) öntik a testet*. S ebben rejlik az a lényegi különbség, amely elválasztja a nem-mindennapi testtechnikákat azoktól, amelyek pusztán átalakítják a testet.

A színpadi jelenlét különleges minőségének vizsgálata elvezetett minket a mindennapi technikák, a virtuóz technikák és a nem-mindennapi technikák közti különbségtételhez. Ez utóbbiak vonatkoznak az előadóra. Meghatározzák az előadó életét, még mielőtt bármit is bemutatna vagy kifejezne. Nem könnyű ezt egy nyugati embernek elfogadnia. Hogyan létezhet az előadó művészetének egy olyan szintje, amelyen az előadó él és jelen van anélkül, hogy bármit is ábrázolna vagy bármilyen jelentéssel bírna? Egy előadó számára az olyan erőteljes jelenlétnek az állapota, mely alatt semmit nem ábrázol – oximoron, kifejezésbeli ellentmondás. Moriaki Vatanabe az előadó pusztá jelenlétének oximoronját a következőképpen fogalmazta meg: „az előadó saját hiányát ábrázoló helyzete”. Úgy tűnhet, hogy ez nem több, mint elmejáték, ám valójában a japán színház egyik alapvető aspektusa.

Vatanabe rámutat, hogy a nőben, a *kjógen*ben és a *kabukiban* létezik egy közbülső karakter a két másik (a valódi identitást és a fiktív identitást ábrázoló) lehetőség között: a vaki, a nő második színésze, aki gyakran saját nem-létét fejezi ki. Összetett nem-mindennapi testtechnikát alkalmaz, de nem arra, hogy kifejezze önmagát, hanem hogy képes legyen semmit sem kifejezni. A tagadás a nő-előadás befejező pillanataiban is felbukkan, amikor a főszereplő – a *site* – eltűnik: a színész ekkor már levetközte szerepét, ugyanakkor még nem zökkent vissza mindennapi identitásába; visszahúzódik a nézőktől, anélkül, hogy bármit is megpróbálna kifejezni, ám még ugyanazzal az energiával rendelkezik, mint a kifejező pillanatokban. A *kókennek*, a feketébe öltözött embernek, aki a nő és a kabuki főszereplőjének segédkezik, szintén az a feladata, hogy „a jelen nem léte adja elő”. Jelenléte, amely semmit nem fejez ki és semmit nem ábrázol, oly közvetlenül a színész energiájából és életéből fakad, hogy a szakértők azt állítják, nehezebb *kókennek* lenni, mint színésznek.

E példák azt mutatják, hogy létezik egy szint, amelyen a nem-mindennapi testtechnikák az előadó energiáit tiszta állapotba, vagyis a pre-expresszív szintre emelik. A klasszikus japán színházban e szintet hol nyíltan megmutatják, hol elrejtik, mégis jelen van minden előadóban, s éppen ez jelenti színpadi életük vagy *bioszuk* alapját.

Egy előadó „energiájáról” beszélni annyi, mint olyan kifejezést használni, amely ezernyi félre-

értésre ad lehetőséget. Az „energia” szónak számos konkrét jelentést tulajdonítunk. Etimológiailag annyit jelent, mint „munkában, működésben lenni”. Hogyan lehetséges tehát, hogy az előadó teste működésben van egy pre-expresszív szinten? Milyen más szavak helyettesíthetik az „energia” szót?

Amikor a keleti előadó elveit más nyelvre fordítjuk, olyan szavakat használunk, mint energia, élet, erő és szellem, ezek állnak az olyan szavak helyett, mint a japán *ki-ai*, *kikoro*, *io-in*, *kosi*, a bali-szigeti *taksu*, *virasa*, *bayu*, *chikara*, a kínai *shun toeng*, *kung-fu* és a szanszkrit *prana* és *shakti*. Az előadó életét meghatározó elvek tényleges jelentését összetett és pontatlanul lefordított kifejezések homályosítják el.

Úgy próbáltam meg előrejutni, hogy visszafelé indultam el. Megkérdeztem a keleti színház néhány mesterét, hogy a munkájuk során használt nyelven létezik-e olyan szó, amelyet a mi „energia” szavunkkal lehetne lefordítani. „Annak jelzésére, hogy egy színész a megfelelő energiát használja-e miközben dolgozik, azt mondjuk, hogy van vagy nincs *kosija*” – válaszolta a kabuki-színész, Szavamura Szodzszuro. Japánul a *kosi* nem absztrakt fogalom, hanem a test egy nagyon pontosan meghatározott része: a csípő. Tehát amikor azt mondjuk, hogy valakinek van vagy nincs *kosija*, az azt jelenti, hogy van vagy nincs csípője. De mit jelent az, hogy valakinek nincs csípője?

Amikor mindennapi testtechnikáinkat használva járunk, a csípő mozgása a lábakat követi. A kabuki-és nő-színészek nem-mindennapi testtechnikáiban, épp ellenkezőleg, a csípő mozdulatlan marad. Ahhoz, hogy járás közben gátoljuk a csípő mozgását, enyhén be kell hajlítanunk a térdünket, és gerincoszlopunkat megterhelve törzsünket egyetlen egységként kell használnunk, ami azután lefelé irányuló nyomást fejt ki. Ily módon két különböző feszültség jön létre a test alsó és felső részében. E feszültségek arra kényszerítik a testet, hogy új egyensúly-központot találjon. Nem stilisztikai választásról van szó, hanem arról az eljárásról, amely az előadó életét előidéz, s amely majd csak másodlagosan válik különleges stilisztikai jellemzővé.

Valójában az előadó élete az egyensúly megváltozásán alapul. Amikor felegyenesedve állunk, soha nem vagyunk mozdulatlanok, még akkor sem, amikor annak tűnünk; valójában számos apró mozdulatot teszünk, hogy súlyunkat elosszuk. Folyamatos szabályozás-sorozat mozgatja súlyunkat, először a lábujjakban, majd a sarokban, most a lábak bal ol-

dalán, majd a jobb oldalán. Még a legnagyobb mozdulatlanságban is jelen vannak ezek a mikro-mozdulatok, hol összesűrűsödnek, hol kiterjednek, pszichikai állapotunktól, korunktól, foglalkozásunktól függően időnként többé-kevésbé ellenőrizzük azokat. Végeztek kísérleteket hivatásos színészekkel. Amikor arra kérték őket, hogy képzeljék el, amint futás közben súlyt cipelnek, elesnek vagy másznak, maga az elképzelés azonnali változást eredményezett egyensúlyukban. Egy nem-színész testében, akit ugyanerre a feladatra kértek meg, nem jelent meg egyensúly-változás, mivel egy nem-színész számára az elképzelés szinte kizárólag szellemi gyakorlat marad.

Mindez elégséges információval szolgál az egyensúlyról, valamint a szellemi folyamatok és az izomfeszültségek közti kapcsolatáról, de semmi újat nem mond az előadóról. Valójában az, hogy az előadók megszokták, hogy ellenőrizzék saját jelenlétüket, és mentális képeiket fizikai és vokális cselekedetekre fordítsák le, csupán annyit jelent, hogy az előadók előadók. Az egyensúly-kísérletekben feltárt mikro-mozdulatok sorozata azonban más kerékvágásba terel bennünket. E mikro-mozdulatok egy, a test mindennapi technikái mélyén rejlő magot jeleznek, amely módosulhat és erősödhet, azért, hogy az előadó jelenlétének erejét növelje, s ily módon a nem-mindennapi technikák alapját képezze.

Aki valaha is látott Marcel Marceau-előadást, bizonyára elgondolkodott annak a pantomimesnek a furcsa sorsán, aki Marceau számai között néhány pillanatra egyedül jelenik meg a színpadon és egy táblát tart, amelyre a soron következő darab címét írták. Mondhatjuk, hogy a pantomim néma forma, és – hogy meg ne törjék a csendet – még a címeknek is némáknak kell lenniük. De miért használunk egy pantomimest, egy színészt hirdetőtáblának? Ez nem azt jelenti-e, hogy e reménytelen helyzet foglyaként szó szerint semmit sem tehet? Pierre Verry, az a pantomimes, aki éveken keresztül tartotta Marceau címtábláit, egy nap elmondta, hogyan próbálta meg elérni a színpadi létezés lehető legmagasabb fokát, azalatt a néhány pillanat alatt, amíg megjelent a színpadon, anélkül, hogy bármit is csinálna – vagy lehetősége lenne csinálni. Szerinte ennek egyetlen módja az volt, hogy a lehető legélettelibbé próbálta tenni azt a testtartást, amelyben a táblát a lehető legerősebben tartotta. Ahhoz, hogy ezt az eredményt a színpadon töltött néhány pillanat alatt elérje, hoosszan kellett összpontosítania, hogy

megtalálja „ingatag egyensúlyát”. Mozdulatlansága nem statikus, hanem dinamikus mozdulatlansággá vált. Mivel semmi mással nem dolgozhatott, Verry a lényegre csökkentette önmagát, s e lényegzet az egyensúly megváltoztatásában találta meg.

Szintúgy az egyensúly tudatos és ellenőrzött eltorzítására szolgáltatóknak példát a különböző keleti színházi formák alap testhelyezetei. Egyes keleti színházi hagyományok előadói eltorzítják a lábak és térdek helyzetét, azt a módot, ahogy lábukat a földre helyezik, vagy csökkentik a két láb közötti távolságot, ezáltal csökkentve a test alapját és ingataggyá téve az egyensúlyt. „A tánc technikája – mondja Sanjukta Panigrahi – azon alapul, hogy a testet függőlegesen két egyenlő részre osztjuk és a súlyt egyenlőtlenül osztjuk el, most többet a test egyik felére, most többet a másik felére.” Vagyis a tánc – mintha csak mikroszkóp alatt néznénk – felerősíti azokat a folyamatos és apró súlyelmozdulásokat, amelyeket arra használunk, hogy mozdulatlanok maradjunk, s amelyeket az egyensúly mérésére specializálódott laboratóriumok bonyolult diagramok segítségével ábrázolnak. Az *egyensúly tánca* minden előadói forma alapelveiben benne rejlik.

Az ellentétek tánca

Ne lepődjön meg az olvasó, ha a színész és táncos szavakat válogatás nélkül használom, ahogy egyfajta közömbösséggel mozgok keleti és nyugati kultúrák között. Az általunk keresett életelveket nem korlátozzák a nyugaton színházként, táncként vagy pantomimként meghatározott műfajok között tett megkülönböztetések. Gordon Craig – a kritikusok által Henry Irving, angol színész egyedi járásmódjára használt torz képeket elutasítva – röviden megjegyezte: „Irwing nem járt, hanem táncolt a színpadon.” A kritikusok a színháznak a tánc felé csúsztatását alkalmazták – ez esetben negatív értelemben – Mejerhold kutatásainak elítélésére. Miután megnézték *Don Juan* című produkcióját, egyesek kritikusok azt írták, hogy Mejerhold nem igazi színházat, hanem balettet csinált.

Kultúránkra jellemző azon tendencia, miszerint megkülönböztetést teszünk tánc és színház között, mely sebet, hagyományok nélküli úrt takar, amely folyamatosan azzal fenyeget, hogy a színészt a test megtagadása, a táncost pedig a virtuozitás szippantja be. Egy keleti előadónak a megkülönböztetés abszurdnak tűnik, ugyanúgy ahogy abszurdnak tűnt volna egy más kor európai előadójának, például

egy udvari bolondnak vagy egy XVI. századi komédiásnak. Megkérdézhetünk egy nő- vagy kabuki-színészt, hogyan fordítaná az „energia” szót arra a nyelvre, amelyen dolgozik, de meglepetten fogja rázni a fejét, ha arra kérjük, magyarázza el a tánc és a színház közti különbséget.

„Az energiát – mondta Szavarmura Szodzsuro – a *kosi* szóval fordíthatnánk.” Hideo Kanze, nőszínész pedig hozzáteszi: „Az apám soha nem mondta, hogy «Használj több *kosit*», tanítása abból állt, hogy járom kellett, miközben ő belekapaszkodott a csípőmbe és hátrafelé húzott.” Ahhoz, hogy legyőzze az apja kapaszkodása okozta ellenállást, a színész arra kényszerült, hogy felsőtestét enyhén előrehajtsa, térdét behajlítsa, lábát a padlóhoz nyomja és inkább csúsztassa, mint normál lépést tegyen. Az eredmény az alap nő-járássá lett. Az energia mint *kosi* nem az egyensúly egyszerű és mechanikus megváltozásának eredménye, hanem az ellentétes erők közti feszültség következménye.

Mannodzo Nomura, kjógen-színész arra emlékeztet, hogy a Kita iskola nő-színészei a következőt vallják: „A színésznek azt kell elképzelnie, hogy egy vaskarika lóg fölötte, amely felfelé húzza. Ahhoz, hogy lábát a földön tarthassa, ellen kell állnia ennek a húzásnak.” Ezt az ellentétes feszültséget leíró japán kifejezés, a *hippari hai*, annyit jelent, mint „húzni valamit vagy valakit magam felé, mialatt a másik személy vagy dolog megpróbálja ugyanezt tenni”. A *hippari hai* a színész testének alsó és felső része között ugyanúgy fenn áll, mint az eleje és a hátulja között. *Hippari hai* feszül a színészek és a zenészek között is, akik valójában sose játszanak összhangban, hanem megpróbálnak eltávolodni egymástól, kölcsönösen meglepik egymást, megszakítják egymás tempóját, de soha nem távolodnak el egymástól annyira, hogy megszűnjék köztük a kapcsolat, az a különleges kötelék, amely ellentétbe állítja őket.

Kiszélesítve a fogalmat azt mondhatjuk, hogy ebben az értelemben a nem-mindennapi technikák *hippari hai* kapcsolatban állnak a mindennapi technikákkal. Valójában azt láthatjuk, hogy bár a nem-mindennapi technikák különböznek a mindennapi technikáktól, anélkül is feszültség lehet közöttük, hogy a két fajta technika elszigetelődne vagy elkülönülne egymástól. Az előadó teste az ellentétes erők közti feszültség segítségével tárja fel életét a nézőnek: ez az ellentét elve. Ezen elv alapján – amely szemmel láthatólag a nyugati előadó gyakorlatának is része – a kelet kodifikált hagyománya különböző kompozíciós rendszereket épített fel.

A pekingi operában a színész teljes dinamikus rendszere arra az elvre épül, hogy minden mozdulatot az ellenkező irányba kell elkezdni, mint amerre véglegesen kifut. A bali-szigeti tánc minden formája a *keras* és a *manis* közti ellentétek sorozatának elrendezéséből épül fel. A *keras* erőset, keménységet, erőteljeset jelent, a *manis* gyengét, finomat, puhát. A *keras* és a *manis* a különböző testrészeknek a táncban használt mozdulataira és helyzeteire, valamint ugyanazon előadás egymást követő mozdulataira vonatkozik. E kapcsolat tisztán látszik a bali-szigeti tánc kiinduló pozíciójában, amely a nyugati szemnek végtelenen stilizáltnak tűnhet. Mindenesetre annak eredménye, hogy a test egyes részei következetesen *keras* pozícióba változnak, míg a test más részei *manis* pozícióban maradnak.

Az ellentétek táncja több szinten is jellemzi az előadó életét. Az előadók e tánc keresése során a kényelmetlenséget használják iránytűként. „A pantomimes kényelemben érzí magát a kényelmetlenségben” – mondja Decruz, és a többi hagyomány mestereinek is hasonló maximái vannak. A japán butó-táncos, Kacuko Azuma mestere mindig azt mondta: úgy tudja ellenőrizni, vajon helyesen vett-e fel egy testhelyzetet, hogy a pozíció fáj-e. Majd mosolyogva hozzátette: „De ha fáj, az nem szükségszerűen jelenti azt, hogy jó.” Az indiai táncosnő Sanjukta Panigrahi, a pekingi opera, a klasszikus balett és a bali-szigeti tánc mesterei mind ugyanezt a gondolatot ismételték. A kényelmetlenség tehát az ellenőrzés egy módjává, belső radarrá válik, amely lehetővé teszi az előadónak, hogy cselekvés közben figyelje önmagát. Nem a szemével, hanem egy sor fizikai percepció segítségével, amelyek megerősítik, hogy nem-mindennapi, a szokásostól eltérő feszültségek munkálnak a testben.

Amikor a bali-szigeti mestert, I Made Pasek Tempot arról kérdeztem, hogy szerinte mi lehet egy színész vagy egy táncos legfőbb tehetsége, azt válaszolta, hogy a *tahan*, „az ellenállásra, a kitartásra való képesség”. A fogalom megtalálható a kínai színházban is. Annak kifejezésére, hogy egy színész jártasságra tett szert művészetében, azt mondják, hogy van *kung-fu*-ja, vagyis szó szerint „képessége a ragaszkodásra, az ellenállásra”. Nyugaton az „energia” szót használnánk ennek kifejezésére: „képesség arra, hogy állhatatosan dolgozzunk, képesség a kitartásra”. De a szó ismét csapdává válhat.

Amikor a nyugati előadók energikusak akarnak lenni, amikor összes energiájukat használni akarják, gyakran hatalmas vitalitással kezdenek el mozogni

a térben. Széles mozdulatokat tesznek, nagy sebességgel és izomtevékenységgel. Az erőfeszítés kemény munkával, fáradtsággal jár. A keleti színészek (vagy a nagy nyugati színészek) azonban jobban elfáradhatnak szinte mozgás nélkül. Fáradtságukat nem a vitalitástöbblet, nem a széles mozdulatok használata okozza, hanem az ellentétek játéka. A test energiával terhelte válik, mert benne potenciálbeli különbségek sora jön létre, amely még a lassú mozdulatok mellett vagy a szemmel látható mozdulatlanásban is élővé, jelenlévővé teszi a testet. Az ellentétek táncja már azelőtt megkezdődik a testben, mielőtt megtörténne a testtel. Fontos, hogy megértsük az előadó életének ezen elvét: az energia nem szükségszerűen felel meg térbeli mozgásnak.

A *lókadharmiban*, a különböző mindennapi testtechnikákban egy kinyújtott, illetve visszahúzott karnak vagy lábnak, avagy a kéz egy ujjának életet adó erők közül egyszerre csak egy működik. A *nátjadharmiban*, a nem-mindennapi test-technikákban a két ellentétes erő (a kinyújtás és a visszahúzás) egyidejűleg működik; vagy még inkább a karok, a lábak, az ujjak, a gerinc, a nyak – a test ezen részei mind kinyúlnak, mintegy ellenállva annak az erőnek, amely aztán arra kényszeríti a test részeit, hogy meghajoljanak és *vice versa*. Kacuko Azuma például elmagyarázta, milyen erők működnek egy – a mind a butó-táncra, mind a nóra jellemző – mozdulatban, amelyben a felsőtest enyhén meghajlik és a karok enyhe ívben előrenyúlnak. Azokról az erőkről beszél, amelyek ellenkező irányban működnek, mint amit nézünk; a karok – mondja – nem nyúlnak előre, hogy ívet formáljanak, sőt mintha egy nagy szögletes dobozt húznának a mellkas felé. Ily módon a karok, amelyek látszólag eltávolodnak a testtől, valójában a test felé húzódnak, ahogy a befelé nyomott felsőtest ellenáll és előrehajol.

A kihagyás értéke

A testben működő ellentétek táncja által felfedezett elv – a látszat ellenére – elimináción keresztül hat. A cselekvések azáltal válnak láthatóvá, hogy elszigetelődnek kontextusuktól. A táncba fonódó mozdulatok sokkal összetettebbeknek tűnnek, mint a mindennapi mozdulatok. Valójában azonban egyszerűsítés eredményei: olyan pillanatokból állnak össze, amelyekben a test életét vezérlő ellentétek a legegyszerűbb szinten nyilvánulnak meg. Ez úgy történik, hogy meghatározott számú

erő, vagyis ellentét elszigetelődik, felnagyítódik és – egybe vagy egymás után – összegyűlik. Ez ismét nem egy gazdaságos testhasználat, a mindennapi technikák ugyanis hajlamosak arra, hogy egymásra helyezzenek különböző folyamatokat, amelyek későbbi idő- és energia-megtakarítással járnak. Decroux azt írja, hogy a pantomim „a testből összeállított munka-portré”, s ezt más hagyományokra vonatkozóan is elfogadhatjuk. A testi „munka-portré” az egyik olyan elv, amely azok életét uralja, akik aztán épp ezt az állapotot rejtik el, mint például a klasszikus balett-táncos, aki súlyát és erőfeszítését a könnyűség és kényelem képe mögé rejt. Az ellentétek elve, mivel az ellentét az energia lényege, összekapcsolódik az egyszerűsítés elvével. Az egyszerűsítés ebben az esetben bizonyos elemek kihagyását jelenti azért, hogy más, ily módon alapvető fontosságúnak tűnő elemek kerülhessenek előtérbe.

Ugyanazok az elvek tarthatják fenn a táncos életét – akinek a mozdulatai nyilvánvalóan messze eltávolodtak a mindennapi mozdulatoktól – és a színészt, akinek a mozdulatai közelebbinek tűnnek a mindennap használtakhoz. Valójában a színész nemcsak a test mindennapi használatának komplexitását hagyhatja el, hogy munkájának lényege, *biosza* alapvető ellentéteken keresztül megnyilvánulhasson, hanem a térbeli akció kiterjedését is. Dario Fo azt magyarázza, hogy a színészi mozgás ereje mindig szintézis eredménye, vagyis nem egy nagy mennyiségű energiát használó cselekvés kis helyre történő koncentrációja, és nem is csak a cselekvéshez szükséges elemek reprodukciója, a feleslegesnek tartott elemek eliminálásával. Decroux – akár egy indiai színész – úgy tartja, hogy a test szükségszerűen a törzsre korlátozódik: a karok és a lábak mozdulatai mellékesek (vagy „anekdotálisak”), csak akkor tartoznak a testhez, ha a törzsből erednek.

Ez a folyamat – amelynek során a cselekvés által betöltött tér korlátozott – az energia elmélyülésével jár. E folyamat az ellentétek kiszélesítéséből bontakozik ki, s új utat nyit az előadói gyakorlat számára hasznos „ismétlődő elvek” felfedezése felé. A cselekvés felé vivő és attól visszatartó erők közti ellentét egy sor – a nő- és a kabuki-színészek által is használt – szabályt alakít ki, amelyek ellentétet hoznak létre a térben és időben használt energiák között. Az egyik ilyen szabály szerint a színész energiájának hét tizedét időben kell felhasználnia, s csak három tizedét térben. Azt is hallhatjuk

színészekről, hogy egy cselekvés tulajdonképpen nem ér véget akkor, amikor a mozdulat térben befejeződik, hanem időben folytatódik.

Mind a nő, mind a kabuki használja a *tameru* kifejezést, amelyet a „felhalmozni” jelentésű kínai ideogrammmal lehet ábrázolni, avagy egy japán ideogrammmal, amelynek jelentése „meghajlítani” valamit, ami egyszerre hajlékony és ellenálló, mint egy bambuszrúd. A *tameru* a visszafojtás, a visszatartás cselekvését határozza meg. A *tameru*-ból jön a *tame*, az energia benntartásának, s annak képessége, hogy térben korlátozott cselekvésbe egy sokkal nagyobb cselekvés véghezviteléhez szükséges energiát sűrítünk. E képesség a színész általános jártasságának jellemzési módjává vált: annak kifejezésére, hogy egy színésznek van-e elegendő színpadi jelenléte, szükséges ereje, a mester azt mondja, hogy van vagy nincs *tameja*.

Mindez az előadó művészetének túlkomplikált, szertelen kodifikációjának tünet, valójában azonban számos hagyomány előadójának közös tapasztalatból származik: egy sokkal nagyobb és nehezebb cselekvés végrehajtásához szükséges energiát korlátozott mozdulatokba sűrítene. Például amikor az egész test részt vesz egy cigaretta meggyújtásának akciójában, mintha súlyos dobozt és nem könnyű gyufáskatulyát emelnénk fel, vagy amikor a szánkat enyhén nyitva hagyva állunkkal bólogatunk, akkora erővel, mintha harapnánk. Ha így dolgozunk, olyan energiamínőséget fedezhetünk fel, amely az előadó egész testét élővé teszi, még akkor is, amikor mozdulatlan.

Valószínűleg ez az oka annak, hogy számos híres színész képes arra, hogy az úgynevezett „színpadi néma játék” legnagyobb jeleneteivé változzon. Amikor e színészek befejezik cselekvésüket és az „oldalvonalon” maradnak (amíg más színészek bontják ki a cselekvés fő vonalát), képesek szinte észrevehetetlen mozdulatokba sűríteni annak a cselekménynek erejét, amelyet nem hajthatnak végre. Ez az a pillanat, amikor *bioszuk* különleges erővel fejeződik ki és jelet hagy a néző emlékezetében. A „színpadi néma játék” nemcsak a nyugati hagyományban létezik. A tizenhetedik században Kameko Kicsivaemon kabuki-színész értekezést írt a színész művészetéről *Por a fülben* címen. Azt mondja, hogy egyes előadások adott pillanataiban csak egy színész táncol, a többi hátat fordít a nézőtérnek és pihen. „Én nem pihenek – írja –, hanem gondolatban előadom az egész táncot. Ha nem teszem, a hátam látványa nem érdekli a nézőt.”

A kihagyás színházi értéke nem abban áll, hogy „hagyni kell valakit belemenni” egy meghatározatlan nem-cselekvésbe. A színpadon az előadó számára a kihagyás azt jelenti, hogy „visszatartja” azt, ami eltér a valódi színpadi élettől, s nem szórja szét az expresszivitás és vitalitás bőségében. A kihagyás szépsége valójában az indirekt cselekvés szépsége, annak az életnek a szépsége, amely maximális intenzitással tárul fel a minimális cselekvésben. Ismét az ellentétek játékaival találkozunk, amely még az előadó művészetének pre-expresszív szintjét is meghaladja.

Intermezzo

Eponton valaki megkérdezheti, hogy az előadó művészetének általam leírt elvei nem vezetnek-e túl messzire a nyugaton ismert és gyakorolt színháztól és tánctól. Vajon ezek az elvek valóban hasznos „jótanácsokat” jelentenek az előadói gyakorlat számára? Amennyiben az előadó művészetének pre-expresszív szintjére irányítjuk figyelmünket, nem válunk-e vakká a nyugati előadó valódi probléma iránt? Vajon a pre-expresszív szint csak a magasan kodifikált színházi kultúrákban igazolható? Talán nem a kodifikáció hiánya és az individuális kifejezés keresése jellemzi a nyugati hagyományt leginkább? Ezek kétségtelenül nem mellőzhető kérdések, de az azonnali válasz helyett inkább arra invitálnak, hogy megálljunk egy pillanatra.

Úgyhogy beszéljünk a virágokról!

Azért teszünk néhány szál virágot egy vázába, hogy megmutassuk, milyen szépek, hogy élvezzük őket. Rejtett jelentéssel is felruházhatjuk: gyermeki vagy vallásos jámborság, szerelem, elismerés, tisztelet. Ám lehetnek akár milyen szépek, van egy tökéletlen vonásuk: ha kiragadjuk őket kontextusukból, továbbra is csak saját magukat ábrázolják. Olyanok, mint az a színész, akiről Decroux beszélt: egy ember, aki arra ítéltetett, hogy emberre hasonlítson; test, amely testet utánoz. Ez lehet tetszetős is, de ahhoz, hogy művészetnek tekintsük, nem elegendő, hogy csupán tetszetős legyen. Ahhoz, hogy művészetnek tekintsük – teszi hozzá Decroux –, a dolog képzetét egy másik dolog kell, hogy ábrázolja. A vázában levő virágok jóvátehetetlenül virágok maradnak egy vázában. Néha alkothatják ugyan műalkotás tárgyát, de önmagukban soha nem válhatnak műalkotássá.

Képzeld el, hogy a vágott virágokat valami más ábrázolására használjuk: ahogy a növény küzd a

növekedésért, azért, hogy elszakadhasson a földtől, amelybe gyökerei egyre mélyebben süllyednek, ahogy a növény az ég felé kapaszkodik. Képzeld el, hogy az idő múlását akarjuk ábrázolni, ahogy a növény virágba borul, növekedik, fejlődik és meghal. Ha sikerrel járunk, a virág valami más fog ábrázolni és műalkotás lesz belőle, vagyis *ikebanát* alkotunk.

Az *ikebana* ideogramjának jelentése: „élővé tenni a virágokat”. A virágok élete – mivel félbeszakadt, megakadt – ábrázolható. A folyamat magától értetődő: valamit kiszakítunk normál életfeltételei közül (ez a virágok azon állapota, amikor egyszerűen elrendezzük őket egy vázában), a normál állapotot vezérlő szabályokat helyettesítjük, s más szabályokat használva analogikusan újraépítjük. A virágok például nem tudnak időben cselekedni, nem tudják saját virágzásukat és elhervadásukat időben kifejezve ábrázolni, az idő múlását viszont sugallhatjuk térbeli analógiával. Tárítani lehet egy bimbózó ágat egy teljes virágjában lévővel. Két ággal – az egyik felfelé törekszik, a másik lefelé mutat – arra az irányra összpontosíthatjuk figyelmünket, amerre a növény fejlődik: az egyik erő a föld felé húzza, a másik eltolja a földtől. Egy harmadik, keresztbe fektetett ág mutathatja a két ellentétes feszültségből adódó egyesített erőket. A kompozíció, amely mintha kifinomult esztétikai ízlésből fakadna, valójában egy jelenség elemzésének és boncolgatásának eredménye: az időben működő energia térbeli vonalakra transzponálása.

E transzponálás új, az eredetitől különböző jelentésekre teszi nyitottá a kompozíciót: a felfelé nyúló ág a Mennyszággal asszociálódik, a lefelé nyúló ág a Földdel, a középső, a két entitás között közvetítő ág pedig az Emberrel. A valóság sematikus elemzésének, valamint a valóság transzponálásának eredménye tehát filozófiai elmélkedés tárgyává válik, mégpedig azon elvek alapján, amelyek anélkül ábrázolják azt, hogy újraalkotnák.

„Az elmének nehézséget jelent, hogy fenntartsa a bimbó gondolatát, mert az így jelölt dolog erőteljes fejlődés áldozatául esik és – gondolatunk ellenére – erős ösztönzést mutat arra, hogy ne virág-bimbó legyen, hanem virág.” E szavakat Bertold Brecht Hu-jeh-nek tulajdonítja, aki hozzátézi: „Így a gondolkodó számára a virág-bimbó fogalma valami olyat jelöl, ami arra törekszik, hogy más legyen, mint ami.” Az *ikebana* épp e gondolkodásbeli „nehézséget” veti fel: a múlt jelzését és a jövő sugallását, a mozdulatlanságon keresztül a folyamatos mozgás

ábrázolását, amely a pozitívat negatívvá változtatja és vice versa.

Az *ikebana* példája megmutatta, milyen absztrakt jelentéseket vet fel egy fizikai jelenség elemzésének és transzponálásának pontos munkája. Ha az absztrakt jelentésekkel kezdjük, soha nem érjük el az *ikebana* konkrétságát és pontosságát, míg ha a pontossággal és a konkrétsággal kezdjük, elérhetjük az absztrakt jelentéseket.

Az előadó is gyakran az absztrakttól próbál meg a konkrétéhoz eljutni. Úgy gondolja, hogy kiindulási pontja származhat abból, amit ki akar fejteni, s az majd maga után vonja a megfelelő technika használatát. Ennek az abszurd hitnek egyik tünete a kodifikált előadási formák, valamint az előadó életére vonatkozó és azt magába foglaló elvek irányában mutatott szerénység. Az elvek ugyanis valójában nem esztétikai javaslatok, amelyeknek célja, hogy az előadó testét szebbé tegyék, hanem annak eszközei, hogy megfosszák a testet mindennapi szokásaitól, s így megakadályozzák, hogy az továbbra is egy arra ítéltett emberi test legyen, hogy csak önmagára hasonlítson, hogy csak önmagát mutassa be és ábrázolja. Amikor egyes elvek bizonyos gyakorisággal más helyen és más hagyományban újra és újra felbukkannak, feltételezhetjük, hogy a mi esetünkben is működnek.

Az *ikebana* példája rámutat hogyan lehetnek egyes időbeli erőknél térbeli megfelelőik. A test mindennapi használatát jellemző erőket helyettesítő analóg erők hasonló használatát alkotja Decroux pantomimes rendszerének alapját. Decroux gyakran a valódival ellentétes cselekvéssel nyújtja a valódi cselekvés képzetét. Például amikor valaminek az eltolását mutatja be, nem a mellkasát tolja előre és a hátsó lábát szorítja a földhöz – ahogy ez a valódi cselekvésben történik –, hanem gerincét homorítja (mintha ahelyett, hogy valamit tolna, őt tolnák), karjait a mellkasa felé húzza, s az első lábát és lábfejét nyomja lefelé. Az erők ezen radikális megfordítása, tekintetbe véve, hogyan nézhetnek ki a valódi cselekvésben, visszaállítja a valódi cselekvésben szerepet játszó munkát és erőfeszítést. Mintha az előadó testét darabokra szednék, majd a mindennapi élet szabályaitól eltérően állítanák újra össze. Az újra-összeállítás végén a test már nem hasonlít önmagára. Mint virágaink a vázában vagy egy japán *ikebana*, a színész vagy a táncos ki van vágva „természetes” kontextusából, amelyben általában cselekszik: megszabadult a mindennapi technikák dominanciájától. Ahhoz, hogy

színpadilag élő legyen, az előadó – akár az *ikebana* virágai és ágai – nem mutathatja be vagy ábrázolhatja önmagát. Más szóval, fel kell adnia automatikus válaszait.

Az előadó művészetének különböző kodifikációi mindenekelőtt arra szolgálnak, hogy megtörjék a mindennapi élet automatikus válaszait.

Természetesen az automatikussal való szakítás még nem azonos a kifejezéssel, ám e szakítás nélkül nem létezik a kifejezés. „Öld meg a lélegzetet. Öld meg a ritmust.” – ismételtette Kacuko Azuma mestere munka közben. „Megölni” a lélegzetet és „megölni” a ritmust annyit jelent, mint tudatosítani azt a hajlandóságot, hogy mozdulataink szokásszerűen a légzés és a zene ritmusához kapcsolódnak, s szétörmi e kapcsolatot. A mindennapi élet szokásos cselekvéseinek szétörését talán a japán színházi kultúra fejlesztette ki legtudatosabban és legradikálisabban.

Az a tan, amely azt követeli, hogy – Kacuko Azuma mesterének kifejezésével – öljük meg a ritmust és a lélegzetet, megmutatja, hogyan lehet a vágyott ellentétet azzal előidézni, hogy szakítunk a test mindennapi technikáinak szokásos válaszaival. A ritmus megölése valójában egy sor feszültség létrehozását foglalja magában, amelyek megakadályozzák, hogy a tánc mozdulatai egybeessenek a zene ritmusával. A lélegzet megölése annyit jelent, mint visszatartani a lélegzetet, még akkor is, amikor kilelegzünk – azaz a pihenés pillanatában –, egy ellentétes erővel ellenállni a kilelegzésnek. Kacuko Azuma mondja, hogy számára tulajdonképpen fájdalmas olyan táncost látni, aki követi a zene ritmusát, ami egyébként a japánon kívül minden kultúrára jellemző. Könnyű megérteni, hogy – a kultúrára jellemző egyedi megoldásnak megfelelően – miért kelt benne kényelmetlen érzést az olyan tánc, amely követi a zene ritmusát: mert kívülről, a zene vagy a mindennapi viselkedés által meghatározott cselekvést mutat be. A japánok megoldása e problémára kizárólag az ő kultúrájuk részét képezi, maga a probléma viszont minden kultúra előadóit érinti.

Az „elhatározott” test

Számos európai nyelvben létezik egy kifejezés, amelyet mindannak összefoglalására lehet használni, ami alapvető az előadó élete számára. Ez egy grammatikailag paradox kifejezés, amelyben a passzív forma aktív jelentést vesz fel, s amelyben az aktivitás érvényességét a passzivitás

formája fejezi ki. A kifejezés nem kétértelmű, hanem hermafrodita: egyesíti magában a cselekvést és a passzivitást, s furcsasága ellenére a köznyelvben is gyakran előforduló szókapcsolat.

Azt mondjuk, hogy „essere deciso”, „être décidé”, „to be decided”.^{*} Ám ez nem azt jelenti, hogy valaki vagy valami elhatározott bennünket vagy elhatározáson mentünk keresztül, se azt, hogy elhatározás tárgyává váltunk. „Elhatározottnak lenni” nem azt jelenti, hogy mi elhatározunk valami, sem azt, hogy mi az elhatározás cselekvését hajtjuk végre. E két fenti ellentétes állapot között folyik az élet áramlata, amelyet a nyelv látszólag nem képes kifejezni, csupán képekkel körülcsoncolni. Csak a közvetlen tapasztalat mutathatja meg, mit jelent „elhatározottnak lenni”. Ahhoz, hogy elmagyarázzuk valakinek, mit jelent „elhatározottnak lenni”, megszámlálhatatlan képzettársításra, megszámlálhatatlan példára, mesterséges helyzetek konstrukcióira kell hivatkoznunk. Mégis mindenki el tudja képzelni, mit jelent a kifejezés. A színészekre és a táncosokra használt összes komplex kép és homályos szabály, a kidolgozott művészi tanok, amelyek látszólag – és valóban – kimódolt esztétika eredményei: mind az arra irányuló kísérlet ugrásai és akrobatikái, hogy átadjanak egy tapasztalatot, amelyet valójában lehetetlen átadni, lehetetlen közvetíteni, kizárólag megélni lehet. Ahhoz, hogy elmagyarázzuk egy színész vagy egy táncos tapasztalatát, komplikált stratégiát kell alkalmaznunk, mesterségesen kell megteremtelnünk azokat a feltételeket, amelyek között e tapasztalat reprodukálható.

Képzelnék el ismét, hogy beléphetünk a Kacuko Azuma és mestere között folyó munka bensőséges világába. A mester neve szintén Azuma. Amikor úgy ítéli, hogy sikerült átadnia tapasztalatait tanítványának, a nevét is átadja. Azuma ekkor azt mondja a leendő Azumának: „Találd meg a *ma*-dat!” A *ma* jelentése térbeli értelemben „dimenzió”, időbeli értelemben pedig „időtartam”. „Ahhoz, hogy megtaláld a *ma*-dat, meg kell, hogy öld a ritmust. Találd meg a *dzso-ha-kjú*-dat. „A *dzso-ha-kjú* kifejezés azt a három fázist írja le, amelyre minden előadói cselekvés felosztható. Az első fázist a növekedni igyekvő és a visszatartó erő ellentéte határozza meg (a *dzso* „visszatartást” jelent); a második fázis (*ha*, „törni”) abban a pillanatban

jelenik meg, amikor valaki megszabadul a visszatartó erőtől, egész addig, amíg el nem érkezik a harmadik fázishoz (*kjú*, „sebesség”), ahol a cselekvés kicsücsösodik, felhasználja összes erejét, hogy hirtelen megálljon, mintha akadályba, új ellenállásba ütközött volna.

Amikor Azumát mestere a *dzso-ha-kjú* szerint tanította mozogni, derekánál fogva visszatartotta, majd hirtelen elengedte. Azumának erőlködni kellett, hogy az első két lépést megtegye (amíg mestere tartotta), térdeit behajlította, talpát a padlóra szorította, törzsét enyhén meghajlította. Amikor mestere elengedte, gyorsan haladt a mozgás meghatározott határáig, majd annál a pontnál hirtelen megállt, mintha mély szakadék nyílt volna meg előtte néhány centivel. Más szóval végrehajtotta azt a mozgást, amit bárki, aki látott már japán színházat, tipikusnak ismerhet fel. Amikor az előadó második természeteként megtanulja a mozgás e mesterséges módját, mintha elszakadna a mindennapi tér-idő kapcsolattól, mégis „élőnek” látszik: „el van határozva”. Etimológiailag „elhatározottnak lenni” annyit jelent, mint „elvágyva lenni”. A „elhatározottnak lenni” kifejezésnek tehát van még egy oldala: mintha azt jelezné, hogy az alkotás képessége magában foglalja azt is, hogy az alkotó el van vágva a mindennapi gyakorlattól.

A *dzso-ha-kjú* három fázisa átítja az atomokat, a sejteket, a japán előadás teljes szervezetét. Az előadó minden egyes cselekvésére, minden egyes mozdulatára, a légzésre, a zenére, minden egyes jelenetre, egy nő-program minden egyes darabjára vonatkozik. A *dzso-ha-kjú* egy, a színház minden egyes szervezeti szintjén keresztülfutó kód.

René Sieffert szerint a *dzso-ha-kjú* szabálya „az emberiség esztétikai értékének állandója”. Ez bizonyos értelemben igaz, még akkor is, ha az is igaz, hogy egy szabály jelentéktelenné olvad, amint egyetemesen használatos. Nézőpontunkból Sieffert egy másik kijelentése tűnik fontosabbnak: a *dzso-ha-kjú* lehetővé teszi az előadónak – ahogy Zeami is magyarázza –, hogy megtörje a szabályt, szemmel láthatóan azért, hogy kapcsolatot létesítsen a nézővel. Az előadó életének állandója, hogy a mesterséges szabályok építése kéz a kézben jár megszégésükkel. Annak a színésznek, akinek csak szabályai vannak, nincs többé színháza, csak

^{*} A magyar nyelvben nem létezik a kifejezés. Az angol „to be decided”, a francia „être décidé”, az olasz „essere deciso” kifejezéseket leginkább megközelítő, de a magyar nyelvben ténylegesen nem létező kifejezés az „elhatározottnak lenni”. (A fordító megjegyzése.)

liturgiája. De egy szabályok nélküli színésznek sincs színháza: csak *lókadharmíja* van, mindennapi viselkedése, amely megjósolható, s amelynek egyenes provokációra van szüksége, ahhoz, hogy ébren tartsa a néző érdeklődését.

Azumának, a tanítványnak, Azuma, a mester által átadott tanítás célja, hogy felfedezze a tanítvány energiájának középpontját. A keresés módszerei aprólékosan kodifikáltak, s számos generáció tapasztalatának gyümölcsei. Az eredményt lehetetlen pontosan meghatározni, hiszen egyénről egyénre változik.

Azuma ma azt mondja, hogy színészként és táncosként életének, energiájának alapelvét úgy lehetne definiálni, mint a gravitáció középpontját, amely a köldök és a farkcsont közötti vonal középpontján található. Minden alkalommal, amikor színpadon van, e középpont körüli egyensúlyát próbálja megtalálni. Gyakorlata ellenére, annak ellenére, hogy az egyik legnagyobb mester tanítványa, s maga is mester, még ma sem mindig sikerül megtalálnia e középpontot. Elképzeli (ugyanazokat a képeket használva, amelyekkel mestere próbálta meg átadni neki tapasztalatát), hogy energiaközpontja a köldök és a farkcsont közötti vonal középpontján vagy a csípő és a farkcsont közti vonalak által alkotott háromszög közepén található acélabda, több réteg pamutba burkolva. I Made Pasek Tempo, a bali-szigeti mester azt mondja, hogy „Amit Azuma tesz, az nem más, mint *keras*, *manisba* burkolva, erő lágyágba burkolva.”

A fiktív test

A nyugati hagyományban az előadó munkája az előadó és az általa előadott szerep pszichológiájával, viselkedésével és történetével foglalkozó fikciók, „mágikus há”-k hálózata felé irányul. Az előadó életének pre-expresszív elvei azonban nemcsak a test fiziológiáját és mechanikáját érintő hideg fogalmak. Igaz, hogy fikciók hálózatán alapulnak, de a testet mozgató fizikai erővel foglalkozó fikciókon, „mágikus há”-kon. Az előadó ebben az esetben egy fiktív testet, és nem egy fiktív személyiséget keres. Ahhoz, hogy megtörténjen a mindennapi viselkedés automatikus válaszai, a keleti hagyományban, a balettben és Decroux pantomimes rendszerében az előadó a test minden egyes cselekvését úgy dramatizálja, hogy elképzeli, ahogy meghatározott súlyú és állagú tárgyakat tol, emel, érint. Ez a pszicho-technika nem az előadó pszichikai

állapotát, hanem sokkal inkább fizikai állapotát kísérli meg befolyásolni. Ezért azzal a nyelvvel áll kapcsolatban, amelyet az előadó akkor használ, amikor önmagához beszél, vagy még inkább azzal, amelyet a mester használ tanítványával, a néző számára viszont semmit nem akar jelenteni.

A test nem-mindennapi technikáinak megtalálásához az előadónak nem kell jártasnak lennie a pszichológiában. Külső stimulálóerők hálózatát hozza létre, amelyre fizikai cselekvésekkel reagál.

Az indiai hagyományban a táncos tíz tulajdonsága közül az egyik arra vonatkozik, hogy tudjuk, hogyan lássunk, hogyan vezessük pillantásunkat a térben. A táncos egy meghatározott dologra adott reakciója jelértékű. Előfordul, hogy az előadó gyakorlata rendkívül pontosan végrehajtottnak tűnik, a cselekvésnek még sincs ereje, mivel a szemhasználat módja nem pontosan irányított. Másfelől viszont a test ellazulhat, de ha a szemek aktívak – vagyis ha azért néznek, hogy lássanak – az előadó testét étellel töltik meg. Ebben az értelemben a szem olyan, mint az előadó második gerincoszlopa. Az összes keleti hagyomány kodifikálja a szemmozgást és azt az irányt, amelyet a szemnek követnie kell. Ez nemcsak arra vonatkozik, amit a néző lát, hanem arra is, amit maga az előadó lát: ahogy az üres teret erővonalakkal, stimulusokkal népesíti be, amelyekre reagálnia kell.

Az 1712-ben elhunyt kabuki-színész, Szadosima Dampacsi naplója végén azt írta, hogy „valaki a szemével táncolt”, arra célozva, hogy az előadott tánc azonos lehet a testtel, a szemek pedig a lélekkel. Hozzáteszi, hogy az olyan tánc, amelyben a szemek nem vesznek részt, halott, míg az a tánc élő, amelyben a szem és a test mozdulatai együtt működnek. A szem a nyugati hagyományban is „a lélek tükré”, s a színész szemét a nem-mindennapi technikák fizikai viselkedése és a nem-mindennapi pszichotechnikák között elhelyezkedő felezőpontként gondolják el. A szem mutatja meg, hogy az előadó „elhatározott”. A szem teszi őt „elhatározottá”.

A nagy dán fizikus, Niels Bohr megszállott western-film rajongóként kíváncsi lett arra, hogy a végső lövésváltásban miért a hős lő gyorsabban, annak ellenére, hogy általában az ellenfele érinti meg hamarabb a pisztolyát. Bohr arra volt kíváncsi, hogy magyarázhatja-e a jelenséget valami fizikai igazság. Arra a következtetésre jutott, hogy valóban létezik ilyen igazság: aki elsőként húzza ki a pisztolyát, lassabban lő, mivel elhatározza, hogy lő, és meghal. A második életben marad, mivel gyors

sabb és azért gyorsabb, mert nem kell elhatároznia, hanem „el van határozva”.

„Az igazi kifejezés – mondja Grotowski – a fáké”. Ezt így magyarázza: „Ha egy színésznek megvan arra az akarata, hogy kifejezzon, megosztottá válik: az egyik része akar, a másik része kifejez, az egyik része parancsol, a másik része végrehajtja a parancsokat.”

Ezer gyertya

Az előadó energiájának nyomát követve, elértük azt a pontot, ahol megragadhatjuk az energia lényegét:

1. az egyensúlyban működő erők erősítésében és aktiválásában;
2. a mozdulatok dinamikáját meghatározó ellentétekben;
3. a redukció és a helyettesítés műveletében, amelyek felfedik azt, ami alapvető a cselekvésekben, s amelyek elmozdítják a testet mindennapi technikáitól, létrehozzák a feszültséget, az energiát közvetítő potenciálkülönbséget.

A test nem-mindennapi technikái olyan fizikai műveletekből állnak, amelyek látszólag a mindenki által megszokott, de mégsem az azonnal felismerhető logikát követő valóságban alapulnak.

A nő-ban az „energia” szót *ki-hai*-nak lehet fordítani, ami a lélek (*ki*) mély egyetértését (*hai*) jelenti a testtel. A lelket itt *pneuma*, lélegzet értelemben használjuk. Mind Indiában, mind a Bali-szigeteken a *prana* szó felel meg a *ki-hai*-nak. Ezek mind inspiráló képek, de nem olyan tanácsok, amelyek vezetni tudnának minket. Valójában amire utalnak, az túl van a mester hatáskörén; ezt nevezük kifejezésnek, az előadói művészet „finom varázsának”.

Amikor Zeami a *jügen*-ről, a „finom varázsról” ír, a *Sirabiosi* nevű táncot hozza fel példaként. *Sirabiosi* egy táncosnő volt a XIII. században, aki férfiruhába öltözve, karddal a kezében táncolt. Úgy tűnik, hogy – főleg keleten, de nyugaton is – a színész gyakran a férfiak által játszott női szerepekben vagy a nők által játszott férfi szerepekben éri el művészetének csúcspontját. Ennek az az oka, hogy a fenti esetekben a színész vagy a színésznő épp az ellenkezőjét teszi annak, mint amit a modern előadó általában tesz, amikor az ellenkező nem ruhájába öltözik. A hagyományosan átöltözött előadó ahelyett, hogy elrejtene nemének maszkját, megfosztja magát tőle, s így lehetővé teszi, hogy átra-

gyogjon a lány vagy az erős vérmérséklet. Az előadói vérmérséklet független attól a mintától, amelyhez a nőnek vagy a férfinak abban az adott kultúrában kell alkalmazkodnia, amelyhez tartozik.

Különböző kultúrák előadásában a férfi és nő szerepeket azzal a vérmérséklettel ábrázolják, amelyet kulturálisan úgy azonosítanak, mint ami „természetesen” a szerep nemének sajátja. Ennél fogva a nemeket megkülönböztető vérmérsékletek ábrázolása a színházi munkákban leginkább konvenció tárgya. Az ábrázolás oly mélyen kondicionált, hogy szinte lehetetlen különbséget tenni nembeliség és vérmérséklet között. Amikor egy előadó az ellenkező nem szerepét játssza, megtörik az egyik vagy másik nem különleges vérmérsékletének azonosítása. Talán ez az a pillanat, amikor a *lökadharmi* és a *nátjadharmi*, a mindennapi viselkedés és a nem-mindennapi viselkedés közötti ellentét elhagyja a fizikai síkot, és egy másik, nem azonnal felismerhető síkra emelkedik. A férfi és női szerepek – az előadásban paradox módon elfogadott – törése közül új fizikai és szellemi jelenlét emelkedik ki.

Az „energia” kifejezés legalkalmasabb, de legkevésbé használható fordítása az indiai táncosnővel, Sanjukta Panigrahhval folytatott egyik beszélgetésből bontakozott ki. Ez volt a legkevésbé használható, mivel lefordítja ugyan a kiindulási pont és az elért eredmény tapasztalatát, nem fordítja le viszont az eredmény eléréséhez vezető folyamat tapasztalatát. Sanjukta Panigrahi azt mondta, hogy az energiát *Shakti*-nak, alkotó energiának hívják, amely se nem férfi, se nem női, de amelyet nő képében ábrázolnak. Ezért Indiában csak nők kaphatják meg a *Shakti amsha*, „a *Shakti* része” címet. De bármilyen nemű az előadó – mondta Sanjukta –, mindig is ő a *Shakti*, az alkotó energia.

*

Miután megtárgyaltuk az ellentétek táncát, amelyen az előadó élete alapul, és meghatároztuk a kontrasztot, amelyet az előadó tudatosan mélyít, miután megvizsgáltuk az egyensúlyt, amelyet az előadó kiválaszt, hogy ingataggá tegye, s aztán kihasználja – talán a *Shakti* képe válhat annak szimbólumává, amiről itt és most nem beszéltünk: hogyan válik valaki jó előadóvá?

Egyik táncában Sanjukta Panigrahi bemutatja *Ardhanárisvarát*, a félig-férfi félig-nő Sivat. Ezt követte a dán színésznő, Iben Nagel Rasmussen a *Moon and Darkness* bemutatásával. Bonnban va-

gyunk, az Nemzetközi Színházantropológiai Iskola legvégén, ahol a különböző kontinensekről származó tanárok és tanítványok egy hónapig együtt dolgoztak az előadó művészetének hideg, technikai, pre-expresszív alapjain. A dal, amely Sanjukta táncát kísérte, a következő:

*Meghajlok előtted
Előtted, aki férfi is vagy, nő is vagy
Két isten egyben
Előtted, akinek férfi része a csampak virág élénk
színét
És akinek női része a kámfor virág
Halvány színét viseli*

*A női rész aranykarpereceket csörget
A férfi részt kígyókarperecek ékesítik
A női résznek szerelem-szeme van
A férfi résznek meditáció-szeme van
A női rész mandulavirág-fűzért visel
A férfi rész koponya-fűzért visel
Káprázatos ruhába öltözve
A női rész
Meztelenül a férfi rész
A női rész képes minden alkotásra
A férfi rész képes minden tisztításra*

*Hozzád fordulok
Siva istenhez láncolt*

*Feleségedhez
Hozzád fordulok
Siva istennőhöz láncolt
Férjedhez*

Iben Nagel Rasmussen egy sámánéneket, egy sebesültért szóló sirámot énekel, majd úgy jelenik meg újra, mint egy dadogó kamasz a háborúban álló világ küszöbén. A keleti és a nyugati színész, mélyen saját kultúrájában gyökerezve, látszólag messze eltávolodott egymástól. Mégis találkoznak. Úgy tűnik, hogy nemcsak személyiségüket és nemüket haladják meg, hanem saját művészi képességeiket is, s valami olyat mutatnak meg, ami minden túl található.

Csak az előadó mestere tudja, hány év munkája fekszik e pillanatokban, mégis mintha spontán virágozna ki valami, amit nem is kerestek, nem is vágytak. Nincs mit mondani. Csak nézünk, ahogy Virginia Woolf nézte Orlandót: „ezer gyertya égett benne, anélkül hogy ő maga csak egyet is meggyújtott volna” (Gyergyai Albert és Szávai Nándor fordítása.).

(Introduction. Theatre Anthropology. In: Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Secret Art of the Performer*. London–New York, Routledge, 1991. 8–22.)

Fordította: Nánay Fanni