

„Szent színház” és katarzisz

A „szent színház” fogalmát Peter Brook alkotta meg, olyan előadások leírására, amelyek a tapasztalat megfoghatatlan, egyetemes részének, „az életünket meghatározó láthatatlan folyamatoknak”, röviden azon valóságnak a közvetítésére vállalkoznak, „amely a legteljesebb hétköznapi életnél is mélyebb” (1973: 52). A tapasztalat felszínén való áthatolás vágya nemcsak Brook, hanem elődei, Jacques Copeau és Antonin Artaud, illetve kortársa, Jerzy Grotowski munkásságát is jellemezte.¹ E rendezők, egyben teoretikusok írásai a színháznak két olyan elképzelését körvonalazzák, amelyeket az a magaslatos cél egyesít, hogy univerzális igazságok felderítése révén gyógyírt találjanak az emberi lélekre. Az egyik, Copeau-tól eredő, és Brook írásaiban visszhangra lelő elképzelés a közösségi színházé, amely érzelmi harmóniát igyekszik teremteni a nézők között, ember mivoltukból származó közös identitásuk magasztalása révén. A másik, Artaud és Grotowski által hangoztatott elképzelés a terápiás színházé, amely spirituális megújulást céloz az elfojtott lelki tartalmak feltárása révén. A „szent” színház a maga különböző formáiban a klasszikus tragédia modern megfelelője lehet, hiszen nyíltan a közönség érzelmi állapotának megváltoztatására, katarzisz elérésére törekszik (Innes 1981: 253–254). Írásom célja, hogy különbséget tegyen a színház közösségi és terápiás formája között, ezért a katarzisz kétféle felfogására, az Arisztotelésztől, illetve a pszichoterápiából származóra hivatkozom.

Arisztotelész utalása a katarziszra meglehetősen homályos és csökevényes a *Poétikában* (VI.2), a *Politika* vonatkozó része (VIII.7) azonban sokkal többet

elárul róla. Ebben Arisztotelész úgy ír a katarziszról, mint a zenének a hallgatóra tett hatásáról. A zene érzelmet vált ki hallgatójából, mégpedig oly módon, hogy lehetővé teszi az érzelmi reakciók biztonságos levezetését:

Az az átélés, amely némelyek lelkét oly erőteljesen megragadja, mindenki lelkében megvan, avval a különbséggel, hogy az egyikben kisebb, a másikban nagyobb fokban; például a szánalom és a félelem, valamint a lelkesültség: ez az izgalom megragad némelyeket; de aztán azt látjuk, hogy a szent dallamok nyomán, mikor lelküket az áhítatos dalok meghihletik, megnyugodnak, mintegy gyógyulást és megtisztulást nyerve; ugyanez történik szükségszerűen a szánalomra és a félelemre hajló, valamint más, szenvedélyes embereknél aszerint, ahogyan ezek különböző módon nehezdednek a különböző emberekre: mindegyikükben bizonyos tisztulás és örömmel párosult megkönnyebbülés megy végbe; és a megtisztító dallamok is ehhez hasonlóan ártatlan örömet okoznak az embereknek. (Arisztotelész, 1969: 325)²

Humphry House a nevelés eszközeként értelmezi a katarzisz Arisztotelész használta fogalmát: általa tanuljuk meg kezelni az érzelmeinket, s kerülünk közelebb ahhoz a belső egyensúlyhoz, amely az ideális, jó és bölcs arisztotelészi ember sajátja (1958: 108–110).³ Fontos megjegyezni, hogy Arisztotelész szerint a katarziszat kiválthatja egy absztrakt szimbolikus forma, a zene, az utánzáson alapuló előadás

¹ A „szent” színház Brook által idézett példái Artaud, Grotowski, a Living Theatre, Samuel Beckett és Merce Cunningham munkái.

² Az Arisztotelészről szóló fejtegetésem a Housét (1958: 100–111) és a Bruniusét (1966: 55–59) követi.

³ Arisztotelész azon értelmezéséhez, amely tagadja, hogy a katarzisz a nevelés eszköze volna, lásd Ford 1995. Ford úgy véli, az a tény, hogy Arisztotelész oly csekély teret szentel a katarzisznak a *Poétikában*, azt jelzi, szerinte a tragédia pszichológiai és érzelmi hatása kívül esik a szűk értelemben vett poétika látókörén. A *Poétika* elismerte ezeket az érzelmeket, a színházat mint művészeti formát azonban objektivebb módon kellett meghatározni.

esetében pedig a szereplőkkel való azonosulás is. Humphry utal arra, hogy a katarzis más érzelmeket is indukálhat, mint a félelem és a részvétel, jöllehet a *Poétika* csak ezeket nevezi meg, ezért gyakran azt hiszik, kizárólag ezek hozhatók összefüggésbe a katarzissal. Teddy Burnius is cáfol egy közkeletű vélekedést, amikor rámutat, hogy a klasszikus gondolkodás nem tett különbséget a szerző, a szöveg, az előadás és a közönség között úgy, mint a modern analitikus gondolkodás, ezért a katarzist sem ildomos csupán az előadás közönségre tett hatásaként értelmezni. A szerző, az előadók és a nézők mind részeseülhetnek a katarzis élményében a műalkotáshoz való hozzájárulásuk eredményeként (1966: 58–59).

Pszichoanalitikus értelmezést kínál T. J. Scheff, aki szerint a katarzis élménye lehetővé teszi, hogy a beteg „újra átélje, ezáltal pedig feloldja korábbi fájdalmas, lezáratlanul maradt élményeit”, ráadásul olyan körülmények között, amelyek kellő távolságot garantálnak a saját élményektől azok biztonságos újbóli átélése végett (1979: 13). A terápiás katarzis tipikus jellemzője a spontán testi trauma (remegés, sírás, rángógörcs, dühkitörés stb.), amellyel párhuzamosan szinte filmszerűen peregnek az egykori élmény emlékképei. Scheff elgondolása az „újraértékelés elméletén” alapul, amely szerint a megoldatlan problémák újbóli meg tapasztalása lehetővé teszi azok feldolgozását annak felismerése által, hogy nem különböznek más, normálisan feldolgozott eseményektől, így a tudat szintjén is lehetséges a megoldásuk (1979: 53). Az arisztotelészi és a pszichoanalitikus felfogás közötti alapvető különbség tehát abban áll, hogy míg az előbbi a tanulás, addig az utóbbi a gyógyítás egyik formáját látja a katarzisan. Arisztotelész annak lehetőségét hangsúlyozza, hogy valami nálunk nagyobb függvényében tekintsünk magunkra, a Scheff által tárgyalt elmélet pedig az egyéni konfliktusok önvizsgálat útján történő megoldásának szükségességét emeli ki.

A katarzis e két meghatározása a közlés eltérő elképzeléseit hordozza magában. A vita tárgya ez esetben a szimbólum és az ok közötti különbség: egy érzelmi állapot szimbóluma ugyanis olyan kép, amely arra készítet, hogy fogalmat alkossunk az állapotról, a kép viszont, amely egy érzelmi állapotot idéz elő az érzékelőben, az állapot okaként funkcionál. Amíg azonban a szimbólumnak *per definitionem* ugyanazt a fogalmat kell felidéznie mindenki tudatában, aki számára szimbolikus jelentéssel bír, addig a kép különböző érzelmi reakciókat válthat ki különböző emberekből (lásd Osborne 1973: 108).

Arisztotelész katarzis-felfogása szerint az előadás egyszerre szimbólum és ok: ugyanazokat az érzelmeket kelti a közönségben, amelyeket a dallamokon vagy az utánzáson keresztül szimbolikusan előidéz. A terápiás katarzis elmélete szerint viszont a katarzis indítéka elsődlegesen egy ok, nem pedig szimbólum. A katartikus hatással bíró kép vagy emlék diszkurzív jelentése sokkal kevésbé lényeges, mint tisztító funkciója a gyógyítás folyamatában.

A szent színház elméleteinek fontos kiegészítése, hogy a színpad verbális és fizikális nyelveinek minden ember számára érthető jelrendszereknek kell lenniük, függetlenül a kulturális hovatarozástól. A pszichológia szemszögéből jogos az állítás, hogy az egyetemes színházi nyelv olyan lelki struktúrát feltételez, mint a C. G. Jung által posztulált kollektív tudatalatti. Jung szerint a kollektív tudatalatti a lélek azon szintje, amelyet „a történelmi korszaktól, a társadalmi vagy etnikai csoporttól független tartalmak alkotnak, a amely ősidőktől fogva gyűjteményét adja az emberiség egyetemes helyzetekre adott tipikus reakcióinak. Olyan helyzetekre, mint a félelem, a veszély, a felsőbb hatalom elleni küzdelem, a nemek, a felnőttek és a gyerekek közötti kapcsolatok, a gyűlölet és a szeretet, a születés és a halál, a jó és a rossz princípium ereje stb.” (Jacobi 1973: 10) Elemzésem a kollektív tudatalattit a katarzissal összefüggésben fogja használni, amikor a különböző elméleteket vizsgálja.

Közösségi színház: Copeau és Brook

Egy 1923-as, genfi beszédében Jacques Copeau ily módon foglalta össze azokat az emberi szükségleteket, amelyeket a színház kielégít:

A közönség nem véletlenszerűen összegyűlt embercsoport, amely ide-oda mászkál, többé-kevésbé féktelen szórakozást keresve. Vannak esték, amikor hiába van teltház, nem közönség előtt játszunk. Amit közönségnek nevezek, az olyan emberek gyülekezete adott helyen, akiket hasonló szükséglet, hasonló vágy, hasonló törekvés hozott össze, hogy kielégítsék az együttélésre való hajlamukat, s közösen részvesztüljenek az emberi érzelmek tapasztalatában – a nevetés, a költészet okozta elragadtatásban – egy színházi előadás által, amely teljesebb és realisabb, mint maga az élet. Az emberek összesereglenek, egyformán feszülten várakoznak, nevetésük és könnyeik pedig már-már fizikális résztvevőivé

teszik őket annak a drámának vagy komédiának, amelyet azért adunk elő, hogy mindannyiunk emberségének erősebb érzésére, őszintébb szeretetére buzdítsunk. (Copeau 1955: 38–39)

A folytatás szerint a színház „vallási missziója, hogy összefogjon mindenféle rendű és rangú embert, sőt azt is mondhatnám, minden nemzetet. Ez volt a célunk a Vieux-Colombier működésének elmúlt tíz évében” (1955: 40).

Copeau az egyetemes közlés lehetőségét látta a színházban: olyanét, amely közösségi élményben egyesíti a résztvevőket, és újfent érzékletessé teszi az emberség értékét. Remélte, hogy rábukkan erre az egyetemes kifejezőmódra, ha lehántja a színházról mindazt, amit esetlegesnek vélt, hogy újra felfedezze a lényegét. Egy 1926-os írásából kiderül, hogy Copeau a színházat a zenéhez hasonlóan absztrakt művészetnek tartotta: „a dráma lényege eredendően a beszéd és az ének, a költészet és a cselekvés, a szín és a tánc egy(idejű)sége. Egyszóval, ahogy az ókori görögök nevezték: a zene” (idézi: Anders 1959: 68). Copeau-ra nagy hatást tettek Émile Jaques-Dalcroze elképzelései, és lenyűgözte egy gyakorlat, amelyet Dalcroze iskolájában látott. Ebben „a növendék kezdeti, csöndes várakozását egy mozdulat, illetve egyfajta sikoly vagy felkiáltás követte. A kifejezésnek ez az ősi átalakulása csöndből és mozdulatlanyságból mozgássá és hanggá, végül szóvá, Copeau számára a dramatikus stúdiók legtermészetesebb haladásának tetszett” (Leigh 1979: 13). E haladás lett a színésznevelés alapja az École du Vieux-Colombier tanrendjében.

Copeau szerint ahhoz, hogy a szavai jelentést nyerjenek, a színésznek előbb testi kapcsolatba kell kerülnie a szó mögött meghúzódó egyetemes fogalommal. A gyakorlatban e folyamat két fázisból állt: az első a növendék személyiségének közömbösítését célozta. Amint Sears Eldredge és Hollis Huston kimutatta (1995 [1978]: 121), Copeau azt akarta, hogy a színészei belseje éppoly semleges talajt biztosítson, mint a Vieux-Colombier csupasz színpada: „egyetemesebb lelkiállapotot – amelyben minden ember egyforma –, mielőtt a megkülönböztető, egyéni jellegzetességek kiütköznenek” (Eldredge 1979–80: 220). A második fázis olyan gyakorlatokat tartalmazott, amelyek a színészi beleélést segítették bármely élő és élettelen formába. A közlésnek elsődleges, testi

szinten kellett maradnia mindaddig, amíg a munka természetszerűleg alkalmat nem adott a beszédre. Waldo Frank, aki Copeau növendékeit tanulmányozta, így írta le e haladást az improvizációk során:

Copeau növendékei megtanulják, hogyan fejezzék ki azt, amit egy fa, állat vagy az óceán platóni esszenciájának lehetne nevezni... hangjuknak meg kell tanulni szavak nélkül boldogulni képek, szenvedélyek vagy épp összetett emberi helyzetek létrehozása közben. Megfosztják őket a történet kellékeitől, a díszlettől, az arcjáték vagy a kimondott szó valóságosságától, hogy az irodalmi dráma magas szférájába való emelkedésük során lendületes szabadságot nyerjenek, s biztosíthatassák a szó azon kivételességét és kidolgozottságát, amely az igazi poétika lényege (Frank 1925: 589).

Peter Brook osztja Copeau nézeteit arról, hogy a színház lelki közösség, összejövetel. Olyan szavakkal írta le a színészek és a közönség interakcióját, amelyek nagyon közel állnak Copeau genfi beszédéhez:

Alkalmadtán [a színész] »jő előadásról« beszél, s azt érti ezen, hogy a közönség a maga nézői szerepét aktív érdeklődéssel és étellel töltötte meg – ez a közönség asszisztál. ... Ekkor a megjelenítés szó már nem különíti el a színészt a közönségtől, az előadást a nyilvánosságtól: egybefogja őket: ami jelen van az egyiknek, az jelen van a másiknak is. A közönség is változatosan megy keresztül. A színházon kívüli életből jön, amely lényegében folytonos ismétlést jelent ahhoz a különös arénához képest, ahol minden pillanatot sokkal tisztábban és feszültebben élnek át. (Brook 1973: 177).

Copeau-hoz hasonlóan Brook is a tapasztalat gyökerének kifejezésére való törekvést látja a művészetben: „a különböző művészetek legelfogadhatóbb magyarázata az, hogy olyan sémákról beszélnek, amiket mi felismerni csak akkor kezdünk, amikor azok mint ritmusok és formák jelentkeznek” (49). Színészeivel folytatott munkájában Brook megismételte a Copeau-féle, a lényegtől a szóhoz vezető folyamatot. *Az üres térben leírja az ún. „Kegyeltenség Színházának évadja”* (1964) során folytatott kísérleteit,⁴ amelyekben ő és a színészei szavak nélkül, pusztá hangokból és csöndeből álló nyelv révén próbál-

⁴ Brook megjegyzi, hogy Artaud „találé címét használtuk saját kísérleteink elnevezésére. ... ugyanakkor számos gyakorlat nagyon távol állt Artaud javaslataitól” (1973: 59).

tak egymással kommunikálni, s e kísérletek szövegekből és improvizációkból álló előadásokhoz vezettek (59–63). Brook azt írja, hogy „a szó nem úgy kezdődik, mint szó – végeredmény, amely mint ihlet kezdődik; ezt az ihletet az a magatartás és viselkedés ébreszti fel, amely a kifejezés szükségességét diktálja. ... a szó egy hatalmas, láthatatlan formáció parányi látható része mind a szerző, mind pedig a színész számára” (10). Az *Orghast* (1971) készítése közben Brook mítikus témákat, konkrétan Prométheusz és Oidipusz történetét érintő improvizációkra biztatta színészeit. Ted Hughes, a brit költő segítségével olyan hangsorokból álló szavakat alkottak, amelyekről úgy vélték, egybevágnak az általuk kifejezett ideákkal. Brook és Hughes meglepődtek, amikor kiderült, hogy az egyik kitalált szó mennyire hasonlít egy, a kitaláló személye számára ismeretlen nyelvben létező szóhoz. A HOAN, Hughes-nak a „fényre” használt szava történetesen a „fény sugar” Farsi megnevezése volt (Smith 1972: 43–44). Brook és Hughes az efféle egyezéseket a tudat egyetemes szintjébe vetett hit igazolásának tekintették. Brook számára „a munka fő témája a kommunikációs formák vizsgálata volt, hogy kiderüljön, léteznek-e olyan elemei a színházi szótárnak, amelyek közvetlenül hatolnak át a színpadon, megfosztva kulturális vagy másfajta vonatkozásaiktól” (Smith 1972: 248).

Copeau és Brook tehát a kultúrák között elhelyezkedő jelenségnek látták a színházat, amely közönségét az alapvető emberi szükségletek megértésére serkenti, bár egyikük sem részletezte azt a mechanizmust, amely mindezt lehetővé teszi. Jung és Arisztotelész gondolatai azonban segítségünkre lehetnek elméleteik értelmezésében. Copeau és Brook színháza egyaránt szimbólum és ok: az alapjukul szolgáló archetipikus tartalmak (úgy mint a platóni ideogrammak, az egyetemes nyelv, a mítoszfeldolgozás) olyan képeket alkotnak, amelyek megfeleltethetők a közönség tudatában lévő hasonló archetipusoknak. Arisztotelész szerint a katarzis érzelmi reakció a művészetre, amely jellegzetessé formálja a nézők érzelmi természetét, s az érzelm „néhány lelket oly erőteljesen megragadja”. Az egyetemes színházi reprezentáció által kiváltott reakció a kollektív tudatalattiból származik: általában véve az ember érzelmi természetét jelképezi, nem az egyes nézői beállítottságokat, s a közös reakció érzete kelti

fel a Copeau és Brook által leírt összhang érzetét. Az a benyomás pedig, hogy a szerzőnek és a színésznek ugyanabban a katarzisban van része, mint a közönségnek, még inkább arra serkenti a nézőt, hogy érzelmileg bocsátkozzon bele az előadásba, váljon eggyé vele. A színház mint különleges hely szintén fokozza a katarzist: Copeau és Brook is hangsúlyozza a színház és az élet különbségét, s hogy a színház a tapasztalat kiemelt formája. A valóságtól eltávolodva, de azért azt reflektálva, a közösségi színház művészt és nézőt egyformán az egyetemes érzelmi reakciók szintjére emel, hogy a minden emberben közös lelki struktúrák iránt fogékonyabbá téve szállítsa őket vissza a hétköznapi valóságba. Amíg azonban a katarzis révén elért új egyensúly Arisztotelész szerint egy lépést jelent a jó és bölcs ember érzelmi kiegyensúlyozottsága felé, addig Copeau és Brook szerint az egyén közösséghez való viszonyának jobb megértését. Arisztotelészhez hasonlóan persze ők is úgy vélték, hogy a néző az ideális érzelmi állapothoz közelebb kerülve távozik a színházból. Az előadás ezt jórészt úgy éri el, mint a zene: inkább absztrakt színházi elemek (ritmus, hang, archetipikus képek), semmint utánpótlás révén.

A közösségi színház ideája mögött meghúzódó előfeltevés szerint a színházi tapasztalat szükségképpen szelid, emberséges. Már-már hitcikkelyként formálja Copeau és Brook írásait az az elgondolás, hogy a lelkiállapotok közösségének szimpla felismerése önmagában elegendő ahhoz, hogy az emberek közelebb kerüljenek egymáshoz. E meggyőződés optimista világnézetet tükröz, a pesszimista ugyanis amellett érvelne, hogy a szent színház által feltárt egyetemes nagy valószínűséggel inkább a lélek taszító és megosztó aspektusát mutatja, amelyet elfojtunk, mert nem tudunk elfogadni önmagunk részeként. „Az életünket meghatározó láthatatlan folyamatok” eme másik elképzelése bukkan elő az Artaud által megfogalmazott Kegyetlenség Színházában.

Terápiás színház: Artaud és Grotowski

Artaud-nak *A színház és Hasonmása* című kötetben olvasható nézetei és Copeau meggyőződése között több az átfedés, mint gondolkodásunk.⁵ Artaud abbéli hite, hogy a színház képes a – mint nevezi – „metafizika” kifejezésére, megfelel-

⁵ Felfedezhetünk egy nem túl gyakran emlegetett történelmi kapcsolatot Artaud és Copeau között, mégpedig Charles Dullin személyében. Dullin, aki Copeau irányítása alatt játszott a Vieux-Colombier színpadán, Artaud-t is felléptette rendezéseiben 1921-től. Copeau közvetett, Dullinen keresztül Artaud-ra tett hatását tudomásom szerint még senki sem tárta fel kellő alaposággal.

tethető Copeau törekvésének az egyetemes igazság szintje felé. Artaud szerint a színház értéktelen lenne, ha „nem ébresztené fel bennünk egy olyan teremtés érzetét, amelynek csak egyetlen vetülete tárul elénk, holott betetőzése más szinteken valósul meg” (1985: 149). Leírása pedig, amelyet a színpadán jelenlévővé tenni kívánt tartalmakról adott, kapcsolatba hozható a Jung-féle archetípusokkal: „szokatlan gondolatok[ról van szó], amelyeknek éppen az a sorsuk, hogy nem korlátozhatók, sőt nem is írhatók körül formálisan. Ezek egytől egyig kozmikus természetű gondolatok, amelyek a Teremtéssel, a Keletkezéssel, a Káósszal kapcsolatosak, így ha csak első megközelítésre is, olyan területet jelölnek ki, amelytől a színház régen elszakadt” (148). A „Teremtéssel, a Keletkezéssel, a Káósszal” való kapcsolatba kerülés vágya abban a listában is nyilvánvaló, amelyben Copeau sorolja a maszkkal folytatott gyakorlatok témáit: többek között a teremtmények ébredését a tél elmúltával, istentiszteletet, Cerest, boszorkányokat és démonok imáadását (idézi Eldredge 1979–80: 210).

Párhuzamba állíthatók az Artaud és Copeau által javasolt technikai eljárások is. Noha Artaud írásai a „totális színház” iránti érdeklődésről tanúskodnak, Timothy Wiles rámutatott, hogy elmélete valójában redukzív, mert alapvetően mindig a színházi esemény lényegét fürkészi (1980: 27). Artaud törekvése, hogy a színészek „valóságos hieroglifákat” (1985: 98) testesítsenek meg, s archetipikus fogalmak ideogrammaivá váljanak, hasonlóan Copeau erőfeszítéseihöz, hogy növendékie azt hozták létre, amit Waldo Frank platóni esszenciáknak nevezett. Mégis lényegi különbséget jelez kettejük felfogásában Artaud meghatározása, amely szerint a színház és az alkímia „csak afféle potenciális művészet, mivel egyik sem hordozza önmagában sem célját, sem valóságát” (106). E megállapítás arra utal, hogy az Artaud által propagált színháznak nem célja az előadások színrevitele. Artaud eszközt látott a színházban ahhoz a célhoz, amelyet a teljes lelki megrázkódtatásban, a kegyetlenségben jelölt meg. A Kegyetlenség Színházának ezért inkább az okhoz, mint a szimbólumhoz van köze, s noha Artaud előadásainak metafizikus szimbólumokat kellett volna magukba sűríteniük, céljuk mégsem a szimbólumokon keresztül történő jelentésközvetítés, hanem valamely hatás elérése lett volna. A Kegyetlenség Színházának végcélja mégis egybecseng a közösségi színházéval: a lelki egészség magasabb szintjén visszanyerni az életet. „Hinni kell a szín-

házban megújuló élet értelmében... Így hát, amikor azt mondjuk: élet, nem a dolgok külső látszatra gondolunk, hanem arra a törékeny és lebegő magra, amelyhez nem vezetnek el a formák” (71). Artaud színháza azonban nem a közösségteremtés, hanem a megtisztítás révén éri el ezt a mélyreható gyógyulást. „A lényegre törő színházat nem ragályos természete teszi a pestishez hasonlóvá, hanem hogy mindkettő azt a rejtett kegyetlenséget teszi láthatóvá, hozza közel a nézőhöz és teszi megfoghatóvá, amelynek révén a szellem minden perverz képessége hatókörébe vonja az egyént és a népet” (89). Artaud a pszichoanalitikus pozíciójába helyezi magát, amikor azt sugallja, hogy ha felismerjük saját sötét erőinket, és szembenézünk velük, akkor megszabadulhatunk tőlük, vagy legalább ellenőrzés alá vonhatjuk őket. E folyamat keserves és rettenetes: a Kegyetlenség Színháza „konfliktusokat szabadít el, erőket, lehetőségeket hoz mozgásba, és nem a pestis, nem a színház tehet róla, hogy ezek a lehetőségek, ezek az erők sötétek. Hanem az élet” (90). Artaud, mint a bölcsök követő kutató alkímista, olyan színházi képeket keresett, amelyek elfojtott lelki tartalmak özönét nyitják meg a nézők tudatában. Archetipikusnak hitte ugyan e képeket, mégis felismerte, hogy a katarzis épp annyira lehet egyéni, mint közösségi élmény, elvégre mindenkinek vannak saját és közös démonjai, amelyek elűzésre várnak. Ha az archetípusok Copeau- és Brook-féle alkalmazása az emberi tapasztalatok közös tárházával szembesíti a közönséget, akkor Artaud minden egyes nézőt az egyéni lelki elfojtások örvényébe hajít.

A gyakorlatból vett fogalmakkal aligha közelíthetjük meg Artaud elméletét, hiszen – mint Grotowski megállapította – „nem hagyott ránk semmilyen konkrét technikát, semmilyen megközelítési utat, semmilyen módszert” (Grotowski 1999: 39). Artaud színházról alkotott víziójában a színész a nézők előtt éli át a katarzis élményét, nem velük egy időben, mint Copeau és Brook felfogásában. Artaud a pestiseshez hasonlítja a színészt, aki „ordítva veszi üldözőbe lázalmának liderceit” (1985: 83), járványként terjed az önkívülete, s magával ragadja a nézőt is. E színészt Artaud főszereplőnek vélte abban a folyamatban, amely összhangot teremt a néző és a megfoghatatlan között: a lélegzetek hat alapvető kombinációján túl „egy hetedik állapot” is említ, amely „egyesíti a kézzelfoghatót a megfoghatatlannal”, s azt állítja, „elvében a színészben [is] jelen van ez a hetedik állapot” (193–194). A test-

használat tudatossá tétele révén a színész képes manipulálni a néző érzelmi állapotát: „aki mindig előre tudja, hogy a testnek melyik pontjához kell nyúlnia, mágikus önkívületbe sodorhatja a nézőt” (197). Ez az elgondolás is a színház kauzális aspektusát erősíti, amelyet Artaud hangsúlyoz: fontosabb, hogy a színész valamiféle hatást fejtsen ki a szimbolikus gesztusok révén, mint hogy diszkurzív jelentést közvetítsen általuk. Vagy ahogy Artaud fogalmaz: színházi nyelvének az a tétje, „ahelyett, hogy gondolatokat közölne, képes-e gondolatokat ébreszteni” (128).

Jerzy Grotowski kapcsán különbséget kell tennünk a korai nézeti és azok között, amelyek későbbi, parateátrális kutatásai alapjául szolgáltak. Csakúgy, mint Copeau, Brook és Artaud, *A szegény színház felé* (1968) Grotowskija is hitt az egyetemes színházi nyelv létezésében. Az általa művelt előadástípust „jelekből és hangokból álló elemi nyelvként” jellemezte, amely „a szó szemantikai értékén túl is érthető, annak számára is, aki nem beszéli a nyelvet, amelyen játszunk a darabot” (1968: 52). E színházi nyelvet ideogrammak alkotják, amelyek a tapasztalat egyetemes szintjén születő „asszociációkat keltenek a közönség lelkében” (39). „Állandóan új ideogrammakat kell keresni, az összetételüknek pedig közvetlennek, spontánnak kell tűnni. A gesztus efféle formáinak kiindulópontját saját képzeletünk ingerlése és az ősi emberi reakciók önmagunkban történő felfedezése jelenti” (142).

Grotowski korai elmélete némely vonatkozásban Copeau felfogására hajaz. Copeau ösztönzése a színház lényegének felkutatására Grotowski „szegény” színházi elkötelezettségét előlegezte meg. A Grotowski-féle *via negativa*, a színész „passzív készség[el] az aktív partitúra realizálására” (1999: 11) hasonlít a Copeau-féle színész személyiségtől való megfosztásához, és spirituális célja is ugyanaz: a szóbeliség tagadása. Grotowski a „szent színészre” hivatkozott, s példamutató alaknak vélte, mert az előadást az önfeláldozás aktusaként élte meg. Fő tétele megegyezik a Copeau-éval: „az egész az odaadáson múlik” (26).⁶ Önmagunk megtagadása azonban különböző célokat szolgált náluk. Copeau szerint a színésznek azért kell lehántania magáról a személyiségét, hogy fel tudja ölteni a szerepét: a színész önfeláldozása tehát arra való hajlandóságá-

ban érhető tetten, hogy megtagadja magát a közönséggel való előadás alatti eggyé válás érdekében. Grotowski színésze fordított utat jár be: a szerep csupán eszközként szolgál számára önmaga feltáráshoz és kinyilatkoztatásához.

A színpadi alak legyen lancetta a színész kezében, amellyel saját személyiségét preparálja. Nem arról van szó, hogy bizonyos bonyolult körülmények közepette önmagát kellene játszania, azaz átélnie a szerepet; de nem is arról, hogy az úgynevezett elidegenítést kellene alkalmaznia: józan, objektív elemzés alapján, epikus formában megformálnia a figurát. A fiktív alaknak trambulinnak kell lennie, eszköznek, amelynek segítségével behatolunk a hétköznapi maszkunk mögött rejtőző mélységbe, bejutunk személyiségünk intim szféráiba, hogy azokat »feláldozzuk«. (25–26).

A dramatikusan összetett funkcióval bírt az önfeltárás eme performatív folyamatában. Azon túl, hogy eszközként segítette a színészt önmaga preparálásában, a figura „védőernyőként” működött a színész és a nézők között: a színész leplezetlen lelke így nem közvetlenül állta a nézők tekintetét. Továbbá a figurák előadásbeli jelenléte a nézők mélyebb lelki működésének felszabadítását célozta oly módon, hogy elterelte a gondolataikat: „a »figura« lefoglalta a néző gondolkodását, hogy – e feladatra részben alkalmasabbá téve – érzékelhesse a színészen zajló rejtett folyamatokat” (Richards 1995: 98). Ily módon a figura eszközként szolgált, amely révén feltáruhatott a közönség előtt a színész lelki preparálásának folyamata anélkül, hogy közvetlenül a nézők tudatosan fürkésző tekintete elé került volna. Grotowski tehát homlokegyenest ellentétesen közelített a figurához, mint Copeau: amíg Copeau meg akarta tisztítani a színészt saját személyiségétől, hogy a figurát ölthesse magára, addig Grotowski a figura eszközként történő alkalmazását hirdette az ön feltárása céljából.

A Grotowski-féle színésztréning igyekezett leküzdeni a testi ellenállást a lelki impulzusok cenzúrázatlan kifejezésével szemben: a színésznek arra kellett használnia a testét, hogy pszichikai impulzusait közvetlen fizikális metaforákkal kifejezze (Grotowski 1999: 10). Grotowski színészeinek lel-

⁶ Lásd Copeau: „Le tout du Comédien, c'est de se donner” (1955: 31).

ki lemeztelenedése hasonló folyamatot próbált beindítani a nézőben: a társadalom által elvárt viselkedés levetkőzését önmagunk megismerése céljából. A néző „tudatosan vagy öntudatlanul, de úgy fogadja e színészi aktust, mint felhívást, amelyre neki hasonló módon kell válaszolnia; a leggyakoribb az, hogy ellenkezést és felháborodást vált ki, minthogy az életben minden tettünkkel általában el akarjuk rejteni az igazságot, nemcsak mások, hanem saját magunk elől is” (26). Grotowski szegény színházának terápiás jellege a nézőkkel kapcsolatos kikötésében érhető tetten: „nekünk... az a néző a fontos, aki mintegy saját lelki fejlődése spirálján haladva, a színházi előadásban kulcsot keres az önismerethez, ahhoz, hogy megtalálja a maga »helyét a földön«” (29). Noha Grotowski úgy érezte, önmagunk megismeréséhez nélkülözhetetlen a segítőképző közeg, szegény színháza mégsem volt közösségi jellegű. Wiles figyelt föl arra, hogy az általa felhasznált, meglehetősen obskurus dramatikus szövegek, ráadásul azok eltorzítása és a színészek gyors, nem ritkán érthetetlen beszéde mind csak arra szolgált, hogy eltávolítsa a nézőket az előadástól (1980: 152–154). Mivel Grotowski úgy vélte, hogy a szocializáció túlságosan differenciálja az embereket ahhoz, hogy az egyetemes mítoszok és képek egyesítsék őket, inkább az egyénre próbált fókuszálni egy olyan terápiás színház révén, amely a kultúra szülte mítoszokat a személyes valósággal konfrontálja. „A színház indítson támadást az ellen, amit a társadalom kollektív komplexusainak, a kollektív tudatalatti magjának lehetne nevezni. ... azon mítoszok ellen, amelyek nem az elme szüleményei, hanem már-már a vér, a vallás, a kultúra, a klíma révén öröklődnek” (Grotowski 1968: 42). A kollektív mitológiával való konfrontáció célja abban állt, hogy a néző még jobban tudatosítsa saját individualitását és viszonyát a közösség különböző formáihoz. „Egyéni tapasztalatainknak és mindannak a megőrzése mellett, ami a kor tapasztalata és szelleme bennünk, megkíséreljük a mítoszban való megtestesülést, azt, hogy magunkra húzzuk a mítosz »bőrét«, amely ugyan nem illik ránk pontosan, ám épp ezáltal megismerhetjük problémáink viszonylagosságát a »gyökerek« szempontjából és a »gyökerek« viszonylagosságát a mi perspektívánkból” (Grotowski 1999: 18–19). Grotowski úgy használta fel a mítoszt, hogy a színész és a néző az önismeret személyes igazságához jusson el, ne ahhoz az általános emberi igazsághoz, amelyet Copeau és Brook kívánt feltárni. Grotowski

másképp látta a mítoszt, mint Copeau, Brook és Artaud: eredetét tekintve kulturálisnak, nem archetipikusnak, ezért kevésbé autentikusnak tartotta a lélekből eredő impulzusoknál. A másik három színházi embertől eltérően Grotowski kritikai viszonyt próbált létesíteni a mitikus archetipusokhoz azáltal, hogy nézőit az átértékelésükre ösztönözte, saját egyéni és közösségi élményeiken keresztül.

Mint a terápia egyik formája, Grotowski szegény színháza inkább volt ok, mint szimbólum. Noha a színészei ideogrammatikus képeket jelenítettek meg, a céljuk mégis az volt, hogy hasonló aktivitást indítsanak be a nézőben: a testi kifejezés tehát metaforikussá lett a velük megtörténő önfeltárás folyamata során. Játékuk nem egy affektív állapot képének közvetítésére épült, hanem arra, hogy a látott példa az önmagáról való kontempláció állapotát előidézzék a nézőben. Grotowski elmélete e vonatkozásban alapvetően különbözik az Artaudétól. Amíg Artaud hitte, hogy az egyetemes képekkel való szembesülés közvetlenül motiválhatja a lelki aktivitást, addig Grotowski úgy vélte, hogy olyan kontextusban kell jelenvalóvá tenni e képeket, amely a kritikai megközelítésükre serkent. Amíg Artaud önkéntelen reakciót szándékozott kiváltani a nézőből, addig Grotowski arra ösztönözte, hogy dolgozzon meg a katarzisért.

Artaud és Grotowski eltérő nézetet vallottak a terápiás katarzisz színházi megvalósulásáról. Artaud elképzelése nagyon közel áll a Scheff által leírt modellhez: a színháznak a pestishez történő hasonlítása a terápiás katarziszra jellemző, spontán testi kitérőkre utal metaforikus módon. Scheff azt vallja, hogy a katarzisz a lezáratlan egyéni élmények megoldásán alapul, Artaud pedig azt akarta, hogy a közönség archetipikus élményeket, a kollektív tudatalattiból származó tartalmakat éljen át, amelyek annyiban lezáratlanok, amennyiben még sohasem váltak tudatossá és személyessé. Grotowski elképzelése összetettebb: szerinte a színészek és a nézők kritikai kontextusban tapasztalják meg az archetipikus eseményeket: magukra húzzák „a mítosz »bőrét«, amely ugyan nem illik rá[juk] pontosan”. Látják, hogy a mitikus tapasztalatok mennyire (nem) vágnak egybe az egyéniéssel, így jobb önismeretre tesznek szert. Ez az összevetés viszont a kollektív tudatalatti tartalmak megértését is lehetővé teszi a résztvevők számára. Artaud és Grotowski színháza tehát lényegében introspektív: a megtisztulás és az önismeret az egyén egészségesebbé válását, saját lelki működésünk alapjainak

átlátását célozza. Copeau és Brook közösségi színháza viszont minden emberi tevékenység közös alapjának feltárását és magasztalását célozza, az egészség állapotát pedig nem az egyén elfojtott lelki történéseinek felszínre emelése, hanem a másokkal való közösség teremtése révén véli elérhetőnek. Rádásul játsszók és nézők viszonya is másképp alakul a közösségi színházban, mint Artaud-nál és Grotowskinál. Copeau és Brook elképzelése szerint az előadás egyesíti a színészt és a közönséget: osztoznak a katarzisz élményében. Artaud elmélete a színház nézőkre tett hatását hangsúlyozza: a színész katarzisa előzménye és oka a nézőnek, s a színház célja az elfojtott tartalmak megtisztító megnyitása a nézők tudatában. Grotowski színésze is átéli a katarzist, de nem osztozik rajta, s az övé nem oka annak, hogy a közönség önkéntelenül megtapasztalja. Inkább jelenvalóvá teszi a katarzist mint lehetőséget és eszközt a néző számára, hogy ezt érzékelvén és (vállaltan) az önfeltárás aktusába bocsátkozván, elérhesse.

1970-ben Grotowski hátat fordított az előadások létrehozásának, és minden figyelmét a parateátrális, kísérleti eseményeknek szentelte.⁷ E munka elméleti aspektusa a katarzisz közösségi és terápiás elképzeléseinek szintézisét jelentette. Grotowski parateátrális kutatásainak ugyanaz volt a célja, mint színházának: arra ösztönözni az embereket, hogy „lefegyverezzék” magukat, hogy lehántsák magukról a szocializáció során rájuk rakódott társadalmi mázat, s mutassák magukat olyannak, amilyenek. A közösség erre való felhívása, amely Grotowski színházában implicit módon történt, a parateátrális események során explicitté vált. Színészei már nem elégedtek meg azzal, hogy példát szolgáltatásnak az önfeltárás folyamatára: útikalauzzá váltak, s olyan helyzeteket teremtettek, ahol a résztvevők önmaguk közvetlen elemzésére vállalkozhattak. Grotowski elutasította korábbi elkötelezettségét az ideogrammatikus cselekvések iránt, és megtagadta szimbolikus jelentőségű munkáit. Parateátrális kutatásai szintiszta okként funkcionáltak: nem reprezentáltak semmit valamiféle közönség számára, hanem közvetlen pszichofizikai tevékenységbe vonták a beavatottak csoportjait.

Grotowski parateátrális eseményei terápiások voltak: fő céljuk abban állt, hogy lehetővé tegyék az embereknek a valódi énjükkel szembeni félelem leküzdését, s betemessék a nyugati civilizáció által létrehozott szakadékot a test és a lélek között. E terápiás jelleggel együtt Grotowski törekvése hangsúlyában individualista maradt: szegény színházhoz hasonlóan ez is mindig egyvalakit céltott meg, és minden egyes résztvevő számára lehetővé akarta tenni, „hogy végére járjon saját kutatásának” (Grotowskit idézi Mennen 1975: 58). Grotowski azonban úgy beszélt ezekről az eseményekről, mint a kollektivitást erősítőkről, és a munkák helyét úgy írta le, mint ahol „megteremtődhet a közösség” (Grotowski 1973: 133–134). Kibékítette a terápia individualizmusát a közösség iránti elkötelezettséggel, e fontos elméleti lépés pedig túlzotett Copeau-n, Brookon és Artaud-n, mert azt sugallta, hogy az egyéni résztvevők katarzisa teszi lehetővé a közösségi katarzist. Amíg Copeau és Brook azt vallotta, hogy a színház a közönséghez mint kollektív egészhez szól, Artaud pedig azt, hogy a színház, akár a pestis minden egyénre az individuális lélek szintjén hat, addig Grotowski úgy vélte, hogy az én közösségi kontextusban történő feltárása közösségi katarzist vált ki azáltal, hogy bepillantást nyújt a kollektív tudatalatti azon aspektusába, amely szerinte eredendően lelki, és nem kulturális természetű:

Ha valaki őszinte akar lenni a saját életét illetően, s becsületszavának záloga a hús-vér lényé, akkor feltételezhetjük, hogy amit feltár, kivételesen egyéni és személyes dolog. Persze nem a teljes igazság; van benne némi paradoxon. Ha valaki a végsőkéig elmegy az őszinteségben, s átlépi annak határát, ami lehetséges vagy elfogadható, és ha ezt az őszinteséget nem kötik a szavak, hanem teljes egészében feltárul benne maga az ember, akkor ez paradox módon a totális embert fogja megtestesíteni, múlt- és jövőbeli történetével együtt. Akkor pedig felesleges azzal bajlódni, hogy elemezzessük, vajon létezik-e (s mi módon) az archetípus, a mítosz kollektív formája. E forma természetesen létezik, ha a kitarulkozásunk kellőképp mélyreható és kézzelfogható (122).

⁷ Grotowski munkássága három szakaszra osztható: a különböző helyeken és a Laboratórium Színháznál folytatott rendezői tevékenységre, az azt követő parateátrális kutatásokra, végül a Források Színházára. Én itt csak az első két szakaszra hivatkozom; azok a transzkulturális kutatások, amelyeket a Források Színháza elnevezés takar, nem állnak távol Brooknak a kulturaközi előadásmódra irányuló törekvéseitől. Annak, ahogyan Grotowski saját pályafutását szemlélte, jó példája a „From the Theatre Company to Art as Vehicle” című írás, In: Richards 1995: 115–135).

Grotowski parateátrális megközelítésmódja épenséggel a korábbi ellentéte volt. Ahelyett, hogy színészek reprezentáltak volna a zárt egységként kezelt és a fizikális ideogrammak nyelvén leírt kollektív tudatalattival való foglalatalkodásukat, mindenkit arra ösztönöztek, hogy maga tegye meg az utat, és fedezze fel a saját képeit. Az egyéniség közszemlére tétele sok hasonló módon eljáró ember kontextusában, „az életünk megtisztítását” eredményezi (119), mert eloszlatja a félelmet, amelyet az ismeretlen másikkal szemben érzünk. Ennek azonban már nincs köze ahhoz a krisztusi önfeláldozáshoz, amelyet Grotowski a „szent” színésznek tulajdonított, sokkal inkább a közösségi katarzist generáló önelemzéshez.

Az itt vázolt elméletekhez hasonlóan Grotowski parateátrális kutatásai is vitatható pszichológiai és

szemiotikai előfeltevéseken alapultak. A „szent színház” koncepciójának, különféle megnyilvánulásainak vonzereje se nem logikus, se nem tudományos, ellenben a katarzis hangsúlyozásából fakad. Továbbá abból a meggyőződésből, hogy a művészet – vagy valami, amely megközelíti, mint Grotowski parateátrális tevékenysége – a lélek szintjén közvetlen hatást tehet a közönségre, e hatás pedig, bárhogy is definiálják, lényegében jótékony az egészségre.

(Philip Auslander: „Holy theatre” and catharsis. In: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1997. 13–27.)

Fordította: Kékési Kun Árpád

Bibliográfia

- Anders, France (1959) *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre*. Paris, Nizet
- Arisztotelész (1969) *Politika*. (Ford: Szabó Miklós) Bp., Gondolat
- Artaud, Antonin (1985) *A könyörtelen színház*. (Ford: Betlen János) Bp., Gondolat
- Brook, Peter (1973) *Az üres tér*. (Ford: Koós Anna) Bp., Európa
- Brunius, Teddy (1966) *Inspiration and Katharsis*. Swedish Studies in Aesthetics 3, Uppsala, Uppsala University
- Copeau, Jacques (1955) *Notes sur le métier de comédien*. Paris, Michel Brient
- Eldredge, Sears A. (1979–80) Jacques Copeau and the Mask in Actor Training. *Mime, Mask, and Marionette*, 2, 3/4.
- Eldredge, Sears A. és Huston, Hollis W. (1995 [1978]) Actor Training in the Neutral Mask. In: *Acting (Re)Considered*. (Szerk.: Phillip B. Zarrilli) London and New York, Routledge, 121–128.
- Ford, Andrew (1995) *Katharsis: The Ancient Problem*. In: *Performativity and Performance*. (Szerk.: Andrew Parker és Eve Kosofsky Sedgwick) New York and London, Routledge, 109–132.
- Frank Waldo (1925) Copeau Begins Again. *Theatre Arts Magazine*. No. 9. 584–590.
- Grotowski, Jerzy (1968) *Towards a Poor Theatre*. New York, Simon and Schuster
- Grotowski, Jerzy (1973) Holiday: The Day that is Holy. (Ford: Boleslaw Taborski) *TDR*. 17, 2: 133–134.
- Grotowski, Jerzy (1999) *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. (Ford: Pályi András) Bp., Kalligramm
- House, Humphry (1958) *Aristotle’s Poetics*. London, Rupert Hart-Davis
- Innes, Christopher (1981) *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*. New York, Cambridge University Press
- Jacobi, Jolande (1973) *The Psychology of C. G. Jung*. New Haven, CN, Yale University Press
- Leigh, Barbara Kusler (1979) Jacques Copeau’s School for Actors. *Mime Journal*. No. 9–10, 7–75.
- Mennen, Richard (1975) Jerzy Grotowski’s Paratheatrical Projects. *TDR*. 19, 4: 58–69.
- Osborne, Harold (1973) *Aesthetics and Art Theory*. Westport, CT, Greenwood Press
- Richards, Thomas (1995) *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London and New York, Routledge
- Scheff, T. J. (1979) *Catharsis in Healing, Ritual, and Drama*. Berkeley, CA, University of California Press
- Smith, A. C. H. (1972) *Orghast at Persepolis*. New York, Viking
- Wiles, Timothy J. (1980) *The Theater Event: Modern Theories of Performance*. Chicago, IL, University of Chicago Press