

FELJEGYZÉSEK A KÉTELKEDŐK  
(ÉS SAJÁT MAGAM) SZÁMÁRA

*EUGENIO BARBA*

Az *eftermaele* szó szerinti jelentése: az, amit utána fognak elmondani. E norvég kifejezés megfelelő olasz fordításához két szót is fel kellene használnunk: ezek a *nomea* (hírnév) és az *onore* (méltatás, megtisztelés), illetve még konkrétan : a *senso* (értelem) és a *valore* (érték).

Az idő múlásával derül ki, mi volt cselekedeteink értelme és értéke. Az idő valójában nem más, mint midazok, akik utánunk következnek. A színház a jelen művészete, akkor is, ha ez ellentmondásosnak tűnik.

Aki színházi előadásokon keresztül hat, az azoknak a nézőknek is felelősséggel tartozik, akik munkáját nem fogják látni?

Szakmai identitása, melyet a jelenben alkot és él meg, egy örökség része?



Az elektronikus emlékezés, a film, a reprodukálhatóság korában egy színházi előadás az élő emlékezethez fordul, mely nem múzeum, hanem metamorfózis. Ez az a viszony, amely meghatározza az előadást.

Csak azt hagyhatjuk másoknak örökül, amit mi magunk nem éltünk fel teljesen. Egy végrendelet nem mindent, és nem mindenki számára ruház át. Felesleges azt kérdezni magunktól: kik lesznek az örökseim? Lényeges azonban, hogy ne felejtsük el: lesznek örökösök.

Színházat csinálni annyit tesz, mint értelem után kutatni egy bizonyos tevékenység folytatása közben. Önmagában véve a színház olyan, mint egy régészeti lelet. Mindazonáltal ebbe a régészeti leletbe, mely elvesztette közvetlen, azonnali hasznosságát, időről időre különböző értékek juttathatók be. Magunkévá tehetjük annak a kornak és kultúrának a szellemi értékeit, amelyben élünk. De megkérhetjük benne a *mi* értékeinket is.

Az „onore” (méltatás, tisztelet) szó régmúlt időket idéz, e szó hallatán elavult társadalmi kényszerek jutnak eszünkbe. Ugyanez a szó azonban egy felsőbb érték létezésére is utal. Feltételezi azt a kötelezettséget, amely nem ránk, nem a bennünket körülvevőre irányul, hanem a bennünket túlhaladónak szól.

A kényszerek, tehát az is, hogy kénytelenek vagyunk a múltékon alkotni, ugródeszkák is lehetnek. Ismeretlen örökseinkhez csak azokon keresztül szólhatunk, akik ma vesznek körül bennünket. Néhányan a másoknak átadandó „üzenetet”-ről azt gondolják, hogy annak olyan igazságnak kell lennie, amelyre történelmünk, hagyományaink, tapasztalataink, személyes tudásunk ébreszt rá, és ez az, amit közölni akarunk.

Én olyan festménynek képzelem el, amelyet egy vak művész alkot, akinek gyakorlott keze táncba viszi a vásznon mindazokat a mozdulatokat, amelyeket nem lát. Az általunk elsajátított technikákon keresztül, a figyelmünket lekötő történeteken át, a bensőségesen hozzánk tartozó sebeken és megvilágosodásokon keresztül olyan valamihez kell eljutnunk, amely nem a miénk, nem viseli többé nevünket, és nem hagyja magát sem birtokolni az által, aki létrehozta, sem az által, aki látja azt.

Az igazi üzenet az előre nem láthatóból, az előre nem programozhatóból születik, a tudatos sötétségbe vezető útnak az eredménye: a névtelenség.

*Eftermaele*, tiszteletadás, méltatás és jó hírnév. Jó hírnév és névtelenség fedhetik egymást?

A színház történetét összefoglaló könyvekben az általánosítás kerekedik felül. A különböző stílusok, műfajok, irányzatok, poétikák, kultúrák, nemzetek ütközéseiről és találkozásairól beszélnek. Az ilyen színháztörténet igazi főszereplői azok a formulák, melyek olyan megszemélyesítéssé válnak mint „Francia színház”, „Spanyol színház”, „Kínai színház”, „Commedia dell' arte”, „Kathakali”, „Naturalista színház”, „A romantika színháza”, „Sztaniszlavszkij módszer”, „A Brecht színház”, „Grotowszki színháza”, és így tovább.

Mindenki tudja, hogy ezek a konvencionális, lerövidített szólásmódok az események csomópontjára, kapcsolatára vagy párhuzamosságára utalnak. A szólásmódok azonban gondolkodásmóddokká, illuzórikus szereplők-ké válnak.

Ezek a formulák, ezek a kollektív alanyok elfojtják az élő emlékezetet. Elvész azon férfiak és nők leegyszerűsítetlen és ellentétekkel teli jelenlétének az értelme, akik köztulajdonná téve saját szükségleteiket, személyes látomásaikat, a rajtuk esett sebeket, vonzalmaikat, szerelmeiket, undorait, sőt egoizmusukat és magányukat is, feltalálták a színház *értelmét*, darabról darabra felépítették azt a szellemi földrajzot és történelmet, amelyen színházi csónakaink hajóznak. Ezek a férfiak és ezek a nők, nem pedig a nagy történelmi általánosítások a *mi* igazi múltunk.

Ott pedig a névtelenség honol, mely az idők szelleméhez történő hozzájárulás gyümölcse. Ez a teljesség névtelensége. Hangunkat elnyomja mindaz, amit mások, a bennünket körülvevő kultúra, a társadalom, a hagyományok töltöttek belénk. Ez esetben névtelenek vagyunk, mert az *idéés recues*-ek kereszteltek meg és adtak nekünk nevet.

De létezik itt egy másik névtelenség is, az üresség névtelensége, amely első személyben érhet el, és amely nem abból áll, *amit tudunk*, hanem abból, *amit én tudok*.

Ez utóbbi a személyes lázadás, a vágyakozás, a tagadás eredménye, az önmagunkra találni vágyás, a magunkat elveszíteni akarás. Annak a szükséglete, hogy olyan mélyre ássunk, ahol sziklák és több száz méter sűrű föld takarta üregeket, barlangokat találunk.

Ezeknek a szándékoknak a megvalósítására létezik egy technika: a vízrebocsajtás és a hajótörés technikája.

Az embernek meg kell terveznie saját előadását, tudnia kell felépíteni és az örvény felé vezetni, ahol azonban vagy szétesik, vagy újjászületik: sohasem sejtett új értelmeket kaphat, melyeket maguk a „szerzők” is rejtélyként figyelnek.

Ezt a technikát nem lehet úgy felhasználni, hogy ne nyúlnánk hozzá az élő szövethez, amely nem más, mint a kifejezés előtti, pre-expresszív szint (livello pre-espessivo). Ennek elvégzéséhez ki kell tudunk kapcsolni az agyunk egyik antennáját, hogy ne fogjuk föl az összes olyan üzenetet, jelentést, tartalmat, összefüggést, asszociációt, amelyet annak az előadásnak az anyaga küld, melyen éppen dolgozunk. Az agy, az ítéldőkészülék egyik részének fel kell fedeznie a csendet. Az agy másik része úgy dolgozik mikroszkopikus képsorokon, mintha előtte az élet parányi részletei, impulzusok, levelezések, fizikai és idegi dinamizmusok alkotta szimfónia állna, de egy olyan folyamatban, amely még nem törődik az ábrázolással, az elbeszéléssel. Akkor, ebből a vibráló csendből egyszer csak kiemelkedik egy nem várt értelem, mely olyan mélységesen személyes, hogy névtelen.

Ezek a metaforák értelem nélküli szavak maradnak, ha nélkülözik a technikát, a részletekre, a legkisebb feszültségekre irányuló figyelmet, a testi és vokális cselekvés tudományát. De ilyenfajta metaforák és megszállottság nélkül a technika, a tudomány, a maximalizmus, a részletek pontosságára való törekvés, értelem nélküli színház marad.

Zeami, Sztaniszlavszkij, Appia, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Eizenstein, Decroux... Örökül hagyott tapasztalatnak tekinthetjük-e írásaikat ?

Úgy van ez, mint amikor valaki sokáig tartózkodik egy idegen országban, melynek egyáltalán nem ismeri nyelvét. Ezer és ezer ismeretlen hang hatol fülébe, hogy ott elraktározódjék. Kis idő múlva el-sajátítja a nyelv *grammelot*-át, akár utánozni is tudná. Felismeri a nyelvet, de még nem érti. Hangok zavaros sokasága, melyben fel-feltűnik egy érthető szó. Aztán kap egy nyelvtankönyvet és egy szótárt. Az írásba foglalt jeleken keresztül felismeri a számára ismerős, ugyanakkor zavaros hangokat. Ezek a hangok lassanként megtalálják helyüket, felosztásukat, értelmüket. Most már egyedül is képes tanulni. Tudja, hogyan segítsen magán. Tudja, mire kell különleges figyelmet fordítania, ha tanulni akar.

A színház lázadóinak, reformereinek, látnokainak írásait csak akkor érthetjük meg, ha tapasztalattal telítve érkezünk hozzájuk, olyanokkal, amelyeknek még nem tudunk nevet adni. Szavaik felrázzák homályos *grammelot*-unkat, és egy tagolt ismeret világosságához vezetik.

Jó könyvekről van szó, melyek képesek az olvasók érdeklődését felkelteni. Titkos hatásuk azonban az irodalmi és a technikai szint alatt található, abban az elrejtett hálóban, amely képes arra, hogy kifogja mindazokat a tapasztalatainkat, amelyek még kicsúsznak a kezünkől.

Az örökség, éppúgy, mint egy okkult tudomány, kihálássza örökösait.

A színház nyersanyaga nem a színész, a tér, nem a szöveg, hanem a néző figyelme, a tekintete, hallgatása, gondolatai. A színház a néző művészete.

Mint az a különlegesen kifinomult érzékekkel rendelkező költő, akiről Baudelaire beszélt, minden egyes néző – akkor is, ha nincs tisztában vele – képzeletbeli látcsövének kicsinyít vagy nagyító lencsésjével mindent és szüntelenül érzel. Távolról vizsgálja az egészt, majd figyelmét egy apró részlet szippantja be.

A Színházi Antropológia azokat a princípiumokat azonosítja, amelyeket a színésznek azért kell belevinnie a művébe, hogy a néző érzékeinek és értelmének ezt a táncát lehetővé tegye. A színész kötelessége az, hogy megismerje ezeket a princípiumokat és szüntelenül kutassa azoknak gyakorlati lehetőségeit. Ebből áll a mestersége. Azt pedig ő fogja eldönteni, hogy a táncot hogyan és mely célokra fogja használni. Ebből áll az etikája.

A Színházi Antropológia nem ad etikai tanácsokat, a színház az etika előfeltétele.

Van-e a Színházi Antropológiának tudományos jellege ?

Nem végez felméréseket, nem él a statisztika módszerével, nem próbál a színész játékaról az orvostudomány, a biológia, a pszichológia, a szociológia, a kommunikációtudományok ismereteit felhasználva következtetéseket levonni.

Az empirikus kutatásra támaszkodik, melyből általános princípiumokat von le. Mindez egy operatív dimenzióban történik, tehát a színpadi cselekvés hatásosságát tartva szem előtt. Meghatározza a kutatás területet, és ahhoz formálja az elméleti kutatási eszközeit. Pragmatikus törvényeket azonosít. Végül is, ez egy tudomány ?

Számos félreértés születik abból a nyelvezetből, melyet néhány pontos, a cselekvés közben világos, konkrét, technikai tapasztalatok átadására választunk ki.

Artaud egy látnoknak tűnik. Craig egy vonzó, elkényeztetett dandy-nek. Decroux egy kissé pedáns költőnek. Sztaniszlavszkij a lélek szövevényes országában kóborló vándornak.

Sokakat zavarba ejtő a következő látszólagos ellentmondás: miért van az, hogy éppen abban a pillanatban, amikor megpróbálunk túllépni a nyilvánvaló színházi ismereteken, a szavak fellázadnak, és nem akarnak tudományosakká, világosakká, definíciókba rendezettekké, félreérthető árnyalatoktól mentessé válni? Miért változnak líraiakká, szuggesztívekké, érzelmi töltésekké, intuitívakká, miért szárnyalnak egyik metaforáról a másikra, ahelyett, hogy direkt módon, bizonytalanság nélkül jelölnek meg azokat a dolgokat, amelyekre utalnak?

E dilemmára az egyik gyakori, meddő válasz az, hogy ha a szavak pontatlanok, akkor az is pontatlan, amiről beszélnek. Ha személyes szavakról van szó, akkor ez azt jelenti, hogy valami egészen, kizárólagosan személyes dolgot jelölnek.

A kígyó a saját farkába harap; aki ír – mondják –, csakis a saját, belső, elképzelt világát fedheti fel, azokat az álmait, gyötrő metaforáit, amelyekre szellemi világa és művészete támaszkodik.

Így azok a könyvek, amelyek azért születtek, hogy egy olyan objektív tudás felé vezessenek, mely irányítja a cselekvést, és felépíti a színész színpadi bios-ának mechanikáját, homályos, saját magukba záródott írásokká válnak.

Artaud – így szokták mondani – csak Artaud-ról beszél. Artaud-t azért olvassuk, hogy megismerjük Artaud-t. És ennyi elég.

De kinek elég ?

*Tudjuk / Én tudom.*

Mesélik, hogy valaki megkérdezte Niels Bohr-tól, hogyan jutott el ilyen fiatalon az elemek periodikusságának felfedezéséhez, amiért Nobel díjat is kapott. Azt válaszolta, hogy nem abból indult ki, amit „tudunk”, hanem abból, amit „ő tud”.

Azon gondolkodom, amit én tudok, azon, amit a véletlen körülmények ismertettek meg velem, és rájövök, hogy az egész színházi kézművességem során – tehát 1964 óta – elég volt számomra két norvég szó, ezek a *kraft*, és a *sats*.

Ezzel a két szóval magyaráztam el színészeimnek, hogy mi nem működik munkájukban.

*Kraft* azt jelenti, erő (forza), hatás (potenza).

Így szóltam színészeimhez: „Nincs *kraftod*”. Vagy: „Túlságosan kimutatod a *kraftod*”. Vagy: „Ennek az akciónak a *kraftja* túlságosan hasonlít az előzőhöz”.

*Sats* a következő szavakkal fordítható le: „lendület”, „impulzus” vagy „felkészülés „készen állni arra, hogy...” (slancio, impulso, preparazione, essere pronti a...). Munkanyelvünkben többek közt azt a pillanatot jelöli, amikor a színész már készen áll a cselekvésre, arra a pillanatra utal, amely megelőzi a térben való cselekvést, amikor már minden energia ott van, készen a bevetésre, de mintha még fel lenne függesztve, marokban tartva, tigris-pillangóként készen arra, hogy elrepüljön.

Azt mondtam egy színésznek: „Nincs benned *sats*”. Vagy: „Nem pontos a *satsod*”. Vagy még „Túlságosan kiemeled a *satsokat*”.

Ez a két szó vezette a munkánkatt, és elegendőek lennének arra, hogy megmagyarázzuk velük azokat az eredményeket, melyeket a társaim és én elértünk.. Az Odin Teatret „módszerét” erre a két szóra lehetne leegyszerűsíteni.

Az egész Színházi Antropológia végeredményben egy módszer, mellyel objektív kifejezésekben fejezhetőek ki mindazok az ismeretek, amelyekre a mi csoportunk gyakorlatában mindössze két, önmagában nehezen körülírható szó is elég volt.

E szavak azonos technikai tartalmát, mely ugyanazzal a gyakorlati pontossággal bír, más mesterek terminológiájában is megtalálom, látszólag teljesen különböző kifejezésekben: „második természet”, „biomechanika”, „kegyetlenség”, „Über-Marionett”...

A kultúra története bizonyítja, hogy valahányszor, amikor kevésbé felkutatott területre érkezik az ember, először a megnevezendő dolgokra emlékeztető, azokat előidéző, képes, metaforikus kifejezéseket talál ki, olyan nyelvi invenciókat, szókapcsolatokat, mint például az „elektromos áram”, az „elektromágneses hullám”, a „tehetetlenségi erő”, az „Ödipusz komplexus”. Idővel ezek az extravagáns nyelvi megközelítések egyre nagyobb számú embercsoport konvencionális nyelvhasználatában ülednek le, és ekkor már úgy tűnik, hogy direkt, közvetlen módon jelölnek meghatározott, pontos dolgokat. A személyes nyelvek munkanyelvekké válnak, ezek pedig, a maguk idejében, köznyelvekké.

A színházban nem túl nagy azoknak a száma, akik ugyanazt a kifejezőkészséget használják. A színesi munkán nem lehet sokat vitatkozni. Ha valaki kívülről hallgatja azt a munkanyelvet, amely egy bizonyos csoport kommunikációját jellemzi, és amely a tagok számára hasznos mesterségbeli útmutató, akkor az valószínűleg túlságosan prózainak, jelentéktelennek, ködösnek, vagy pusztán metaforának tűnik az illető számára.

Nem írhatunk vagy beszélhetünk a külvilágnak a saját munkanyelvi konvencióinkkal.

Ugyanakkor, ha valaki be akar számolni egy olyan konkrét tapasztalatáról, mely nem mindenki számára ismert, el kell kerülnie az előregyártott definíciókat is, azokat a verbális hálókat, amelyek más tudományok, bölcsességek pontos nyelvén csak parazita imitációi.

A tudományok pontos nyelvezete, melyet olykor azért veszünk át, hogy a konkrétság hatását keltjük vele, vagy, hogy saját témáinkat abba a látszólagos komolyságba burkoljuk, mely valójában mások pontossága, nos ez a nyelvezet az ilyen esetekben egy olyan képernyővé változik, amely még a lírai, szuggesztív, érzelmi töltés, intuitív képeknel is homályosabb.

Valójában a legnagyobb veszély nem a félreértések kiküszöbölhetetlen kockázatában rejlik, hanem annak a feltételezett tudományos világosságnak a folytonos elhívásában, amely a már ismertet aknázza ki, és megkíméli mindazokat, akik az egyik legtermékenyebb megerőltetést keresnek: saját szavaik felkutatását.

*Wer sich selbst und andre kennt,  
Wird auch hier erkennen:  
Orient und Okzident  
Sind nicht mehr zu trennen.*

*Sinnig zwischen beiden Welten  
Sich zu wiegwn, lass'ich gelten;  
Also zwischen Ost und Westen  
Sich bewegen sei zum Besten !*

Két négysoros versszak a Goethe halála után kiadott *Nyugat-Keleti Díván* című versciklusból. „Ki ismeri magát és másokat, azt is nagyon jól tudja: Keletet és Nyugatot nem lehet többé elválasztani. Szabályként veszem, hogy a két világ közti tudatos egyensúlyban álljak, épp ezért a választás mindig a Kelet és Nyugat közti mozgás legyen.

Ebben a *mozgásban* él a huszadik század színháza, hogy új értelmet találjon annak a régészeti leletnek, mely az jelenlegi állapota..

Sztaniszlavszkij, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Decroux, Beck, Grotowski nem tartoznak legyünk pontosak az úgynevezett „nyugati hagyományhoz”. Nyilvánvalóan nem tartoznak a keletihez sem. Az eurázsiai színházat képviselik:

Keletet és Nyugatot  
nem lehet többé elválasztani.

Egész színházi tanonckodásom annak a Kelet és Nyugat közötti mozgásnak a régiójában zajlott, melyet most eurázsiai színháznak hívok. A Kathakali és a No, az onnagata és a Barong, Rukmini Devi és Men Lanfan, Zeami és a Natya Shastra az orosz, a francia, a német mesterek könyvei mellett állnak, ugyanúgy, mint lengyel mesterem, Grotowski mellett.

Nemcsak színházi alkotásaik emléke nyűgözött le, hanem mindenekelőtt az élszínészek (attore-in-vita) aprólékos mesterkéltisége.

Ha 1963-ban Kathakali éjszakai megpillantatták velem azokat a határokat, ahová egy színész eljuthat, Keralában, a Cherutturuty Kalamandalam hajnala fedte fel előttem ezeknek a színészeknek a titkát. Itt, alig serdülő fiatalok különféle gyakorlatok, lépések, énekek, imák, tornagyakorlatok, szemek tánca, fogadalmi adományok makacs ismételtetésével kristályosították saját *ethos*-ukat, mint művészi magatartást és etikai hozzáállást.

Elkezdtém a mi színházukat az övékéhez hasonlítani.



Ma, maga az „összehasonlítás sem tűnik megfelelő kifejezésnek; ez a szó a különféle színházaknak csak a külső hámrétegére, a különböző konvenciókra és módokra használható.

A különbözőképp fénylő és csábító bőrök alatt azonban felfedezem azokat a szerveket, amelyek életben tartják őket, és ekkor az összehasonlítás pólusai egy határok és törések nélküli összességben olvadnak össze. Még egyszer, eurázsiai színház.

Gondolhatunk a színházra úgy is, mint etnikai, nemzeti, csoport vagy egyenesen egyéni hagyományra. De ha ezzel saját *identitásunkat* akarjuk megérteni, akkor lényeges az ellenkező és komplementáris magatartás is: az tehát, hogy a saját színházunkra egy transzkulturális dimenzióban gondoljunk, a „hagyományok hagyományának áramlatában.

Miért van az, hogy ellentétben azzal, ami más országokban történik, a mieinkben a színész-énekes a színész-táncostól különválva specializálta magát, és ez utóbbi a maga idején, különvált a színész-...-tól, hogy is nevezzük? Beszélő? Prózai színész? Szövegek tolmácsolója?

Miért van az, hogy nálunk a színész, bármely előadáson, általában csak egy szereplő bőrébe zárkózik?

Miért csak nagyon nagyon ritkán kutatjuk a színésznek azt a lehetőségét, hogy egy egész történet kontextusává váljék, sok szereplővel, ugrásokkal a cselekmény különböző szintjeire, váratlan fordulatokkal, mely szerint az elsőszemélyből harmadik lesz, a múltból jelen, az egészből rész, a személyekből dolgok?

Mi miért számítottuk ezt a lehetőséget az énekmondó mesterségek és olyan kivételek világába, mint Dario Fo, míg másutt minden színháznak, minden színésztípusnak ez a jellemzője akkor is, amikor egyedül ad el-énekel-táncol, de akkor is, amikor egy olyan előadásban szerepel, amelyben több színész és szereplő is részt vesz?

Miért van az, hogy más országokban szinte minden klasszikus színházi forma elfogadja azt, ami nálunk úgy tűnik, csak az Operában megengedett: olyan szavak használata, amelyeknek a nézők többsége nem tudja megfejteni az értelmét?

Ezekre a kérdésekre történelmi szinten pontos válaszok adhatók. Szakmai szempontból azonban hasznosakká válnak, amikor abba az irányba terelnek, hogy elképzeljük, hogyan fejlődhetne identitásunk anélkül, hogy saját természetünkkel és történelmünkkel szembe kellene fordulnunk, túllépve azonban azokon a határokon, amelyek inkább börtönben tartják, mint meghatározzák azt.

Elegendő kívülről, távoli országokból és időkől tekinteni magunkra, máris felfedezzük az itt és most rejtett lehetőségeit.

Ki az, aki azt hiszi, hogy a zenetörténetet és a zeneelméletet kutathatja, anélkül, hogy ismerné a zongora ábécéjét?

Az, ami kultúránkban gyakran gátat szabott a színészeiről szerzett ismereteknek, nem más, mint a vélt tudás.

Kritikusok, színháztudósok, teoretikusok, sőt, olyan filozófusok is, mint Hegel vagy Sartre megpróbálták a színész alkotói folyamatát értelmezni, abból a feltételezésből kiindulva, hogy tudják, miről beszélnek. Valójában nézői etnocentrizmusuknak voltak kitéve. Gyakran olyan folyamatot képzeltek el, mely nem más, mint csalóka, a posteriori kivetítése azoknak a hatásoknak, amelyeket a színészek a nézők fejében keltenek.

Feltételezésekre, szórványosan fennmaradt emlékezésekre, nézői benyomásokra támaszkodtak. Megpróbálták tudományt gyártani valamiből, aminek csak a végeredményét vizsgálhatták, komplementáris aspektusát pedig, a folyamat logikáját, egyáltalán nem ismerték. Úgy beszéltek és írtak egy elképzelt folyamatról, mint egy empirikus adatokra támaszkodó tudományos leírásban.

Ez a hozzáállás még mindig tart. Defináljuk a tudományos megbízatás útjának.

A tudatlanságnak ez a csalárd, impozáns formája arra a tévhitre épül, hogy lehetséges a színházi magatartást úgy elmezni, hogy azok fölé olyan paradigmákat helyezünk, amelyekről más kutatási területeken már bebizonyosodott a hasznosságuk.

Sainte-Albine és Diderot korában ez a szenvedélyek mechanikája volt, Archer korában a pszichológia; ezt követően a pszichoanalízis; a brechtianusok idejében a történelem és társadalomtud-

mányokban az idealizmus és a materializmus szembenállása; később a szemiológia és a kulturális antropológia.

A tudományos megbízatás alapja egy babonás szellemi magatartás; eszerint, egy elméleti paradigma *önmagában véve* is érvényes, épp ezért egyik kontextusból a másikba áttérve ugyanolyan pontos eszköz marad.

Igaz, hogy azok az értelmezési modellek, amelyek egy meghatározott kontextusban működnek, ki-terjeszthetők, és máshol is alkalmazhatók. Egy ilyen alkalmazhatóság helyénvalóságát azonban esetről esetre felül kell vizsgálni.

A színész esetében azonban úgy szeretnek eljárni, mint azok a professorok, akik jobban szerették az égboltot értékes, klasszikus könyveken keresztül szemlélni, mint Galileo kezdetlegesen összetakolt műszerén.

Rómában 1934 tavaszán a világ színházainak számos képviselője kongresszusi találkozóra gyűlt össze (de nem voltak jelen színészek, mint ahogy Ázsia klasszikus színházaiából sem volt ott senki). Egy új színházi architektúra, állították néhányan, új színházi frásmódot hozhatna létre. Mások erre azt válaszolták, hogy egy épület még sohasem adott életet drámának. Ekkor történt, hogy Gordon Craig közbeszólt: „Létezik egy színház, mely megelőzi a drámát, de ezt az épületet nem kövek és téglák alkotják. Ez az épület a színész testéből és hangjából áll”. Józan észre valló megállapítás volt, ám mindenki paradox metaforaként értelmezte.

A Színházi Antropológia ennek a metaforának a realitásával foglalkozik.

Néhányan erre elbizonytalanodnak és azt mondják: hogyan lehet a színész alkotó folyamatát történelmi és társadalmi kontextusától elválasztva vizsgálni? Hogyan hasonlíthatjuk össze ezt vagy azt a színpadi magatartást, hogyan azonosíthatunk visszatérő- princípiumokat annak figyelembe vétele nélkül, hogy minden egyes példa különböző és olykor összehasonlíthatatlan kulturális környezethez tartozik? És levonják a következtetést: a Színházi Antropológia nem vesz tudomást a történelemtől; figyelmen kívül hagyja, hogy meghatározott technikai eljárások pontos szimbolikus vagy ideális jelentéssel rendelkeznek abban a kultúrában, amelyhez tartoznak; a színpadi *bios* anyagiságára redukál mindent.

Nem arról van szó, hogy nem vesz róla tudomást, hogy leegyszerűsíti, hanem arról, hogy rákoncentrál.

Semmit sem kutathatunk, ha úgy járunk el, mintha a valóság egy része, illetve egy szerveződés bizonyos szintje, elválasztható lenne a többitől. A dolgok valóságában minden mindenhez kapcsolódik. Egy kutatási folyamat során azonban úgy kell eljárni, mintha minden egyes részlet vagy szerveződési szint egy önmagában álló világ lenne.

Aki egy kéz ízületeit vizsgálja, nem hagyja figyelmen kívül a szív jelentőségét, jóllehet arról sohasem beszél.

Ha a figyelmet nem néhány, specifikus kérdésre és az azokhoz tartozó kontextusokra összpontosítjuk, nem hatolhat mélyre.

Az a folytonos sürgetés, hogy vegyük figyelembe a fennmaradó részeket is, mert azokról „nem lehet tudomást venni”, akaratlanul is közrejátsszik abban, hogy csak a felszínt mozgatjuk meg, a dolgokat ugyanúgy hagyjuk, ahogy vannak.

Nyilvánvaló, hogy mennyire fontos a különféle színházak társadalmi és kulturális kontextusának tanulmányozása.

De ugyanolyan nyilvánvaló az, hogy nem igaz, hogy egy színházból semmit sem lehet megérteni, ha nem társadalmi – kulturális kontextusának fényében vizsgáljuk meg.

Gyakran használjuk ezt a formulát: „ebből a jelenségből semmit sem lehet megérteni, ha nem a fényében vizsgáljuk”. Ez közhely, semmilyen módszerre nem utal. Valójában egyetlen kutatási tárgy sem vonja automatikusan magával a szükséges kontextust. Az a viszony, amely egy adott tárgy és annak környezete között ténylegesen fennáll, még nem garantálja a kutatás módszerét. Annál is inkább, mivel minden egyes kutatási tárgyhoz számtalan különböző kontextus is egyformán tartozhat. Az a jó módszer, amelyben a kontextus a kutatási tárggyal kapcsolatban feltett *kérdésekre* vonatkozik.



Buta dolog lenne például az indiai színház „értelmét” kutatni annak a kultúrának a figyelembe vétele nélkül, amelyben létezik és amelyben múltja gyökerezik, úgy, hogy ne ismernénk jól irodalmát, társadalmi konfliktusait, vallását, történelmét, és főleg a nyelvét. Igen különbözőek lennének a felhasználandó eszközök és a kontextusok, ha a kérdést úgy tennék fel, hogy milyen hatása volt bizonyos indiai színházaknak az európai színházakra a XIX. és XX. században. A hivatkozási kontextus és az eszközök akkor is különbözőek lesznek, ha kutatásunk arra szeretne választ adni, hogy mi az, ami az indiai színházi gyakorlatból hasznos lehet más színészek számára is, illetve arra, hogy mi az, ami közös az egyikben és a másikban, tehát jó irányító elv lehet a színész, mint olyan számára.

A probléma ilyen irányú felvetésével nem azt állítjuk, hogy a színészek minden korban és országban *lényegében* ugyanolyanok. A nyilvánvaló elismeréséről van szó: vagyis, hogy azok a színészek, akik szervezett előadásnak nevezhető szituációkban dolgoznak, végtelen különbségeken és ugyanolyan végtelen közös pontokon keresztül azonosíthatók, ismerhetők fel. Elképzelhető tehát egy tudományos jellegű kutatás, mely azt a célt tűzi ki maga elé, hogy azonosítsa azokat a transzkulturális princípiumokat, amelyek *operatív szinten* a színpadi magatartás alapját képezik.

E hipotézis körül fejlődik a Színházi Antropológia. Ez az oka annak, hogy egy eurázsiai színházi szemléletre támaszkodik, és ezért nem érdekli az ázsiai színházak vagy az európai kultúra specifikus tanulmányozása azok történelmi kontextusában, mint ahogy nem érdekli a mítoszok Európában, Amerikában, Ázsiában vagy Afrikában. Mindez nem azért nem érdekli, mert tagadja ezek értékét, hanem azért, mert mással foglalkozik.

És *Songlines*, az énekek útja? És Ausztrália? Polinézia? Afrika? És minden ősi, amerikai kultúra? Hány színházat; táncot zár ki az „eurázsiai színház” fogalma!

Az eurázsiai színház nem azokat a színházakat jelöli, amelyek egy földrajzilag jól körbehatárolható helyen, tehát azon a kontinensen található, amelyen Európa egy félsziget. Egy szellemi dimenziót sugall, egy aktív ideát a modern színházi kultúrában. Azon színházak együttesét foglalja magába, melyek mindazoknak, akik a színész problematikájára koncentrálnak - a kutatás számára „klasszikus” hivatkozási pontokká váltak: a Pekingi Operától Brechtig, a modern mimustól a No színházig, a Kabukitól a meyerholdi biomechanikáig, Delsarte-től Kathahali-ig, a balettől a Butoh-ig, Artaud-tól Bali-ig. Ez az „enciklopédia”, az európai és ázsiai színpadi hagyományok repertoárából merítve alakult ki. Tetszik vagy nem tetszik, helyes vagy nem helyes, ez történt.

Az „eurázsiai színház”-ról beszélve, egy olyan egység létezését konstatálhatjuk, melyet kulturális történelmünk szentesített. Ennek megtörhetjük határait, de nem tehetünk úgy, mintha azokat nem vennénk észre. Mindazok számára, akik a huszadik században hozzáért módon gondolkodtak a színészlől, az „európai” és „ázsiai színház” között nem léteznek határok.

Az ISTA tevékenységeiben, valamint a Színházi Antropológiáról folytatott vitákban az ázsiai színházak különlegesen magukra hívják a figyelmet, hisz igen kevésbé ismertek. Néhány esetben egyenesen monopolizálják a figyelmet; ezt van aki félreérti, és azt hiszi: a Színházi Antropológiának az ázsiai klasszikus színházak a kutatási tárgyai. A félreértést tovább fokozza az antropológia kifejezés sokféle jelentése, melyet sokan automatikusan kulturális antropológiaként értenek, az pedig a kulturálisan különbözőt vizsgálja.

A Színházi Antropológia nem a nyugati színház „elkeletesítésével” foglalkozik. Kutatási területe nem Kelet, hanem a színházi technika. Egy kézműves egyrészt saját kultúrájához, másrészt a vele egy mesterséget űzőkhöz tartozik. Rendelkezik tehát egy kulturális és egy mesterségbeli identitással. „Honfitársként” találkozhat azokkal a kézművesekkel, akik más országokban az mesterségét űzik. Ezért volt az hajdanán, hogy a *Wanderlehre*-t, vagyis a „tanítás útját”, a születési ország határain túl kellett végigjárni, ez a legegyszerűbb kézművesek képzéséhez is hozzátartozott.

A mesterség is egy ország, földrajzi határok nélkül, mi választjuk, hozzátartozhatunk. Manapság teljesen normális dologként fogadjuk el, ha egy mexikói és egy indiai filológus leáll egymással vitatkozni, vagy azt, hogy egy japán és egy svéd építész egymás közt, egyenrangú félként véleményt cserél; kulturális elégtelenségként könyveljük el, hogy a kínai és az európai eredetű orvostudomány eddig még nem vált egy, ugyanazon tudás két, egymást kiegészítő aspektusává. Nincs abban semmi

furcsa, hogy a színészek mesterségük közös határain belül találkoznak egymással. Az a furcsa, hogy mindez furcsának tűnik.

Azok, akiknek a figyelmét a Színházi Antropológiában gyakran jelenlévő ázsiai színház monopolizálja, hajlamosak két, további félreértésre. Kifogást emelnek azzal kapcsolatban, hogy e „különböző” és „idegen” színházak tanulmányozása során nem vesszük eléggé figyelembe sem a megfigyelői, sem kulturális kategóriáink szubjektivitását. Úgy vélik, hogy a Színházi Antropológia egy lehetetlen tudományos objektivitásra törekszik.

Nem így van, a nézőpont erősen és kifejezetten objektív, de részrehajló. Azokat a kérdéseket és aggodalmakat vetítjük ki a kutatási területre, amelyek a színházi gyakorlatra és a színészi mesterségre vonatkoznak. A színház kézműveseihez funkcionális objektivitást használunk.

Mások azt hiszik, hogy a Színházi Antropológia azért fordul Kelet felé, hogy megtalálja a Színháznak egy olyan Eredeti Hagyományát, amelynek Nyugaton már nyoma veszett. Szép lenne (talán). Mi azonban a Wanderlehre-ink során egyszerűen megpróbáljuk minél jobban kiszélesíteni és elmélyíteni mesterségünk potencialitásának ismeretét.

A Színházi Antropológia a különböző kultúrákban létezett és létező színpadi magatartást kívánja elemezni? Vagy a színpadi magatartás hatékonyabbá tételéhez akar szabályok felállításával hozzájárulni? A tudósok vagy a színészek felé fordul?

A két perspektíva egymást erősíti. Modellek, visszatérő-princípiumok azonosítása azt is jelenti, hogy a színpadi gyakorlatot egy sor hasznos irányítással látjuk el.

Annak, aki történelemmel foglalkozik, egész biztos, hogy dilemmát okoz az a dialektikus kapcsolat, amely az események nem mindig kibogozható rendje (a kontextus) és a történetírás lineáris, egyszerű rendje (mely a kontextus text-té, szöveggé alakítja) közt áll fenn. Ez számunkra különlegesen fontos kellene hogy legyen, hisz olyan mesterséget űzünk, amely igen kevés látható nyomot hagy maga után, alkotásai pedig gyorsan szétfoszlanak az időben. Olyan gyorsan, hogy mesterségünk *ethos*-a nem tehet szert saját identitásra az ősök szilárd tudata nélkül.

A múlt kultusza nem fontos. Tetteinket azonban az emlékezet irányítja. Az emlékezet révén hatolhatunk a kor felszíne, bőre alá, hogy rátaláljunk azokra az utakra, melyek az eredethez, az első naphoz vezetnek.

Louis Jeuvet-től hangzott el egyszer a következő, igazán világos, ugyanakkor rejtélyes mondat : „ Létezik egy magunk által magunkra hagyott örökség”.

Az, hogy az események elbeszéléséhez egy bizonyos szálat, és nem egy másikat választunk, elsősorban etikai felelősség, és csak azután tudományos probléma.

Etika és tudomány: az antik népek mindössze egy szót használtak: *disciplina*.

Egy színészről átlapozza ezt a könyvet, és azt kérdezi tőlem: Mi hasznom van nekem ezekből az elemzésekből, ezekből a példákából, a szokásos, mindig visszatér nevekből ? És hozzáteszi: Száraz. Egyedül dolgozom, egy üres szobában, abban, amit ti Harmadik Világnak, vagy Harmadik Színháznak hívtok. Már így is nap mint nap meg kell küzdenem a saját szárazságommal. Nem ezt várom egy olyan könyvtől, amely a színésztől szól.

Azt válaszolom: Itt megtalálod a csővezetékeket, a kanálisokat, néhány tartályt; viszont minden száraz. A te vized senkitől sem kaphatod meg.

Megkérdezi tőlem: Azt akarod mondani, hogy mindezek nélkül az én vizem, ha van egyáltalán, mocsárrá válik ?

A „mesterség” vagy „technika” szót könnyű banalizálni: elég, ha állandóan ezt ismételtetjük: „Nem ez a legfontosabb dolog.

Azonban, egy egész kis rész kivételével, a színház *saját értelmének* kutatása nem más, mint a mesterség egyéni, személyes újrafeltalálása.

Igaz, hogy amit „egész kis rész”-nek hívtam, nélkülözhetelen. Arra a bennünket alkotó részre vonatkozik, amely folytonos homályba borulásra hajlamos, ki van téve a csend, a fáradság, a sivárság, a

csüggedés hullámainak. Ez egy haldús, sötét tenger, melyet olykor úgy tűnik, előtt a fény, máskor azonban megrémít bennünket, és a só terméketlen keserűségévé változik.

Nem lehet hosszú időn keresztül kibírni, hogy szemünket a csillagokon tartsuk, vagy szívünket a tengerre hagyjuk. Szükség van egy jól megépített hajó hídjára, a gépek zsírára, a hegesztők szikráira. A saját értelem létrehozása azt jelenti, hogy az ember tudja, hogyan kell megkeresnie azt a módot, amellyel ezt az értelmet megtalálja.

Előfordul, hogy két pont közt a legrövidebb út a görbe, az áramlatoktól ide-oda sodort csónak irányra. Ez a könyv a papírcsónak. Az áramlatok a különféle színházak és azok színészeinek mozgásban lévő anyaga, tapasztalatok és emlékezések. A csónak nem egyenes irányvonalat követ, de meghatározott módszer szerint halad.

Ne mutasd ki a fogad, ha nem tudsz harapni.

A technikai precizításra kell koncentrálnom. Csak azzal dolgozhatok együtt, aki elsajátította az önfegyelem művészetét.

Csak a keményfejűekben hiszek.

Az ő számukra írom ezt a „tanulmányt.

Ne higgyétek, hogy hasznát veszitek. Ne higgyétek, hogy meglehettek nélküle.

*fordította Jenei Ágnes és Demcsák Katalin*

