

TORDAI ZÁDOR

À LA RECHERCHE DU CORPS PERDU

1972-ben alapítottam Montpellierben négy fiatal gimnazistával kísérleti színházcsoporthoz, „Atelier de Recherche Théâtrale Georges Baal” néven (később ATRAAL-Théâtre). A csoportot, mint a hatvanas és hetvenes évek sok más színházcsoportját is, jellemezte, hogy a színpad nem végcélja volt a csoport munkájának: a közös élet, az önképzés, a kollektív kreativitás fejlesztése, a nem verbális, testi kifejezésre tett hangsúly, új színházi formák megvalósítása képezték alapvető céljainkat.

Kutató munkánk, az akkor elfogadott elveknek ellentmondva, egy hipotézisre épült: hogy a pszichoanalízis alkalmazható a nonverbális területeken is, a színház fő erejét a színész és a néző tudatalatti kommunikációjából meríti.

Tordai Zádor a hetvenes években nagy figyelemmel követte az Orpheusz Együttes és a Stúdió K színházcsoporthoz munkáját. Így ismerkedtünk meg, egyik pesti tartózkodásom alkalmával. Zádor barátom lett, barátom maradt. Számos alkalommal beszélgettünk színházi munkámról – hosszú hallgatások között olykor egy tanácsot adott, vagy inkább néhány kérdést tett fel. Nem minden tanácsát követtük, de sokszor jó tanácsok voltak. Nem minden kérdésre találtunk választ, de jó kérdések voltak, új utakat nyitottak.

Zádor Montpellier-től nem messze, egy kis hegyi faluban látta először munkánkat, egy többnapos tréning alkalmával: a csoport tagjai egy közös technikai gyakorlat sorozat után szabad improvizációkat próbáltak, anélkül, hogy színpadi előadás lett volna a cél. Így, szerencsésen, Zádor színpadi előadásaink előtt ismerte meg munkánk alapvető, de a nézők számára rejtett részét.

A következő évek során, nagy örömünkre, olykor Párizsban, olykor Pesten, Zádor több előadásunkat láthatta, és a földrajzi távolság ellenére színházi munkánk egyik legjobb ismerője lett. Ezért is kértem, írjon egy cikket egy tervezett francia kötethez. A kötet sohasem készült el. Nagy szégyenemre Zádor cikke egy fiókomban maradt.

Tíz év után most, halála után két évvel ébredt fel.

Újraolvasása nekem ma is (ma még inkább) sokat mond, nem csak arról, hogy csoportommal az elmúlt harminc évben milyen utakon jártunk, mit csináltunk, mit értünk el, mi volt sikeres és mi nem sikerült, de arról is, hogy a hatvanas-hetvenes évek „kísérleti, avantgarde, alternatív” színházainak nagy családja (ahol mi is otthon érezzük magunk) milyen leckéket adott, miben változtatta a ma színházát.

Beckett, Lautréamont, néhány más klasszikus költői szövegre épített előadás után 1988 táján mertünk először, hosszú habozás után Antonin Artaud művéhez nyúlni. Első előadásunkat a montpellier-i opera nagytermében mutattuk be, Je suis un insurgé du corps (A test lázadója vagyok) címmel, Artaud első és egyik utolsó kötetéből (L’Ombilic des Limbes és Suppôts et supplications) válogatott verseivel. Ez egy nagy színpadokra készült, néhány fényeffektussal aláhúzott, néhány eszközt is felhasználó előadás volt, három színésszel. Gérard Nauret és Georges Baal „játszották” (elkerülném ezt a szót: szájukból hangzottak, testükből törtek ki Artaud sorai), a harmadik színész, Christian Rugraff, álarcos és talpig feketében, a japán bunraku színház bábukak mozgató táncosa szerepéből ihletett (de nem utánzó) néma jelenlétével tartotta össze a színpad terét.

Ezt az előadást, természetesen franciául, százegyházasor mutattuk be, 50–500 néző előtt, Franciaországban, New Yorkban és másutt. Zádor Pesten, a Szkéné színházában látta. Ugyanott látta, emlékeim szerint 1990 körül, Masques et Mascarades című táncszínház-előadásunk. Négy táncos-színész, egyszerű, de sokszínű kosztümben, néhány kélék, egy varázslópálca, bambuszrudak. Az előadás a csoport tagjainak tánc- és mozgásrögtönzéseire alapult. Néhány ismert versre is támaszkodtunk mint alapanyagra (Villon és Apollinaire, Goethe, egyszer még A vén cigány is). Ez a kísérlet a távol-keleti formák felé csak néhányszor került nézők elé, de fontos mérföldkő volt a csoport munkájában.

A harmadik előadás, amelyet Zádor itt elemez, À la dérive d’Artaud (Artaud sodrásában) címmel, egyszemélyes performanszként született meg – arról szól, hogy Artaud világa

hogy kel életre a színész testében (itt a sajátomban), és hogyan közlekedhet a költő, a színész és a néző teste-lelke között. Ez volt talán a legmesszebb menő, legveszélyesebb színházi kísérletem. Az előadás először kis, zárt helyeken, húsz-harminc nézővel jött létre, később a több mint száz előadás folyamán sokat változott, minden este megújult, a tér, a „beszervezett”, nagy szerepet játszó véletlen szerint. (Időközben színésztársam, Gérard Nauret is bekapcsolódott az előadásba, kapcsolatunk újabb teret adott a rögtönzésekre.) Zádor ennek az egyszemélyes előadásnak egy korai változatát látta először, Pesten, egy szamizdat előadás formájában. Egy magánlakás egyik kiürített szobája falaira Artaud-idézetek voltak firkálva, semmi se tette a szobát színpaddá. A közönség: nagyrészt ismerősök, néhány rokon, emlékeim szerint Jancsó Miklós, Hernádi Gyula, Jeles András – néhány barát, néhány ismeretlen fiatal arc. Tudtommal itt hangzottak el Magyarországon először Artaud szavai.

Nem tudom, hol látta Zádor a Dérive nyilvánosabb, talán kicsit színháziasabb változatát, ez lehetett Párizsban vagy Pesten is.

Későbbi munkánk sajnos már nem láthatta.

Georges Baal

■ Georges Baal csoportjának négy különböző előadását láttam kis időközökben: össze is kapcsolódik a hatásuk. Egy részük Artaud-műsor volt, a többi, ha nem is volt az, mégis mind kapcsolódott Artaud-hoz. Az is, amely több évszázad versvilágából válogatta ki az előadás szövegét. És mégsem Artaud volt a legfontosabb bennük. Inkább szóltak másról és másvalakiről: az ő segítségével.

A csoport kísérleti színháznak nevezi magát.¹ Az is, de ez sok mindenre vonatkozatható. Kísérleteznek a színház lehetőségeivel, a művészettel. De az kísérlet, hogy a művészi tevékenységük valami másra irányul, értelme máshol van. A kettő nem egyformán igaz a különböző előadásokra. A közösen megvalósított műsorok inkább művészeti kísérletek. Abban az értelemben is azok, hogy még nem érevelték ki művészi világukat. A közönség ezeket az előadásokat megosztottan is fogadta: volt, akit meggyőzött, volt, akit nem. G. Baal egyszemélyes Artaud-spectacle-ja mindenkit meggyőzött, és teljeseen. Semmi kísérleti nem volt benne, és ezért ez kínálja magát leginkább a művészeti értékelésre. A csoport közös műsorai viszont töprengésre indítanak arról, amire kísérletük irányul.

Előadások értékelésénél, értelmezésénél fölösleges – szerintem – azzal foglalkozni, mi volt az előadóknak, a szerzőknek a szándéka. Érdemtelen, mit akarnak, mert csak az számít, amit megcsináltak. Az értékelés végül is arról szól, amiben egy spectacle előadók és közönség közös cselekvése lett, arról, ahogy a két fél által együtt történt az előadás. Szándékokat tessék a ruhatárban leadni.

Kísérleti színjátásánál még sincs egészen így. A kísérlet két értelmezéshez is ad jogot – illik is mindkettőt megkísérelni. Az előadás, ahogyan az történt, az egyik értékelés alapja. A kísérletet viszont nem tudjuk értelmezni, ha nem ismerjük a szándékot.

A csoport közös Artaud-spectacle-ja rá is vezet erre minket. Mert az ember hamar észreveszi, hogy különös viszony van aközött, amit mondanak, és aközött, amit csinálnak. Mintha az Artaud-szöveg egyrészt és minden egyéb – a világítástól a gesztusokig – másrészt két szintet hozna létre. Lehetne az egyik a másik kommentárja is. Kiegészítik egymást éppen azért, mert nem egyetlen cselekvésvilágnak érezni őket. Hogy a kettő közül melyiket tekinti valaki a másik magyarázatának, az tőle függ. A különbség viszont az előadásban van. A szövegek inkább általánosak és elvontak, a cselekvések pedig konkrétak. Ennek ellenére sem tűnnek világosan és egyértelműen meghatározóknak. Mintha minden konkrétságuk ellenére sem lenne közvetlen jelentésük. Ami jelentés van a szövegekben, az viszont elvont. Ezáltal a két szint párhuzamossá válik. Különösen, hogy az egyik szellemi, a másik pedig testi valóság. Azt hiszem, ebben a viszonyban van a kísérlet magva. A szövegek egyike – amely előadascím – mindnek mottója lehetne: „Je suis un insurgé du corps.” Az idézet Artaud-tól van. A test lázadójának lenni: többféle módon is lehetne értelmezni. Vehető elvi és elméleti, vehető gyakorlati kérdésnek. Lehet a test lázadására, és lehet a testtel kapcsolatos lázadásra is gondolni. A lázadás fogalma továbbá a szándékok világához tartozik. Aztán van az, ami a színen megvalósul.

Ezzel pedig az a kérdés, hogy mennyire válik a testi jelenlét az előadókna és a nézőknek közös valóságává. Mennyire lesz és hozhat létre a test „használatát” önmagában közöttük kapcsolatot, mennyire tehető a test előadását: nem könnyű kérdés ez, kísérletezni kell, hogy tudhassuk: milyen módon tehető pusztán testi valóság – nem két, hanem több személy közötti közössé.

A testhez való viszony amúgy is sokat vitatott téma. A századforduló óta legtöbbször csoport előkészítő munkáját. Mozgásgyakorlatokat végeztek: a testüket próbálták, gyakorolták. Minden mozgás pontatlan, suta és disgracieuse volt. A gyakorlatot vezető színész és a csoport mozgásai közötti különbséget látva szinte testében érezte az ember, hogy aki nem tanult tornát vagy balettet, az csak nagyon esetlenül tud testével bánni. „Nem tud vele mit kezdeni” – így mondjuk, mert a testet különválónak, eszköznek fogjuk fel.

Egy alkalommal Balassa Györggyel – azaz G. Baallal – néztük egy fiatal színjátékos csoport előkészítő munkáját. Mozgásgyakorlatokat végeztek: a testüket próbálták, gyakorolták. Minden mozgás pontatlan, suta és disgracieuse volt. A gyakorlatot vezető színész és a csoport mozgásai közötti különbséget látva szinte testében érezte az ember, hogy aki nem tanult tornát vagy balettet, az csak nagyon esetlenül tud testével bánni. „Nem tud vele mit kezdeni” – így mondjuk, mert a testet különválónak, eszköznek fogjuk fel.

A szellem és a test szétválasztása és ellentétbe állítása, a test szemérmes elfedése, eltitkolása, elszégyellése vagy elfelejtése évszázados kultúrvalóság, amely már magatartásunk alapjaihoz tartozik. Úgy élünk, mintha nem mi volnánk testünk. Mintha az valami más lenne, mint ami vagyunk.

Georges Baal ez ellen lázad fel, így is lehet az „insurgé du corps” kifejezést érteni. Ennek megfelelően lesz a szöveg másodlagos – vagy hiányozhat: lehessen a spectacle a testé. Nem pantomim vagy balett ez, hiszen e kettőnek kidolgozott konvenciói és gyakorlata van, továbbá ezek éppen eszközzé teszik a testet. Hanem a testnek közvetlen és élt valóságként kell érvényesülnie, hogy ebből szülessen valami közös a nézővel. A kísérlet egyik értelme az, hogy a testet érzelmi és az úgynevezett belső lét valóságává akarla tenni, ebből akar olyan emberi kapcsolatokat építeni, amelyek előadásként közössé válhatnak.

A kísérlet másik értelme, hogy a testet vissza akarja állítani jogaiba. Felbontani a test és lélek mesterséges szétválasztását: annyi, mint feloldani a lélek azon görcseit, amelyek ebből a szétválasztásból van-

nak. Így a színjáték művészi kísérlete mellett van egy „lélektani” kísérlet is. Ez utóbbi értelmében ez a gyakorlat „gyógyításnak” is lehet kísérlete. Egy kitűnő budapesti gyógyító, Dévényi Éva szavak nélküli pszichoanalízisnek nevezte azt, amit Georges Baal csinál.

Van-e, és ha igen, milyen lehetősége van, hogy az ember az úgynevezett lelki problémáit valamilyen módon testével oldja fel? Költői kérdés ez, a lelki problémák feloldásának legrégebb, legáltalánosabb formája. Csak egy spirituálizált lélekszemlélet számára válhat ez egyáltalán kérdéssé. A legtöbb kultúrában ez alapvető mód, az európaiban is ez volt, nem is olyan régen. A múlt században a mélyekbe szorult minden ilyen gyakorlat, mert azok mindenféle elméletek szerint tiltottak és gyanúsak lettek. Ugyanakkor – a múlt század végén – a hisztéria mint betegség ilyen (egyéni és is ösztönösen megteremtett) gyakorlat volt. Mélyebb tartalmában és úgy is az volt, hogy a „beteg” lelki bajaira, önmagára akarta azzal „felhívni a figyelmet”, hogy lelki feszültségeit testi „szimptomákkal” tette láthatóvá. Testében élte meg a lelki bajait, testi cselekvéseivel szerzett a lelki feszültségekre pillanatnyi enyhülést. Ennek a megértéséből indult ki a lélekelemzés. De az, ahova eljutott, az gondolkodásra kell késztesse.

A lélekelemzés kísérleteit a lélekgyógyászatból teremtette meg, ebből épített elméletet. És bármennyire el is szakadt volna, igazolni csak a gyógyításban tudja magát. Akárhogy volna is gyakorlatban vagy elméletben, a hisztéria gyógyításában volt a legsikeresebb – ha valamilyen, ebben igazolta magát. Amennyire nevetséges lenne azt mondani, hogy a hisztériát mint betegséget egyedül a lélekelemzés tüntette el, annyira az lenne az ellenkező állítás is. Fontos volt ebben a gyógyítás, de még inkább hathatott az elmélet és az ismeret. A mindennapi magatartásokra mégiscsak ezek voltak nagyobb hatással. És a hisztéria olyan cselekvési forma volt, amely közös emberi magatartásokra épült, tehát sohasem működött pusztán egyéni módon.

Az eredmény pedig részben a testhez való viszonyt is módosította. Az történt ugyanis, hogy eltűnt a lelki bajok egy test általi megélési és (időleges) feloldási módja. A bajok maguk nem tűntek el, csak más utat formáltak maguknak ki. El-

tűnt egy olyan forma, amely által az ember érzelmi és sokféle lelki feszültségét testi módon bontakoztatta ki. Ha pedig így van – és így van –, akkor a lélekelemzés tulajdonképpen csak továbbvitte a test kizárásának, elfedésének a gyakorlatát. Bizonyos mértékben betetőzte az európai kultúra spiritualizáló törekvéseit, teljesebbé tette azt a kultúrát, amely a testi megélést betegségnek (vagy gonosznak) tekintette. Mindez továbbvitte a test és a lélek szétválasztását.

Ugyanezt lehet a szexualitás értelmezésében vagy értékelésében észrevenni. Már az a fontos szerep, amit az elmélet ennek adott – főként pedig az, hogy a vonzalmak sokaságát és sokféle lelki betegségét ehhez kapcsolt –, arra utal, hogy milyen szorosan kötötte ehhez az egyén testbeli életét. Minden lelki elmélettel és gyakorlattal szemben a szexuális viszonyban a legrebellisebb a test. Az európai társadalmi élet kulturálttá tette a testi lét formáit, kivéve a szexualitást. Vagy pontosabban szólva: itt sikerült ez viszonylag legkevésbé. Ezért van manapság is a szexualitásnak oly nagy szerepe az emberi kapcsolatokban, és ezért kellett a lélekelemzés elméletében ennek olyan nagy helyet adjon. De így nézve: a lélekelemzés végeredményben az évszázadokkal korábban megfogalmazott testellenesség újabb rohama.

Ehhez mérve az, amit G. Baal csinál, az antipólusa lesz mindannak, ami freudizmus alatt ismert. A lélekelemzés mindent a szóhoz vezet, innét kiindulva akarja a testet alávetni. G. Baal kísérlete viszont éppen ellenkezőleg: a test által szeretné a lelkit felszabadítani. Régebbi formákhoz, régebbi gyakorlatokhoz való visszatérés volna ez? Biztos azonban, hogy bizonyos mértékig az egész kultúrával fordul szembe. Kultúránk egyik jellegzetes iránya ellen lázad fel.

Assumer son corps.² Szokásos kifejezés ez, amely célt és szándékot jelent. Tekinthetjük ezt a szétválasztás tagadásának, de ez a szétválasztásból indul ki, és részben megmarad a tagadáson belül. Assumer: csak valami idegent, valami mást lehet. Vállalni azt, ami nem vagyunk, azt lehet. Különösen, ha nem tudunk megszabadulni tőle. Kezdetnek ennyi elég lehet – de akkor is kevés. Más fogalmazás: vivre son corps.³ A test még ebben is tulajdonságként, birtokként jelenik meg. És ha tulajdonság, akkor függvé-

nye is valaminek: ez esetben a léleknek. És a test általi kifejezés szándéka is még ebben a keretben, gondolatmenetben marad. Ha az ember következetes akarna lenni, akkor azt kellene mondania, hogy a test egyszerűen én magam vagyok. Én vagyok a testem, a testem: moi-même. Ebben az összefüggésben mindegy, hogy mit értek az én alatt. Vagyok a test, nem élem a testem, hanem a test az élés maga. Nincs mit vállalni, nincs hogy „élni” a testet. Inkább arról van szó, hogyan élek általa, hogyan vagyok az. Hogyan fogom fel tudatommal, hogy az vagyok. Egy más létmódról van szó, és ezt kellene kiindulásnak venni. Akkor viszont az lesz a kérdés, hogy mi is lehet ez a más létmód.

Ehhez nem sokat adhat az elmélet, és nem sokat a képzelet. Csak a kísérletezés ígérhet valamit. És G. Baal csoportja erre a kísérletre (is) vállalkozik. És ebből kiindulva lehet néhány összefüggés-lehetőséget meggondolni – annak érdekében, hogy további lehetőségeket viszont elképzelni lehessen.

A csoport tevékenysége alapján felvett közvetlenebb problémákkal kapcsolatban pedig a lehetőségek két fajtája kínálkozik. Ezek egyike az érzelme testi megéléséhez vezető útjára, a másik pedig az érzékek élésére vonatkozik. Az első eddigi formák folytatásából nő ki, és valamennyire azokban is maradt: annyiban, amennyiben lelki összefüggésekből indul ki. A másik viszont közvetlenül a testből.

Az érzéki világ bonyolult valóság, és nem lehet arra gondolni, hogy a „hozzájuk való visszatérés” valamiféle kész megoldást adhatna. Hiszen ennél is beleütközünk egy már említett problémába: a mai szóhasználat szerint, amikor érzékiségről beszélünk, akkor ezt szűken – szexuális értelemben – gondoljuk. Erre szűkült össze a szó gyakorlati értelme. Arra koncentrálódott, amiben az érzéki valóság legredukálhatóbbnak bizonyult. Tehát mindenekelőtt az érzéket eredeti valóságában kell felfognunk. Vagyis az érzékek teljes világának. Érzékünk pedig öt van, és bennük egész testi valónk ott van. A tapintás által a test egész felülete kapcsolattá válik. Meg kell küzdeni a látásbeli érzékiség spiritualizáltságával, az ízlelésnek ételekre való redukálásával, a szaglás dezodoráló felszámolásával – és így tovább. A haj és bőr illatai, színek és látott formák érzéki valósága: mintha

újra meg kellene mindent tanulni. Hogy öröm lehessen az érzékiség széles világa. Egyszerű arra gondolni, milyen érzéki-
testi élvezet lehet feküdni a fűben, érezni a levegő mozgását, szagolni az illatokat, figyelni a színek játékát egy vízfelületen alkonyatkor. Mindez ugyanúgy érzéki valóság, mint a bőr simaságának tapintása. Úgy élni mindezt, hogy az értelmük és érzékük nem szexuális, hanem önmagukban áll.

Ugyane kérdéskör elvontabb megközelítést kínálhatja a modern, az úgynevezett absztrakt festészet. Malevics *Fekete négyzete* elvont elméleti szinten lehet játékként művészi élvezet. De igazából művészi élvezet akkor lesz, ha a fekete felületet érzéki valóságában látjuk-érezzük: ahogy a fényjátékok a fekete felületen a szemnek érzéki örömet adó, váltakozó reflexeket hoznak létre, ahogy a felület anyagi valósága, annak minden aprósága érzékelteti magát. A kép művészi valósága így tisztán érzéki. Ehhez hasonló bőven lehetséges másutt is, más művészetekben is. De ez ellentétben van azzal, ami a modern művészetek általános értelmezéseinek megfelel. Az irodalom is lehet a szó érzéki élvezete, a nyelv érzéki öröme. Összefüggésben vagy függetlenül minden értelmi játéktól – művésze, olvasója válogatja.

Megint más összefüggésben a problémákat érzelmi és testi viszonyok köré lehet rendezni. Ez pedig már közvetlenül Georges Baal spectacle-jaihoz kapcsolódik. És itt fontos különbség, hogy az érzéki-érzelmi és a testi kapcsolatok közvetlen egyéniek, vagy többértű közös viszonyokban léteznek.

Az érzelmek testi megélése hasonlóan ellentétes az európai keresztény kultúra irányával, mint általában minden, ami nem spiritualizálásra törekszik – legalábbis ezen a téren. És ebben is, mint annyi mindenben, a test lázadásának az alapját a spiritualizálás kiteljesíthetetlen-sége kínálja. Bármit gondolna az ember az érzelmek mibenlétéről, azt mégis biztosra lehet venni, hogy azok valamire – általában valakire – irányuló közvetlen, spontán és az egyén egész belső valóságából kiinduló válaszok. Ami az egész személyiség reakciója, az mindig közvetlenül testi is. Sőt tulajdonképpen a testi válasz az érzelem legegyszerűbb formája – ez annyira egyszerű, hogy az állatoknál is megvan. Kultúrfejlődésünk tette ezt

mind lelkibbé, és tette a lelki spontán válaszokat mindinkább értelmivé, tudatossá, racionálissá – vagy legalábbis ezt szerette volna elérni.

Ezzel az európai kultúra az ellenségeségek, az agresszivitások kulturalizálását valósította meg, és annak megfelelő közvetlen megélési és közvetett társadalmiasulási formák alakultak ki. Azon az alapon, hogy az érzelmek szerinti ellentétek számára olyan valóságos és képzeletbeli cselekvéseket kínált, amelyek az ellentéteket valamilyen más, közvetett szintű cselekvésre viszik át. A testi átélés felújítása ilyen körülmények között e közvetítések meggyengülését hozhatja. A testihez való visszatérés ennyiben a közvetlen kiélést is lehetővé teszi, ami egyben felbonthatja a kulturalizálódást. Ahhoz tehát, hogy ez a testi megélés ne legyen visszatérés a durva és számunkra már embertelen formákhoz, az kell, hogy a meglévő formák helyett más, új formák munkálódjanak ki. Az érzelmek testi átéléséhez új és más kulturalizálódást és szocializálódást kell kialakítani. Minden kultúra saját formákat alakít ki, tehát ezek különböző kultúrákban maguk is különbözőek. Nem lehet azonban az egyikből a másikba átvinni őket, hanem legfeljebb hasonló másakat lehet bármelyikben kialakítani.

Az európai kultúrában hosszú ideig ilyen átvitt megélési mód a színház volt. Hiszen az a dionüszoszi szertartásokból alakult, vált ki. Így G. Baal kísérletének van természetesen lehetőségere. Kérdés azonban, hogy ezen a kereten belül mi újat nyújthat ez a kísérletezés. Mindenestre a megszokott színházi formáktól mindenképp el kell szakadnia, mert azok is elspiritualizálódtak, és el is veszítették valaha volt hatékonyságukat.

Manapság hanyatló, de még erős divatja van a kommunikációelméletnek, jeltudományának és hasonló, általánossá tett részgazságoknak. Az emberek közötti kapcsolatokat ezek azonban mind átszellemesítve értelmezik. Egy közlés egyoldalú viszonyra és értelmi kapcsolatra épül, a jelelmélet személytelennek veszi az emberek közötti viszonyokat. A közvetlen emberi viszony és a személyesen közös ezekben nem találhat helyet. Következésképpen az érzelmi meg a testi viszonyok sem érthetők ezeknek az elméleteknek az alapján. Az érzelmek testi va-

lósága mindig közvetlen és személyes – akármi legyen még bennük. A vonzalmak legalább ilyenek. Közössé inkább az elmentétek válnak könnyebben: tömegek hamarabb verődnek össze gyűlöletből, mint szeretetből.

Ezenkívül azt is számításba kell venni, hogy a színházban általában két közös valóság kapcsolata létezik: a nézők és az előadók kapcsolata, hogy alakuljon ki az előadás mindkettőt összefogó közös valósága. Ebben a közegben a testi-érzelmi viszonyok általában cselekvésben szoktak megnyilvánulni. Más mód, hogy valamilyen ritualizálódott vagy mítoszi formában válnak közössé, mint T. Kantor színházában. Konvenciórendszerek is létrehozhatják a közös valóságot – mint a klasszikus balettnél. Mindezekben azonban csak közvetítetten és áttételekkel válnak érzelmek és testi valóságuk közössé.

Meglehet, hogy G. Baal csoportja közös műsorainak ellentétes fogadtatása ezzel függ össze. Akik valamilyen módon közös rítusnak érzik azt, ami előttük történik, akik abban valamilyen mítoszszertűt éreznek – önmagukból – kibontakozni, azokkal létrejön a kapcsolat, velük közössé válik az előadás. De nem mindenki vel történik ez meg. És azért sem, mert a testi történés és átélés önmagában nem hoz létre kapcsolatot. Egyszemélyes játéknál viszont azért lehetséges a közös kapcsolat, mert az eleve egyéni viszonyban a közönség is egyének szerinti kapcsolatban lehet a játsszóval. A közönségben párhuzamosan futnak a kapcsolatok, de ebből meg a nézők egymásmelletti testi közelségéből így is közössé tudna válni az előadás. Amikor csoportjáték van, akkor is a közvetlen testi valóság a játsszó csoporton belül érvényesül. Tehát a szereplők között létezik közös valóság, amely azonban nem vonja be szükségképpen (aktívva téve) a nézők érzelmeit a játékba – sőt még passzivitásukban sem teszi őket nézőként közös valósággá. Így két közös világ létezhet egymás mellett, vagy egy közös világ létezik, amelynek nem jön más megfelelője létre. Vagy csak részlegesen jön az létre.

Éppen e folyamatok értelmezésénél kell a személyes kapcsolatok és viszonyok igen nagy bonyolultságával számolni. Név szerint azzal, hogy a szó bennük csak egy szint lehet. Az is eléggé tudott, hogy a mondottat mindig értelmezi egy másik szint. Minden szöveget testi cse-

lekvések és magatartásbeli jelenségek értelmeznek: gesztus, mimika, prozódia, hangmelódia és más hasonlók, ezek együtt határozzák meg, hogy egy szöveget miként kell érteni. Mindez általános és mindennapos. Ezért sem meglepő, ha a Baal-csoport előadásában az ilyen cselekvések és mozgások által jön könnyebben létre a közönséggel értő kapcsolat. Sokkal nehezebben válnak azonban közössé azok a testi cselekvések, amelyek más szinten és módban történnek. Amiben a játsszó saját érzelmi világát közvetlenül valósítja meg, az nehezebben „hatol át” a nézők „oldalára”. Van a kapcsolatoknak még egy harmadik szintje is: az ember közvetlen érzésben és érzékek által is viszonyban van a másik személyvel. Olyan közös valóságot alkot ez, amelyre a többi forma rá tud épülni, de amelynek létrejötte nélkül a legtöbb forma megértetlen marad. Ez utóbbiak egyéni kapcsolatok, amelyek közvetlenségéből a közös valóságok mindig személyesként bontakoznak ki. Ez is olyan viszony, amely könnyebben jön létre akkor, ha egy személy spectacle-ját közvetlen közelből látjuk. Ezért van, hogy minden előadás közül éppen Georges Baal személyes Artaud-műsora a legteljesebb.

Ennek az előadásnak egy üres szoba a tere. A falon néhány felirat van kézzel odafirkálva. Artaud-mondatok ezek – sokfélék, de mind rokonok. Georges Baal egy asztalnál ül, néhány könyv van előtte; egy üveg vörösbor és egy csajkaszertű edény – lehetne az egy kutyatálka is. Az öltözéke meghatározatlan, clochard-nak is lehetne érezni, pedig nem az. Van valami délabré jellege mindennek. Arcán és kezén iszapmaszk, rücskös szürke felület – akár temetőföld is lehetne. Lassan szárad, és mind világosabb szürke lesz az előadás alatt. A nézők, a hallgatók – a jelenlévők – körben ülnek a falak mentén, az asztala is a fal mellett van, egy szélen. A kezdet pillanata a csend. Szembenállás van, amelyben egyedül a látvány ereje és ideje hat. Az első szöveg – ez lesz majd az utolsó is – a fizikai jelenlét értelmét mondja:

„Cette chair qui ne se touche plus dans la vie, cette langue que n'arrive plus à dépasser son écorce, cette voix qui ne passe plus par les routes du son, cette main qui a oublié plus que le geste de prendre... tout cela qui fait ma momie de

chair fraîche, donne à Dieu une idée du vide où la nécessité d'être né m'a placé..."⁴

Amit az asztalnál ülve G. Baal mond és csinál, az az előadás hangja. Kialakul a hangulat – nyomasztó, egyensúlya bomlott állapot. A nézők és ő: szemben vannak egymással. A várakozásba bizonytalanság és nyugtalanság szűrődik be – egy kicsit a szorongás is. Egy-egy keményebb gesztus – lesöpör néhány könyvet – a félelemnek teremt lehetőséget és alapot.

A játék kezdete az, hogy feláll: ettől kezdve a zárórészig a nézők által körülfogott szabad térben mozog, ott cselekszik, ebben van jelen. Ez pedig új alaphelyzet, a körbeülés miatt. Középpontban van, és ennek megfelelően tudnak a felé forduló kapcsolatok egyedié maradni. A nézők között nem áll össze valamilyen közös viszonyrendszer, nem válaszolnak egységesen a játékra. Mindenki külön és személyesen jelen van a játék végéig G. Baallal közvetlenül szemben. Mindvégig a geometria szerinti e viszony a kör középpontja és annak kerülete között.

G. Baal kevés gesztussal, kevés arc- és hangjátékkal él, és ezért az, amivel él, erősen hat – már a közelség miatt is. Ezek a cselekvések pedig ellentétre épülnek, ellentétet építenek közte és a nézők között. Annyit és olyat, hogy a bizonytalanság és szorongás mindig létezzen. Ugyanennek összetevője, hogy a játék esetlegesen alakul, és ezt az esetlegességet érzi is az ember. Semmi, ami megtörtént vagy kimondott, nem határozza meg az utána következőket. A hangulat és a viszony állandóságán belül az előadás mindig nyitottként folytatódik. Váratlanság adja az előadás szövetét, és ébren tartja a nyugtalanságot. A szövegek, a mozgás- és gesztusvilág mindvégig másodlagos marad: elsődleges az érzésszel kapcsolatos, a testi jelenlét ebbéli érvényesülése. A néző azt a hangulatot érzi közvetlenül, ami G. Baal érzéseit fogja össze. Ebben érzi az ő jelenlétét és a személyes jelenlét nyugtalanságának mélységét. A jelenlét – a játék szerint – Artaud elvont perszónifikációja, és ebben van G. Baal személyes jelenléte. Az érzésszel kapcsolatos több szinten történnek, ez is nyugtalanít. Kísért az egyikről a másikra való átmenet, nyugtalanítja a nézőt, hogy egy hármasszorzóból Artaud mögött Georges Baal és Georges Baal mögött Balassa György bukkanhat fel. Vagyis az eszmeiből a színész, a színészből a másik ember: és mindig

artaud-i kegyetlenséggel. Hogy a néző passzív ebben a helyzetben, azt jelenti, hogy személyesen kiszolgáltattott. Ebben a kiszolgáltattóságban kap szorongása értelmet, és válik az egész előadássá. Méghozzá azzá az előadássá, ami igazából Georges Baal számára létezik, és ami számára áll össze a nézők reakciójában. A nézők és a szereplők viszonya megfordult: a mozdulatlanul ülő nézők lesznek az előadást megvalósító játsszó fél, és ezt csak Georg Baal éli így át.

Ez a viszony teszi a hangulatot Artaud írásai szellemének megfelelő helyzetté. A nézőben így valósul meg Artaud jelenléte. Saját akarata és tudata nélkül. Mi sem jogosabb, mint a szorongatottság. De végül a néző eme játéka rá magára vonatkozik. Tehát Artaud ilyen közvetítésével önmagához való sajátos viszony jön létre a néző számára.

Végeredményben azt lehetne Artaudnak nevezni, ami a játékban a nézők és Georges Baal között közösként jön létre. Ezen belül a szövegek és a hozzájuk kapcsolódó értelmezések csak – részben kivetített – képzeletbeli valóságok. A tényleges viszonyok a közvetlen érzésekben és a testi jelenlétben vannak, és bennük nem válik külön a szellemi és a testi.

Az előadás egy pontján G. Baal Artaud-szövegeket – cédulára kiírtakat, könyvből kitépott oldalakat – oszt ki. A néző húzhat, vagy adnak neki egyet. Valahogy úgy, mint teszi a vásárbeli, sorsot mondó papagájos ember. Teljesen nyilvánvaló a véletlen. De ez azon hangulati egységen belül érvényesül, amit egyrészt az Artaud-szövegek, másrészt az előadás maga teremtett meg. Ennek az egységnek az eredményeként jelenhet meg a néző számára véletlen sorsszerűnek. A sorsszerű függvényeként pedig az, hogy aki a szövegeket nyújtja, az varázsló, hiszen látja és tudja a vele szemben ülő ember lelkét és sorsát. A véletlen szövegeket az ember mint titkok kimondását éli meg, és legmélyebb valója szerint értelmezi. Ahogy az lenni szokott: a véletlen beletalál a titkokba. Egy neves író olyan lapot húzott ki, amelyen Artaud arról ír, hogy „toute écriture est cochonnerie”.⁵

Ez a jelenetsor által a bizonytalanságon belül támaszként jelenik meg a sorsban: valamiféle megnyugvás. De ez a megnyugvás a nyugtalansággal együtt létezik, mert valójában a nyugtalanságba való belenyugvás jött létre.

Az előadás folyamán a nézők valamennyire mégis kezdtek mint nézők csoportba rendeződni. Közös passzivitásuk és helyzetük védekezést szült, és ebből kezdett közöttük közösség kialakulni. A „jóslási” jelenet azonban széttörtte ezt a folyamatot. Újra megerősíti az egyéni viszonyokat, sőt nyilvánvalóvá teszi őket, és az egyéni kapcsolat szerinti passzivitáson belül teszi csak aktívvá a nézőt. Aktivitása csak rá magára vonatkozik, mégpedig a közte és a Georges Baal közti kapcsolat alapján. Ettől kezdve a játék már ebben a keretben folyhat végig: személyes és egyéni marad, ami közös, és ezért aztán az utolsó részben minden néző magára marad. G. Baal mind távolabb kerül a nézőtől, mind elvontabb személlyé válik – visszaül az asztalhoz, könyvben lapoz, olvas. Aztán a zárószöveg megismétli a nyitót. És amikor mindenki magára marad, mindenki önmagába fordul, akkor Georges Baal már csak némán eszik, iszik. Nincs köze hozzánk, magunkra hagyott – de mindenki ott maradt egy hangulat, és ott maradt valami Artaud szelleméből.

Az egész előadás végeredményben az érzelmi-teszt közvetlen megvalósulásában történik. De a testi-érzelmi valóság

■ JEGYZETEK

1. Igazából „Atelier de Recherche Théâtrale” – „Színházkutató Műhely” vagy „Kutató Színház Műhely”, a név nem titkolja Grotowski és Peter Brook hatását (G. B. megj.)
2. Elvállalni vagy felvállalni saját testét. (G. B. megj.)
3. Saját testét élni. (G. B. megj.)
4. Antonin Artaud: *Correspondance de la momie, az Ombilic des Limbes* című kötet anyagából. (G. B. megj.)
5. Minden írás disznóság. (G. B. megj.)

EGY POLGÁRTÁRS JEGYZETEL...

■ A filozófusoknak, akár a könyveknek, megvan a saját sorsuk. Az epheszoszi Héraikleitoszt, így beszéltek, nem kedvelték a polgártársai. Gőgösnek, sőt, ami lehet, hogy egy filozófus számára már-már dicséret, *mindenkinél* gőgösebbnek tartották. Ezen túl embergyűlölőnek, s hozzá még homályos beszédűnek is (*ainiktész*), aki csupa olyasmiről fecseg, amit ők nem értenek. Olyan folyóról, melybe nem léphetünk kétszer – ugyan, miért is nem? –, olyan kozmoszról, amely mértékre fellob-

csak két személy kapcsolatában válik közössé. Ehhez viszonyítva a csoportos előadások sokkal kevésbé hoznak létre közös valóságot. Nehéz elgondolni, hogyan lenne ez is lehetséges – és a művészetben nincs is értelme a lehetőség fogalmának.

Az előadás jóval több, mint kísérlet az egyéni játéknál, a csoportosnál viszont nagyon is megmarad kísérletnek.

És az egész játék más is, mint csupán színház, kísérletként akár pszichoterápiának is lehetne nevezni. Mert a belső feszültségek és ellentétek könnyebben áttörnek a gátlások falait szavak és szavá tétel nélkül, könnyebben, mint beszéd, mint megfogalmazás által. Könnyebb így oldást megindítani. De ezeknél a csoportos formák olyan közöst teremtenek, amely az egész csoport minden tagját egyféléképpen foglalja magába. Ebben az egységben különálló nézőknek nincsen helyük.

Végeredményben tehát a nézők és a játszó csoport viszonya az, amiben a kísérlet leginkább nyitott marad, lehet ebből színház, és lehet művészet. Most még kísérlet, és ezt mutatja a közönség felelős válasza is. De az, hogy a közönség egy része így is közös kapcsolatba kerül a csoporttal az előadás során, az – ebben a helyzetben – siker.

banó és mértékre kialakuló tűz. Mikor tehéntrágyába fulladva végezte, a derék epheszoszi polgárok bizonyára úgy érezték, filozófusi életéhez méltó halált halt. Plótinosz megvetette a tisztességes polgárok legtöbbje által kedvelt szép ruhákat, Spinoza, bár lehetett volna fejedelmek házi bölcse, mégis lencsék csiszolásából tartotta el magát. Kant soha nem hagyta el Königsberget, Heidegger se igen szeretett messzebb utazni Freiburgból, mint a hegyoldalba ragasztott kis fekete-erdői fa-