

Varga Zsófia

A színész Craig, Mejerhold és Artaud felfogásában

Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Szabadbölcsészet, színházi stúdiumok, III.

Témavezető: Dr. Sepsi Enikő, PhD, egyetemi docens

The Actor in the Vision of Craig, Mejerhold and Artaud

Abstract

The works of the theatrical avant-garde - Craig, Mejerhold and Artaud - could be seen from many angles as the theatre of the future. An analysis of the historical context of the fin-de-siècle makes it easy to see why they launched an attack on individualism and logocentrism, even though their radical theories could hardly be materialised. Blending movement, sound and rhythm, they agreed upon the transformation of drama's text into vision corresponding to the actors of their time, while neglecting the reaction of their contemporaries.

Craig taught the actor of summoning the invisible forces of movement through their body. The director had a marked role in his theatre, as the person who collected and channelled these energies. Mejerhold sought to create a medium between spectator and actor, in order to address emotions instead of rationality. Mejerhold's view stood as a transition between that of Craig and Artaud; the latter aimed at reaching the viewer's mind by concentrating on the actor's impact. Even though they were motivated by different purposes, the utilisation and transformation of the body of the actor in the theatrical context formed a common bond between their lifeworks.

Tartalomjegyzék

Bevezetés	3
Edward Gordon Craig jövő színházának művészete	9
Vszevolod Mejerhold és a mechanikus testképzet	14
Antonin Artaud és a teátrális nyelv metaforái	20
Összegzés	27
Bibliográfia	28

Bevezetés

Az „eurocentrikus kultúrtörténet”¹több területén (színháztudomány, bölcséleti, társadalomtudományok) a 20. század kezdetétől végbemenő nagy változásainak részeként bekövetkezett az európai színháztörténet egyik legnagyobb hatású paradigmaváltása², az avantgárd megjelenése. Ebben a folyamatban egyfelől a színházművészetben a hangsúly az irodalomról (drámáról) a testre tevődik át, másfelől a társadalomtudományokban és a filozófiában a tudat mellett a testtel kapcsolatos elméleti problémák is felvetődnek. „Dráma és színház, dramatikus szöveg és színpadi reprezentáció viszonya történetileg, kulturális korszakonként változik.(...) Erre a hagyományra épül a nyugati színház, amelynek domináns formája az irodalmi színház. A színjáték kiindulópontja az irodalmi szöveg, vagyis a dráma, a színházi alkotás célja pedig a dráma színrevitele, eljátszása: a dramatikus szöveg alapján színházi előadásszöveg létrehozása.”³ A dráma és a színház történeti viszonyában a polgári dráma és színház 18-20. századi történetében különösen jelentős szétszakadást figyelhetünk meg.⁴ Korábban az ókori görög és az Erzsébet-kori angol színházban az előadás és a szöveg elkülöníthetetlen volt egymástól,⁵hiszen ekkor még a dráma „csupán szöveggönyve volt a színjátéknak”.⁶ A 17. század vége fordulópontnak tekinthető, mert ekkortól a színész már aláveti magát a szerző szövegének.⁷ A 18. századtól kezdve a szöveg egy hosszú folyamat során leszakadt az előadásról, elidegenedett tőle és a drámai irodalom része lett, mint műalkotás.⁸ Ezzel a drámai szöveg maga alá gyűrte a korábbi évszázadokban önálló színházi gyakorlatot.⁹

A 18. század közepén Diderot először elemzi a színjátszás és a szerep viszonyát a *Színészparadoxon* c. írásában, amivel gyökeresen megváltoztatta a színészetről szóló elméleti felfogásokat és ezzel megkezdődött annak a színészelméletnek a kialakulása, ami már a mi modern kultúránk számára is közhírt. Mind az Erzsébet-kori hivatásos színjátszásban, mind a francia klasszicizmus időszakának udvari színházában a színészetet a retorikai kifejezőeszközök és készségek uralták, de amint ez a kifejezési forma levált a szóról, kialakult

¹ Farkas Zsolt: Filológia és irodalomtudomány. Budapest, Jelenkor, 1991/I. 88.

² György Andrea: *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében - A színházi nyelv változása kortárs magyar drámákból készült előadásokban*. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Doktori Disszertáció, 2007. 19.

³ Uo. 11.

⁴ P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Budapest, Balassi, 2009. 9.

⁵ Uo.

⁶ György Andrea: i. m. 12.

⁷ Uo.

⁸ P. Müller Péter: i. m. 9.

⁹ György Andrea: i. m. 12.

a színjátszás saját eszközkészlete és technikai rendszere, továbbá rögzítették szabályait és elméletét, tehát „a teatralitás önálló testi kifejezésformává”¹⁰ vált. Ezzel Diderot az európai színházi gondolkodásban olyan hagyományt teremt, amely problémaként veti fel a szerep és a színész kapcsolatát, felteszi a színészi hatás kérdését,¹¹ és pontos képet fest a társadalomról, amely ellentmondásos kapcsolatban áll a színészettel. Az 1900 és 1930 között alakuló avantgárd mozgalmak képviselői kiálltak amellett, hogy a színházat meg kell szabadítani az irodalom bilincseitől, ami összefüggésbe hozható a korszak nyelvválságával kapcsolatos tapasztalataival, és ezek elméleti tükröződéseivel. Hiszen Nietzsche már 1876-ban megfogalmazta, hogy „a nyelv beteg, és az egész emberi fejlődés ettől a borzalmas betegségtől szenved (...) vagyis az ember már nem képes a nyelvi önkifejezésre”,¹² mert „a nyelv sohasem fejez ki valamit tökéletesen, hanem csupán egy számára szembetűnőnek látszó jegyet emel ki.”¹³

A huszadik század második és harmadik évtizedében általános célként alakult ki a színház irodalomtól való függésének csökkentése és ez lényegesen átalakította a klasszikusan a dráma jegyében alakuló nyugati színházat. Edward Gordon Craig azt írta az 1905-ben megjelent *A színház művészete* című tanulmányában, hogy „a költő nem a színház gyermeke, sohasem onnan származott, nem lehet a színházból való”.¹⁴

Craig azzal érvel, hogy a művészeteket az általuk felhasznált alapanyagok jellegzetességei határozzák meg, tehát a dráma, mint irodalmi mű a szavakkal, a színház viszont a mozgással, a színpadi látvánnyal és a hangzással dolgozik, mert a színház a mozdulat művészete, amely cselekvésekből és gesztusokból áll.¹⁵ Antonin Artaud is felismerte, hogy „nemcsak szóbeli kultúra van, hanem van gesztusokból álló kultúra is”¹⁶, továbbá „más nyelv is van a világon, mint a mi nyugati nyelvünk, amely (...) kiszikkasztja a gondolatokat.”¹⁷

Az avantgárd mozgalmak legkülönbözőbb képviselői törekedtek arra, hogy megszabadíthassák a színházat az irodalom bilincseitől, hogy ez által az visszaszerezhesse művészeti önállóságát és ne csak tolmácsoló vagy közvetítő szerepet töltsön be. Az új színház

¹⁰ P. Müller Péter: i. m. 111.

¹¹ Uo.

¹² Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Richard Wagner Bayreuthben. Korszerűtlen elmélkedések*, Budapest. Révai Nyomda, 1921. 277. In: Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 571-72.

¹³ Farkas Zsolt: Filológia és irodalom. Budapest, *Jelenkor*, 1991/I. 91.

¹⁴ Craig, Edward Gordon: *A színház művészete*. Első párbeszéd. *Új színház felé*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963. 9. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 571.

¹⁵ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 574.

¹⁶ Artaud, Antonin: *Levelek a nyelvről. A könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat, 1985. 168. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 574.

¹⁷ Uo. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 574.

eszménye azonban nem költői, hanem sokkal inkább szcenikai mozgalom, mivel az irodalmi szöveg színpadra állításának kérdése került az előtérbe. A legfontosabb cél az volt, hogy a színházat önálló művészeti ágként legitimálhassák az irodalomhoz való visszavezetése nélkül. Ennek az elvárásnak az egyik jelentős következménye, hogy egyértelműen elutasította a színpadi realizmus minden megnyilvánulását, illetve ezzel párhuzamosan a polgári illúziószínház alapelveit.¹⁸ Úgy tartották, hogy ha a színház művészetnek tekinthető, akkor nem lehet feladata a természet utánzása és a valóság illuzórikus ábrázolása.

A 20. századi színházművészetének és ezen belül is a színészi gyakorlatnak megújítását képviselő színházi alkotók (rendezők) a színész testével és színpadi létevel kapcsolatban és az autonóm művészeti ág tekintetében meghatározó nézetet és gyakorlatot képviseltek.¹⁹ Ebben az időszakban a színész szerepe az előadásban még értékesebbé vált, hiszen a színpadon történő események csak tőle függtek, miközben egy másik közreműködő, a rendező jelenléte sosem volt érzékelhető a színpadon.²⁰ Az avantgárd révén a nyelvnek többé már nincs köze a testhez, a szó helyét a mozgás és a gesztus vette át, hiszen ha szavakkal el lehet mesélni egy történetet, akkor testtel is. Az egyik legmeghatározóbb jelensége a kornak, hogy a drámai szöveg helyett a színészek a testükkel írnak.

A huszadik századig elfogadott volt az a nézet, miszerint a színházi reprezentáció csupán egy technikai kiegészítő a szöveg láthatóvá és hallhatóvá tételének érdekében, továbbá a testnek a színháztudományban betöltött szerepét is hosszú ideig transzparensnek tekintették, miközben ez volt az a kifejezési forma, amelyre a művészeti ág épült.²¹ Az avantgárd európai színpad mesterei mind egyetértettek a drámai szöveg zsarnoksága elleni fellépést illetően, de nem a dramatikus szöveget akarták kiiktatni az előadásból, amikor az írott szó ellen felszólaltak, hanem sokkal inkább a drámai szöveg és a színházi előadás egyidejű létét tudatosították.²² A modern színházművészetet reformáló alkotók mindegyike reagált a színészi test használatának a jelentőségére, és törekvéseiket a legtöbben nemcsak a művészi gyakorlatban, hanem elméleti írásokban is összefoglalták.²³

Edward Gordon Craig a 20. század első évtizedében alakította ki és teremtette meg a jövő színházának elméleti alapvetéseit. A színész szerepét és a rendező feladatát végleg

¹⁸ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 575.

¹⁹ P. Müller Péter: i. m. 117.

²⁰ György Andrea: i. m. 20.

²¹ P. Müller Péter: i. m. 6.

²² György Andrea: i. m. 16.

²³ P. Müller Péter: i. m. 109.

átértelmezte, amikor az irányítást a rendező kezébe adta át,²⁴ hogy a jövő színháza innentől kezdve a mozgás színháza²⁵ legyen, ahol a színész mozdulataitól és gesztusaitól kezdve egészen a színpadi előadásig mindent a rendező kezel. Viszont ahhoz, hogy a színész teste alkalmas legyen arra, hogy bábbá alakítsa át magát, meg kell találni a megfelelő eszközöket, vagyis a színésznek a testét géppé kell változtatnia ahhoz, hogy speciális testként betöltse az előadás egészének ritmusában a szerepét, és ne legyen elfoglalva a benne, mint emberben keletkező érzelmekkel vagy gondolatokkal. Noha Craig úgy nyilatkozott, hogy „az ember személye maga a bizonyosság rá, hogy mint anyag a színház számára értéktelen”,²⁶ mégis úgy tartotta, hogy a megreformált színművészeti mintának „szimbolikus gesztusokból”²⁷ kell állnia.

„A teátrális és gépies-mechanikus test képzelete és gyakorlata Craiggel egy időben jelenik meg az orosz színházelméletekben a 20. század első évtizedében, illetve az 1920-as években a Bauhaus színházi elképzelésében. Noha a lélektani realizmus színpadi gyakorlata is a századelőn jön létre Sztanyiszlavszkij műhelyében (folytatva és kiteljesítve a naturalista színjátszás előtérbe kerülő gyakorlatát), mivel ennek elméleti rögzítésére csak az 1930-as években kerül sor.”²⁸

Vsevolod Mejerhold hasonlóképpen szembefordult a színész pszichologizáló művészetén alapuló naturalista illúziószínházzal, amely nem volt képes elvonatkoztatni az emberek lélektani meghatározottságától.²⁹ Szerinte „az emberek közötti valódi kapcsolatok a gesztus, a testtartás, a tekintet és a hallgatás határozza meg” hiszen a „szavak önmagukban nem mondanak el mindent.”³⁰ Úgy gondolta, hogy a „színész művészete nem más, mint maga anyagának helyes megszervezése, azaz arra való képessége, hogy testét mint kifejezőeszközt helyesen használja”,³¹ és ezt elsősorban a mozgás, illetve a maszk használatával tartotta megvalósíthatónak. A színésznek egy olyan speciális testté kellett alakítania magát, ami, mint egy munkagép, hatékonyan kezelhető és bármilyen mozdulatra felhasználható és ez a Mejerhold által kidolgozott biomechanikai edzéssel érhető el.³²

²⁴ Uo. 117.

²⁵ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 577.

²⁶ Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994./09. 35.

²⁷ Craig, Edward Gordon: i.m. 36.

²⁸ P. Müller Péter: i. m. 120.

²⁹ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 585.

³⁰ Mejerhold, Vsevolod: A színház története, a színház technikája. Simhandl Péter: *Színház történet*, Budapest, Helikon. 1996. 414. In: P. Müller Péter: i. m. 121.

³¹ Mejerhold, Vsevolod: A jövő színésze és a biomechanika. Jákfalvi Magdolna, szerk., *Színházi antológia. XX. század*, Budapest, Balassi Kiadó, 2000, 93.

³² Fischer-Lichte, Erika: i. m. 589.

Színháztörténeti kategorizálás szerint a színészi játék és a testképzetek szempontjából a harmadik markáns típust Antonin Artaud víziója képviseli.³³ A tevékenységében és írásaiban felmutatható színházeszmény szándéka kizárólag arra a hatásra irányul,³⁴ amit a színház a nézőből a színház rítusával és a színészi testnek, mint hieroglifának a felhasználásával. A színház arra törekszik, hogy a néző „transzba” essen és felrázza álmából az érzékeket. A civilizációba belebetegedett nézőket meg kell gyógyítani és vissza kell vezetni a természetes erőkhöz a megreformált teatralitás eszközeivel. Artaud testről alkotott szemlélete alapvetően egy olyan radikális társadalomkritikába ágyazódik bele, amely kritikával illeti a logocentrizmus, a racionalizmus és az individualizmus hagyományába belebetegedett nyugati civilizáció emberét.³⁵

Kutatásommal arra keresem a választ, hogy a korai 20. század változásai milyen hatást gyakoroltak a három alkotó színházelméletére, továbbá a kor körülményei mennyire voltak adottak ahhoz, hogy elméletüket képesek legyenek megvalósítani a gyakorlatban is.

Ezen kívül talán a sarkalatosabb szempont, amire tanulmányomban ki szeretnék térni, az, hogy a fent említett szempontok miben és hogyan gyakoroltak hatást arra az elméletre, amit a színész szerepköréről állítottak fel, valamint mennyiben voltak egymásra hatással ebben a kérdésben.

Hipotézisem, hogy a színészt, mint alakot és szerepét a színházban nem lehet egyetlen, általános érvényű tudományos, esztétikai keretbe foglalni csak közelítések vannak. Már csak azért is, mert minden korban más felfogás szerint közelítették meg, és sosem született konzekvens összefoglalás, csak szerteágazó véleménykülönbségek. Ennek oka az lehet, hogy minden korban más volt a színész feladata, másfajta kritériumoknak kellett megfelelnie, és az előadás efemer karakteréből fakadóan a színészi játék sem lehet mindig ugyanolyan. Ezt a hipotézisemet Craig, Mejerhold és Artaud színházi munkássága egyediségének bemutatásával és elemzésével tervezem igazolni.

Feltételezem továbbá, hogy Craig, Mejerhold és Artaud színházelméletét jelentősen befolyásolták a kor krízisei és az avantgárd irányzatok törekvései. Elméletüket megpróbálták gyakorlatba átültetni, de ez csak néhány esetben sikerült. Feltételezésem szerint mindhárom modellben felmutathatók a kor hatásai, ha felderítem a színházról és a színészről kidolgozott ideológiáik átfedéseit.

³³ Uo. 591.

³⁴ P. Müller Péter: i. m. 131.

³⁵ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 592.

1.

Edward Gordon Craig, avagy a jövő színházának művészete

Edward Gordon Craig a huszadik század kezdetén vázolta fel és dolgozta ki a jövő színházának elméletét,³⁶ és ezzel alapvetően alkotta újra a színész feladatkörét a báb és a színész legfontosabb jellemzőinek egyesítésével.³⁷ Erre 1908-ban a *Szellemalakok Shakespeare tragédiáiban* című tanulmányában tesz kísérletet, példaként a *Macbethet* használva, ugyanis szerinté Shakespeare-nek sikerült elérnie, hogy a szereplők ne egyénként, hanem önálló akarattal nem rendelkező, láthatatlan erőként jelenjenek meg.³⁸

A tizenkilencedik század harmincas és ötvenes éveitől számítva a század végéig radikális átalakulások történtek a dráma és a drámaíró viszonyát tekintve. Egészen addig az illusztrált színház számított közkeletűnek, ami nem volt több a színpadon díszletek között előadott szövegnél.³⁹ Viszont a modern kultúra kialakulásával megkérdőjeleződött az irodalom és a Szerző fennhatósága és ennek a folyamatnak a végén az előadás többé nem támaszkodott a drámára, hanem egyenrangú, önálló művészi formává nőtte ki magát, továbbá a színházművész kiváltotta a rendezőt, és szuverén színházi alkotóvá vált, aki nem csak költő, rendező, zeneszerző vagy tervező, hanem mindez egyszerre, vagyis mint új irányadó modell megszületett a rendezői színház.⁴⁰

Egészen a huszadik századig általános volt az a felfogás, hogy a színházi reprezentáció pusztán egy technikai pótlék a szöveg előadásának kivitelezésben.⁴¹ A szöveg és a színpad közötti problémás viszonyra felfigyeltek a modern színház első rendezői és egy másik irányon kezdtek el színházi formák után kutatni, hogy a színdarab eddigi olvasatát egy új értelmezési módra változtassák át. Mivel ezekben az időkben még az irodalmi jelleg aratott elsőprő sikert az előadásmódban, felszólaltak az írott szó ellen, de nem a dramatikus szöveget akarták kiiktatni az előadásból, hanem sokkal inkább a papírszagú dráma és a testszagú színház, vagyis a textualitás és a teatralitás harmonikus létét próbálták megteremteni.⁴² Azonban a szöveg színrevitele a színpadhoz viszonyulva mindig egy illusztrációnak számított a két elem dialektikus viszonyát tekintve. A színpad néhol a szöveg átadására törekedett vagy néha

³⁶ Uo. 580.

³⁷ P. Müller Péter: i. m. 117.

³⁸ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 575.

³⁹ György Andrea: i. m. 16.

⁴⁰ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 102.

⁴¹ György Andrea: i. m. 16.

⁴² Uo. 16.

inkább megpróbált elkülönülni tőle.⁴³ A dráma előadássá való transzformálásához nem csak a nyelvi jelekre, hanem a színész testének színházi jeleire is szükség van ahhoz, hogy egymás interpretálásaként töltsék be azt a funkciót, amely az írott darabot előadássá teszi.⁴⁴

Craig szerint a Színház Művészetének alapelemei a cselekvés, a szó, a vonal, a szín és a ritmus, amelyek közül nem a szó, hanem a ritmus az irányadó. A felsorolt összetevők összehangolt ötvözte hozza létre a Színház Művészetét, amelyet a rendező egyedül irányít, és saját műveként hozza létre belőle az előadást.⁴⁵ Úgy érvel, hogy minden egyes művészet a maga nyersanyagával dolgozik, tehát ahogy az irodalom a szavakkal, úgy a színház a mozgással, a hangzással és a színpadi látvánnyal, mert a színház holisztikus jellegű/természetű: a szín, a mozdulat, a díszlet, a darab, a játék, a zene együttesen hozza létre és a színész része ennek a nagy víziónak.

Craig *A színész és az Übermarionett* című színházelméleti tanulmányában arról ír, hogy a színész nem a rendező akaratából mozgó báb, aki annak minden egyes szavát követi, hanem a színésznek magának kell megteremtenie az új színjátszási forma szimbolikus gesztusait,⁴⁶ amelyeket nem mint imitáló színész, hanem mint übermarionett testesít meg azzal a céllal, hogy élet reprezentálása helyett egy képzeletbeli világ látványát teremtsen meg. A színész „a természetet akarja reprodukálni (...), alkotásról pedig soha nem is álmodik”,⁴⁷ ugyanakkor, ha a színház művészet, akkor nem lehet feladata a természet utánzása. Tehát a színház valódi célkitűzése egy láthatatlan, az érzékek mögött megbúvó világnak érzékelhetővé tétele, hiszen a színháznak semmi köze a valóság illúzióihoz és az alkotásban sem a reprodukció a fontos, hanem a teremtés.

Craig szerint a költő nem lehet a színház gyermeke, és sohasem származhatott onnan, így érthető, hogy színházelméletében a fókusz a Szerzőről a Rendező szerepkörére tevődik át, és ezzel kinevezi őt egy olyan univerzális művésszé, akinek a kezében összpontosul a színházi előadás komplett művészi látomása, amelyet csak ő képes kontrollálni. Ez a képzeletbeli világ, amelyet láthatóvá tenni a színház feladata, elsősorban a mozgásra fog épülni, ahogy a színház művészete is a mozdulatból, vagyis a gesztusból és a táncból jött létre. Továbbá Craig az igazi alkotó tevékenységet is párhuzamba hozza a mozgás vonzó és láthatatlan erőivel,

⁴³ Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kft., 2006. 423.

⁴⁴ György Andrea: i. m. 38.

⁴⁵ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 102.

⁴⁶ György Andrea: i. m. 36.

⁴⁷ Craig, Edward Gordon: *A színész és az übermarionett*. Színház, 1994/9. 37.

amely „csak az igazi emberek közeledésére vár, felkészülve, hogy az összes földöntúli körökön át együtt zúgjon velük.”⁴⁸

Bár az általa elképzelt jövőbeli színház a mozgásra épül, mégis paradox módon arról számol be, hogy a színész teste nem megfelelő erre, mert az érzelmei kihatással vannak mozgására és a gesztusaira. A színész csupán egy érzelmei és a drámaíró által mozgatott báb, ezért helyettesíteni kell valami olyasvalamivel, amelynek teste nincs determinálva, mert a színész teste természeténél fogva képtelen arra, hogy a művészet anyagaként betöltse feladatát.⁴⁹ Erika Fischer-Lichte következtetése szerint „ameddig tehát a színész uralja a színházat, a színház nem tud művészetté válni, és képtelen lesz a mozgás erőinek ábrázolására”.⁵⁰ Ezért a színésznek maszkot kell öltenie magára, és testét is úgy kell kontrollálnia, hogy engedelmes géppé alakítsa át⁵¹, azért, hogy ő maga többé ne létezzen és helyét egy élettelen alak vegye át⁵², amelyet Craig übermarionettnak nevezett el: „Az übermarionett nem verseng az élettel, hanem túllép rajta. Eszményképe nem a hús-vér valóság lesz, hanem a révületbe esett test.”⁵³ Ezzel egyrészt alkalmassá válik arra, hogy a színházban megmutatkozhasson a mozgás igazi szelleme, viszont másrészt ez egyenlő az önkifejezés totális lemondásával is.

A jövőbeli craigi színház nem ismeri el sem a polgári illúzió színházat, sem a polgári individuumot, szembefordul a Sztanyiszlavszkij által kidolgozott lélektani realizmussal, sőt a nyugat-európai kultúra individuum-fogalmával is.⁵⁴ Ennek következtében „Craig szerint nemcsak a színháztörténetben, hanem az európai kultúra, sőt: az egész emberiség történetében új korszak köszönt ránk”⁵⁵ és „megszűnnek az emberi gondolkodás olyan fogalmi kettősségei, mint az élet és a halál, a férfi és a nő, és beköszönt az „új”, nem- individuális, totális ember korszaka.”⁵⁶

Craig számára nem a színész és nem a színpadi játék számított a színházművészet legfontosabb elemeinek, de színpadi közreműködőre volt szüksége, aki maradéktalanul képes uralnia a testét,⁵⁷ mert úgy tartotta, hogy nem lehet hinni a személyiség varázsában. Szerinte a színész helytelenül értelmezi pszichológiai értelemben a megszemélyesítést, helyette inkább a

⁴⁸ Craig, Edward Gordon: A jövő színházának művészei. *Hitvallás a színházról*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963. 99. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 577.

⁴⁹ Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994/9. 35-36.

⁵⁰ Erika Fischer-Lichte: i. m. 578.

⁵¹ Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994/9. 39.

⁵² Uo. 42.

⁵³ Uo. 43.

⁵⁴ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 578.

⁵⁵ Uo. 579.

⁵⁶ Uo. 580.

⁵⁷ P. Müller Péter: Uo. 119.

reprezentáció révén történő értelmezést kell produkálnia, mert csakis a személytelenség varázsában lehet bízni, mert a személytelenség az ember legnemesebb része és a személyiség csak a második helyen áll.⁵⁸ Craig azért alkotta meg az übermarionett eszményét, hogy egy valós ember helyett egy olyan színpadi alakot hozzon létre, amely magán hordozza a színész és a bábu jellemzőit, mégis felülemelkedik ezeken, és ezt már csakis egy valódi ember transzban lévő testének mozgása képes felülni.

Fontosnak tartom megemlíteni, hogy Craig nem a bábszínházat részesítette előnyben, nem kézzel vagy géppel mozgatott bábukat képzelt el a színpadon, hiszen az 1912-es *Uraim, a marionett!* című írásában is arról számol be, hogy nem hisz sem a mechanikusban, sem a materiálisban, tehát nem elégszik meg a marionettel, hanem übermarionettet akar teremteni, amely képes létrehozni az előadás legmeghatározóbb elemét, a mozgás láthatatlan erőit.⁵⁹ Az übermarionetté váló ember nem csak és kizárólag a mozgása csiszolásán fáradozik, hanem arra törekszik, hogy testét csakis az ő szellemiségének vesse alá azért, hogy így megszabadulva egyéni szeszélyeitől a mozgáson keresztül a nézők felé sokkal általánosabb és egyetemesebb szellemi jelentéseket legyen képes megformázni.⁶⁰ Mivel azonban az emberi természet hiánytalanul sohasem képes érzelmektől mentesen csakis az értelem által működni, ezért nehezen kivitelezhető, hogy a színész testét egy gépies reprodukív korpuszá alakítsa át.⁶¹

Talán ez lehet az oka annak, hogy meglepően kevés olyan rendezés született, amelyet ő jegyzett volna,⁶² sokkal inkább vakmerő díszlettervei után vált híressé a 20. század első évtizedében. Bár „színházi elképzeléseinek előterében mindvégig a rendezőnek az alkotásfolyamat egészét átfogó tevékenysége és a ’ tiszta mozgáson ’ alapuló előadás eszménye állt”,⁶³ mindig keresettebb és kedveltebb volt díszlettervezőként. Noha színházelméleti írásait szerette volna átültetni gyakorlati munkába, csupán jelentéktelen számú bemutatott produkció született a neve alatt. Ennek oka lehet az együttműködések, felkérések sorozatos elutasítása, rendezések részleges kivitelezése, továbbá megvalósíthatatlannak tűnt, hogy intézményes keretek közé tudná illeszteni új művészi formáit.⁶⁴ „1913-ban, Firenzében színházi stúdiót alapított, és a jövő színháza jegyében

⁵⁸ Craig, Edward Gordon: *Über die Kunst des Theaters*. Berlin, Gerhardt, 1967. 47. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 577.

⁵⁹ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 102.

⁶⁰ Földényi F. László: *A Halál és az Über-Marionett - Edward Gordon Craig Über-Marionett-elmélete*. *Jelenkor*, 2012, 55./1. 41.

⁶¹ P. Müller Péter: i. m. 119.

⁶² Fischer-Lichte, Erika: i. m. 580.

⁶³ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 95.

⁶⁴ Uo.

kidolgozta az átfogó oktatási programot, amely jellemző módon nem tartalmazott olyan tárgyakat, mint a szerepelemzés vagy a színészmesterség”- írja Erika Fischer-Lichte.⁶⁵ „Az Arena Goldoni épületében tizenöt diákkal folyó munka azonban semmilyen eredményt nem hozott, mert az első világháború kitörését követően az olasz hadsereg rekvirálta az épületet, a benne található maketteket pedig megsemmisítette”- folytatja a jelenség magyarázatát Kékesi Kun Árpád.⁶⁶

Az iskola előtt öt évvel korábban indította el *A maszk* című lapot is. Kékesi Kun Árpád így ír erről az időszakról: „Az 1908-1929 között negyedévenként megjelenő periodika színháztörténeti összefoglalókat, az európaiól idegen játéknyelvekről szóló ismertetőket, neves európai művészek munkáiról szóló értékeléseket és elméleti írásokat közölt oly módon, hogy minden esetben a Színház Művészete, azaz Craig színházeszménye kerüljön megerősítésre. Amit persze elsősorban az tett lehetővé, hogy a cikkek többségét maga Craig írta álneven. Az álnevek mögé azonban különböző nemzetiségű, enyhén eltérő látásmóddal rendelkező karaktereket vetített, akik néha még vitáztak is egymással. Craig tehát drámává változtatta az elméletét, és a lapjából úgy tűnt, mintha elképzelései Európa-szerte elterjedt a színházról való gondolkodásban domináló nézetekké váltak volna.”⁶⁷

Az 1905-s *Első párbeszéd* című írása tekinthető az első olyan programadó nyilatkozatnak, amely csak és kizárólag a rendezőre alapozta az új színház művészetét ezzel meghirdetve a legfontosabb elemét, miszerint a színpad komplexitásának megteremtése csakis a rendező feladata. Craig volt tehát minden valószínűség szerint az első, aki a modern színház értelmében vett rendezőt elgondolta.

⁶⁵ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 580.

⁶⁶ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 114.

⁶⁷ Uo. 114.

2.

Vszevolod Mejerhold és a mechanikus test képzet

P. Müller Péter elemzése szerint „a teátrálítás és gépies-mechanikus test képzete és gyakorlata Craiggel egy időben jelenik meg az orosz színházelméletekben a 20. század első évtizedeiben, illetve az 1920-as években a Bauhaus színházi elképzeléseiben. Ennek az egyetemes teatralitásesszménynek a színészi gyakorlatba történő átültetését először Mejerhold kísérelte meg.”⁶⁸

Vszevolod Mejerhold színészként kezdte pályafutását a Moszkvai Művészszínháznál és bár sikeresnek számított, hamar megelégtelt a színház irányelveit, ezért 1902-ben kilépett a társulattól. A következő időszakban vidéki és nagyvárosi színházaknál, illetve stúdiómunkák során próbálta felépíteni a színházról vallott még kezdeti elméletét, amit aztán szeretett volna a kísérletezéssel a gyakorlatban is megvalósítani. Craighez hasonlóan ő is követelte a színház önálló művészetként való elismerését, amely egyéni törvényekkel rendelkezik, tehát az irodalomtól megszabadulva határozza meg magát. Továbbá abban is megegyeztek az elképzeléseik, hogy szembe kell fordulni a színész pszichologizáló művészetén alapuló naturalista illúziószínházzal, mindketten a keleti, leginkább a kínai és a japán színház eszközeihez (pl. maszk) és előfeltételeihez (pl. a pszichológiailag megalapozatlan jellemek) nyúltak vissza.⁶⁹ Ezek tökéletes minták voltak arra, hogyan működnek az illúziót megtagadó színház alapelemei, mint a maszk, a gesztus, a mozgás,⁷⁰ vagy az üres tér használata, amelyről Mejerhold később is követendő példaként nyilatkozott: „A japánok művészetét látván szembeötlő, hogy művelői – ismervén a színház hagyományos természetét – nem riadtak vissza attól, hogy függöny nélkül játsszanak(...).”⁷¹ Továbbá a gesztus, a testtartás, a tekintet és a hallgatás különösen fontos szereppel bírt Mejerhold számára a színpadon, ugyanis a mozdulatok szerkezetében látta az emberek közötti valódi kapcsolat megteremtését, amik többet mondanak el a szereplő lelki mozgásáról egy éles szemű nézőnek, mint a szavak.⁷²

Az előbb felsorolt okoknál fogva érthető, hogy miért került nála is színházeszménynek fókuszába a mozgásban lévő test. Továbbá ezt a tételét a következőkben

⁶⁸ P. Müller Péter: i. m. 120.

⁶⁹ Kékesi Kun Árpád: *A Thália árnyék(á)ban. Posztmodern-Dráma/Színház-Elmélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000. 129.

⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 583.

⁷¹ Mejerhold, Vszevolod: *Ideologie und Technologie im Theater (1933)*, in M.W.E., Theaterorkester. Beiträge zur Entwicklung der sowjetischen Theaters, Frankfurt a. M., Reclam, 1972. 172. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 585.

⁷² Mejerhold, Vszevolod: *A színház története, a színház technikája. Színháztörténet*. Budapest, Helikon, 1996. 414. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 584.

a *Vásári komédia* című írásában is megerősítette: „a drámaíró csak akkor adjon szót a színésznek, amikor mozgásának vázlata már megvan. Vajon mikor fogják felvésni a színházi kőtáblákra, hogy a szó a színházban csak díszítés a mozgás kanavásán?”⁷³

Mejerhold szerint „a pszichológia tételeire alapozott színház ugyanolyan lenne, mint a homokra épített ház: elkerülhetetlenül összedőlne. A pszichikai állapotok mindegyike valamely fiziológiai folyamat következménye”,⁷⁴ tehát a mozgás az érzelmek generátora, és ezért a színész legfontosabb feladata testi kondícióinak megteremtése. Viszont Craigtól eltérően Mejerhold nem mondott le a „költő” színházáról, mert úgy tartotta, hogy egy egészséges színházi alkotófolyamat egy lineáris vonalon épül fel a drámaírótól a rendezőn, a tervezőkön és a színészekén keresztül egyenesen a nézőhöz.

A Craig által preferált színházi munkamódszerben, ahogyan a szerző és a színész alárendelődik a rendező akaratának, úgy a néző is, mert szinte mindent az ő szemén keresztül lát. Mejerhold szerint viszont a rendező igazi feladata, hogy „teremtő-szerző”⁷⁵ által létrehozott művet annak eredeti szándékához hűen állítsa a színpadra a színészekén és a látványon keresztül úgy, hogy a megfelelő hatást váltsa ki a nézőben. Ezzel a folyamattal elevenné válik a színész és a néző közti kapcsolat, a néző nem csak passzívan éli meg mindazt, ami a színpadon történik, mert a színész egyszerre képes magába olvasztani mind a szerző, mind a rendező elképzeléseit, hogy aztán szabadon alkothasson.⁷⁶ Máskülönben határ húzódik a néző és a színész közé, a színházat szétválik a cselekvők és a befogadók két egymástól idegen világára, és nincsenek olyan erek, amelyek élő organizmussá forrasztanák e két egymástól elszakított testet, biztosítva az alkotó energiák közös vérkeringését.”⁷⁷

Mejerhold az 1907-es *A színház történetéről és technikájáról* című írásában foglalta össze először egyik legfontosabb kinyilatkoztatását, miszerint „az író, a rendező és a színész mellett a néző a negyedik alkotó.”⁷⁸

Látszik tehát, hogy a Craiggel való különbség leginkább abban áll, hogy Mejerhold alapvetően másféle célokat tűzött ki és színházelméletében is másra helyezte a fókuszot, mint Craig, aki mindezt kihagyta elképzeléseiből. Mejerhold elsősorban a színész és a néző emberi kapcsolatait iránt érdeklődött, célul tűzte ki a néző bevonását, hiszen elméletében is a színész

⁷³ Mejerhold, Vszevolod: *A vásári komédia. A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, Budapest, OSZMI, 2006. 187-188. In: P. Müller Péter: i. m. 122.

⁷⁴ Mejerhold, Vszevolod: *A színház története, a színház technikája. Színháztörténet*. Budapest, Helikon, 1998. 141. In: P. Müller Péter: i. m. 121.

⁷⁵ Jacques Derrida fogalma.

⁷⁶ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2000. 38.

⁷⁷ Mejerhold, Vszevolod: *A színház története, a színház technikája*. Simhandl Péter: *Színháztörténet*, Budapest, Helikon, 1996. 414. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 584.

⁷⁸ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 146.

van a középpontban, „aki azonban nem az egyéni lelkiállapotok, hanem az emberi kapcsolatok ábrázolására képes.”⁷⁹

Mejerhold az októberi forradalom kitöréséig nagyon különböző színházi hagyományokkal kísérletezett, de az intenzív munka ellenére nem sikerült megtalálnia azt a színművészetet, amely megfelelt volna elképzeléseinek és igényeinek. Csak az októberi forradalom teremtetette meg azokat a körülményeket, amelyek segítségével szolgáltak számára abban, hogy átláthatóvá tegye kísérletei eddigi eredményeit, és a tapasztalatokból okulva nekilásson kidolgozni a biomechanikát.⁸⁰ 1913-ban kötetben is megjelennek színházi tárgyú esszéi és ugyanebben az évben megalapította a négy évig működő Mejerhold Stúdiót, ahol a képzés során lehetősége nyílt kidolgozni a színészi jelenléten munkálkodó biomechanika kezdetleges formáit⁸¹. Mivel a stúdió elsősorban nem színiiskolaként, hanem kísérletező laboratóriumként működött, „ezek az etűdök a biomechanikai gyakorlatok előképei voltak, amelyek az 1912 őszen megnyílt, és egy évig működő Színházi (kezdetben Rendezői) Műhelyben kerültek elsőként kidolgozásra.”⁸²

A forradalom hatására a baloldali szovjet művészek úgy definiálták a színházat, mint „termelő művészetet”, amely képes megteremteni a hidat az élet és a művészet között, vagyis a színház innentől fogva egy „társadalmi gyakorlattal együttműködő” szimbolikus „laboratórium” alakult át, amelynek feladata, hogy kísérletezéssel létrehozzon az emberek számára egy minőségi életmódot.⁸³ Mejerhold ezen elvek mentén dolgozta ki technikai és tudományos megalapozottsággal a biomechanikát, mert ő is úgy tartotta, hogy „a munkafiziológia új eredményeit éppúgy alkalmazni kell a színészre, mint bármely más munkát végző emberre”,⁸⁴ tehát a dolgozók társadalmában a színészet termelőtevékenységnek minősül, azaz egyelőnyegűvé válik a munkával. Ezen kívül a színház új rendeltetése, hogy kihatással legyen a társadalmi élet más területeire is, amelyeknek átszervezése alapvető fontosságú. Mejerhold elsősorban a taylorizmusra, másrészt a reflexológiára építette fel az általa megálmodott jövő színházát, mert úgy tartotta, hogy ezek segítségével van lehetősége a leggyorsabb és leghatékonyabb hatást kiváltani a nézőkből. A reflexológiát azért tartotta szükségesnek, mert kísérletezései során a reflexszerű emberi cselekvést és viselkedést meghatározó törvényszerűségeket kutatta, amelyről bővebben az 1912-es *A vásári komédia*

⁷⁹ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 585.

⁸⁰ Uo. 586.

⁸¹ Balogh Géza: Mejerhold forradalma. *Criticai Lapok*. 2009. 2. Szám (http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37573&catid=15)

⁸² Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 152.

⁸³ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 587.

⁸⁴ Balogh Géza: Mejerhold forradalma. *Criticai Lapok*. 2009. 2. Szám

címmel készített írásában foglalkozik az improvizációs színház kapcsán(a naturalista színház ellenszereként hozza fel példának). A taylorizmus⁸⁵ eredetileg a munkakultúra tudományos rendszerét jelentette, de Mejerhold számára egyenlő volt a színházi munkafolyamat univerzális eszközével, amiről így nyilatkozott: „A színészi munkára éppúgy alkalmazható a Taylor-rendszer, mint bármely más tevékenységre, amelynél a maximális munkaintenzitás elérése a cél.”⁸⁶

A taylorizmus és a biomechanika közti kapcsolatot 1922-ben *A jövő színésze és a biomechanika* című előadásában a következőképpen foglalta össze:

„A munkafolyamatokban azonban nemcsak a pihenőidőt lehet helyesen adagolni; meg kell találni azokat a munkamozdulatokat is, amelyek lehetővé teszik a teljes munkaidő maximális kihasználását. Ha megfigyeljük egy gyakorlott dolgozó munkáját, a következőket vehetjük észre:

1. nincsenek fölösleges, improduktív mozdulatai;
2. ütemesen dolgozik;
3. megtalálja testének súlypontját;
4. kitartó és állóképes.

A felsoroltakra épülő mozdulatok táncszerűek, a gyakorlott dolgozó munkája mindig táncra emlékeztet, azaz a munka itt a művészettel határos. A helyesen dolgozó ember látványa egyfajta esztétikai élvezetet nyújt. Mindez a legteljesebb mértékben vonatkozik a jövő színházában tevékenykedő színész munkájára is.(...) A művészetben mindig az anyag elrendezésével, megszervezésével van dolgunk.(...) A művészetnek tudományos alapokon kell nyugodnia, a művész tevékenységének pedig tudatosnak kell lennie. A színész művészete nem más, mint maga anyagának helyes megszervezése, azaz arra való képessége, hogy testét, mint kifejezőeszközt helyesen használja.”⁸⁷

Egyszóval a színész feladata, hogy egyéni edzéssel tevékeny és vezethető „munkagéppé” alakítsa a testét, azért, hogy „képes legyen azonnal teljesíteni a kívülről (a színésztől, rendezőtől) érkező utasításokat”⁸⁸a körülményektől függetlenül a lehető legpontosabban, mert ez „elősegíti a jelzett feladat lehető leggyorsabb teljesítésében.”⁸⁹Mivel a színész egyszerre testesíti meg a szervezőt és a megszervezendőt is,„művészete nem más, mint a maga

(http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37573&catid=15)

⁸⁵„Frederick Taylor amerikai mérnöknek az volt a célja, hogy a munkaszakaszok és a pihenőidő pontos beosztásával fokozza a munka hatékonyságát.(...) Az „élet szigorúan haszonelvű és taylori alapokon történő kialakítása” lett tehát az új eszmény.” Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 587.

⁸⁶ Mejerhold, Vszevolod: *A jövő színésze és a biomechanika*. Színház, 1995/1. 43.

⁸⁷ Uo.

⁸⁸ Uo.

anyagának helyes megszervezése, azaz arra való képessége, hogy testét mint kifejezőeszközt helyesen használja.”⁹⁰

Ezek után tehát a színész a következő képlet szerint definiálható; „ $N=A1+A2$ ”, ahol N a színészre, az elgondolást megteremtő szervezőre utal, aki az utasítást küld a megvalósítás érdekében, továbbá A2 maga a színészi test, amelynek feladta az utasítás leggyorsabb és legprecízebb kivitelezése.⁹¹ A színésszel szemben felállított követelmény, hogy teste produktív, kitartó, állóképes és hatékony legyen, amely az általa teremtett színházi nyelvnek teátrális felülete, ezért alkalmassá kell tennie, hogy „reflexszerűen ingerelhető”⁹² legyen, mert ez az, ami mozgása során átragad, és magával vonzza a nézőt is.⁹³

Bár annak ellenére, hogy Mejerhold összetett gyakorlatsorozatokot dolgozott ki a különböző izmok és reflexek edzésére, és szigorú követelmények mentén alkalmazta a biomechanikát a színészképzés során, nem színpadra tervezte a gyakorlatokat, jóllehet néhány alkalommal alkalmazta őket az előadásaiban. A diákoknak elsősorban huszonnégy etűdöt kellett eltanulniuk, amit aztán a fázisaira bontottak és technikailag elemezve addig boncolták, amíg minden egyes elemet tökéletessé formázták. Ha ezeket már hibátlanul betanulták, szabadon variálhattak, és kísérletezhettek a mozgás egyes részeivel, sőt megtelíthették érzelmekkel, különböző ritmussal és hangokkal.⁹⁴ A gyakorlatok fizikai tréningként javították a színészek közti koncentrációt, önfegyelmet, tér- és ritmusérzékenységet, vagyis egy olyan egyéni mozgáskultúrát követtek, amelyet magukévá téve testük egy eszményi és tárgyi eszközzé lényegült át. Ez a különleges testkultúra megszabadította a színész testét a rárakódott felesleges kellékektől, mint pl. a smink vagy a jelmez, hogy aztán „az uniformis és az arcból formált maszk” közvetlenebbül tegye hozzáférhetővé a színész művészetét.⁹⁵

Mejerhold úgy gondolta, hogy a biomechanika nem a színészképzés „aritmetikája”, hanem az „algebrája”, azaz egy speciális tréningen alapuló, önálló játékn nyelv megnyilvánulása lett. Ennek ellenére a biomechanika mégsem válhatott a színészi játék olyan közzismert módszerévé, mint a Sztanyiszlavszkij-féle hivatalosan elfogadott lélektani realizmus, mert személyiségét és munkásságát egészen 1955-ig, amikor végre rehabilitálták, a szovjet rezsim minden lehetséges formában törölte.⁹⁶

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Uo.

⁹² Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 153.

⁹³ P. Müller Péter: i. m. 122.

⁹⁴ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 154.

⁹⁵ P. Müller Péter: i. m. 121.

⁹⁶ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 155.

1939-ben Mejerhold ellen koholt vádakat hoznak fel, és politikai elvek okán letartóztatták. Kezdetben trockizmussal vádolták meg, de később kínvallatásai során német és japán kapcsolatait is firtatták, sőt kémkedést is bizonyítottak rá. 1940. február 1-jén a börtönben megtartott zárt tárgyaláson golyó általi halálra ítélték és másnap kivégezték.”⁹⁷

⁹⁷ Balogh Géza: Mejerhold forradalma. *Critikai Lapok*. 2009. 2. Szám
(http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=37573&catid=15)

3.

Antonin Artaud és a teátrális nyelv metaforái

Az 1960-as évek kísérleti színházi kezdeményezéseire az eddig felsorolt két alkotó mellett harmadikként Antonin Artaud írásai és tevékenysége is jelentős utóélettel bír. Bár más szempontok miatt gondolta indokoltnak az avantgárd művészeinek radikális követelményeit „a szigorúan kötött testi jelenlét szemléletében szorosan kapcsolódik Craig és Mejerhold törekvéseihez, beleértve az individuum tagadását és a távol-keleti színház felé fordulást is.”⁹⁸Sőt, Mejerhold egyik előadása olyan hatást gyakorolt rá, hogy nézeteit párhuzamba állította a biomechanikával *Az érzelmi testkultúra* című tanulmányában.⁹⁹ Az Artaud által teremtett színházi vízió kapcsolatban áll a nyugati civilizáció társadalmának elutasításával,¹⁰⁰ugyanis elképzelése azon alapszik, hogy polgári illúziószínház lehetőségei azért elégtelenek, mert a logocentrikus, racionalista és individualista hagyomány gyakorlatát követik.¹⁰¹

Továbbá Artaud úgy vélte, hogy a nyugati kultúra több sebből vérzik, mert művészete élettelen, szemben az élő kultúrákkal, amelyek mágikusak, tehát a színházat is vissza kell vezetni a mágiahoz.¹⁰² Viszont a színház is súlyos válságba került, mert „a mai színházfelfogásban a szöveg minden.”¹⁰³A nyugati korszellem gondolkodása megbénult azáltal, hogy a szavak nyelve lett a legfontosabb nyelv, amelynek nincs más rendeltetése, mint a gondolatot körülírva megállítani a gondolkodást.¹⁰⁴A színház nem képes a szöveg mögötti tartalmakat közvetíteni, tehát a nézőkre is csak egy mérsékelt és szegény színpadi változattal lehet hatással.

Annak ellenére, hogy szerinte „a szó megcsonkosodott” és „megfagyott”, mégsem mondott le a beszéd használatáról, viszont megváltoztatta a szerepét és redukálta a jelentőségét.¹⁰⁵Többé már nem a gondolati tartalmak közlésére alkalmazta, hanem fontos akusztikai és hangulati szereppel ruházta fel, mert úgy gondolta, hogy a hangnak, a lármanak és a ritmusnak a gesztust kell támogatnia, mert ezek mind a gesztus plasztikus

⁹⁸ P. Müller Péter: i. m. 133.

⁹⁹ Uo. 131-132.

¹⁰⁰ Uo. 132.

¹⁰¹ Uo.

¹⁰² Kékesi Kun Árpád: i. m. 2000. 15.

¹⁰³ Artaud, Antonin: A könyörtelen színház. Budapest, Gondolat, 1985. 177-78. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 592.

¹⁰⁴ Uo. 175. In: Fischer-Lichte, Erika: i. m. 592.

¹⁰⁵ Artaud, Antonin: Keleti és nyugati színház. *A könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat, 1985. 130-131. In: P. Müller Péter: i. m. 133.

meghosszabbításának eszközei.¹⁰⁶ Ennek ellenére a beszéd jelenléte színházában mégis csupán másodlagos szerepet töltött be, mivel sokkal inkább a testi elemek használatára helyezte a fókusz.¹⁰⁷ Derrida szerint „a szó a fizikai beszéd holtteste, és az élet nyelvével együtt meg kell találunk ’a szavak előtti Beszédet’”.¹⁰⁸ „A színház lehetővé teszi, hogy a művészet és a szó mágikus eszközei a maguk szerves teljességében lépjenek működésbe (...). Következésképp a színház nem nyerheti vissza a rá jellemző különös hatóerőt, amíg újra fel nem fedezi saját nyelvét.”¹⁰⁹

Artaud színháza vízió egy mágikus megtisztulási rítusról, amely visszavezeti a modern világ emberét az ősi gyökerekhez, ahol még közel volt a természethez és érezte az istenek gyengéd erőit.¹¹⁰ A nézőknek ismét élővé és emberré kell válnia ahhoz, hogy visszatálhasson a „totális emberhez”, vagyis egy olyan manifesztációhoz, amely egyenlő a civilizáció rabságától és a szociális kötelekektől mentes tiszta emberrel. Ezért hozza párhuzamba a színházat a pestissel, mert „akárcsak a pestis, a színház is olyan válság, amely vagy halállal, vagy teljes gyógyulással végződik.”¹¹¹

Artaud követelményei egészen más célokat mozgattak meg, mint Craig és Mejerhold elképzelései, ugyanis ő nem arra törekedett, hogy a színháznak szuverenitást teremtsen a művészetekben, vagy egy új embereszményt hozzon létre a színművészetben, hanem kizárólag arra a hatásra koncentrált, amit szerinte a színháznak kell generálnia a nézőben.¹¹²

Az általa kezdeményezett színház nem egyszerűen a nézőnek, hanem a nézőért létezett, mivel az a változás, ami a „pszichológiailag és szociálisan megnyomorított”¹¹³ ember és a helyére megszülető „új ember” között játszódott le, csakis a nézőben mehetett végbe, és nem a színpadon. Ugyanis a „totális ember” eszménye nem egy szereplő ideál volt, hanem lehetőség a nézők számára,¹¹⁴ hogy felrázzák álmukból érzékeiket, felszabadítsák az összenyomorított tudattalant és feltámasszák a lázadás lehetőségét, amely bátorságot és elszántságot követel meg tőlük.¹¹⁵

¹⁰⁶ P. Müller Péter: i. m. 134

¹⁰⁷ Uo. 133.

¹⁰⁸ Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése (<http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>)

¹⁰⁹ Artaud, Antonin: A kegyetlen színház. Első kiáltvány. *A színház és az istenek*, Budapest, Orpheusz Könyvkiadó Kft. 1999. 183.

¹¹⁰ Fischer-Lichte, Erika: Uo. 593.

¹¹¹ Artaud, Antonin: *A színház és az istenek*. Budapest, Gondolat, 1985. 130.

¹¹² Fischer-Lichte, Erika: i. m. 593.

¹¹³ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2000. 15.

¹¹⁴ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2000. 15.

¹¹⁵ Artaud, Antonin: *A színház és az istenek*. Budapest, Gondolat, 1985. 127.

Szerinte ennek megvalósításáért minden egyes előadásnak húsba vágó hatással kell bírnia, vagyis a néző, aki beül az előadásra, tisztában van azzal, hogy „valóságos műtétnek veti alá magát, s ebben a műtétben korántsem csak a gondolkodása a tét, hanem az érzékeit és a testét is vásárra viszi. És attól fogva úgy jár majd színházba, ahogy a fogászhoz vagy a sebészhez szokás.”¹¹⁶ A nézői test képletes felnyitását és megformálását, a színház terápiás eszközeként szerette volna felhasználni, hogy a színház elsősorban ne művészi, hanem egy transzállapotot létrehozó szerepet töltsön be a nézők számára.¹¹⁷ Olyan színházat képzelt el, amely szembesíti a nézőt a keserű energiákkal, nem lelki egyensúlyt ad, hanem az abszolút létezés lehetőségét, vagyis a hús-vér valóságot.

Artaud a teatralitás értelmezésének egyik megközelítését úgy magyarázza, hogy mindaz, ami az előadásban és a drámai szövegben színpadi jelleggel bír, vagyis „mindaz, ami nem a szóbeliségnek, a szónak engedelmessé válik, vagy ha jobban tetszik, mindaz, ami nincs benne a szövegben (...)” minden anyag és jelrendszer a színházban az előadás részét képezi.¹¹⁸ A szósínház ellentétéként határozza meg a teatralitást, amely szembeállítható az olvasott színrevitel nélkül értelmezett dramatikus szöveggel. A rendezői színház megszületésével lesz a teatralitás a színház központi és egyéni jellegzetessége.¹¹⁹

Artaud a teatralitás nyelvi metaforáival teremti meg „ezt a térbeli nyelvet, ezt a hangokból, kiáltásokból, fényekből, hangutánzó hatásokból álló beszédet”,¹²⁰ „amely félúton van a gesztus és a gondolat között (...) a dinamikus és térbeli kifejezőmód tartományába tartozik, nem pedig a párbeszéddé alakuló szó birodalmába.”¹²¹ Artaud a színház eszményét a következőképpen foglalta össze első kiáltványában: „Az emberi érzékenységre hat. Szakít a szó nyugati használatával, és bűvöletet ácsol a szóból. Kiált. Különböző minőségű és rezgésű hangokat bocsát ki. Vadul tapos a ritmuson. Hangokat zsigerel ki. Az emberi érzékenységhez fordul, hogy felhevítse, görcsbe rándítsa, elbűvölje, felkavarja. A gesztus újfajta költőiségének a szele árad belőle, s ez lüktetésénél és térbeli kiterjedésénél fogva meghaladja a szavak költőiségét.”¹²² Craighez és Mejerholdhoz hasonlóan Artaud is elutasította a beélés és az egyéniség színpadi fontosságát, mert úgy gondolta, hogy „a színház birodalma nem

¹¹⁶ Artaud, Antonin: Alfred Jarry Színház Első kiáltvány. *A könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat, 1985. 49.

In: P. Müller Péter: i. m. 132.

¹¹⁷ P. Müller Péter: i. m. 132.

¹¹⁸ György Andrea: i. m. 28.

¹¹⁹ Uo. 28.

¹²⁰ Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. 148. In: Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése* (<http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>)

¹²¹ Artaud, Antonin: *A Kegetlen Színház első kiáltványa*. Jákfalvi Magdolna (szerk.): i. m. 120-21.

¹²² Uo.

lélektani, hanem plasztikus és fizikai játéktér.”¹²³ Ennek megvalósításának érdekében ki kell alakítani a színház hangokból, kiáltásokból, mozdulatokból, testtartásokból és jelekből álló egyedi nyelvét.

Kékesi Kun Árpád szerint „Artaud azt az ’organikus világot’ kereste, amely fizikális nyelven beszél, hiszen a test minden nyelvet magába szív és nincs szüksége rögzítésre, írásra, szöveggé alakításra. Ezért nemcsak Európán kívül, de európai szemszögből civilizálatlannak tartott tradíciók felé fordult.”¹²⁴ A Bali-szigeti színház mágikus előadásai inspirálták abban, hogy megteremtse azt a potenciális színházi formát, ami életet teremt, és nem utánó,¹²⁵ mert „a színháznak az élettel kell egyenlővé lennie.”¹²⁶ A *Bali szigeti színházról* szóló írásában így számol be a színháztól elvárt mágikus erőről: „A színpadi teret teljes egészében betöltő mozdulatokból és forgásokból olyan újfajta testi nyelv bontakozik ki, amely jelekre és nem szavakra épül. E mértani alakzatú jelmezbe öltöztetett színészek életre kelt hieroglifákra emlékeztetnek.(...); a színészek pontosan meghatározott gesztusokat, kipróbált mimikai fogásokat alkalmaznak,(...) mindent módszeresen előre kiszámítanak, semmit se bíznak a véletlenre, rögtönzésre.”¹²⁷ Ennek okán Artaud világos és azonnal értelmezhető jelképeket akar kreálni a színpadon, hogy az emberi test mozgását jelekkel teli írássá alakítsa át. „A színház tartozik magának annyival, hogy meg is szervezze; ennek a módja pedig az, hogy a szereplőkből és a tárgyakból valóságos hieroglifákat alkosson, és állhatatosan bombázza szimbolikájukkal és összefüggéseikkel az emberi test szerveit.”¹²⁸

Artaud meg akarta fosztani a színészeket az emberi jellemüktől, mert „a színháznak az élettel kell egyenlővé lennie, persze nem az egyéni élettel, az élet egyéni oldalával, amelyben a JELLEMEK diadalmaskodnak, hanem a felszabadított élettel, amely elsöpri az emberi egyediséget, és amelyben az ember csupán visszfény.”¹²⁹

Az általa megálmodott kegyetlenség színházának is úgy kell megszületnie, hogy a halált elszigeteli az élettől és eltörli az ember nevét,¹³⁰ hogy aztán élő hieroglifákká tegye őket, amelyek „egy óramű szigorúságával és pontosságával” szerepelnek a párbeszédes

¹²³ Artaud, Antonin: Keleti és nyugati színház. *A könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat, 1985. 130-131. In: P. Müller Péter: i. m. 133.

¹²⁴ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 231.

¹²⁵ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 215.

¹²⁶ Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. 176. In: Erika Fischer-Lichte: i. m. 596.

¹²⁷ P. Müller Péter: i. m. 132-133.

¹²⁸ Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. 148. In: Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése (<http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>)

¹²⁹ Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. 176. In: Erika Fischer-Lichte: i. m. 596.

¹³⁰ Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése (<http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>)

jelenetekben,¹³¹ és gépies mozgásuk demonstrálásával a szereplők olyan bábokká válnak, amelyek képtelenek megtagadni az őket irányító erőket. A színésznek nem feladata a „totális ember” ábrázolása, hanem „élő hieroglifiként” kell létezni ahhoz, hogy direkt impressziót gyakoroljon a néző szellemére.¹³² Minden érzelemnek van egy szervi bázisa, és fel kell tárni azt, hogy melyik érzület a test melyik részének felel meg. Hiszen a színész maga a szív, és testében kell gyakorolnia az érzelmeit, hogy képes legyen felduzzasztani érzelmei feszültségeit. Ennek a technikának a kibontakoztatásával lehetséges a nézőt önkívületbe sodorni. A végső cél pedig egyetlen lélegzetvétel gesztusával rátalálni a szent színház igaz eszmeiségére.

Elméletét igazából egyetlen előadásban sem tudta megvalósítani, törekvéseinek egyik legismertebb gyakorlati próbálkozása az 1935-ben bemutatott *A Cenci-ház* című előadás. Ez az egyetlen olyan rendezése, amely legalább megkísérelte a kegyetlenség színházának megvalósítását, bár fogadtatása a legkevésbé sem volt elsőprő. A kortársaival szemben alulmaradt Artaud-nak ez lett az utolsó színházi alkotása, hiszen még szerinte is „olyan különbség volt a kegyetlenség színháza, illetve *A Cenci-ház* között, mint egy zuhatag robaja vagy egy pusztító vihar, illetve aközött van, ami az erejükből marad, miután egyetlen képben rögzítették őket.”¹³³

A kegyetlenség színházának megvalósításában természetesen a legnagyobb kihívást az jelentette, hogy Artaud a színházat az élettel kívánta egyenlővé tenni, mert a színház igazából a teremtés születése.¹³⁴ A „kegyetlenség” helyett akár „életet” is használhatott volna az ideológia lényegének megfogalmazására,¹³⁵ jóllehet a kegyetlenség színháza nem reprezentáció, és az élet maga is reprezentálhatatlan.¹³⁶ Egy Bretonnak tett megjegyzés annak felismeréséről tanúskodik, hogy lehetetlen áttörni a színház falait és behozni az életet: „beláttam, csak úgy értethetném meg magam közönséggel, ha bombát húznék elő a zsebemből, és az arcukba dobnám, a támadás nyílt gesztusával.”¹³⁷ Csupán a Kegyetlenség Színházának víziója maradt utána, amely utóéletét tekintve azonban rendkívül produktívnak

¹³¹ Fischer-Lichte, Erika: i. m. 597

¹³² Fischer-Lichte, Erika: i. m. 595.

¹³³ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2000. 228.

¹³⁴ Artaud, Antonin: Euvres. Szerk. Évelyne Grossman. Paris, Quarto Gallimar, 2004. 1677. In: Kékesi Kun Árpád: i. m. 239.

¹³⁵ Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése (<http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>)

¹³⁶ Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése (<http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>)

¹³⁷ Artaud, Antonin: Euvres. Szerk. Évelyne Grossman. Paris, Quarto Gallimar, 2004. 1219. In: Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 235

bizonyult a színrevitel késő modern, posztmodern és posztdramatikus törekvéséi szempontjából is.¹³⁸

¹³⁸ Kékesi Kun Árpád: i. m. 2007. 239.

Összegzés

A színházi avantgárd, Craig, Mejerhold és Artaud törekvéseit végigkövetve több szempontból is a jövő színházának tekinthető. A századforduló történelmi kontextusát vizsgálva érthető, hogy támadást intéztek az individualizmus és a logocentrizmus ellen, még ha radikális eszméiket csak kevés sikerrel tudták is megvalósítani.

A három színházi rendező egyetértett abban, hogy a dráma textusát át kell transzformálni a színpadi látvány nyelvezetére, amely felöleli a mozgást, a hangzást, a ritmust, tehát az új nyelvezet alapvetően gesztusokból és cselekvésekből kell felépíteni. A színházról alkotott rekonstruáló célú követeléseik azzal az elvárással párosultak, hogy megalkossanak egy olyan színészideált, ami a kor színház igényeinek megfelelt. Viszont nem számoltak azzal a problémával, hogy amit elméletükben kidolgoztak, túlszárnyalva kortársaik radikális kreációit, a gyakorlatban nem biztos, hogy pontosan megvalósítható. Ezek után nem is meglepő, hogy szakmai munkásságuk szinte csakis színházelméleti írásaik miatt lett elismert, és nem az általuk megalapított színésziskola vagy formabontó rendezéseik révén.

Bár mindhárom színházesztétikai terv a színészi szerep reformálását célozta meg, mindegyik különböző szempontok szerint viszonyult a feladat megoldásához.

Craig a színészt arra tanította, hogy teste közvetítése által megmutatkozhassanak a mozgás láthatatlan erői. Színházában a rendező szerepe kapott kitüntetett helyet, mert csakis ez a feladatkör képes a megnyilatkozó energiákat kézben tartani és összerendezni.

Mejerhold a színész és a nézők közötti kapcsolatban látta azt a lehetőséget, hogy kialakítson egy olyan fórumot alkotó és befogadó viszonyában, amelyben a színészet az értelemről átvált az érzelem felé, és elvesznek azok a dolgok, amelyek csak az értelem felől közelíthetőek meg.

Ebből a szempontból Mejerhold elmélete átmenetet alkot Craig és Artaud között. Artaud hatásokkal szeretett volna beférkőzni a nézők gondolkodásába, ezért minden színésztől azt várta el, hogy hasson, és csak azzal foglalkozzon, hogy milyen hatást kell elérnie.

Még ha különböző célok mozgatták is őket, munkásságuk közös és lényegi metszete a színészi test funkcióinak felhasználása és transzformálása a színházi nyelvrendszeren belül.

Bibliográfia

Artaud, Antonin: Kegyetlen színház. Első kiáltvány. *Színház és az istenek*, Budapest, Orpheusz Könyvkiadó Kft. 1999.

Artaud, Antonin: *A színház és az istenek*. Budapest, Gondolat, 1985.

Balogh Géza: Mejerhold forradalma. *Critikai Lapok*. 2009. 2. Szám

Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994/9. 35.-37./39./42.-43.

Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése (<http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>)

Farkas Zsolt: Filodalom és irozófia. Budapest, *Jelenkor*, 1991/I. 88./91.

Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.

Földényi F. László: A Halál és az Über-Marionett - Edward Gordon Craig Über-Marionett-elmélete. *Jelenkor*, 2012, 55./1./ 41.

György Andrea: *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében- A színházi nyelv változása kortárs magyar drámákból készült előadásokban*. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Doktori Disszertáció, 2007.

Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia. XX. század*. Budapest, Balassi, 2000.

Mejerhold, Vszevolod: A jövő színésze és a biomechanika. *Színház*, 1995/1. 43.

Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007.

Kékesi Kun Árpád: *A Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma / Színház - Elmélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.

Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kft., 2006.

P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Budapest, Balassi, 2009.