

A színésről

Az alakítás és a játék az elméleti diskurzuban

1. A konferencia

Ezen a konferencián a századvégi színház problémáiról akartunk beszélgetni, s az előre megismert szövegek arra engedtek következtetni, az ezredvégi színház problémáit a róla való megnyilvánulás nem ezredvégi formájában kell keresni. A színház, mint minden művészet, létrehozza azt a nyelvet is, mellyel értelmezni lehet, s ez a belőle – általa alkotott nyelv képes saját genetikus eredetét is módosítani.

A századvégi színház problémáiról vitázna ez a konferencia, de amit ténylegesen problémaként értékelhetünk – a pénzügyi, politikai, esztétikai és egyéb dependenciákat –, azon egyikünk sem vitázik. Nehézségként, megvitatnivaló értéként tehát nem a színház gyakorlata kínálja fel magát, hanem a színház gyakorlatáról szóló beszéd (arról is szólhatnánk, hogy ez minden színházvitában így volt). Az elméletéről és a kritikáról vitázunk tehát, s ráadásul nem is milyenségükről, hanem egymással kialakított viszonyukról. Az ezredvégi Magyarországon a színházi metanyelv és metakontextus fontosabb magánál a színháznál, mert a színházról szóló beszéd most tudatosítja: tárgya helyett saját legitimitását kell előtérbe helyezni, hogy az ezredvégi médiaversenyben hatalomképes pozícióban maradjon.

Az ezredvégi színház problémája a művészeti és kritikai hatalomváltás reflektált és nyilvános menete. Gondoljunk a Nemzeti körül zajló ásatásokra, a színházi folyóirat-támogatások rendszerére, a kritikus- és elméletészképzés anomáliáira... De mivel csak egy Színháztudományi Tanszék szervezte, a médiumok reklámját nélkülöző vagy mellőző vidéki és baráti konferenciáról van szó, megengedhetjük magunknak, hogy a problémák PR megjelenítése helyett az izgalmasabb, ugyan vagy ezért másodlagos szimptomákra reagáljunk. Ezért a regisztrált polemikus, szinte kötelező dominumki-

jelölés után találunk valamit, amely a színház gyakorlatában és a róla szóló gyakorlatban a legfontosabb, legszembevetőbb pregnáns jelalkotóként van jelen, mégis nélkülözi a megnevezés teremtette teoretikus jelenlétet. Beszéljünk tehát a századvégi színház paradoxonáról, a jelenlevő meg-nem-nevezettről, a színésről.

A színész minden színháztörténeti korban egyértelműen a színház parsprototo alakzataként szerepelt. Gondoljunk csak arra, hogy a színházról szóló kötetek illusztrálására sokkal inkább színészsportrét, mint egy elragadtatott – katarziszban vergődő – civil nézőt helyeztek. Sőt, a 20. században a színészettről szóló, színészek által írt elmélkedések borítójára is gyakrabban sokszorosították a színész jelmezes, maszkírozott, mint civil alakját. Így lett Jacques Copeau az emlékiratain Sganarelle, mint-ha a színészettről szóló és érvényesnek tekinthető kijelentéseket csak maguk a szerepek igazolnák, a gondolkodó egyén személyisége kevés lenne hozzá. Ez az illusztrálási technika adekvát bizonyíték az elméleti közelítés hátrányos (kisebbségi – Patrice Pavis használatában), előítéletekkel terhelt voltára, s azt a tételt erősíti, miszerint színésről (helyettesítsük be: színházról) csak az beszélhet, aki *csinálja*.

De vajon ki *csinálja* a színházat, vagyis ki beszélhet? Amikor felmerül a beszéd legitimitásának kérdése, a beszéd elsődlegesen hatalmi pozíciók jelölőjévé válik, ezért érdekes lenne ebből a szempontból feltárni a színházról folyó diskurzus szerkezeti modelljét.

Egészen e század harmadik évtizedéig ez a színházat *csináló* legitimitás működtette azt a metanyelvet, mely elhelyezte saját történelmében a színházat. A színháztörténet nem más, mint a dominánsabb, hangosabb és erősebb *színházcsináló* történelmi tablója, mely módszeresen kirekeszti a más diskurzusból, más normákból halkabban megszólaló értelmezéseket, leginkább azzal a módszerrel, hogy ép-

pen a megszólalás legitimitását kéri rajta számon. (Miért beszél a gyakorlatról egy kívülálló, ahelyett, hogy végigülne több próbafolyamatot...) A század harmincas éveiben a prágai strukturalisták formációjának sikerült a színházról való beszéd létjogosultságát kiterjeszteni a színházban éppúgy résztvevő, másik alkotóelemre: a nézőre. A színház helyett álló színész retorikai figurája pár tucat év múlva veszítette aztán el (az elméletben) kizárólagos jelölő hatalmát, amikor jött egy évszázados színházi tapasztalatát a következő enigmatikus formába rögzítette: színház akkor van, amikor valaki, valaki mást játszik, s ezt más valaki nézi. A valaki névmást helyettesíthetjük betűkkel és számokkal, ahogy a szemiológusok (Fischer-Lichte) és a strukturalisták (Ubersfeld) teszik, a lényeg változatlan marad. Színháznak azt nevezzük, ahol emberi testek (színészekre és nézőkre osztva) közös jelenlétben a reflektált és kodifikált játékban egy harmadik, hipotetikus testre (a szerepre) gondolnak.

Ezt a (mára már általánosan elfogadott) gondolatmenetet szemlélve kinyilváníthatjuk a gyakorlatból és a nem-gyakorlatból fakadó közelítés egyenjogúságát: az is beszélhet, aki *nem csinálja*. Mi jelenthet akkor színházi problémát az ezredvégén? Valószínűleg ismét az a színházparadoxon okoz legitimitási és öndefiniálási nehézséget, melyben a kritikus gondolat az alkotás folyamatába helyezi saját pozíciót legfőképpen azzal a doktrínával szemben, mely tudatosítja a recepció és a produkció ontológiailag elválasztott voltát. A kritika bárhogy szándékszik megjelenni, éppúgy a recepció egyedi tárgykörébe tartozik, mint bármi, ami a játék nézési szabályrendszerét gyakorolja. Mint például a teória.

A teória a színház négere, a kisebbsége, a női volta. Beszéde legitimitását éppen a színházi folyamatban betöltött nézői pozíciója adja, akárcsak a kritikáét. A tudományos és a napi kritika közös gyakorlaton kívüli léte éppen a gyakorlatról szóló értelmezésekben és leírásokban válik egyértelművé, és jellegzetes módon, amikor például a színész primátusáról értekeznek, egészen szokatlan konszenzusos formát használnak: a tudományos kritika nem ír a színésztől, a napi kritika pedig nem tud róla írni. Ez még azokban az elemzésekben is nyilvánvaló, közös tudatalatti, amelyben éppen az előadás egyéb elemei, a diszlet, a szöveg, a fény és az

effektek elemzése okán a test jelenvalóságát nem implicit formában taglalja.

Az elemzendő tárgy vagy az elemzett folyamat értékelő metódusában a színház metanyelvének kritikai és tudományos formái sosem közelítettek egymáshoz, s ha felesleges is konszolidált párbeszédüket erőltetni, csak azért lehet, mert nem különálló diszciplínáról, hanem az azt létrehozó, különálló personákról van szó.

2. A Test

Az előadás-elemzéseknek a színész leírásával kellene kezdődnie, hiszen ő áll a reprezentáció (vizuális) középpontjában.¹ A színészi Test köré épített értelmezői gondolatok éppen e Test jelenlétének külsődleges konvencióit képesek csak rögzíteni. A külsődleges, látható konvencionális játéktechnika leírása igen gyakran az előadás egészéből fakadó pszichologizáló értelmezést is magára kényszeríti, hiszen a gyakorlatba valamiképpen beavatott kritikusa a (néző előtt egyébként láthatatlan) játékfolyamat előzményeit is az általános tudásrendszerbe illeszti. Így kerül az értékelések előváro szempontjai közé a színészi alakítás mikéntjének kérdése. A színésze a: „... megszokottan magas színvonalú, de a kelleténél talán egy árnyalattal visszafogottabb alakítás...”, az „érett, pontos munka”, a „magas, szakmai színvonal, a fegyelmezett, érett játék...”, a „megoldatlan alakítás”, az „egyszerűsített stílusú teremtő játék...”, a „hiteles bemutatás”, a „precízen, szépen megoldott egyáltalán nem könnyű feladat.”²

A kritikai közelítés a színészi alakítás recepciója helyett az alakítás történetileg ismertebb fázisából, magából a munkafolyamatból indul ki, s ezzel feltételezi, ugyanakkor tovább merevíti a játék átélésen alapuló technikáit. A színháztörténet is erőteljesebbnek ítéli a rögzített kánonok elemzési rendszerét, s mivel Diderot, Sztanyiszlavszkij, Brecht, Cohen, Strassberg mind a színész munkájáról értekeztek, a néző munkája, és munkájáról szóló nyelve kisebbségi szerephez jutott. Ebben a konferenciadolgozatban nem vetem össze a színészi alakításelméletek történeti hálózatát, csak rögzítem: a színészi alakítás technikai problémaként értékeli magát, a nézői alakítás pedig e milyenség értékelésére redukálódik.

¹ Pavis, Patrice: *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996. 53.

² Minden kritikaidézet a *Színház* 1999. májusi számából való.

A színész fizikai adottságai és a szerep közötti azonosság (verisimilitude) kérdése Diderot, Sainte-Albine³ óta ekvivalencia, az átélés szükségszerű előfeltétele. Ekként válhat a színész az előadás (reklám)hordozójává, s bár a színház a színésszel azonosul, a színháztörténet számára mindez dokumentálhatatlan: nincs élő bizonyíték, csak állóképek, mosócédulák. Így folytatódik a diderot-i paradoxon: a színész az előadás jelene, s éppen az ő játékból nem marad meg semmi.

Philip Auslander⁴ szerint más magyarázata is van a színészi jelen megnevezhetetlenségének. Túl kevés nézőt érint ahhoz, hogy spontán szókinccs alakuljon ki a róla való beszédben. Ennek ellentmond a játékhelyzetek valós vagy filmes-videós létezése, mely megteremtené a nyelvalkotó tömegbázis – amennyiben egyáltalán szükség van tömegekre a nyelvalkotáshoz (l. Kazinczy és a magyar nyelvújítás történetét). Lehet persze, hogy nem is a játék megítélése, megnevezése a fontos, hanem a játék körüli PR? A posztmodern szimulákrum.

Az átéléssel foglalkozó játéktechnikák kodifikált realista színjátérendszerből léptek ki, tehát a másfajta játéktechnika sem a színész, sem a néző elvárási rendszerében nem talál magának verbális jelölőt. Így megnevezetlenül jelenét veszti el, s felállítja a színház 20. századi paradoxonát: az előadás legfontosabb eleme a színész, a látható, a közszemlére kitett Test, nem rendelkezik a róla szóló beszéd készletével. S hiába minden technikai rögzítés és sokszorosítás, a színész le-nem-írhatósága efemerre változtatja az egész színházi folyamatot. Mert mit is jelenthet akár a megírás pillanatában a „lélektani realizmussal felépített, élményszámba menő színészi munka” vagy a „Lopahin összetettségét megmutató kiemelkedő alakítás” vagy, ha azt olvassuk, „Jepihodov mellé van osztva, Trofimov meg teli-be”, „Lopahin meg enyhe melléosztás”? Ezek a természetesen eredeti szövegkörnyezetükből erőszakosan kiragadott menekült mondatok nem szólnak másról, mint hogy a színházról folyó beszéd addiktív elemként kezeli a drámai szöveget. Miért várja el a színházi szakma, hogy önálló diszciplínaként kerüljön az akadémiai tudományok rendszerébe,

ha saját kommunikációs eszköztárát még mindig az irodalomtudomány és ú.n. társtudományai uralják? Ha a recepció folyamata csak a drámai szöveg interpretatív tevékenységét értékeli, a színház szolgáltató maradvány marad.

Ez a dependens szöveg-előadás viszony rendkívül jól konzerválja a színházi metanyelvet, mely akkor sem cseréli le saját elkopott jelkészletét, amikor már használhatatlan lyukassá válik. Olvas-hatjuk, hogy „Kőműves Sándor a szokásosnál reakcióképesebb, reflektálóbb”, „Kovács Lajos a maga szintjéhez képest ötletlenebb, elmosódottabb”, „Csákányi Eszter színpompás”, vagyis verbálisan pszichologizáló képet kapunk egy egyébként egyáltalán nem pszichologizáló előadásról (Csehov: *Cseresznyés kert* – Bagossy László rendezése). A színészi alakítás a színházi emlékezet⁵ legbizonytalanabb tényezője, s ez éppen jelenvalóságának aktivitását mutatja. Gerald Siegmund szerint „Amire emlékszünk, annak nincs léte”⁶, vagyis a színész az előadás összes többi kelléke, eleme közül az egyetlen, mely nem sokszorosíthatja, nem rögzítheti alkotását. A diszlet, a jelmez, az effektek, a fény, a szövegkönyv mind a jövőbe mentheti magát, de a színész, a Test elpusztul.

Innen már az ok-okozati viszony megfordításával értelmezhető, hogy a kritika általános gyakorlatában az elemzés röpke dráma- és színháztörténeti felvezetéssel, a rendezői koncepció vagy hiányának felvázolásával, a cselekmény elmesélésével indít, hogy igen határozott és vállaltan subjektív névsort kapjunk az ötödik flekk végén: játszottak még. Diderot, Sztanyiszlavszkij és Strassberg és Cohen a színészi alakítást az érzelmek alkalmazott művészeteként kezelték, tehát az érzelmek retorikája és a mimézis pszichológiája adja elemzésük értelmezői bázisát. Az érzelmek mimetikus ábrázolása azonban csak egy a számos jelegység közül, ráadásul a színházban a színész érzelmei nem valóság vagy megéltek: láthatóak, olvashatóak, de csak az éppen használatos olvasói norma kódolási rendjébe illeszkedve. A színházhoz a teória felől közelítők (pl. most Marco de Marinis) éppen a modell-nézőhöz rendeli az előadás nyitottságának vagy zártságának

³ Sainte-Albine, Pierre-Rémond de: *Le Comédien*, Paris, 1749. 228.

⁴ Auslander, Philip: Liveness – Performance and the Anxiety of Simulation, In: *Performance and Cultural Politics*. Szerk. Elin Diamond. Routledge, 1996. 196.

⁵ Siegmund, Gerald: A színház mint emlékezet. *Theatron* 1999/1. 37.

⁶ U.o. 38.

kialakítását⁷ akkor, amikor a színházi érzelm megnyilvánulási formáit kodifikálnak, konvencionálisnak értékeli. S mivel az érzelmi szokásrend hozza létre az identifikációt a szerep és a színész, a szerep és a néző és a színész és a néző között, az előadás pszichológiai és dramatikusan szerkezete lesz az elsődleges értelmezési viszonyítás. S nem a mindezt megteremtő, mindennek Testet nyújtó színész.

A Test használatának szövegmondó és gesztikus technikái közötti különbséget Patrice Pavis ekként foglalta össze: „Minél inkább viselkedésként vagy fizikai akcióként fordítják az érzelmeket, annál jobban megszabadulnak a sejtetés és a homály pszichológiai bonyolultságától.”⁸ Éppen ezért könnyebb írni a keleti színészetéről, játéka fázisairól, hiszen nem pszichologizál. Az európai színház ugyan a szövegre épül, de e század játéktechnikái átvették a keleti színház eszközkészletét anélkül, hogy átvették volna a játékhoz kapcsolódó nyelvi reflektív-deszkriptív készletet. Richard Schechner ezért azt javasolja, különböztessük meg a színészt és a performer: a színész a szerep mimetikus reprezentációjával, a performer fizikai és pszichikai jelenlétével fogalmazza meg játékát.

Ismételtem, nem célunk most arról írni, mi is a színészi alakítás, hogy történetileg miként közelítették a játék kérdéséhez. A nyugati színházban a színész felépti a szerepet: ennek a rögzítése a kritika feladata – itt lehet beszélni a szereposztásról, hangról, játékkedvről... De úgy tűnik, ebben az írásban is a „miért nem tudunk beszélni a színésztől” kérdés helyét lassan átveszi egy másik: miért nem beszélünk a színésztől?

Felidézünk a színésztől való beszédlehetőségek történeti implikációit; ami maradt, a puszta Test és egy rászégeződő tekintet (gaze) a játék terében. Ez az a szituáció, mely meg nem nevezhető, Carlsonnal szólva ez az a látványhelyzet, amely nem verbalizálható.⁹ Az összelélegzés (Nádas), a megtisztulás (Arisztotelész), a mitológikus közösségteremtés (Barba), a pestis (Artaud) mind a színház, a testek virtuális és valós találkozási helyének jelölésére szolgál. Ezek a metaforikus-metonymikus helyettesítések azonban a kritikai-esztétikai rendszerek jel-

legzetes nyelvi szemérméből fakadnak. A színész Teste az európai kultúrkörben profán karakterű, s így – szintén az európai gondolatrendszerre árukodóan – a rámeredő nézői tekintet legitim, a róla való beszéd azonban nem. A kukucskálás passzivitását többen szándékoztak megszüntetni, de ez nem akkor sikerült, mikor a néző fizikai mozgását irányozták elő, hanem mikor a nézői Test a színpadra, más tekintetek keresztútjába került. Talán ez az a színháztörténeti pillanat, mely még nem nevezi meg, de valahogy reflektálja a színésztől *nem* folyó beszédet.

Kellett hozzá persze az avantgárd színház, például kellett hozzá a *Paradise Now*, ahol az egyik egyetemi campuson eljátszott előadás kudarcba fulladt, mert a nézők a meztelen Testekkel eljátszott tömeges szexuális keveredést valóságnak vélték, s csatlakozni támadt kedvük. (A színháztörténeti források egyértelműnek tekintik, hogy az egyetemistákból álló közönség a nézői szokásrendből kilépve beszállt a játékba. Pedig elképzelhető az is, hogy az éppen piszkált polgári passzivitás nem találta meg, vagy találta el túlságosan is célcsoportját, s az aktuális publikum elvárásai rendszere felkérésnek értelmezte a látottakat.) Az ezredvégi színész játéka megváltoztatja a Test eltakarásának és megmutatásának normáit, s ezzel a megnevezés szemérmességét is fel kell, hogy oldja.

3. A beszéd

A színész a színház lényegi szubsztituense (ez hogy van magyarul); rögzíthetetlen, mert az összes többi elem (a tér, a fény, a zene, a ritmus...) – éppen viszonylagos mozdulatlanságuk miatt – megfigyelhető és leírható, s ehhez a társ-művészetek kész fogalomtárat is kölcsönöznek. A szobrászat, az építészet, a zene, a képzőművészet terminusait. A színész azonban színházspecifikus lény (még a filmszínész is, bár ennek tárgyalása túl messzire vezetne), megfigyelése csak érzelmi hatásokat eredményez, legalábbis ezek maradnak meg, s a rögzítési folyamatokban ezek verbalizálódnak.¹⁰ A színész játékának századvégi

⁷ Marco de Marinis: *Semiotica del Teatro*, Milan, Bompiani, 1982. 198. Idézi Marvin Carlson: *Audiences and the Reading of Performance* In: *Interpreting the Theatrical Past*. Szerk. Thomas Postlewait. Iowa, 1989. 84.

⁸ Pavis, Patrice: i. m. 54.

⁹ Carlson, Marvin: i. m. 84.

¹⁰ A videórögzítés kínálta reprodukciós lehetőség csak a színháztörténeti elsődleges források számát gyarapította, az előadás videoszalagon egy képeskönyv lapozgatásának művészi izalmát nyújtja. A technikai rögzítés, akár videón, akár CD-

leírását a színházzsziemiológia (Kowzan¹¹ és Fischer-Lichte) és a színházantropológia (Barba és Savarèse)¹² is rendszerezte; struktúrájuk – a közelítési szempontok másságán túl – alapjaiban egyezik, csak a legkisebb, még elkülöníthető egység (unité) fogalmán vitáznak. Ezek a deskriptív rendszerek kimerítő tökélyükkel nehézkesnek, elvégezhetetlennek bizonyulnak, s a sok beszéd ellenére megnevezetlenül hagyják a színészt és munkáját.

Mégis ezek a rendszerek vezettek arra a felismerésre, hogy a színész munkája a nézőben érhető tetten, s néhány (gyakorlati) színházcsináló – Mejerhold, s főleg az enigmatikus Brecht – írásai és John Martin¹³ a modern táncról fogalmazott szövegei segítségével ezt a folyamatot a szöveg alatti (sous-texte) mintájára a partitúra-alattinak (sous-partition)¹⁴ nevezték el. A partitúra fogalma más eszköztárban a színházi textust, a színjátékművet jelenti. Természetesen nem az elnevezés, hanem a folyamat megjelölése lényeges: a partitúra-alatti a színészi munka nézőre vonatkozó fázisát elemzi, vagyis a hatásmechanizmust. Ez természetesen nem egyenlő a napi kritika kizárólagos szubjektivitással megfogalmazott ítéleteivel.

A színész, helyesebben a színész és a néző közös alkotástechnikájának a színházi antropológia szán elég nagy teret. Marcel Jousse antropológiája¹⁵ nyomán a gesztusok és a szerepek, a valóság megismerhetőségének fázisaivá válnak, s így egyértelműen megfogalmazzák, hogy a színház ugyan elválasztja a vizualitást és a taktilitást – ezért csekély az elképzelhető interakciók száma a színész és a néző között –, de a tánc és a mimika, a gesztus és a mozgás, vagyis a Test jelenléte összeköti a közös térben és időben levőket.

Az ezredvégi színház metanyelve a Test jelenlétének modifikációival nevezheti meg és mutathat rá az ezredvég színészére. Ez a Test a játék terében és idejében a Jelenlét nyelvi és gondolati szemérmességét leküzdendő brechti távolságtartással mediatizálja az élő pillanatot. A videotechnika, a digitalizálás legalább annyira forradalmi (ha már modernista akarok lenni) újításokat indított a színjátszásban, mint az 1812-es gázvilágítás a Drury Lane-en. Az élő és a mediatizált színház keveredése, a Jelenlét és az élettelenység¹⁶ videókapcsolata megteremti azt a távolságot, amit Brecht igényelt. De a (mai) nézőtől még az is kitelik, hogy mindezt átélje.

romon, ismeretterjeszt, s az elemzést ugyan megkönnyíti, a színészet metanyelvét nem módosítja. A technika a játéklehetőségeket változtatja meg alaposan, s a digitalizálás alkalmazása a századvégen legalább akkora változásnak tűnik, mint a gázvilágítás bevezetése a Drury Lane-en 1812-ben. Akkor a színészi játék homályba vesző részletei világosodtak meg, ma a távolsági játékra építő mimika és gesztus kerülhet közelebb a kamera kivetített képével.

¹¹ Kowzan, Tadeusz: *Sémiologie du théâtre*, 1992.

¹² Barba, Eugenio – Savarèse, Nicola: *The Secret Art of the Performer*, London, Routledge, 1991. 54.

¹³ Martin, John: *The Modern Dance*, New York, 1966.

¹⁴ Pavis, Patrice: i. m. 95–98.

¹⁵ Jousse, Marcel: *L'Antropologie du geste*, Párizs, Gallimard, 1974. 55.

¹⁶ Auslander kitalálja a lefordíthatatlan játékot a mediate és immediate között. Auslander, Philip: i. m. 198.