

Ursa Minor

VEKERDY TAMÁS

A színészi hatás eszközei

Zeami mester művei szerint

Vekerdy Tamás

**A színészi hatás eszközei –
Zeami mester művei szerint**

Lélektani elemzés

Második, javított kiadás

Gondolat • Budapest, 1988

A könyv először a Magvető Könyvkiadónál jelent meg, 1974-ben

A kötéstervezés Maurer Dóra munkája

ISBN 963 282 002 9

© Vekerdy Tamás, 1974

A kiadásért felel a Gondolat Könyvkiadó igazgatója

87/2943 Franklin Nyomda, Budapest, 1988

Felelős vezető: Mátyás Miklós igazgató

Felelős szerkesztő: Petz György

Műszaki vezető: Tóbi Attila

Műszaki szerkesztő: Vaisz György

Megjelent 19,44 (A/5) ív terjedelemben,
az MSZ 5601–59 és 5602–55 szabvány szerint

***Gyakorolj hát és törekedj, mint a régiek
– hogy az újat megragadhasd; legfőbb
szabályod ez legyen.***

Kung Fu–ce: Lun jü.
II. könyv, 11. fejezet.

Tartalom

Előszó

Bevezető

Ki volt Zeami?

Mi a nó?

A titkos hagyaték

Világkép

A ma színháza – és a Kelet

A képzés ideje

A család

A képzés célja

A folytonos tréning

Az életkorok lépcsőin

Hogyan lehet tanulni a nagy színésztől?

Tudat és tudattalan

A képesség

Mozgás és mozdulatlanság

A nó–színész mozgásáról

“ ... valóban érezzük . ”

Nem játszik ...

A túl jó nó betegsége

10/7

A tartás

Mozgás és beszéd

A szó

Ábrázolás és átváltozás

Az égi szűz tánca

Az öregember

A rögtönzés

A harmadik szem

A hatás – hely és időpont

A hely hangulata

A kellő pillanat ...

Az emberi szervezet és a világ természete

Feed–back, a siker

A túllépés

A meglepően új

A virág

A júgen

Zárszó

*A beszéd – mozgás, érzés, gondolkozás
Gondolati színház? – még egyszer
... és az iskola
Magyarországon
Kíséret és tudomány
Fiziológia, pszichológia, parapszichológia
Miért Zeami?*

Jegyzetek

Muszeki–isszi (Egy levélnyi álomnyom)

Ábrák, rajzok, képek

Irodalom

Előszó

Húsz évvel ezelőtt írott – és először tizennégy évvel ezelőtt megjelent – könyvet kap kezéhez e kiadással az olvasó. A húszéves könyvek ma már idejétmúlt könyveknek számítanak – jöllehet a valódi könyvek (úgy tapasztaljuk) 2–3000 évet is kibírnak, értékvesztés nélkül.

No, nem mintha ez a könyvecske *valódi* volna, a szó most használt értelmében. Ahhoz túlzottan is „tudományos”, s ebből is következően túlzottan publicisztikus. Bár a mélységekről szól – szeretne szólni – ő maga (lévén valamiféle esszé, s nem ábrázoló irodalom – mint az Iliász – vagy belső tapasztalatokat kinyilatkoztató irat – mint a Biblia) nem nyitja meg az élmény erejével ezeket a mélységeket (magasságokat). Csak utal, utalni próbál rájuk. A mai – szabadon kutató, de ezért is oly bizonytalan – értelem eszközeivel.

A könyv húszéves – inkább huszonegy –, de ahogy átböngészttem, mégsem igen találtam javítanivalót rajta. Ennek egyik oka bizonyára az, hogy ma sem vagyok jobb, mint húsz–huszonegy évvel ezelőtt.

A másik ok az lehet, hogy a szöveg nagy része ötszáz évesnél öregebb – mintegy *ötszáznyolcvan* éves.

Könyvünk főhőse Zeami Motokijó színész (táncos), író (költő), rendező, társulat- és iskolavezető, maszk- és szoborfaragó, családapa és szerzetes, aki 1363-ban született és 1443-ban halt meg. Most ötszáznyolcvan éve, 1408-ban vesztette el a hercegi udvar kegyét – meghalt a herceg, ki őt (és apját) pártfogolta –, s a herceg fia más (sorvadó, s azóta el is halt) irányzatot pártolt fel a japán színházi életben. 1408-ban Zeami negyvenöt éves volt, s ekkor kezdte írni az itt következő lapokon idézett elméleti munkáit.

Elméleti?

Szó sincs róla.

Bár e művekben a lét, a megismerés, az ember és a művészet alapvető kérdései is szóba kerülnek, de mindig: a színész mindennapi–legmindennapibb–praxisából kiindulva s ahhoz visszakanyarodva. Ezek az írások úgyszólván: *technikai* útmutatók, melyek azonban nemcsak a test, hanem a lélek – és a szellem – gyakorlatainak technikáját is elemzik.

De talán e szövegek értelmezésén kellett, lehetett volna javítanom? A megközelítés fiziológiai és pszichológiai szempontjai változtak volna jelentősen az utóbbi húsz évben?

Egyetlen jelentős változásról tudok: az úgynevezett osztott-agy kísérletek hoztak újat – elsősorban Roger *Sperry* nevét kell itt megemlítenem –, anélkül azonban, hogy a régebbi megközelítésmódokat, hipotéziseket megcáfolták volna.

Javítani így ezekben a magyarázó, kommentáló részekben sem igen kellett a szöveget, csak valamelyest bővíteni. *Hámori* József írt magyarul kitűnő kis könyvet erről – a jobb és a bal félteke működésbeli eltéréseiről, címe: *Nem tudja a jobb kéz, mit csinál a bal ...* – ő segített a szöveg átfésülésében is.

Köszönet érte!

Ha itt-ott kivetni való (támadható) állítás maradt a szövegben – ez nem az ő lelkiismeretességén, kizárólag az én makacsságomon múlt.

Irigykedve nézek a szövegemben bizonyos merész naivitást; sok mindent olvastam benne – most, az új kiadás előtt –, amit ma *nem mernék* így leírni. (Bár lényegével egyetértek.)

Az első kiadásban, mintegy függelékként még öt nő–darabot is talált az olvasó, melyeket

Kemenczky Judit fordított, németből. (Hármat Zeami írt, kettőt pedig Zeami apja, Kanami, a nőszínház klasszikus szerzői.) A fordító azóta japánul tanult, s új fordításait már a japán szöveg felhasználásával készíti – tudomásom szerint. Azt reméljük, hogy hamarosan egy nő–drámakötet láthat napvilágot – feltehetőleg *Kemenczky* újabb s átdolgozott fordításainak felhasználásával. Így – a fordító kívánságára is – ezt az öt nő–darabot a jelenlegi kiadásból sajnos ki kellett hagynunk. Ugyancsak kimaradt az a mintegy két tucatnyi fekete–fehér fénykép, amely a nőszínház mai életét mutatta be – színpadi jeleneteket, maszkokat, jelmezeket. (A közelmúltban jelent meg, ugyancsak a Gondolat kiadásában, *Kokubu Tamocu* könyve a japán színházról, mely bő képanyagot tartalmaz.) Amit a képek aláírásszövegeiben nélkülözhetetlennek tartottam – például a ruhák anyagának és szövés módjának leírására való utalásokat –, azt megpróbáltam most a szövegbe illeszteni. A rajzolt ábrákat – köztük Zeami néhány rajzát – természetesen megtartottuk. Néhány képet pedig – mint ezt az olvasó láthatja – a borítón igyekeztünk elhelyezni.

A borító és a kötéstervezés – örömmre – *Maurer Dóra* munkája, akinek azért is köszönettel tartozom, hogy e könyv első kiadását – 1974-ben – pártfogó ajánlásaival útjára segítette.

E kiadást kiegészítettük az elsőből sajnálatosan hiányzó irodalomjegyzékkel.

Még egy megjegyzés: *a jegyzetek* néhány utalása és magyarázata – valamint egy-két ábrája – viszonylag szorosan a főszöveghez tartozik. (Ezeket a részeket a szövegben kövérített, vastagon szedett – főtt – jegyzetszámokkal próbáltuk jelezni.) Jó lenne, ha aki rászánja magát e könyvecske lapozgatására, *időnként a jegyzetekhez is hátralapozna.*

Dunakeszi, 1987.

Vekerdy Tamás

Bevezető

A színész átváltozik. Megváltozik testi–lelki állapota. Így hat a másik emberre – a nézőre. Átváltozik; az első kérdés két ága: Miféle állapotba kerül? Hogyan éri el ezt az állapotot? Hat; ez adja föl a második kérdést: Hogyan hat a másik emberre? (Pontosabban: Mi módon háramlik át a színész testi–lelki állapota a nézőre?)

Ezekre a kérdésekre keressük a választ.

Miért ilyen messze – időben és térben miért ilyen messze – keressük? Ki volt Zeami? Hiszen itt most az ő nyomában járunk, az ő műveit vesszük boncolóra.

Mondjunk hát valamit Zeami mesterről.

Ki volt Zeami?

1374-ben Asikaga Josimicu japáni sógun (teljhatalmú kormányzó) az imagumanói templomhoz utazott, hogy megnézzék a nagyhírű színészt, Kanamit. (A színdarabokat a templomok előtt játszották el.) Kanami az elmúlt évben lett híressé: hét napig tartott a színjáték, amit a Daigo-dzsi–templomnál játszott és járt el ez a nagyszerű táncos. Felfigyelt rá a főváros. S most az imagumanói templom előtt lenyűgözte játékaival a sógun is. Asikaga pártfogásába vette, és udvarához emelte Kanamit és fiát, Zeamit is. (Sőt, korabeli, szemrehányó naplófeljegyzések szerint: a sógun asztalához ültette őket, apát és fiút – a gyermeket egyenest maga mellé, a saját gyékényére, és velük egy tálból evett. S „habár szolgák, úgy bánik velük, e szarugaku-emberekkel, olyan tisztelettel, mintha legalábbis titkos tanácsosok volnának".)

Zeami tizenkét éves volt. Apja negyvenkettő. Családjuk, a Hattori család híres volt színészi művészetéről; a színészet japánban örökletes mesterség, apáról fiúra száll. Tíz év múlva Kanami Saruga tartományát utazta be, vendégszerepelt; játéka még ekkor is – így mondták a nézők – „egészen szokatlanul fényes és virágzó" volt; néhány nappal ezután halt meg. Nemcsak nagyszerű táncos, tudós énekes, akrobata és mimus volt, egyszóval *színész* a szó japáni értelmében, hanem a színjátszás reformátora is. Az ősi, kultikus és népi zenei elemeit dolgozta fel és illesztette be az amúgy is népi eredetű színjátszásba; összefogta a vásári és a templomi hagyományt. De fia – hírben és hatásban – meghaladta őt. (Bár, ki tudja? Maga Zeami minden tudását apjától származtatja, s nála tökéletesebb színészt nem ismer.)

Zeamit ma a japán klasszikus színház – a nó–színház – alapítójának tekintik. Pedig csak formálója volt – színész, színpadi szerző és szerzetes egyébként –; igaz, hogy máig is érvényes formáját ő adta meg (miközben, így tudta magáról, minden erejével a hagyományhoz ragaszkodott). És titkos, csak a család tehetséges tagjainak szánt könyvek sorában írta le a színészi munka – az átváltozás és alakítás – és a színészi hatás technikáját. (Akad olyan európai kommentátor, aki Zeamit egyszerűen csak *japán színpadi pszichológusnak* nevezi.¹)

A nó a színjátszás *legősibb* állapotát rögzítő színház. Maszk, zene és mágikus mozgás; a nőnek *áldó* ereje van, és méltó rá, hogy *a templomok előtt* játsszák, mert a színész és a néző személyiségét *építi* ... És ezt a munkát elemzi a tudatos művész erejével Zeami. Mesterségét a legősibb formában gyakorolja, és mégis: szálára szedi, ízekre bontja elméleti írásokban.²

Tudtommal ez a színészi munka és hatás első írott elmélete. Zeami a *nó gyakorlatáról* elmélkedik: célja, hogy a munka eszközeit hozzáférhetővé tegye – csak azok számára, akik *teljes életüket* erre a munkára szentelték –, és megtisztítsa.

De hát mi a *nó*?

Mi a nó?

A *nó* képességet, *tudást* jelent. Igéből származik, s az igejelentése: képes valamire, valami a hatalmában van, meg tud tenni valamit.

Ezenkívül azt jelenti még: *művészet*, kivitelezés, készség.³

Kötélen táncoltak, kardot és tüzet nyeltek, bábokat mozgattak és bűvészkedtek a *nó*–színész ősei. És táncoltak a vetés, az aratás ünnepén – vagy ha a párt választott, halottat nyugosztalt úr és paraszt. A fejüket szerzetes módra nyírták, templomok köré települtek. Megelevenítették a templom védszellemét, isteneit. Egy–egy isten szerepét mindig ugyanaz játszotta – s ha ő meghalt: a fia.⁴

És táncoltak – játszottak, megjelenítettek – maguk a papok is. Mert japán rajongott a táncért és az énekért – a megjelenítésért. 1349–ben a nagy Iccsú felléptekor a tömeg rárohant a színházra, hogy lássa, hallhassa; leszakadtak a tribünök, sokan meghaltak, megsebesültek. Iccsút Kanami – Zeami apja – a mesterének vallotta; ez a színész egyesítette először japánban a vásári és a templomi játékok művészetét.⁵

A buddhista papok – a szerzetesek – azért léptek fel, hogy térítsenek. A sintoista pap és a papnő nemcsak a templom előtt táncolt és énekelt, hanem a szentélyben is; így mutatta be az áldozatot. (A császári udvarnál és egynéhány templomban még ősi sámántáncot is jártak.)⁶

Népünnepély és áldozati szertartás: ebbe furta kettős gyökerét a *nó*. (Persze hogy a népünnepély maga is hajdan volt *csodák vásári megelevenítése*.)

Népünnepély és áldozati szertartás: arra szolgál, hogy az ünnepi – a teljes – embert visszavezesse a teljes világhoz, amelyből kiszakadt. A természethez és önmaga igaz természetéhez elvezesse; megmutassa, hogy mi mindenre képes (mint a tűznyelők, az akrobaták, a zsonglőrök), illetve megidézze a teremtő szellemet (mint a papok).

Ezért az ünnep kiszakítja az embert szűkös józanságából.

A legfőbb – látható – teremtő: a nap. A nap sarjaszt, érlel, párologtat és esőt enged; vált telet és nyarat, nappalt és éjszakát. A *nó* játék főszereplője is: a csökkenő, majd a növvő fényű nap.

Zeami titkos hagyatékban hagyományozta családjára azt a tudást – azt a *nót* –, hogy a meghatározott szerkezetű darabokat hogyan kell előadni.

A *nó*–darab első részében a főhős emberi alakjában jelenik meg; a második részben kinyilvánítja lényegét: isten (illetve fák, kövek, állatok vagy emberek szelleme).⁸ De: minden *nó*–hős naphős, eredete szerint. Lényét mozgásban és szóban nyilvánítja ki.

A szó: ének. A mozgás: tánc. A *nó* alapszövege: a zene.

Zene; ének, tánc – ehhez kell *a tudás*; *a nó*. Ez az előadói megjelenítő tudás – *művészet*.

A szűkebb témát a japán történelem és a (buddhista, sintoista) legendák adják.

A lassan színelőadássá kerekedő népünnepélyt *dengakunak* nevezték. A templom előtti megjelenítő táncokat *szarugakunak*⁹. Iskolák és mesterek ezeket *dengaku–no nóvá* – azaz mesterségbeli *tudással* előadott, *művészi dengakuvá* – és *szarugaku–no nóvá* nemesítették. Mondtuk: Iccsú összefogta a *dengaku* és a *szarugaku* javát.

Kanami és családja szarugaku-táncos volt. De egy császári rendelet a feledésbe haló kuzemai nevű ősi áldozati tánc fenntartásával is ezt a családot bízta meg; még Kanami valamelyik őst.

Szarugaku – ez a valószínűleg kínai eredetű japán szóköribelül annyit jelenthet: *örömet közölni*. (Hasonlatosan a mi görögből származó evangélium szavunkhoz; *eüangelion* = jó hír, örömhír.)

Kanami és Zeami szarugaku-táncosok voltak, de követték Iccsút a hagyományok egyesítésében. Szorosra fogták a hagyományokat, kisöpörték, ami nem kellett, és *egyetlen* jellegzetes művészetté olvasztották, ami megmaradt.

Így született – dengakuból, szarugakuból és más kisebb zenei és táncművészetekből – a nő; a japán klasszikus színház.

A nő-előadás órákig tart (néha napokig tartott). Reggel kezdődik, vagy délben két órakor; maga a nő-darab csak húsz-huszonöt perces. Az egyes darabok vagy a darab két része között adják elő a bohózatot, a vaskos, a szatirikus vagy komikus *kjógent*. Ez vagy tíz-tizenöt percig tart.

Nó = tudás. Ez a tudás az előadás minden részletét *meghatározta* – és megmutatta a színésznek a hatáshoz vezető utat (azt, hogy hogyan kell a néző szívét megragadni; és mind az öt érzékét).

Erről szól a titkos hagyaték.

A titkos hagyaték

Ez a hagyaték azért titkos, mert csak a család tagjaihoz szól. Idegen kezébe nem kerülhet. A családon belül is csak a tehetséges gyerekek, a tehetséges utódok ismerhetik meg. (Természetesen mindig fiúkról, férfi örökösökről van szó; hiszen a női szerepeket is férfiak játsszák.) Csak a tehetséges utódok ... Éppen itt szakítja szét a nő-hagyomány a vérségi köteléket, mert kimondja: ha nincs tehetséges az utódok között, meg kell keresni, és örökbe kell fogadni azt a tehetséges fiút, akire a hagyomány átszállhat.¹⁰

Félreértés ne essék: ezt az írásbeli hagyatékot az utódok *nem* gyerekkorukban ismerik meg, hanem csak miután felserdültek, és kiderült róluk, hogy szívüket a nővel eljegyezték.

(A nő története és ezzel a japán klasszikus színház története az 1350-es évektől az 1450-es évekig – ekkor születik meg a ma is élő nő; a nő-színház, a díszletek, a kellékek, az előadás módja, az ének és a tánc azóta is változatlanok – így alakul: Kanami reformjai; munkáját *fia*, Zeami folytatja, az ő utódja – még életében – *fia*: Motomasza s az ő korai halála után Zeami *unokaöccse*: Onami.)

A család megőrizte az írások titkát, ötszáz éven át. Először 1909-ben jelenik meg Zeami tizenhat írása.

Az írások csak mintegy kiegészítői a mesterség mindennapi praxisának – ami ügyis apáról fiúra száll – és a szóbeli hagyományoknak. (A gyerek hétéves korától mindennap gyakorol, készül apja vezetésével színészi hivatására.) Erre újra meg újra utal a szerző: „ami a további részleteket illeti, tartsuk magunkat a mindennapi gyakorlatokhoz” és „a szájról szájra szálló hagyományokhoz.”¹¹

Miért titkos ez a hagyaték?

Ez a hagyaték a művészi alkotás folyamatát elemzi, és a hatás módját, lehetőségét.

Ma azt mondanánk: céljában és tartalmában tiszta művészetpszichológia. Hogy mégsem az – legalábbis szerzője szándéka szerint nem –, ez abból adódik, hogy a keleti ember (de egyszerűen a mi korunk, mondjuk a XIX. század előtt járt ember) számára még semmi sem „tisztá”, a részek nincsenek kiszakítva az egészből. Így minden szent vagy megszentelt – a kövek, a növények, az állatok is –, a kozmikus rend része. Csak a démon vagy a démonok serege szakította ki magát ebből a rendből, vált „önálló” résszé. A részek halmaza: ez a káosz.

Ez a hagyaték egy utat jelöl meg. Olyan utat, amelyben a színész a személyisége és a világ rejtett benseje felé halad. („Tudatmélyi apánk” és „természetanyánk” – mondja Sztanyiszlavszkij.)¹²

Minden mesterség titkát – titokban tartották az elmúlt időkben. Titokban tartották a kontárok és riválisok előtt, mert az érdek is így kívánta; de titokban tartották azért is, mert akár az ércek, akár a fák–füvek, akár az állati bőrök adták a mesterség nyersanyagát – ezeknek az anyagoknak a természete, változása és átváltozása a világrend törvényeit őrizte; megismerésük a világrend titkaiba való bepillantás volt. És ehhez a tudáshoz csak az juthatott, akiről hihető volt, hogy élni ugyan fog, de visszaélni nem fog vele. Ha avatatlan vagy méltatlan ember tudta meg a titkokat, ez azt jelentette, hogy a tudás rontó erejűvé vált, mert kiszakítva a kozmoszból, *öncélúvá* lett; a káosz erőit növelte.

Hát még ha a mesterség titka az emberi személyiséggel való manipuláció és a másik emberre gyakorolt hatás!

Itt meg kell őrizni, persze, a titkot azért is, hogy a közönséget újonnan és váratlanul érje a „nó virágzása”, a tudás megcsillantása a színész játékában; azért is, hogy versenyen az ellenfél ne tudja, hogy milyen mesterfogásokra számíthat. (Sőt azt sem tudhatja, hogy itt van egyáltalán valamiféle titok. Ha ezt megsejti – mondja a mester –, eltűnik a gondtalanság a szívéből, túlzottan összeszedi magát.) Mindennek részleteiről később szólunk; arról például, hogy a játék pillanatnyi szüneteiben, amikor a színész csak benső koncentrációban dolgozik, „csak szívének feszültsége” maximális, milyen elragadóan hathat a közönségre, de csak akkor, ha a közönségnek éppen sejtelve sincs róla, hogy most történik valami, sőt azt hiszi: most éppen semmi nem történik ...

Ha a titkot felfedjük – mondja Zeami –, a legtöbbször semmi rendkívüli nem lép a napvilágra. Mégis, aki azt hiszi, hogy ez okból felesleges a titkot megőrizni, azt bizonyítja csak, hogy a titkok hatalmas működését nem ismeri. S egy-egy mondat után gyakran int a szerző: „Ennek alaposan gondoljunk utána. ...” Mert bizonyos dolgok lényegtelennek látszanak. Mert nem közölhetők a másik ember erőfeszítése nélkül. Olyan természetűek, hogy csak az foghatja fel őket, aki maga is előrehaladt (a tudat megvilágosodásának útján).

Gondoljunk Sztanyiszlavszkijra: a színésznek először *önmagán* kell dolgoznia, csak azután a szerepén. A titkos hagyaték megkülönböztetett pusztá trükköket, bűvészfogásokat, és ezeknek alkalmazását megtiltja. Itt minden *értelmet* hordoz: a hangzók, a lépések ...

Ennek az értelemnek a megközelítéséről sokat mond Zeami; írását elvontság és lényegre törés jellemzi, és másfelől: *a technikai* részletek kidolgozottsága. Mégis figyelmeztet: a kezdő az érett stílust sokszor „*pusztán technikai*” *eredménynek* hiszi és látja, és nem sejtja, hogy „*a szív ereje*”, ez a nehezen megfogható bensőség az, amit ő is csodál, és ezért hiába is utánozza mindazt, ami külsőleg látható. Ebben az értelemben mondja Zeami, hogy a „nó virágzásának” a titka végül is mindig rejtve marad, akárhány hagymahéjat húzunk is le róla. Mégis: a belső eszközök megragadásához, a „belső technikához” is utat mutat; de olyan út ez, amelyen folytonos erőfeszítéssel vég nélkül lehet előrehaladni.

Sztanyiszlavszkij is „az alkotó közérzet létrehozását szolgáló technikai eszközök meghódításáról” beszél. És Sztanyiszlavszkij nyomán mondja Michael Redgrave, a nagy angol Shakespeare–színész, hogy az ő szakmájában „a tudatosság művészet, a spontaneitás

mesterség".¹³

Gyenge darabot is lehet jól előadni – mondja Zeami; ha a nő-darab csak egyetlenegy lehetőséget ad is a „lelkesítő játékra”, az ügyes színész máris végleg megnyerte a közönséget ... Azzal az indoklással, hogy a darab rossz, nem szabad nő-darabot félretenni. A nő az előadás – nem a darab.

A nőt sokan nő-táncnak is nevezik – helytelenül –, mert a mozgás annyira szoros és kötött és nagy jelentőségű. (Az egyszerű lépés is sajátosan kötött formájú.)¹⁴

Mennyire *színház* ez! Mert a színház – a közlésnek egészen sajátos módja. Egy egész emberi organizmus közöl valamit a másik emberrel (és nemcsak az értelmet hordozó szó az eszköze, hanem a hang, a mozdulat, sőt – látni fogjuk – képzelete, pusztá „akarata” is).

(„A színház ugyanabban a pillanatban hat *valamennyi érzékünkre*: a hallásra, a látásra, a tapintásra, minden idegszálunkra, minden jelzőberendezésünkre, minden ösztönünkre. Lényegénél fogva az *érzékelés művészete* ez. A jelen művészete, a valóságé, de egyben e valóság valamennyi rétegéé is; a pokoltól egészen a menyenyekig. . .” – így mondja ezt Barrault, a mai színházi ember.¹⁵)

A dráma forrása – Európától Ázsiáig – a tánc; a kórus = tánckar! (Khorein = táncolni, görögül.) A kultikus, kötött mozdulat máig él az *egyházi szertartásban* is, és a japán papok ki is mondják: az igazságot a szónál méltóbban és teljesebben közölhetik szent, kötött mozdulatok, mert a mozgás sokkal alkalmasabb a néző figyelmének helyes összpontosítására, mint a kimondott szó. Tisztábban hat és erősebben.¹⁶ „A gesztus: félremagyarázhatatlanná teszi a megmagyarázhatatlanul sok okból történetet és sokfelé elágazó következményűt.”¹⁷ A görög tragédiaírók maguk készítették és tanították be műveik koreográfiáját. Mindig táncoltak a tragédia színpadán! A kórus – a tánckar! – nem ki- és *be-vonul*, hanem ki- és *be-táncol* a ránk maradt kevés szerzői utasítás szerint.¹⁸ Lassan, Európa intellektualizálódásával veszi csak át a szó a vezető szerepet. De a múlt század végén Nietzsche figyelmeztet: a tragédia *a zene* szelleméből született!¹⁹ Zeami szerint a két játékmód: az ének és a tánc. Minden későbbi erre épül; de az elsőbbség az éneké! – mondja a mester-, még pontosabban: az öt *zenei* alaphang!²⁰

A nőban – így tartják az európai kutatók –, maszkjaiban, táncaiban, kórusában, a fenségest megszakító komikus közjátékokban láthatjuk, hogy milyen lehetett a görög színház legősibb formájában. A maszkok az egész fejet beborítják, „görög” maszkok, a kórus szerepe, mint a görög kórusé ... Japán tudósok úgy vélik, hogy Indián és Közép-Ázsián át szivárgott Kínába az a hellenisztikus hatás, amit a japán színház legendás alapítója, Mimaszi 612-ben Koreából átplántált Japánba (szatírdramájában marafurimait, *dionüszoszi* „falloszlengető tánc”-ot is jártak; és kakastaréjos madármaszkokat hordtak a színészek – mint a komosz-táncosokat ábrázoló *görög* vázaképeken; persze: *a sámán* is visel tolldísz, kakastaréjt ...) ²¹. Mindenesetre: a nő-előadás archaikus. Aiszkhüloszt azzal vádolták meg, hogy kifecsegte – *kitáncoltatta!* mivel csak szóval nem lehetett kifejezni – *Nyilasok* című tragédiájában az eleusziszi misztériumok *titkait* (családja és ő maga is eleusziszi beavatott volt), s ezért majdnem agyonverték – a nő is közel áll még a misztériumokhoz: titkokról ad hírt . . .²²

Arról, hogy hogyan látta a közeli hajdankor embere önmagát és környezetét: a világot.

„Tudatmélyi apánk és természetanyánk” – mondja Sztanyiszlavszkij. Ezek a mélységek és ezek a tágasságok bennfoglaltatnak a színészi mesterségben.

Zeamit útja – ötven-egynéhány évesen – a szerzetesrendbe vitte, de szerzetes volt fia, Motomasza is. A szerzetes világképe tiszta és rendezett világkép. De ilyen a nőtáncos – kis túlzással azt mondhatjuk: *minden*, a maga mesterségében tökéletes mester – világképe is.

„Ilyenformán csak szentekből lehet társulatot alakítani – vetette ellen Govorkov.

Természetesen, nem is lehet másképp” – mondja nyomatékkal Sztanyiszlavszkij.²⁸

És ehhez Charles Dullin, a francia színház megújítója ezt fűzi hozzá: „Addig-addig vetköztettük ki a színházat a maga felszentelt jellegéből, színjátéki szertartásosságából, addig-addig követeltük a színésztől, hogy váljék hasonlóvá az utca emberéhez, hogy végül sikerült felcserélni a szerepeket: könnyebb hősokeket találni a nézőtéren, mint a színpadon.”²⁴

Sztanyiszlavszkij „pszichotechnikáról” beszél, „színészi grammatikáról”, melynek célja, hogy megindítsa „a tudat mélyének természetes működését”.²⁵ Zeami „a szellemi eszközökre való ráeszmélésről”, melynek célja, hogy a színész ura legyen „szíve erőinek”.²⁶

Az európai színész is tudja: „Jó munkafeltételeket, amelyek között a színész tehetsége kivirágozhat, igazából csak szigorúan fegyelmezett társaságon belül találunk.”²⁷

A nő–színész családja: a szigorúan fegyelmezett társaság. Hétéves korától a színtársulat bölcs, kezdetben engedékeny *fegyelmében* él a gyerek.

És ha így felkészítette „szíve erőit”: szolgál. Szolgálja önmagát – a maga építését és a másik, a többi emberét, a világot. Vagy keletiesen szólva: ég és föld erőit. Mint a mester mondja: „Szaporítja az áldásokat.”²⁸

Így illeszkedik be világba.

Milyen ez a világ a nő–színész szerint? Milyen Zeami világképe?

Rajzoljuk meg néhány vázlatos vonallal.

Világkép

A század elején Jakob Uexküll, a biológus friss szemmel, elfogulatlanul vette szemügyre a világ jelenségeit. Nem az érdekelte: hogyan látjuk *mi* a legyet? Hanem az: hogyan látja *a légy* a világot. A légy, a maga sok részből összetett szemével ...²⁹

Így minket sem az érdekel most, hogy mi milyennek látjuk Zeami világképét, hanem az, hogy hogyan látja Zeami a világot.

Az V–VI. században a japáni harcos és földművelő törzsek központosított állammá szerveződnek. Ez idő tájt kerül át Kínából a buddhizmus. Kína ekkor már erős központi hatalom, mindenben példaképpül szolgál. A császári udvar buddhistává, a buddhizmus – mintegy három évszázadra – államvallássá lesz. Nagy családok harcolnak egymással a hatalomért: az arisztokrácia művelődik, gazdagodik és emelkedik. A hatalmat egy-egy család úgy szerzi meg, hogy a család feje sógunná lesz. A sógun szó szerint főhadvezér, a császár szolgálatában; valójában ő az állam ura, teljhatalmú kormányzó. A XIII. században a mongolok elfoglalják Kínát, de Japánt hiába támadják. E harcokban megerősödik a katonai nemesség, és a külső ellenség elhárítása után vad pártharcokban tépázza az országot. A kínai befolyás csökkenésével az amúgy is kibékíthetetlen szektákra szakadt buddhizmus veszít befolyásából a szívós, ősi vallással, a sintoizmussal szemben. Mégis: ezután virágzik fel egyik legjelentősebb irányzata, a zen–buddhizmus. E tanok is Kínából kerülnek át, de ott kevés híve maradt a zennek; Japánban nőtt naggyá.³⁰

Valójában sintoizmus és buddhizmus együtt élnek és hatnak a középkori Japánban; sintoista istenek buddharangra emelkednek, a buddhizmus beszívja a sintoizmus sajátos természetszeretétét. Ugyanazok a hívők buddhista és sintoista szentélyekhez is elzarándokolnak.

Kína szellemi életének egésze hat Japánra – olyanformán, ahogy Rómára hatott a görögség – , s a buddhizmussal együtt a Kung Fu–ce és Lao–ce tanításai is átkerülnek, ugyanúgy, ahogy a művészetek.

Ugyanaz a színészcsalád játszik sintoista és buddhista templom előtt is, ott isteneket (és fák, állatok, kövek szellemeit), emitt kiválasztott, szent életű hősöket elevenít meg.³¹

Kanami életében még szörnyű pártharcok szaggatják az országot, s csak a küzdelmek szüneteiben mulatnak színházban a harcosok, de 1392-ben az Asikaga-család megszilárdítja uralmát, és az országra majdnem egy évszázados béke derül. Ez Zeami működésének ideje. Ekkor válik a nő kidolgozott, mértékadó művészetté. (A színész – a nő-színész – is ekkor lesz udvarképes emberré. Lovagrangúvá lesz – míg addig kéregető koldusnak, ország csavargójának csúfolták és szidták, mert pénzért játszott, és helyről helyre utazott. Bárha rajongtak művészetéért, mégis megvetették. Erkölcsi állapota és rangja a megállapodott életű nézők szemében kétes volt, mint a mi vándorkomédiásainké. Most azonban a nő-színészek a művészekkel – festőkkel, kalligráfusokkal, költőkkel – egy rangba kerültek; maguk is művészekké lettek, társadalmi-udvari értelemben is. Ettől kezdve a nót nemcsak templomoknál játsszák, hanem a palotákban is.)³²

A középkori japáni világkép, a nő-művész világképe – Zeami világképe – úgy épül össze a sintoizmus és a buddhizmus elemeiből, ahogy az európai világkép a görög-római és a zsidó-keresztény világszemléletből. Felvilágosult módon olvasztja magába a kínai – és részben az indiai – filozófiát. Mégis, mindezt a zen fogja össze Zeami világképében.

A látókör tehát széles, de a cél egy: *szolgálni* a színészi mesterség művészi eszközeivel.

A sintoizmus foglatatát talán ebben adhatnánk: mindent isten teremtett – minden isten. Mindent isten teremtett – önmagából; tehát minden a világon isten része. Csodálatra méltó. Sintó – ez a szó *az istenek útját* jelenti (nyilván, amit a teremtés mai állapotáig bejártak), illetve *az istenhez vezető utat* (amin a hívő a sziklák, a fák, az állatok, a tüzek és a vizek ... a teremtett világ helyes tiszteletével istenhez juthat). A sintoizmus hármassága: föld, ember, ég. Vagyis – mint az európai szemléletben is – az ember középen áll: a teremtett világ és a teremtő között.

A sintoizmus *a természetén át* vezeti vissza az embert istenhez.

A sintoizmusnak gazdag népies mitológiája is van: történetek az istenek és istennők tetteiről. Jelentős szerepet játszanak ebben a mitológiában a Nap és a démonok; a sátán maga is isten teremtménye, s így rész az istenből, maga is isten.

Még egy sintoista fogalmat hadd ismertessünk itt, s ez: *a hóben*. A hóben *az igazság* – a rejtett, teljes igazság – *megjelenítése*. Az igazság megjelenítése olyan formában – hasonlóan, példázatban; mozdulatban – amit a képzetlen, a be nem avatott hallgató is hallhat, néző is láthat. Hallhatja és láthatja – a maga és az igazság kára nélkül.³³

A kimondhatatlan igazságnak ilyen kinyilvánítására törekszik a japán művészet – ezen belül a nő.

Vagy: mint *áldozati szertartás*, közvetlenül az istenekhez fordul. (Tudjuk, a sintó áldozat is: tánc és ének.)

„Ha manapság a narai Kófuku-dzsi-templomban a Juimae ünnepén áhítatot tartanak a prédikáló-részberr, az ebédlőteremben ennen-táncot adnak elő. Ez a hitetleneket tanítja, és enyhíti a gonosz befolyásokat” – mondja Zeami. Ez – mellékesen – buddhista ünnep. Néhány mondattal odébb sintó-ünnepről olvasunk: „A kasugai sintó templomi áldozati szolgálat: a második hónap második és ötödik napján szarugaku játékokat mutat ott be a négy [szarugaku–] iskola, s ezek jelzik az egész év vallási ünnepegeinek kezdetét. Békét könyörgő imádságok ezek, az ország javát szogálják.”³⁴

A zen szó – kínaiul csan – befeléfordulást, benső szemlélődést jelent.

A zen-buddhizmust néhány, a zen tanításaiból kiragadott mondattal jellemzem: „Nem tesz semmit, hogy mi az ember hivatása; aki *önnön természetét felismeri*, megváltást talál; a mészáros is elérheti a buddhai rangot, ha Buddhát egyedül a maga szívében keresi.” (Emlékezzünk Sza-

nyiszlavszkij tanítására: a színész *önmagán* végzett munkája ... ; vagy, mint Sztanyiszlavszkij amerikai követői, a nagyhírű Actors' Studio mesterei mondják: ének lenni, ez az első; s nem effélét követel-e Brecht, amikor azt kívánja: a színész előbb *önmagát* állítsa szembe a szereppel, tisztázza, hogy ő mit gondol, mit érez felőle, azután alakítson, de úgy, hogy közben megtartsa *önmagát* – tudnia kell tehát, hogy ő kicsoda –, mert így teszi lehetővé a közönség számára is, hogy *öntudata megőrzésével* figyelje és ítélje a játékot; ez a brechti elidegenedés és elidegenítés értelme.) „*Én a szívet keresem, nem keresem Buddhát. Aszkézis, böjtölés és minden más dolog a lét világához tartoznak, s ezért haszontalanok.*” „Keressétek Buddhát – a megvilágosodást – egyedül csak *saját szívetekben*. Az imádságok hiábavalók, az írások tanulmányozása hiábavaló, a böjtölés és a kolostori rendszabályok betartása hiábavaló. *Aki Buddhát keresi – nem találja őt.* „(Tudniillik: az találja meg, aki *önmagát*, a maga szívét keresi. A szív ebben az értelemben: *a szellem* székhelye. A szellem több, mint a lélek; a szellem azonos a világ szellemiségével, ami a világot teremtette, áthatja és mozgatja. Test, lélek, szellem – ez az ember. (Megfelel ennek a hármasságnak: föld, ember, ég.) A mindennapi érzés és gondolkodás még *a lélek* tevékenysége (a testben). De a megvilágosodás *a szellem* öntudatra emelése az emberi lélek és test burkában; az emberi szellemé, amelyik azonos a világ teremtő, fenntartó és mozgató szellemével, része annak. Ezt a keleti megőrzött filozófiai hagyományt Európában utoljára Arisztotelész összegezi, megkülönböztetve a keleti tanoknak megfelelően még különböző testiségeket: *ásványi* (van), *növényi* (van és él), *állati* (van, él és érez), illetve a léleknek különböző fokait. Szellemfogalma – a nusz – közel rokon azzal, amit itt elmondtunk.)

De a zen–buddhizmus nemcsak a szívben találja meg Buddhát, hanem az élettelen dolgokban is, az agyagrögöcskében, az elkorhadat fadarabban. Az egész teremtett világban. (Itt világosan egybefonódik a sintoizmus természetszeretetével.)

A tea-ceremóniában, a nyíllövésben és a kardvívásban, a festészetben egyaránt gyakorolható és kifejezésre juttatható a zen. Éppen úgy, ahogy a japáni virágkötés – az ikebana – is a sintoizmus és a zen közös hármasság világképét fejezi ki mindig, változatos formáiban: földet – embert – eget. (Testet–lelket és szellemet.) A zen–buddhizmus szellemében fogant a japán művészetelmélet két lényeges fogalma: *a sabi* és *a vabi*. *Sabi* – a benső fényt jelenti, ami lassan dereng fel a szemlélő előtt; a mű látható és láthatatlan nemessége, fénye fonódik egybe a sabiban. A *vabi* – a megmunkálás egyszerűségét, igénytelenségét jelenti; azt a kívánságot, hogy lehetőleg minden tartsa meg természetes és sajátos anyagának megfelelő formáját; a művész a természet alkotta formákkal és anyagokkal mintegy együttműködve hozza létre művét.⁸⁵

Önmagunk, „önnön szívünk” megismerése – nem jelent, sőt nem is tűr önösséget. A személyes sajátosságok, a mindennapi személyiség: fátyol, elfedi igazi, a világgal összehangzó, romolhatatlan lényünket, szellemünket. Aki megvilágosodott, az nem követi többé személyes vágyait – nincsenek személyes vágyai többé; és résztvevő és együttérző minden teremtett lényel.

A színész – látni fogjuk – szellemi eszközökkel „szívét az igazság fokára emeli”, e tisztult állapotban átváltozik, és megjelenít; és hat a közönségre.³⁶

Koncentrál – mondjuk ma. („A színész alapvető képessége a koncentrációban való jártasság kell hogy legyen” – írja Eugenio Barba. És hozzáteszi: Sztanyiszlavszkij a rádza-jóga gyakorlataihoz hasonló koncentrációs szabályokat javasol. – Csakhogy míg keleten ez a koncentráció is egy világszemlélet–rendszer része – itt, nálunk kiszakított rész, „csak” technika. Sztanyiszlavszkijnál azonban ez a technika megint egyetemesebb célra irányul: olyan akaratkifejtésre, amelyik „természetanyánk és tudatmélyi apánk” segítségére is apellál!³⁷)

Ami a hatást illeti: Zeami a közönség „benső fülének” és „benső szemének megnyitásáról” beszél, a „szellemi fül megnyitásáról”.³⁸ A színész így benső élményét közvetíti, hogy hogyan, hogy milyen belső és külső eszközökkel, ezt hagyjuk későbbre –, mint Sztanyiszlavszkij is

mondja: „... az a feladat ... hogy *másokba plántáljuk át látomásainkat.*” (Zeami: „... hogy a néző mit lát, azt az az idea határozza meg, amit erről a színész a fejében hord”.³⁹)

A nő–színész tehát benső megvilágosodásban megismerte a valóságot – és most ezt a valóságot megismerteti a közönséggel is.

Zeami világgképének részleteit az indiai és kínai tudomány (filozófiával és a megvilágosodottak hitével mindig szorosan összekapcsolt tudomány; a filozófia is a megvilágosodottak fogalmakba öltöztetett kinyilatkoztatása), tehát: Zeami világgképének részleteit az indiai és a kínai tudomány – orvostudomány, zeneelmélet . . . – fogalmi határozzák meg. (Tudjuk: ezek a tudományok kiváló *gyakorlati* eredményeket értek el; kiindulópontjuk mindig kozmikus – a világ egészének szerkezetéből vezetik le tételeiket – és látnoki.⁴⁰)

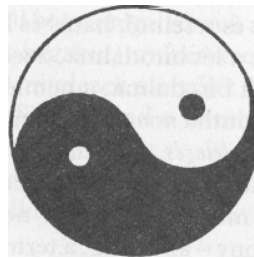
Az ősi kínai filozófia és tudomány két alapfogalma: a *jang* és a *jin*. Közismert ábra szimbolizálja ezt a kettősséget:

A jang elem: a világos,
a férfias.

A jin elem: a sötét,
a nőies.

A jang elem él a nappalban, a vertikális irányban, a szellemi teremtő erőben (ez az arisztotelészi *forma*).

A jin elem él az éjszakában, a horizontális irányban, az anyagi termő erőben (ez az arisztotelészi *anyag*).



A világot e két elem hatja át – és mozgatja.

Ahol a legnagyobb a jang (a világosság) – mutatja ezt az ábra –, ott van benne a legsötétebb pont (a jin pont). Ahol a jin (a sötétség) a legnagyobb – ott van benne a legvilágosabb pont (a jang pont).

Dialektikus egységben illeszkednek *egyetlen* teljességgé: világosság és sötétség, fent és lent, szellem és anyag.

Mozgásuk folytonos; ez a fenti korongocska: forog! Folyton eggyé válik és elkülönül a kettő.

„Éjszaka derűs, örvendező jang játékot [nappali játékot!] kell bemutatni, nappal azonban nyugodt, higgadt jin játékot” – írja Zeami; jin és jang egész hatáselméletét átszövi. Még egy példa a jin jang–ra, a zeneelméletből (a hagyomány szerint a ricu és rijo hangsorok – kétféle tizenkétfokú hangsor – két főnixmadár énekére épülnek, amit egy ember kihallgatott a Kunlun–hegységben): „Ricu a hím főnix éneke, a jang–elem; a rijo a nőnemű főnix éneke, a jin–elem; ricu a felülről lefelé ereszkedő hang, a belégzés; rijo a letről felfelé emelkedő hang, a kilégzés.... Ricu a nemlétnek felel meg, rijo a létnek és ennek megfelelően ricu kell hogy a függőleges és rijo kell hogy a vízszintes legyen.”⁴¹

(A *nemlét* szó értelme itt nem az, ami szokásosan az európai nyelvekben. Lét és nemlét e terminológiában: anyag és szellem, teremtett és teremtő, hatás és hatóerő. Anyag, teremtett, hatás

– ez a lét birodalma. Szellem, teremtő és hatóerő – ez *nem* a lét birodalma, a nemlét köre; nem abban az értelemben mintha *nem volna*, nem, hanem: fennállásának formája *nem a létezés*. A léten *kívül* van, de a létet ő teremti, a lét formáját ő adja. Ilyen értelemben a férfiú – a szellem, a teremtő megtestesülése, a nemző a nemléthez tartozik; az asszony – az anyag, a termő megtestesülése, a befogadó és kihordó – a léthez. A világosság is: a nemlét, a léten kívüli – ennél magasabb állapot – megnyilatkozása a létben, a sötétségben. Ilyen értelemben Zeami azt mondja: a legmagasabb stílus *a nem–stílus*, a nincs–stílus, a nemlét–stílus. Pályája csúcán az ihletett színész ezt a stílust érinti, játssza. – Egyes fordítók nem tudnak megbirkózni ezzel a fogalommal, és egyszerűen „abszolút stílus”-nak fordítják. Ez a stílus – *túlért önmagán*.)

Ebben a világképben minden szorosan – és képszerűen – összefügg. A tánc és az ének az emberi test öt szervéből erednek (máj, szív, lép, tüdő, vesék). Pontosabban ez az öt szerv csak testi székhelye a lélek és a szellem különböző formáinak. A lélegzetvétellel beszívott életerők eloszlanak az öt szervben, és érintik ezeket: itt kell *az öt hang* eredetét keresnünk (és a hat hangmódosulását – valamennyi hangsorét). A hangsorok ezután ismét csak *a négy évszakhhoz* kapcsolódnak, és a nappal és az éjszaka tizenkét órájához.⁴²

A nő egyik kezdeti formájáról, az ennen játékról mondja Zeami, hogy minden szépsége *a természetből ered*. Az ég és a föld mozgása, ereje nemzi és szüli – és tartja fenn – a négy évszakot és ezekben a virágokat, leveleket, felhőket és holdat, hegyet és tengert, fűvet és fákat, élő és nem élő. Mi, színészek – mondja a mester – ebből a tízezer dologból kell hogy megalkossuk az örömhözó, az örömet hirdető (szarugaku!) művészetet; a magunk *szívéből* hívhatjuk életre mindezek szerzőjét és szülőjét. Szívünk – mint az ég és a föld – mind e tízezer dolgot újra megteremtheti.⁴³

Az ember: a teljes világ, kicsiben.

De hogyan válhatunk szívünk urává? Hogyan ébredhetünk önmagunk teljességére? Erre tanít meg a színészi iskolázás.

A nő játék főszereplője, mondtuk: a nap. Csak más-más alakot ölt – istenek és emberek alakját – de a nő játék a nap csökkenő és növekvő fényéről szól – eredete szerint.

Így: *az egészszéből* ered az ennen játék – és *a szív* fogja be, és eleveníti meg.

Hiszen mi – testünk anyagai szerint is – részei vagyunk a világegyetemnek. (Testünk anyagai ugyanazok – ezt természettudományunk is állítja – mint a nap testének anyagai.) Bennünk ugyanazok a törvények működnek – mint a napban, mint a világmindenségben. Ha magunkat ismerjük meg – az emberi testet –, megismerhetjük őket. Ha a világot, a természetet ismerjük meg – megismerhetjük magunkat.

E teljes világban a költészet a megismerés, a valóság megragadásának egyik legbecsesebb eszköze.

„Ezt a hangulatot: felhők a hegyek fölött és hold a tenger fölött – szavakkal tökéletesen megragadni.” Ezt a zenmondatot idézi Zeami, amikor a szerepbe való behatolás képességéről beszél. És amikor alig két oldalon fia halálán érzett fájdalmát írja le a hetvenéves Zeami, négy vers fogja szorosra ezt az úgyis szüksézává panaszt. Mert a vers nem afféle kancsal merengés, hanem a természeti és az emberi hangulat pontosabb megragadása. *A hangulat* pedig a természetben felhők és hegyek, hold és tenger – a jelenségek – *összhangja*, az emberben pedig érzések és gondolatok, vágyódás és akarat összecsendülése.⁴⁴

A nő-drámát, a nő-előadást sokszor lírai hangulatúnak is szokták nevezni; maga Zeami mondja a jól felépített nőről, hogy „lírai természeti hangulatok nemesítik, híres hősök tetteit..... ábrázolja”. De ez nem lazává teszi a drámát, nem érzélgőssé az előadást! Nem! nincs a nónál szigorúbb művészet, fenséges és feszes, pontosan kötött. Lírai a szó legnemesebb értelmében; „a líra logika”, mint ezt József Attila is tudja. Mint a tudósok írják: „Különösképpen jellemzi a nót

egy bizonyos, csak elővillantott vagy éppen sugalmazott szépség; ez egyszerre megfoghatatlan és jelentőségteli, sóvárgó szomorúsággal árnyalt.” Tehát a szigorú ünnepet mondhatatlan hangulat lengi be.⁴⁵

Természeti és lelki jelenségek eleven összhangja, összecsendülése – ez itt a hangulat; idézzük a megvesztegethetetlen megfigyelőt és gondolkodót: Pavlovot. „Az élet tapasztalata kifejezetten utal arra, hogy az emberek két kategóriába oszthatók: művészi és gondolkodó emberekre. Ezek között erős a különbség. Az egyik csoportba tartoznak mindenféle művészek: írók, zenészek, festők stb., ezek teljes egészében fogják fel a valóságot, *a teljes élő valóságot*, mindenféle felaprózás és szétbontás nélkül. A másik csoport – a gondolkodók – éppen hogy felbontják, és ezzel *mintegy halottá teszik a valóságot*, valamiféle ideiglenes csontvázat készítenek belőle, és azután csak fokozatosan gyűjtik össze újra a részeit, igyekezve így *újraéleszteni a valóságot, ami mégsem sikerül teljesen.*”⁴⁶

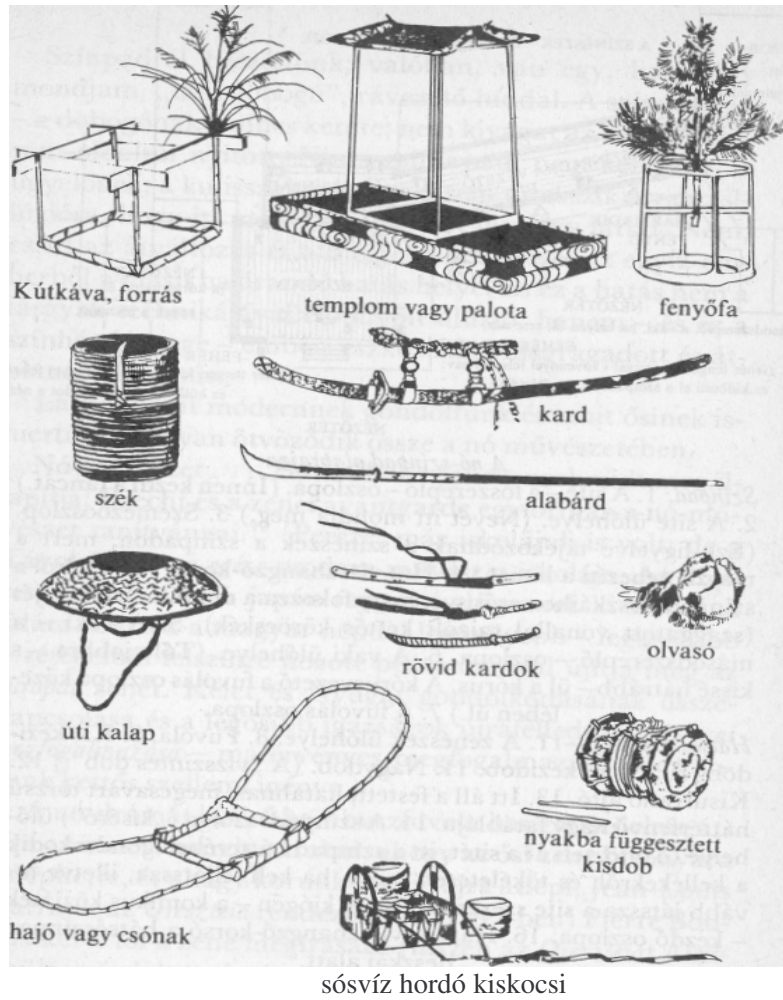
Ez a világszemlélet – a nó-színész világszemlélete – a legapróbb anyagi részletecskének is *végtelen* jelentőséget tulajdonít; végtelen jelentőséget, hiszen a világon minden *a végtelenbe* ér. Minden *a végtelen* érinti eredetében és rendeltetésében.

Hallgassuk meg, mit mond Eugenio Barba, amikor „a kellékről mint partnerről” beszél: „... a színész magatartása legyen némileg hasonló a primitívek gondolkodásmódjához, akik szerint minden tárgynak van »maná« ja, energiája, és az lehet ellenséges vagy jóindulatú azzal az emberrel szemben, aki érintkezésbe lép ezzel a tárggyal...”⁴⁷

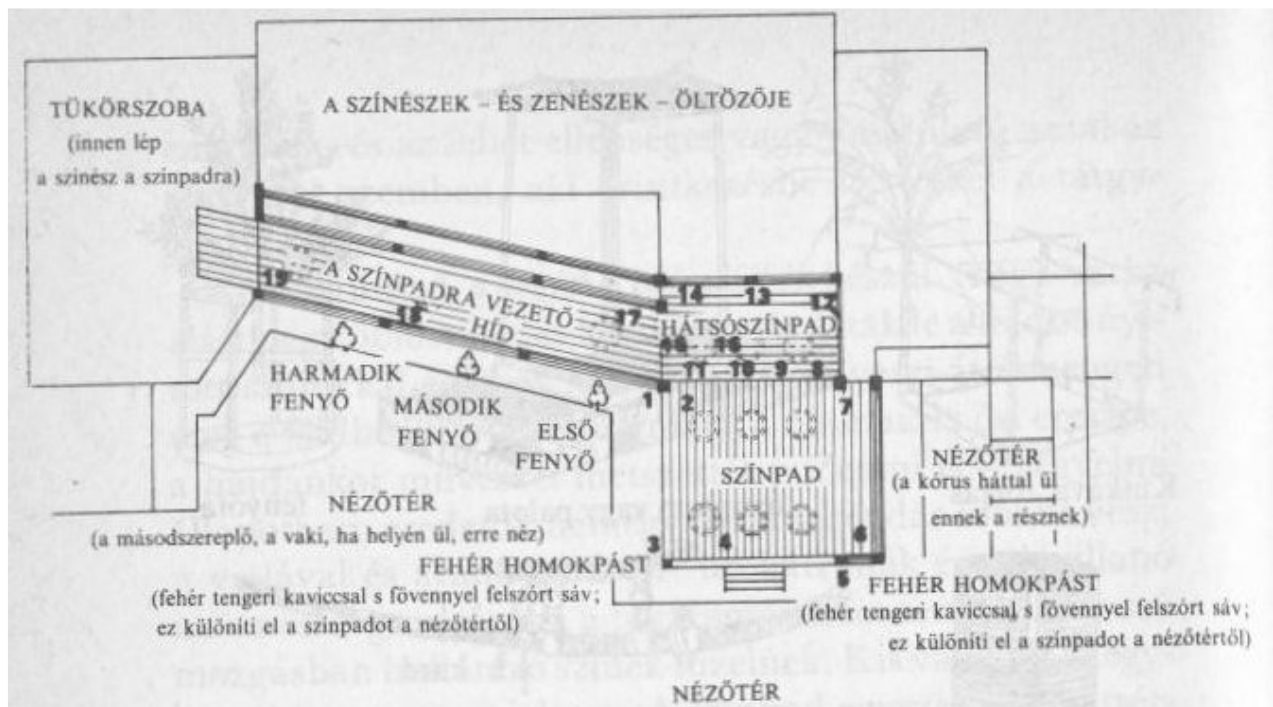
A nó-színpad *a legjobb cédrusfából* készül (négy sarka alatt négy öblös-üreges hordóformát ástak le a földre nyitott szájukkal egymás felé fordítva; ez veszi át és zengeti meg a földben a lépések ütemét); a nó-maszk: ősi ereklye, a hajdankor művészei metszették – Zeami is – kegyelmi állapotban; eredetük nemegyszer a legendás időkbe vész; a violával és arannyal áttört brokátruhák és a kivillanó narancssárga alsóruha a takácsművészet remekei; a lassú mozgásban hullámozó színek tüzelnek. Kis vagyont ér egy-egy álarc, egy-egy jelmez. A színpad egyszerű. A háttérben egyetlen festett fenyőfa – örökzöld. Az örökkévalóság jele – többek között ... A bejáró, hídforma szárnyon (a bal oldalon) három cserépre állított fa: Menny, Ember, Föld. Más díszlet nincs. A „fekete ember” – aki láthatatlannak számít – időnként kis jeleket helyez el a színpadon.⁴⁸ Ezek jelentik a tengert, a hegyeket, a hidat, a sziklabarlangot ... pontosan úgy, mint az Erzsébet-kori színházban.

A ma színháza – és a Kelet

Hogy milyen lehetett a görög tragédia athéni előadása a közbevetett szatirikus játékokkal – maszkot hordtak, kórus szerepelt, táncoltak, énekeltek és zenéltek –, azt ma elevenen csak a nó-színházban érezhetjük. Hogy milyen lehetett az Erzsébet-kor színpada, hogyan hatott a nézőre – azt ma a nó-színházban tudhatjuk meg. A nó-színház mindmáig a színjátszás legősibb hagyományait rögzíti, sajátos tréningben.



Néhány nő-kellék



A nő-színpad alaprajza

Színpad: 1. A site-a főszereplő-oszlopa. (Innen kezd a táncát.) 2. A site ülőhelye. (Nevét itt mondja meg.) 3. Szemezőoszlop. (Ezt figyelve tájékozódnak a színészek a színpadon, mert a maszk nehezíti a látást.) 4. Hat visszhangzó-korsó van alulról a színpad deszkáihoz erősítve, hogy fokozza a dobantások erejét (szaggatott vonallal rajzolt kettős köröcskék). 5. A vaki – a másodszerelő – oszlopa. 6. A vaki ülőhelye. (Tőle jobbra – s kissé hátrább – ül a kórus. A kórusvezető a fuvolás oszlopa közelében ül.) 7. A fuvolás oszlopa.

Hátsószínpad: 8–11. A zenészek ülőhelye. 8. Fuvola. 9. Kis kézi dob. 10. Nagy kézidob. 11. Nagydob. (A „vízszintes dob”.) 12. Kisurranó ajtó. 13. Itt áll a festett, hatalmas, megcsavart törzsű háttérfenyő nagy fatáblája. 14. A színpadi szolga („kísérő”) ülő helye (ő öltözteti át a sitét, itt a színpad háttérében gondoskodik a kellékekről, és tökéletesen tudja, ha kell, eljátssza, illetve tovább játssza a site szerepét). 15. A kjógen – a komikus közjáték – kezdő oszlopa. 16. Három visszhangzó-korsó a hátsószínpad deszkái alatt.

A híd: 17. A kjógen – a komikus – ülőhelye. 18. Három visszhangzó-korsó a híd deszkái alatt. 19. Ragyogó színekkel festett finom mívű függöny.

Színpadról beszélünk; valóban, van egy, hogy úgy mondjam, „táncdobogó”, rávezető híddal. A színpadnak – a dobogónak – nincs kerete; nem kivágat az életből. Három oldalról nyitott. Nincs zsinórpád, nem kell hely az ügyelőnek, a kulisszáknak. Senki sem törekszik arra az illúzióra, hogy itt most „kivágat”-ot lát vagy láttat. Nem, ez itt az átváltozás és a megjelenítés helye, az egyik emberből a másikba áramló hatás helye. És ez a hatás nem a tárgyak technikájával előbűvölt illúzió, hanem – és ez a színház lényege – emberi eszközökkel

megragadott és átplántált látomás.

Látjuk: amit modernnek gondoltunk és amit ősinek ismertünk, hogyan ötvöződik össze a nő művészetében.

Nő-művészet ... Hans Heinz Stuckenschmidt megállapítja: Brecht és a zenei avantgarde egyformán a nő-művészet tanítványai.⁴⁹ (Persze: más iskolájuk is volt; de a Távol–Kelet az egész modern művészet iskolája. Az impresszionista festők japán rajzokat szögeznek ki szobájuk falára. Bartók a magyar népdal legmélyebb – legkeletibb – rétegeiből felszínre hozott pentatóniával újítja meg az európai zenét. Kelet és Nyugat gondolkodásának összekapcsolása és a legősibb igazságok újrafelfedezése és *mai megfogalmazása* – ma érvényes megfogalmazása –: ez korunk kettős szellemi igénye.)

A nő-drámát kísérő bambuszfuvola hangterjedelme átlépi az ismert hanghatárokat; ahogy az ősi zene bizonyára átléphette, és ahogy korunk zenéje újra átlépi; Jean-Louis Barrault az *Oreszteia* rendezésekor (1947–ben) Pierre Boulezt kérte föl a zene megírására (hiszen az *Oreszteiát* Aiszkhülosz énekelte és táncoltatta az athéni színpadon! de zenei anyaga nem maradt fenn). „... meghallgattuk több japán nő játék, továbbá a tibeti lámák muzsikáját, valamint részleteket a japán császári zenéből” – írja Barrault.⁵⁰

Sokszorososan szövi át korunk színházát a keleti színház hatása. A japán színházé elsősorban, és ezen belül is a nő-drámáé (a nő-előadásé).

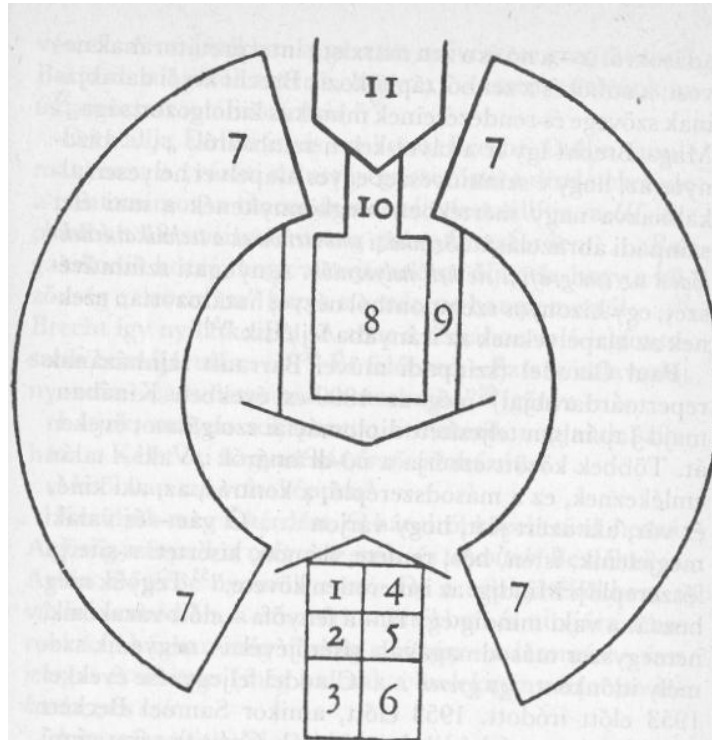
Amikor Jacques Copeau⁵¹ a két világháború között hozzálát a francia színház újjáteremtéséhez, Párizsból Burgundiába költözik: *népszínházat* akar.

Ez az *első lépés*: a nép még őrzi az eredet emlékét. „Re-théâtraliser le théâtre!” – újraszínháziasítani a színházat; célul ezt tűzi Copeau. Mert mi történt a színházzal? Charles Dullin a „színházi emberek között a legnagyobb”, Copeau tanítványa – hallhattuk – így válaszol erre a kérdésre: „Addig-addig vetkőztettük ki a színházat a maga felszentelt jellegéből hogy végül könnyebb hősöket találni a nézőtéren, mint a színpadon”. És ezzel egyidejűleg a színház megszűnt népi ünnepély lenni; ámde Keleten még legarisztokratikusabb formájában is mindmáig az maradt. „... előkelők és csekélyek szívét megindítani ... valamennyi néző figyelmét és vonzódását megszerezni”, ezt Zeami is célul tűzi ki.

Dullin azután megteszi *a második lépést is*: Kelet felé. „A régi japán színház elgondolásai mindig vonzottak. Sőt, bevallom azt is, hogy sokat tanultam tőle; felfogásom a színjáték megújításáról akkor szilárdult meg, amikor eredetét és történetét tanulmányoztam”. Mert két helyen találkozott „a színház szellemével”, *a külvárosi színház* melodráma előadásán, ahol öblös hangú „gazemberek” ripacskodták az ősi technika maradványait (ez még népszínház volt, akárhogy is) és a japán színészek előadásán, ahol „az egészben ott lebegett a színház szellem”.⁵²

Brechtet a Neue Zürcher Zeitung kritikusa – a nő-elő adásokról ír – a nő és a zen marxista interpretátorának nevezi; a nőből és a zenből táplálkozik Brecht késői darabjainak szövege és rendezéseinek mimikus kidolgozottsága.⁵³ Maga Brecht így ír a távol–keleti színházról: „... bizonyos az, hogy e színművészet egyes alapelvei helyesen alkalmazva nagy mértékben megkönnyítenék a mai élet színpadi ábrázolását. *Színházi-embereinknek a technikai érdeklődést az etnográfiai elé kell helyezniük.* A nyugati színművészet, egy bizonyos szempontból nézve, határozottan ezeknek az alapelveknek az irányába fejlődik.”⁵⁴

Paul Claudel (színpadi művei Barrault színházának repertoárdarabjai) még az 1890-es években Kínában, majd Japánban teljesített diplomáciai szolgálatot éveken át. Többek között ezt írja a nő-drámáról: „Vaki – talán emlékeznek, ez a másodszerelő, a kontrás, az, aki kinéz és vár, aki azért jött, hogy várjon ... Ő vár – és valaki megjelenik, isten, hős, remete, démon, kísértet: a site [a főszereplő]. Mindig: az ismeretlen követe.”⁵⁵ Tegyük még hozzá: a vaki mindig egy fa – a



Szabadtéri nó-színház 1464-ből

Kiotó mellett, a kiszáradt folyam ágyában 1464 nyarán ácsolt színház; itt játszott Onami társulata három napon át „óriási sikerrel”. 1. A sógun helye. 2. kísérei. 3. hordszéke. 4. felesége. 5. Az udvarhölgyek. 6. A sógun feleségének hordszéke. 7. Nézőtér. 8. Színpad. 9. Zenészek. 10. Híd. 11. Öltöző.

fenyőfa – előtt várakozik, nemegyszer másodmagával, kísérijével. A negyedik személy időnként: *egy gyerek ...* Claudel feljegyzése évekkal 1953 előtt íródott. 1953 előtt, amikor Samuel Beckett megírja, és a színházak bemutatják *Godot-ra várva* című darabját, ahonnan sokan az európai dráma új korszakát számítják. Két csavargó vár itt Godot-ra – aki azonban *nem* jön. Egy fa előtt (de kiszáradt fa előtt) várakoznak. Egy gyerek jelenik meg – Godot küldötte ... Ez a jelentős mű is, látjuk, a nó szellemében (vagy legalábbis a nóval azonos szellemiségben) fogant.

Barrault „a világ legőszintébb színészeinek” nevezi a japánokat, a tragikus pantomimról azt írja, hogy: „... ezt a titkot csodálatosan ismerik a távol-keleti művészek. A nó játékban a gesztus művészete grandiózus.” Barrault magáról azt írja, hogy: „... szenvedélyünk az úgynevezett totális

színház.”⁵⁶

Ezt vallja Dullin is, és ezt keresi Brecht. Dullin tanulmányozza a „vásári stílust”; egyszerűsíti a díszleteket, de a pantomimot, a táncot és a zenét visszaállítja: *a III. Richárdban* 12 stabszta mozog pantomimszerűen ... Ragaszkodik hozzá, hogy a zenészek ott üljenek, hogy a közönség „elevenben” kapja a zenét, ne hanglemezről ...⁵⁷ Brecht így nyilatkozik: „A zene a témához való legfontosabb hozzájárulás ...”⁵⁸ És felébred – Sztanyiszlavszkij nyomán –, „a tudatos pszichotechnika”⁵⁹ igénye ...

Látjuk, milyen sok ponton érintkezik napjaink színháza a Kelet ősi hagyatékát őrző színházával ...

Miről van szó voltaképpen?

Kerüljük meg a kérdést, és hátulról közelítsünk hozzá: A görög színpadon még *zene* szólt, és *táncoltak!* Beszéltek is. Aztán előtérbe nyomul: a szó. De a népi játékokban, a vásári komédián, a misztériumjátékban és utoljára a barokk színházban még mindig *a látvány* – a látomás! – és *a mozgás* és *a ritmus* (még ha csak a cselekmény ritmusa is) *hordozza a szót.*

A mozgás volt az első – ezt követi a szó!

Azután két-háromszáz év alatt *a szó* mindent félresöpör, és egyeduralkodóvá válik, a színház intellektualizálódott. A zenével kötött mozgás és ének félreszorul – a megvetett, vásári, énekes-táncos bohózat s az operett őrzi a teljes színház (ha úgy tetszik, totális színház) gyökerükről lemetszett elemeit. Ezért a népet – és az igazán értő művészt, mint amilyen Kierkegaard – a tomboló, vaskos bohózat előadásán s az operettben várja *a színház*; a sodró (a „zseniális”, a „démoni”) színészi produkció, a hajdani színház emléke. (Ki ne tudná, hogy a legjelentősebb, legvérbelibb magyar színészek egyike volt: Latabár Kálmán. Hogy életének legnagyobb szerepét s a nagy szerepek egész sorát nem játszotta el – ez nem őt, ez korunk hazai színházát jellemzi.) Aztán még az operában, a melodramában, a balettban – részeire tagolva él tovább a hajdani *színház*, és: a színházban. Az intellektualizálódott darab, az intellektualizálódott előadás mélyén is lappang *a színház* – ritmus, mozgás és látvány merülésig süllyedt hajóján hajózik orrunk előtt a szótömeg. És – gondoljuk meg! – *a nem intellektuális színház* olyan intellektuális tartalmakat is hordozott, mint Aiszkülosz szava és Shakespeare-é! Csak persze a szavak tartalma költői – a hangzók és a ritmus is élnek a nyelvben; amint a szerzőktől Zeami is követeli –, és a költői: *több* mint intellektuális. (A költői még a beszéd mozgáselemeihez – ritmusához, dallamához – kapcsolódik, ezért beszélünk verslábakról: kitáncolták a szöveget! Ezzel szemben: „Az igazi művészi színházban már elég ritkán lát az ember olyan színészt, aki még menni és állni tud!” – panaszolja Kierkegaard.)⁶⁰

Ma: a film jut el a maga kerülő útján „a színház szelleméhez”. (Más kérdés, hogy ez a szellem: kísértet; nem az igazi jelenés. *Látvány* csak; *nem a jelenlévő* színész – vagy zenész, táncos – szívéből átlátható *látomás*, mivel a színész nincs jelen. *Technika* van csak – *illúzió.*)

Hogy a film kezdetben néma volt – ez szorította vissza mozgáshoz és képhez és zenéhez, az igazi színház elemeihez. És ez teremtett teret olyan, a színház lelkéből lelkedzett mimusoknak, mint Chaplin és Buster Keaton. És a filmek nagyságát azóta is ez a két elem adja (gondoljunk vissza a *8 és 1/2-re* vagy a *Körhintára*): zene és kép, vagyis *mozgásban levő*, zeneileg komponált kép.

Ebben az értelemben azt mondhatnánk, hogy a színház ősidők óta „filmszerű” volt: zeneileg komponált mozgáslátvány. Ez a filmszerűség nem más, mint *színházszerűség* (de *a jelenlévő személyiségből* kisugárzó hatás ereje *nélkül*). A film zenében és mozgásban, látványban – visszakanyarodás a rítus mozzanataihoz az elintellektualizálódott színház után.

A színháznak – ennek a testetlenné vált csupafejnek – vissza kell hódítania a maga testét és ezzel együtt lelkét: szívét–szellemét.

Mozgás – pantomim.

Zene – song, musical.

A pantomim és a pontosan kiszámított mozgástér (mint az angolok, például Brook Lear – rendezésében) a *mozgás* elemét iktatja vissza. A song, maga a musical műfaj a – a zenét.

A „pszichofiziológiai” és a „pszichotechnikai” tréning – ezek Sztanyiszlavszkij szavai – arra valók, hogy az ihlet állapotába segítsék a színészt; abba az állapotba, amelyben képes úgy „akarni”, hogy „látomásai” a nézőben is megelevenedjenek. Az ihlet állapotában a „tudat mélye” és a „természet” is a színész segítségére siet, segít „a látomást átplántálni”. Mindezt – láttuk – Sztanyiszlavszkij mondja, de mintha Zeamit hallanók.

Különös dolog történik: *a tudatosság* – a végletekig fokozott, de önmagán kívüli teljességre is törekvő intellektuális erő – támadja meg az elintellektualizálódott színházat! De zenében – Schönberg, Webern – és festészetben – Cézanne, Kandinszkij, Klee – is a *tudatosság* nyit tiszta forrásokat. Brecht *a tudatosság és az öntudat* apostola: „Mindenről le kell mondani, ami hipnotizálási kísérletszámba megy, ami méltatlan mámort kell hogy keltsen, ami elködösíti a tisztánlátást.” Mégis, következő mondatában ő követeli, hogy a „zenének, a szövegnek és a színpadképnek több önállóság adassék”, s ő mondja, hogy a zene – az olyannyira hangulati zene – „a témához való legfontosabb hozzájárulás”! (Az operát pedig megveti, ha az *csak* a zene mágikus hatására apellál; tehát valamiféle egyensúlyra törekszik, mint maga mondja: „Bennünket az érzelmek az értelem legerőteljesebb megfeszítésére sarkallnak, az értelem pedig megtisztítja érzelmeinket.”)⁶²

Mindazok, akik az elsivárosodott értelmi művészetet ki akarják rántani a kátyúból, intellektuális tudatossággal fognak munkához. De tudják: a művészetet nem az értelemig kell elvezetni, hanem „tovább”; és ezzel a József Attila-i szóval egybecsendül az, amit a nó-színész belső állapotáról európai megfogalmazásban olvashatunk: „tudatosság a tudaton túl is.”⁶³

Hogy jobban megvilágítsuk, miről van szó, hadd használjunk itt egy neurobiológiai fogalmat. *Progresszív corticalisatio*.⁶⁴ Progresszív: előrehaladó. Corticalisatio: agykérgesedés, agykéreghez kötődés. Mondjuk – az egyszerűség kedvéért –, hogy a cortex, az agykéreg – a tudat, az öntudat, az *értelmi tevékenység* központjainak helye; a subcortex, a kéreg alatti (s az *ősibb*, mélyebben fekvő kérgi) állomány a nem értelmi, nem öntudatos tevékenységé. Ösztön, *érzelem* ... És bizonyos értelemben: a zene, a tánc, a *mozgás* a subcortexhez elsődlegesen kötődik. Egészen sematikusán ezt is mondhatjuk: tudomány – cortex; művészet – subcortex (elsősorban). (E gondolatmenet helyett – vagy *mellett!* – ma inkább a bal és jobb félteke különbségére kellene – vagy is kellene – hivatkoznunk. A bal a tudás, az értelmi, a beszélő félteke – a jobb a művészi, az érző, a néma, de kreatív ...) Mármint a progresszív corticalisáció azt mondja ki, hogy az élő világ fejlődése folyamán *minden* tevékenység egyre teljesebben corticalizálódik, a kéreghez is kötődik, és ezzel a kéreg – a józan tudat – egyre uralkodóbbá lesz. (A féltekék közül pedig, korunk felé haladva az időben, a bal kerül uralomra.) Azt is tudnunk kell, hogy a kéreg tevékenysége *gátolja* a kéreg alatti részekét, viszont a kéreg alatti részek fokozott tevékenysége a kérget bénítja, tompítja el. (A nagyon tudatos, nagyon értelmi munka némileg hideg, gátolja az érzelmeket. A bor – a szesz – felszabadítja az indulati, az ösztönös erőket, és kikapcsolja a tudatot. Ugyanígy a düh; aki dühös, nem tud jól vitatkozni; az érzelmek beszűkítik a tudatot.) Korunk mechanikai-technikai civilizációja roppantul serkenti és megköveteli a cortex, az értelem tevékenységét, és gátolja a subcorticalis funkciókat. Olyannyira, hogy ez megbontja az ember személyiségét, az emberi személyiség egységét, egyensúlyát – és idegzavarok forrása lesz. Pszichiáterek ezért rendelnek *zenét* pácienseiknek, hogy a túlzott corticalis tevékenységet ellensúlyozzák – ezt az értelmi merevgörcsöt, ami magát az értelmet is kiszikkasztja –, és a subcortex szörnyű gátoltságát némileg megoldják. A veszély nagy. Az

érzelmi erővel nem gátolt értelem mechanikus működése nem felel meg többé *a teljes valóságnak* (csak a valóság egy részecskéjének: a technikai, mechanikai tudományok világának), mert a teljes valóság – mondjuk így, anatómiai nyelven szólva: cortex és subcortex *együtt*, értelem és érzélem, gondolat–szó–mozgás *együtt*. (Bal- és jobb-félteke együtt.) A teljes valóság szerves; mint maga az ember. A növény a modellje, nem a gép. Az érzelmi erővel többé nem gátolt értelem: hazudik; nem a valóságot mondja. És: erőszakos; mert nem ismeri, nem ismeri el (és fel) a valóság törvényeit. Tudatosan felszabadítani, kiművelni tehát a „subcortexet”, tudatunk megőrzésével teljes és emberi *egyensúlyra* törekedni – ez az a nemes művészi program, amit Klee és Webern vagy Sztanyiszlavszkij és Brecht neve is fémjelez. Csak ez a teljes, ez az organikus és riem mechanikus szemlélet segíthet hozzá *az ember* megismeréséhez. Azt mondja Pavlov, hogy „hadd arasson az ész győzelmet győzelem után a természet felett . . . – és mégis, ugyanez az ember ugyanezzel az ésszel, *a benne magában működő valamiféle sötét erőktől irányítva*, saját magának felmérhetetlen anyagi veszteséget és kifejezhetetlen szenvedést okoz ... Csak a legújabb tudomány, *a magáról az emberről szóló pontos tudomány* ... képes kivezetni az embert a mostani sötétségből, és megtisztítani az emberek közötti kapcsolatok terén most fennálló szégyenletes állapotoktól.”⁶⁵

Ehhez a pontos *tudományhoz* közelít éppen *a művészet*: a művészi látásmód. „Az emberi közösségnek azért van szüksége a művészre, mert *nem ismeri* saját lelkét, és ennek az ismeretnek hiányában saját magát átmítja éppen azon a ponton, ahol a tudatlanság *maga a megsemmisülés*... *A művészet a közösség gyógyszere az értelem legszörnyűbb betegségére, a tudat romlottságára*” – így elemzi ezt Robin George Collingwood, a történész.⁶⁶

Mondják: a színész – az utánzó – minden művész lényének lényegét testesíti meg. Változik és átváltozik; *azzá* lesz, akit játszik. És így ábrázol *belülről* olyan világokat, amelyeket csak kívülről ismerhetünk – művészi munka nélkül csak kívülről –; így tár föl ismeretlen benső törvényeket.

Így válik a művészet a pszichológia iskolájává is.

Itt most egy színész, Motokijo Zeami hagyatékát elemezzük majd. Arról szólnak feljegyzései, hogy hogyan dolgozzék a színész. Olyan fogalmakkal fogunk találkozni, mint: figyelem, képzelet, szuggesztio ... érzélem, akarat, gondolkodás ... fejlődéslélektani jelenségek elemzésével is lesz dolgunk.

És így esik, hogy ebben az originális hagyatékban a pszichológia is megtalálhatja a maga keresnivalóját.

A képzés ideje

A színész átváltozik. Megváltozik testi-lelki állapota. Így hat a másik emberre – a nézőre. Átváltozik; az első kérdés két ága: Miféle állapotba kerül? Hogyan éri el ezt az állapotot? Hat; ez adja föl a második kérdést: Hogyan hat a másik emberre?

A képzés idején a színész utat jár be. A mindennapi életét és a hatni képes állapotát elválasztó távolságot maga mögött hagyja.

Az első kérdésre látszólag fordított sorrendben kell felelnünk. Először azt mondjuk meg: Hogyan éri el a színész ezt az állapotot? S csak azután próbáljuk megmondani azt is: Miféle állapotba került hát?

Itt most a keleti színésztől – szűkebben a nó-színház színészéről – lesz szó. Európában csak

az artisták, a balett-táncosok és a vásári komédiások járnak meg ehhez némileg hasonló utat. Színészek csak akkor – ha már apjuk és nagyapjuk is színész volt.

A család

Ez a följegyzés Franz Kafka naplójából való: „Színházigazgató, aki mindent maga kell hogy megalkosson, az alapoktól fogva. Sőt: még a színészeket is előbb meg kell nemzenie. A látogatót nem fogadhatja; fontos színházi munkán dolgozik. Micsodán? Az egyik eljövendő színészt teszi tisztába.¹

Ez a színházigazgató Barrault ideálja; a színházi ember, aki nemcsak színész – esetleg rendező, színpadi szerző –, hanem, ha színházról van szó, egyazon forró szeretettel „köpölyözi a színészeit” vagy „írja a levelet az adóhivatalnak”.² Ez a színházigazgató a keleti, a nó-színész család feje, még ha a pelenkát nem is ő váltja a gyerek alatt, hanem az asszonyok. De a gyerek: az ő fia.

A társulat: a család.

Mondtuk: a szerep apáról fiúra száll; ha idegent a társulat tagjává fogadnak – a legtöbbször ez is rokon – a családfő, az apa adoptálja. „Saját gyerekeinkkel se közöljük a titkos hagyatékot, ha tehetségtelenek! Nem az úgynevezett vér szerinti rokonság dönti el a dolgot, hanem az tartozik a családdhoz, aki képes rá, hogy a tradíciót a lehető legjobban tovább vigye” – mondja Zeami.³

Egyes kutatók szerint 1200-szor nagyobb az átlagon felüli képességek gyakorisága a tehetséges egyének rokonságában, mint az átlagban.⁴ (Ismerjük a Bach család s a nagy színészcsaládok példáját . . .) Feltételezhető, hogy minél inkább összefonódik a *testi ügyességgel* a tehetség, annál erőteljesebben üt ki az öröklésben. (Előadó muzikusok – és valamennyi Bach *előadó is* volt, vagy előadó volt elsősorban –, színészek, akrobaták esetében ez nyilvánvaló.)

Ehhez járul a szülők és a rokonok személyes példája a családi környezetben; tudjuk: a kisgyerek *mozgásait utánzással* tanulja. Még szájmozgásait is: beszédét. Akiket a nó-színész kislefia maga körül lát, akiket utánoz; nó-színészek. Színészi játékuk – egész életük – egyik fő eleme: a szüntelenül gyakorolt *mozgás*.

A keleti dráma előadása olyan szorosan kötött, mint Európában manapság a zeneművek vagy a táncok előadása. Elsősorban: a mozgás pontosan kötött. De ennek a pontos kötöttségnek nincs részletes kottája vagy koreográfiája – tehát *írott* tánckönyve. A család őrzi *folytonos gyakorlatban* és szóbeli utasításokban ezt a kottázatot – és így hagyományozza az utódokra is. (A titkos hagyaték sem egy-egy darab előadásának írott kottája – hanem a képzés, a fölkészülés és a hatás elmélete.)

A társulat egyben: szigorúan fegyelmezett iskola is.

(Szigorúan, de bölcsen.)

Brecht mondja a kínai művészről, hogy: amikor a színpadon elének lép, már készen van az alkotással;⁵ igen, készen van részben húsz éve – mondjuk, ha negyvenéves –, részben az előadást megelőző órák óta. Húsz éve, mert hétéves korától húsz-egynéhány éves koráig megtanulta családjának hagyományos tudását s az előadást megelőző órák óta, mert ezeket csendes elmélyülésben töltötte: „átváltozott”. (Maszkírozott és öltözött is ehhez.)

De: életkoronként *változnak* lehetőségei: fejlődése nem zárul le a hagyomány elsajátításával. Nem, ez csak az indítás; útja végtelen, vég nélküli út.

A képzés célja

Az európai színházakban egyedi szerepek vannak, individuumok ágálnak a színpadon; ezért a színésznek mindig előlről kell kezdenie ezeknek egyedi-egyéni megformálását. „Minden szerepben mindent újra kell megtanulni: járni, állni, ülni” – mondja Sztanyiszlavszkij.⁶ Keleten – a keleti világgépben – még az a fontos, ami az embert a világgal és a többi emberrel összeköti, a személyiség feloldódik, eltűnik, elveszíti határait. Ez lényeges mozzanata Keleten minden vallási és művészeti élménynek: a szabadulás a kínzó bezártságából, az én feloldása. Ezzel szemben Európában éppen önmagát, a maga törvényeit – és ezzel a maga szabadságát – keresi az individuum; a világtól és a többiektől magát elválasztja, minden mást, idegent kítaszít, lehánt, míg végül valóban *in-dividuummá* lesz, azaz önmagában megálló egésszé, tovább-már-nem-oszthatóvá, *oszthatatlanná*. (Ez irányba mutat, láttuk, a zen-buddhizmus tanítása.) Ez az elszigetelt öntudat azután útját keresi – most már énjének feladása nélkül – vissza a tudatosan felfogható világhoz és a többi emberhez. Ady így mondja: „Ezért minden: önkínzás, ének: Szeretném, hogyha szeretnének ...”⁷ Leibniz⁸ ezt a monadológiában fogalmazza meg: az emberi individualitások lezárt monaszok – egységek (nincs ablakuk egymás, csak isten felé). Egymáshoz – a másik lény legbensőbb lényegéhez – csak önmaguk és isten ismeretén átjuthatnak el. Minél világosabb ez az ismeret, annál többet fog fel az egészből, teret és időt is félrelökve: „... minden test befolyását szenved mindennek, ami a világegyetemben történik, annyira, hogy az, ki mindent lát, minden egyesből kiolvashatná, hogy mi történik az egészben, sőt nemcsak azt, ami történik, hanem azt is, ami történt vagy történni fog, észrevéven a jelenlevőben azt is, ami távol van, mind időben, mind térben. Ezt Hippokratész így fejezte ki: *az egésznek egyidejű látása*. De minden egyes lélek csak azt olvashatja önmagában, amit világosan megjelenít, nem képes kiféseltetni egyszerre minden redőjét, mert ezek végtelen számúak bár minden egyes teremtet monasz az egész világegyetemet megjeleníti ...”

A keleti színházban típusok vannak, az öregember, az asszony, a harcos és a démon lépnek elének a színpadon; a színész gyerekkorától tanulja meg a lépéseket, a lépések összeillesztését táncá-mozgással és végül mozgásból az alak – a típus! – megformálását.⁹

A keleti ember személyiségének feladásával megtalálta a tudattalanba és a természetbe vezető utat; az európai egyéniségének és öntudatának megtartásával keresi ezt!

Az egésznek egyidejű látása! A nő-színész iskolázásának egyik bevallott célja, hogy a tanítványt ehhez a megvilágosodáshoz elvezesse. A test ügyessége visszahat a lélek ügyességére; és a szellem – a szív – ismerete képessé teszi a színészt arra, hogy tízezer dolgot jelenítsen meg lelkében, látomásában: a mindenséget.

Test, lélek, szellem ...

A nő-színész testét és szellemét egyszerre iskolázza; kétfelől indul el, hogy önmagát és a világot megismerhesse – és hogy ezt az ismeretét azután közönségére sugározhassa.

A folytonos tréning

Jó pap holtig tanul; a nő-színész is. Teste, lelke és szelleme *folytonos* tréningben van. „És ez nemcsak arra az időre érvényes, amikor a színpadon áll. Nappal és éjjel, bárhol is jár, áll, ül vagy fekszik, mindig és mindenütt anélkül, hogy csak egy pillanatra is elbénulna, össze kell tartania

látó szívében ezt a tízezer eszközt. [A művészi kifejezés tízezer lehetőségét.]”¹⁰ – mondja Zeami.

A nő-színész képzése – ma így mondanánk – a növendék *jellemére* épít és épül. A jellem jó tulajdonságait hívja elő, ezeket erősíti meg. Ezekből veti meg a testi és szellemi technika, tréning alapját.

Morális képzés, erkölcsi iskolázás.

Zeami figyelmeztet: „A Buddha-vallásban azt mondják: »Buddha tanítását felérni könnyű, de megtartani nehéz.« Azért nehéz a megtartása, mert a túlságosan nagy önbizalom tévedésbe viszi az embert. Ezért újra csak hangoztatom: a színész mindig legyen résen, mert hibái lehetnek, s ezek könnyen elkerülik saját figyelmét; ha figyelmetlen, és fogyatékoságát észre nem veszi, ily esetben nóművészete is elváltozik, és veszít értékéből.”

Ha valaki igazán meg akarja ismerni a nőt, „adjon fel minden más művészetet és dolgot, szentelje magát elszántan egyedül a nőnek, és tanulmányozza a szigorúan megkötött sorrendben.”

Adjon fel minden más dolgot! Mégis: a költészetet,¹³ csak ezt az egyet „lehetőleg alaposan tanulja ki”, mert ez „lírai hangulataival” táplálja majd művészetét.

Erős elszánás – és kitartó gyakorlás – nélkül nincs nótudás. Elszánás, kitartás és tudás azonban – makacsságot, hiúságot és hivalkodást szülhet. Ezért: „Szilárd elszánással kell gyakorolni”; de: „Makacsságtól és hiúságtól tartsuk magunkat szabadon.”¹⁴

„A saját művészi erejében való hiú bizakodás” tévútra viheti, és „a siker elvakíthatja” a nő-színészt. Ilyenkor nem ügyel többé „a szellemi eszközökre”, a szív tisztaságára – és ilyenkor elmarad az értéktelenebb siker csakúgy, mint az „áldások”.¹⁵

Ami az „áldásokat”, az „áldások szaporításának” – önmagunk és a közönség építésének – képességét illeti: „Ha a színész *a nőért* fáradozik, akkor bizonyosan megmutatkozik majd az »áldások« növekedése; ha azonban mindezt azért teszi, hogy az »áldások« sokasodjanak, *megrontja művészetét*, és ezzel együtt kénytelen-kelletlen eltűnik az ilyen »áldások« lehetősége is”.¹⁶

„Az érzéki szerelem, a szerencsejáték, a borital mértéket meghaladó élvezete – három súlyos tilalom; ezt már őseink is fontos törvényként becsülték.”¹⁷

A nő-színész testét akrobatikusan, szellemét filozofikusan és áhítatosan képezi; életmódjának minden részlete kimunkált; minden e folytonos éber összhangot szolgálja.

Nem különös, hogy manapság csak a sportolók ügyelnek erre szervezeten és igazán? A szellemi emberek alig; sőt a szellemi munka mintha minden kicsapongást lehetővé tenne, sőt legalizálna. (Persze nem így van ez egy Klee, egy Webern, egy Bartók életművében.)

A nő-színész élete aszketikus, de mégis közösségi és teljes körré kerekedő élet. Családja van, társulata és közönsége – az emberi viszonylatok sokaságába ágyazottan él.

Az életkorok lépcsőin

„Ebben a művészetben mintegy hétéves korában kezd a tanuláshoz az ember. Ez években minden egyes gyermek művészi tehetsége magától a napvilágra jő, miközben a nő-gyakorlatokat végzi, ha mindabban, amit csak csinál, *teljesen természetesen* mozoghat. Táncoljanak vagy forogjanak hevesen, énekeljenek vagy haragudjanak [a heves forgás és a harag kimutatása dobbantásokkal is a nő-előadás része!] – mindig őrizzük meg őket a maguk természetességében, és hagyjuk, hogy úgy mozogjanak, amint az szívükből fakad. Így hát netán arra tanítani őket, hogy ez [a mozdulat] jó, amaz rossz – nem szabad! Ha túlzottan intjük, ha rábeszéljük őket: gátakat éreznek, kedvüket vesszük a nőtől, és a nő fejlődése bennük megszakad. Mégis: *ne*

hagyjuk őket semmi másban gyakorlatozni, mint az énekben, a táncban és a heves-gyors táncban. Az ábrázolást ne tanítsuk nekik, még akkor se, ha ők akarják. A vaki nő szarugakuban [az első, a fő nő-darab] nagy nyilvános színpadon ne vegyenek részt. Csak a harmadik és negyedik darabban működjenek közre, nekik illő szerepben, ha erre megfelelő alkalom kínálkozik.”¹⁸

Ezzel kezdi Zeami a *Kádensó* első könyvét. A könyv alcíme: *A gyakorlatok, életkorok szerint*. A részecske címe: *A hetedik év*. Maga a *Kádensó* szó ezt jelenti: *A virág átadása*.¹⁹ A virág: a nő. Az átadás: az utódokra hagyományozás.

Emlékezzünk Sztanyiszlavszkijra: a színész azon dolgozik, hogy „előkészítse a tudatalattinak rügyekből bimbóvá fakadását”.²⁰ A nő: virág.

A hatás elméletében Zeami is elmagyarázza,²¹ miért virág a nő; miféle folyamat játszódik le a színészi ábrázolásban, magtól szárba szökkenésen át a virágzásig. Ebben a gondolkodásban sokszor *növény* a modell; a növény, *a szerves* élet legegyszerűbb példája (alakváltozásainak titka *gépies* gondolkodással meg nem közelíthető).

A tanításról, a nő gyakorlásáról szólva, Zeami a rizspalántához hasonlítja a tanítványt, és Kung Fu-cét idézve figyelmeztet: „Akadnak rizspalánták, melyek meg nem érnek, s akadnak, melyek beérnek ugyan, de nem hordoznak termést.”²² – Ahogyan a rizsnek élete más-más szakaszaiban más-más gondoskodásra, gondozásra van szüksége: éppúgy a növendéknek is. (Növény és növendék még a magyar nyelven is közös töről – a növekszik, nő ígéről – sarjadt szavak.)

Láttuk: a nő-színésznek szánt gyerek első hét éve természetes gyermeksgben telik el; körülbelül hétéves korától – a fogváltás korától! – növendékké lesz, iskolázni kezd. Iskolázni kezd, de természetes gyermeki életét még tovább élheti, az átmenet nagyon lassú, fokozatos. A harmadik életszakasz a tizenkét-tizenharmadik évvel – a nemi érettség beálltával! – kezdődik.

Zeami tehát – mint mi manapság – ismeri, és alkalmazza az életszakaszok különbözőségének törvényeit.

Mintha még nálunk is bölcsebben alkalmazná; például: világszerte versenyzünk azon, hogy a kisgyerek fejébe minél korábban minél több fogalmi tudást töltsünk – ha kell, televízióval, de ha kedvesebbek vagyunk, színes golyókkal, pálcikákkal, miegymással.

Zeami int: a gyerek *mozogjon és énekeljen!* (De ezt tudhatjuk a görögöktől is. A tánc és az ének – ez volt az oktatás két alapozó eleme. Mi elméletileg ugyan tudjuk, hogy – a törzsfjlődésben – a mozgásból születik a beszéd, a beszédből a gondolkodás. De a görögöktől megtudhatjuk, hogy a rendszeres gimnasztika – gimnázium: a testgyakorlás iskolája! – és a tánc *a szellemi kiművelés* útjának kezdete. Előnkbe lép itt megint az egyoldalú corticalizáció, az intellektus, az agykéreg, a „csak fej” káros egyeduralmának bálványa. Ezt a romboló, minden életet agyonlapító bálványt tánc és ének ingathatja meg; általában: a *művészi* elemekkel átszótt oktatási gyakorlat. Ez most érlelődik több helyütt a világ oktatási rendszerében.)²³

A gyerek tehát mozogjon és énekeljen, de túl korán ne tanuljon!

Helyes a bagolyfióka, de a nagy bagoly már nem – mondja a mester. Félő, ilyen bagolyfióka a túl korán felkészült színész. Ha gyermekkorában megtanulja az ábrázolás részleteit – művészete megmerevedik, megdermed abban a formában, ami gyerekeibeiben oly vonzó volt, de a felnövekvőnek már túl szűkös. Az önmagában is vonzó gyermeki alkat eltűnik, a megvesztegető gyerekhang megváltozik – de a túl korán elsajátított művészet megkeményedett, további fejlődésre nem képes.²⁴

(Intő például szolgálhatna ész nélkül osztályozó és a jegyek szerint ítélő iskolarendszerünknek a nagy teljesítményű emberek életrajza. Einstein és Thomas Mann nálunk a gimnáziumba se jutottak volna be. Igaz, nem boldogultak a porosz drill iskoláiban sem.)²⁵

Mert a gyermeki teljesítmény akkor „egybehangzó”, ha tökéletlen. „Mit értünk ezen? A

nagyon fiatal színész művészetében a szív figyelme még elégtelen, a tett tökéletlen, még semmi nem készült el egészen. És ez az, ami fiatalságával egybehangzik. Ha azután az ifjú emberek évek teltével felnövekszenek, és a valóban kerek, tökéletes stílus megszületik, akkor már ez az, ami a felnőtthez illik. Ha azonban a fiatalság nő játékában minden mozdulat tökéletes, és a látvány befejezett – akkor azt kell mondanunk, hogy ez a fiatalsággal nem egybehangzó. E diszharmónia esetében a művészi fejlődés megreked.”²⁶

Tánc és ének – ez az a „tartó-edény”,²⁷ ami később befogadja majd a különböző játékmódokat.

Tizenkét–tizenhárom éves korban már az *értelem is* képes a nő megragadására. Ekkor lassan–lassan bevezethetjük a tanítványt egy-egy nő-darabba.

De: a gyerek játsszon *gyerekesen*,²⁸ maszkot se hordjon, amíg csak kellemteli gyermeki alakja és megjelenése változatlan!

A kedves gyerekalkat és a szépen csengő hang feledteti, elrejtí a játék hiányosságát, és értékei mind virágzóbbak. Alapelv: a bonyolult ábrázolásról mondjunk le! Ez nem illik a gyermekek szarugakujához, és megakasztja művészetük fejlődését. Ha idő elteltével valóban eléggé megügyesednek – akkor már hagyhatjuk, hogy *mindent* játsszanak.

(Látjuk: a mester visszatartja tudását és ezzel tanítványait – semmint hogy rájuk zúdítaná, és ezzel siettetné őket.)

De ez a virágzás még nem igazi virágzás. “Ezekben az életévekben a fiatal embernek még minden könnyedén megy, és ez okból *nem lehet mindebből későbbi éveinek nő-művészetére, erejére* következtetni.”

A tréning ezekben az években már szigorodik: „A hevesen gyors táncot *nagyon korrektül* kell kiviteleztetnünk, az éneknek *kínos pontossággal* kell a szavakkal összehangzania ...”

A kisgyerek tehát egyszerűen *utánozza* környezetét, rokonait, a nő-társulatot ... *Mozgásokat* utánoz – így táncol és énekel ... Hétéves korától tanítója, mestere tapintatosan vezeti, és megfigyeli. Táncol és énekel a gyerek – vagyis *a zenét* tanulja, jeleníti meg. Mire az énekben a helyes hangképzést megtanulta – tizenkét-tizenhárom éves –, értelme is megnyílik; megismerhet egy-egy darabot. És ezzel együtt figyelme is erősödik: egyre *pontosabban* kell gyakorolnia.

Látjuk: a képzés így halad *az egész test* mozgásától az elvont értelmi munka felé. A zene útján halad; ritmus és dallam neveli összhangra a mozgást, a beszédet és a gondolkodást.

(Mekkockáztatjuk, hogy ez egyben az *érzelmek* iskolázása. Nemcsak arra gondolunk, hogy a zenének érzelmi hatása van, hanem egy sajátos összefüggésre is. Tudjuk: ha valami megráz, megindít vagy felvidít, megijeszt – elsápadunk, elpirulunk, „szívdobogást” kapunk, eláll a lélegzetünk, vagy éppen kapkodunk a levegő után. Ezenkívül verejtékezünk is, vagy gyomrunk, bélrendszerünk, vesénk is háborog, görcsösen ráhajt vagy lelassul ... De a legérzékenyebb, a legkönnyebben változik a szívverés – és ezzel a vérkeringés – és a lélegzés *ritmusa*. Ha sírunk, ha nevetünk – két szélsőséges *érzelmi* reakció –: görcsös *ritmusban* szívjuk be, illetve lökjük ki a levegőt.²⁹ Úgy látszik: *érzelem* és *ritmus* az emberben elszakíthatatlanul kapcsolódik össze; éppilyen elszakíthatatlanul kapcsolódik össze a táncban és az énekben – a zenében is.)

A nő-színész célja, hogy „szellemi eszközökkel” (*gondolkodási* gyakorlatokkal) „szívét” majd „az igazság fokára emelje”, eljusson önmaga és a világ megismeréséhez – és ezt az ismeretét másokkal (nézőközönségével) is tudja közölni. Ehhez vet ilyen széles alapot a nőiskola. A test és a lélek, a mozgások és az érzelmek iskolázásával.

A színész célja – így mondja ezt Sztanyiszlavszkij – kettős: *az emberi test életének* és *az emberi lélek életének* megteremtése a színpadon.³⁰ (Testi jelenségeket és lelki jelenségeket hív elő tudatos technikával – és a tudattalan és a természet segítségével – magából a színész.)

Fordítsuk le a neurobiológia nyelvére, amit a nő-színész iskolázásáról eddig megtudtunk. Az

agy kéreg alatti állománya – az agytörzs és részei – ősi képződmény. Ősi, életfontosságú központok vannak itt. Itt van – a kisagyból az agytörzsön át felfelé haladva – a mozgás és az érzelmek egyik – elsődleges? – központja, sőt a zene (a tánc és a szövegtelen ének ritmus- és melódiaformái érzékelésének) egyik központja is. Elsődlegesen: mert az emberben már már minden az *agykéreghez is* hozzákötődött. (De ezt, hogy központ, ne vegyük túl komolyan. Nem valami világosan körülhatárolható egyetlen hely ez az agyvelőben – inkább csak szóbeli könnyítés. Nagyon keveset tudunk az érzelmek agytörzsi lokalizációjáról. Adatunk sok van, de az egybehangzó és egyértelmű adat kevés. – Az újabb kutatások, meghagyva az eddigi eredményeket, *kérgileg* mindezt a *jobb* agyféltekéhez kötik.)

A nő-színész iskolázása az ősi „központok” kiművelésével kezdődik – és fokozatosan halad az agy magasabb részei, a tudat, az agykéreg felé. Így tesz majd szert arra az egyensúlyra, amire szüksége van, ha „az egésznek egyidejű látására” törekszik, arra a művészi látásmódra, amit Pavlov így jellemezett: „A ... művészek ... *teljes egészében fogják fel a valóságot, a teljes, élő valóságot*, mindenféle felaprózás és szétbontás nélkül.”³¹

Ez az *alapos* kiművelés az, amit Európa hosszú ideig elhanyagolt – aminek most kárát látja.

Alapos és teljes kiművelés. A teljes ember kiművelése a lába ujjától a feje búbjáiig; és ezzel a *teljes* központi idegrendszer kiművelése, a kisagy, az agytörzs és a kéreg alatti idegdúcok „központjaitól” az agykéreg központjaiig. (Sőt már a gerincvelővel és a nyúltaggyal – a gerincvelőt az agyvelőhöz kötő „átcsatoló központtal” – is kezdhethetnénk ezt a felsorolást; a nő-színész ugyanis testének, mozgásának bizonyos reflexeit is tudatos szabályozás alá vonja. – És így is, ezt is mondhatnánk: a jobb félteke kiművelésével kezdődik az iskolázás – mely az érzelemgazdag, az őszinte, a gyermeki, a kreatív félteke- és fokozatosan halad a bal féltekei tudat és öntudat s a szó művészetének kiművelése felé. Ellentétben a mi iskoláink kizárólagos, terrorisztikus és elszettett bal-féltekei képzésével.)

De lássuk tovább.

Tizenhét-tizennyolc éves korról nehéz, de fontos időszak kezdődik. Oda az első virágzás, a fiú sovány és ügyetlen, a hangja is megváltozott, könnyen elcsügged. Sőt: szégyelli magát; látja, hogy a közönség derül rajta; buzgósága alábbhagy. De a gyakorló évek alatt – tanácsolja a mester – ügyet se vessen rá, ha mások gúnyolódnak, nevetgélnek, ujjukkal mutogatnak rá. Éppen most kell visszahúzódnia a világtól, és gyakorolnia a hangját, a mindenkori hangfekvésben és a természetes hangterjedelmen belül, de fáradhatatlanul. (Erősen azonban ne hangoztasson, ha erőlködik, erölteti, *rossz testtartást* szokik meg, és hangjának jövőjét veszélyezteti.) Most kell hogy táplálja szívében a művészethez szító szenvedélyt, és tudja mindig, hogy: éppen ez a pillanat dönt egész jövőendő élete felől.

Huszonégy-huszonöt éves korban jő el a *tudatos* gyakorlás ideje. A hang erőre kap, a test felnőtt alakká épül. E két fontos dolog: hang és tartás – most nyerik el végleges formájukat. Most kezdődik csak a három típus – öregember, asszony (és égi szűz), harcos (és démon) – ábrázolásának rendszeres gyakorlása.

Itt álljunk meg egy pillanatra! Figyeljünk: huszonégy-huszonöt éves korban kezdődik csak a tulajdonképpeni színészi munka, az *ábrázolás gyakorlása*. Az ábrázolás a nőban: átváltozás. A színész *egy másik személyiséget* épít fel saját személyiségének erőivel. De ehhez először saját személyiségét *kell megszűlnie*: ma is úgy tartjuk, hogy körülbelül huszonégy-huszonöt éves korára integrálódik-rendeződik részeiből egyetlen egészé, sajátos személyiséggé az ifjú.

Emlékezzünk vissza: a gyerek színész játsszon gyerekesen, *maszkot se hordjon* – ezt mondja Zeami. Nem hord maszkot általában az ifjú nő-színész sem. De a három típus ábrázolása – általában – *megköveteli a maszkot*. Ügyeljünk erre az apróságra; mert miről van itt szó? Világosan megmondja ezt nekünk Charles Dullin; nem is nekünk mondja, hanem a fiatal

színnövendéknek; a maszkkal végzett gyakorlatokról beszél: „A cél, amit rögtönzésünkben most magunk elé tűzünk, inkább pszichológiai, mint gyakorlati. A maszk alkalmazása szükségszerűen a színész *elszemélytelenedését* idézi elő. Ez idáig minden gyakorlatozásunk, éppen ellenkezőleg, arra irányult, hogy *a színész* személyét magasztosítsa fel; gyakorlataink a színész saját érteiből táplálkoztak, érzékenységének legközvetlenebb megnyilvánulásaira támaszkodtak. Most azonban, *anélkül hogy meg akarnók támadni saját legmélyebb egyéniségét, arra kérjük, söpörje félre ezeket ...* Önmagának ez a »*lecsupaszítása*« készíti majd fel egy objektívabb és szélesebb, jelentékenyebb művészetre.”³²

Az átváltozásra.

Eddig önmagát ábrázolta. Ez a kezdő fok. Mostantól önmaga erőiből *a másikat* kell ábrázolnia – át kell változnia.

Ábrázol, átváltozik – saját személyiségét bontja, a másikat építi.

Európában néhány évtizede még elnéztük a művészi moralitás lazaságát; mi, nyárspolgárok. Mert beláttuk: a művész saját személyiségét bontja. De nem láttuk: egy másik személyiséget – egy folyton új személyiséget – kellene ezekből az erőkből (mert itt erők szabadulnak fel) felépítenie. „Feszültségről” beszéltünk, amit a művésznek „le kell vezetnie”. De vajon nem éppen értelmétől fosztjuk-e meg ezt a feszültséget – amit a szétbontás munkája szabadít fel –, ha „levezetjük”? Ez a feszültség: a szétbontásból felszabaduló erők – ezzel kell építenünk. Hogy moralitás, jellem és művészi alkotóerő hogyan függ össze – ezt Keleten világosan látják. Most Nyugaton is újra megtanulják. Sztanyiszlavszkijtől megtudtuk, hogy „csak szentekből” lehet társulatot alapítani. Nem a színészek vagy színésznők szeretőiről akarunk itt számot adni, vagy számot venni, ha moralitásról beszélünk. Nevetséges leszűkítés. Az egész személyiség moralitásáról szólunk, amelynek első feltétele az önmagával szembeni őszinteség. Az önismeret. Ez, ha kérlelhetetlenül gyakoroljuk, züllésünket folyton nehezíti – még a szeretők tartását is nehezíti –, bár időnként örjögésbe hajszol, tombolunk, rázzuk a fejünket, mint a zablát nehezen tűrő ló. Más moralitás ma nincs, a külső kötelékek szétfoszlottak; csak belülről foghatjuk a pányvát.

(Hány ügyes, jó, kitűnő színészünk van? Sok. Hány nagy, lenyűgöző és sodró alakítást látunk évente? Van úgy, hogy egyet sem!)

Charles Dullin figyelmezteti a színészt – pontosabban: a színnövendéket –: „Az igazi veszély akkor les rád ... ha nem vagy őszinte magaddal szemben, és nem élsz »belső életet«.”³³

Térjünk vissza Zeamihoz; látjuk, ezt mondja: Huszonnégy-huszonöt éves korban jó el *a tudatos* gyakorlás ideje...

Azért *a tudatos* gyakorlás ideje ez, mert eddig a mester vezetett, ő tudta, mire buzdítsa, mitől óvja a tanítványt. Most a növendék maga kell hogy óvja, vezesse magát. (Persze: a társulat, a család vele marad: de olyan tájakra ért, ahol – elsősorban önmagával – egyedül kell megküzdnie.)

Kezében a művészi tudás – így mondja a mester–; most csodálják őt a többiek: „Pompás! Ez aztán a csodás színész!”, és a világiak is ámulva felfigyelnek. Ifjúságának virága megcsalhatja a nézőt; versengésben is nyerhet; ekkor aztán a csodálat nem ismer határokat – s megeshet, hogy ő maga is büszkélkedni kezd, magára büszke lesz. Ez azonban végzetévé lesz. Virágzása még nem igazi virágzás. Csak ifjúsága virágzik és fénylik, és a néző csodálata ennek a meglepő kellemnek szól, amelyik nem tartós. A jó kritikus rögtön tudja, miről van itt szó. Ha az ifjú színész azt hiszi, hogy művészetének csúcseit érte el – holott ez évek még csak a kezdet évei –, letér a szarugaku igazi útjáról, és ha végzett mesternek adja ki magát, ezzel csak ítélőerejének hiányát adja hírül. Még ha a nézők dicsérik is, és híres mestereken vesz is diadalt, sohasem feledheti el: ez csak „az idő virága báját ifjúi üdesége adja. Tanulja szorgalmasan az ábrázolás különböző fajtáit, *kérje e*

művészet mesterének mélyre hatoló tanítását, és gyakoroljon mindegyre még lelkiismeretesebben. A színész, aki az időszakos virágzást az igazival összeveti, szívében mind



messzebb távolodik tőle. És mindenki, aki az ideig való mulékony virágzástól hagyja megcsaltni magát, meglátja majd, hogy sorsa ez: gyorsan hervad el. Ezek a kezdet évei csak! Erre gondoljon mindig a kezdő. Ha most valóban megismerte saját tudásának mélységét és magasságát, e kezdői fok virágzása egész életen át kíséri majd, nem hagyj a el többé! De ha túlbecsüli művészetét – az a virág is elhervad, aminek éppen most volna ideje, hogy virágozzék. Ezt gondolja meg jól és mindig újra.

Milyen virágról van itt szó? Ezt láttuk az imént. „A tudatalattinak rügyekből bimbóvá fakadásáról ...” A gyermek és az ifjú játékában ez a tünet még önkéntelen. Gondoljunk a gyerekrájkokra! A klinikai lélektan is a tudattalan többé-kevésbé pontos térképének tekinti a gyereket rajzát; hogyne! hiszen eleinte még az önkéntelen *mozgások* mélységéből fakadnak föl a vonalak, később *az érzékelés, a figyelem és a mozgások érzelmileg átszínezett* összerendezésének képét adják. Mozgások! A gyerek és az ifjú nősínész mozgásában még több van, sokkalta több, mint amiről maga tud, mint amit maga tudatosan előhív. Az évek múltával a „tudat mélyének” és a „természetnek” – Sztanyiszlavszkij szavai – ez a forrása elapad, tudatosan kell megnyitni újra! Ezért, aki nem hajlandó előrehaladni a „szellemi eszközök” megszerzésének útján, aki ifjú sikeréből úgy ítéli, hogy már kész mester – az rövidesen súlyosan csalódní fog; a források elapadnak, és ő kiszikkadtn, tehetetlenül és erőtlenül áll majd a színpadon. (Itt választja a színész munka helyett a menedéket: a rutint.)

Ez a forrás önmagától csak húsz-egynéhány éves korig buzog – ez után csak a *tudatos* erőfeszítés segít.

Gondoljunk arra, hogy az évek előrehaladtával az agykéreg célra irányuló, „józan”, differenciált tevékenysége egyre erősödik. Ez a tudat, az öntudat erősödését jelzi – és *gátolja* a kéreg alatti, ősi központok tevékenységét, sőt, a saját, nem a célra szűkített tevékenységét is. A színész igyekszik felszabadítani ezeket a kéreg alatti, s kérgi, gátolt központokat, ha szüksége van rájuk, *tudatos* technikával is – itt a paradoxon, aminek majd a figyelem, a koncentráció gyakorlata fogja megadni magyarázatát!

„Nekünk az ihlet hatása alatt kell alkotnunk, és ihletet csak a tudatalatti adhat, mégis úgy

látszik, ezt a tudatalattit csak tudatosan tudjuk felhasználni, ami viszont megöli azt” – milyen világosan látja ezt Sztanyiszlavszkij. De: „Szerencsére van kiút. A megoldást közvetlen út helyett kerülő úton találjuk meg. Az emberi lélekben vannak bizonyos elemek, amelyek *az öntudatnak és az akaratnak* vannak alávetve. Ezek a hozzáférhető részek képesek oly lelki folyamatokat működésbe hozni, amelyek önkéntelenek.”³⁴

A *jellem* lesz most a tanítvány mesterévé; *önmaga* lesz saját mesterévé. Ő kell hogy „*kérje e művészet mestereinek ... tanítását*” is. „Az ember olyan, amilyen; azaz, amilyenné *önmagát* formálja, akarattal, keménységgel ,”³⁵ ezt Dullin mondja a színinövendéknek adott tanácsaiban.

Ez csak általánosság? Akkor olyan általánosság, amit érdemes alaposan megfontolni. Zeami, Sztanyiszlavszkij és Dullin egyaránt olyan színházi emberek, akik a színházi technika (a színészi „pszichofizikai” technika) legapróbb részletét – a színpadra lépés dobbantásától az egyes hangok ejtéséig – kutatják, és tudatosan kiművelik. Ha ők ilyen általánosságoknál elidőznek, akkor érdemes nekünk is egy kis időre megállnunk. (Vajon egész iskolarendszerünk – a fehér emberé, világszerte – nem valami bálványkép mintájára akarja-e megfaragni a növendéket egyszer és mindenkorra, ahelyett hogy arra tenné képessé, hogy saját lényének, szervezetének legbensőbb törvényeit lassú folyamatban minél teljesebben kibontsa, és minél sikeresebben építse bele a külső világba, ami hat rá, de amire ő is hatni fog? Egész életünk kevés ahhoz, hogy kiizzadjuk magunkból azt a rabszolgát, akivé az iskola tett bennünket – panaszkodik Csehov.)

Nos, még egyszer haladjunk a gerincvelőtől a nyúltagyon át, egyre följebb, az agyvelő részein át a nagyagykéreg felé. Sommásan azt mondhatjuk, hogy évmilliók alatt ez volt a fejlődés útja – legelőször volt meg a gerincvelő, aztán épült rá a többi. A kéreg – és ebből is a homloklebeny – a legfiatalabb. A mozgások központjait, a légzés, a szív működés központját már utunk elején is megtaláljuk, a nyúltagyban. Azért is, mert följebb is vannak góccok, központok, amik a mozgást, a ritmusokat szabályozzák, csak magasabb szinten. Például következő állomásunk, a kisagy megint csak „központja” a mozgásoknak: az egyensúly megtartásának, a végtagok mozgásának és az izomtónusnak (az innen induló „akarat” az izmot feszíti vagy lazítja). Így jutunk föl a középagyig, ahol megint izommozgások kapcsolóközpontjaira találunk, és látóközpontokra. Aztán így tovább: az érzések és érzelmek feltételezett központjai következnek (a thalamus és közvetlenül ez alatt a tán még rejtélyesebb hypothalamus, amelyikről tudni véljük, hogy a szervezet víz-, zsír-, cukor- és sóanyagcseréjét is szabályozza). Végül megérkezünk a kéreg központjaihoz; itt – így gondoljuk manapság –, ezekben a központokban szerzünk *tudomást* arról, hogy hogyan is mozgunk, mit is látunk, mit is érzünk ... A színész mármost – és a színész nem minden művész mustrája-e? – fordít a dolgon. Igazából így megy ez a dolog: meglátom, hogy a fiamat megölték, elvörösödök és elsápadok, dühöt és fájdalmat érzek; a szívem gyorsabban dobog. De a színész fiát nem ölték meg! Mit néki Hekuba, és ő Hekubának!?³⁶ Én: meglátom ... elvörösödök és elsápadok ... őrvöngök és fájok ... a szívem gyorsabban dobog – és *tudom is*, hogy látom, *tudom*, hogy dühös vagyok, és fáj, *ha odafigyelek*, *tudom*, hogy ég az arcom, vagy hogy lefut a fejemből a vér; hogy a szívem gyorsabban dobog. Mindehhez az energiát *nem én* adom, nem az agykéregem adja – hanem a külső esemény (és az ősi központok). A színész: tudja ... ! még nem *lát* semmit, nem pirult el, és nem sápadt, nem dühöng, és nem fáj, a szívét nem is érzi ... Olvasta a szerepét, innen *tudja*. És a színész most elindul: még csak egyetlen pontocska fénylik az agy *felszínén*, a kéreg egyetlen pontján: a színész tudja ... *Tudja*, hogy most majd úgy kell élnie, mintha ő egy másik volna; az a másik, akinek a fiát megölték. És most *az akarat* hasít bele az agy mélységeibe; látni akarja a fiát legyilkoltan, azt akarja, hogy a szíve gyorsabban verjen, a szívére *figyel* ... dühöngeni akar, és fájni ... azt akarja, hogy arcában az erek összeszűküljenek és kitégúljanak – vagyis sápadni akar és pirulni – . . . látni akarja a fiút, mintha az ő fia volna – mintha ő az volna, akinek a fiát megölték. Hetekig kínlódik és küszködik, nem

megy. Aztán egyszerre csak *egy mozdulat* – és megvan! Megvan az alak! Megfogta az alakot; vagyis az alak fogta meg őt! *A mozdulat* segít! Az áramkör bezárult: és most: lüktet, fáj, dühöng, sápad, vörösödik, és lát. Mert mi történt? *Tudta*, hogy *akar* valamit – ez az agy felszínén, ha szabad így mondanom tudománytalanul: a legtetetjén történt. Aztán: egyet mozdult; és az alak megfogta őt; ez pedig a legmélyén. A két pólus felizzott, és, mint a villám, cikázott át közöttük a fény, mozgásba hozta az agyvelő egészét – az érzést, az erek szűkülését és tágulását –, minden legmélyebb részeit. A színész arra törekszik, hogy agyvelejében – és ezzel egész szervezetében – felidézzen valamit, amiről ő már előre *tud*, és amit *akar*.

Engedjék meg nekem, hogy *a figyelemnek* erről a mechanizmusáról – hogy miért képes erre az ember és az agy, ha összedjük magunkat, és *odafigyelünk* – még később többet mondjak. (Mert itt, ugye, arról van szó, hogy a kéreg, a tudat – *megindította* a kéreg alatti részeket, az öntudatlant működésbe hozta. Mert, ugye, a tudat minél erősebb, annál jobban *gátolja* a tudattalan működést; itt egy különösen erős, szándékosan erősített – koncentrációval erősített – inger: felszabadította! Hogyan lehet ez? Erről később!)

Mindenesetre a mozdulatot, amelyet talált, az érzelmeket, amelyeket átél – nem ő mozogja, nem ő érzi; hanem az, akinek a fiát megölték. (Most tehát nem olyan színésről beszélünk, aki folyton önmagát játssza, hanem színésről, aki folyton a másikat; a másik embert.) Perszónát cserélt – személyiséget. Az ám, csakogy, *perszóna* – ez latin *színházi* szó. Így hívták az ókori római színházban a hangerősítővel³⁷ is ellátott maszkot – amin az istenek és a félistenek, a hősök szava *áthangzott*. *Át-hangzott*–mondom, mert *át*, *keresztül* az latinul *per*, *hangozni* pedig: *sono*, *sonare* ... *personare* ... (Más feltevés szerint a „persona” etruszk eredetű szó.) Aztán az összes európai nyelvbe bekerült ez a szó, és most *személyiséget* jelent. Személyiséget – vagyis olyan *álarcot*, amit belső és külső körülményeink formáltak ránk, és amin csak áthangzik a halhatatlanok szava, énünk szava, individualitásunk. Dullin arról beszél, hogy a maszkkal való próba félresöpri a színész személyiségének jegyeit – anélkül hogy érintené legmélyebb egyéniségét! Hadd használjuk mi most itt így ezeket a fogalmakat. És akkor azt mondjuk: egyéniségen – a színész egyéniségén – az állandó, maradandó magot értjük. A színész elmélyül, átváltozik; tízszer, százszor, ezerszer; mégis: mindig ő marad. Ő építi össze ezeket a megjátszott személyiségeket; minden egyeset, külön-külön; saját személyiségét szétbontja, elemeire – egy-egy érzés, más-más mozdulat – szétszedi és *ebből* épít. Ez az átváltozás. *Aki* épít – ez ő; ez, aki láthatatlanul tevékenykedik, ez a színész *egyénisége*. A színész – a művész –, de mindenki, aki önismeretre tör, belenyúl *személyisége* mechanizmusába – érzést, mozgást szálára szed –, és itt *szétbont*, *lazít*. Avatott kézzel kell hogy mélyre nyúljon! Gondoljuk el: a szíve gyorsabban ver, az erei összeszűkülnek, vérnyomása emelkedik – veséje, mája, tüdeje, lépe is másképpen dolgozik. Mindez azután *visszahat* – visszahat az agyvelőre; visszahat az érzésekre és a gondolatokra; most már tényleg, a szervezet elváltozásaiban is jelen van „az alak”, ha úgy tetszik. Erre mondja Antonin Artaud: „A színésznek, mihelyt saját tombolásába veti magát, végtelenül több bátorságra [kitartásra, merészségre] van szüksége ahhoz, hogy megakadályozza magát egy bűntény elkövetésében, mint a gyilkosnak tette végrehajtásához ...”³⁸ És Barrault – aki maga is méri, hogy hogyan gyorsul a pulzusa, mennyire nő a vérnyomása – idézi a japán színész esetét: a japán színész *belehalt* a színpadi harakiribe.³⁹

Most kanyarodjunk vissza *a jellem*-hez: a moralitáshoz.

A következő úton: a színész ugyan személyiségét ízeire szedi, e részekkel manipulál; de közben meg kell hogy őrizzen egy sajátos *egész*-séget is, mondjuk így: egyéniségének egészségét. Önmagát.

Ha az egyéniség is megbomlik – vagy ha a megbontott személyiség mögött nem áll ott ez az egész: beteg állapot képe áll előttünk. „Örültséghez” hasonló. Sajátos folyamatokhoz, erőkhöz

nyúlt hozzá a színész; vajon avatott kézzel?

Ez a latin szó *moralis* – a *mos* szóból származik. *Mos* – első értelme: *akarat*.

Hadd használjuk most ilyen értelemben ezt a szót. Morális az, aki akaratát a belső és külső akadályokkal szemben érvényesíteni tudja ... De ... Olyat tud akarni – ami egyéniségének *egészből* fakad, és ennek engedelmeskedni is tud. Önmagának tud engedelmeskedni. Egyéniségének *egészből!* Figyeljük meg a sportolók életrendjét: a napirend, a lemondás – mind azt szolgálja, hogy megőrizze *a szervezet összhangját*; minden szerv, szervecske maximálisan dolgozzon, de úgy, hogy ne zavarja meg a másik, a többi szerv, szervecske maximális munkáját. Ha Zeami a testi szerelem, a szerencsejáték, a borital mérték nélküli élvezetétől óv – az ellenőrizetlen, az egész szervezet hatalmába kerítő izgalomtól óv, ami az összhangot, az *egészséget* megzavarja. A nő-színész és ma a sportoló erkölcsös élete – pontosan rendezett élete – a szervezet legbensőbb igényeinek felel meg; a szabályozás természeti törvényt követ. A moralitás *az egész szabadságát biztosítja* – és a részecskéket szolgálni kényszeríti. *Önmaga* törvényeit követi – szabad. Lépünk feljebb: az öntörvényű ember – aki saját egészének törvényeit érvényesíteni is tudja – nem mond olyat, nem él olyan életet, amivel a legmélyebben nem *ért* – és *érez* – egyet! Azaz, megőrzi személyiségének összerendezettségét, összhangját – agyi struktúrákban szólva, a struktúrák teljes összhangját.

Ez időnként igen nehéz. Az ösztön mást akar, mint az értelem. De totalitásban – *teljes* feszültségben, saját törvényei szerint – kell a harcnak eldőlnie, és akkor jól fog eldőlni.

Tudjuk, hogy ha valaki arra kényszeríti magát, hogy olyan elveket valljon, amelyekkel nem ért egyet (olyan életet éljen, amelyet nem ismer a magáénak) – funkcionális megbetegedések támadhatják meg; azaz olyan bajok, hogy a szervezet *úgy viselkedik*, mintha beteg volna (a gyomor, a máj, a szív és az erek elsősorban), holott semmi baja. *Később* aztán meg is betegszik, esetleg a sok *tünet* nyomán.

A jellem – nem valami elvontan nemes ábrándkép; hanem *a szervezet* igényli a jellem kiépítését, folytonos érvényesítését – az akarat, *a mos* erőivel – és állandó tisztántartását. Moralitást.

A színésznek – a művésznek, az embernek, aki önmagát és ezzel a világot kutatja, tehát annak, aki személyiségének erőivel manipulál – a jellem, a jól kiépített erős egyéniség adhat csak biztonságot. Ha a kötéláncos beivott, mielőtt a kötéltre lép – isten irgalmazzon neki.

A személyiség elszabadított erői *őt* magát – ha tetszik, így: egyéniségét – is felőrölhetik, elmorzsolhatják. (Ez a veszély, persze, csak azt fenyegeti, aki *tényleg* hozzálátott a dologhoz!)

Tehát a kezdő előbb: *önmagát* építse ki, és ismerje meg – és csak azután a szerepét!

(Az individualitásról, az egyéniségről a személyiséggel szemben, hadd kockáztassunk meg egy „tudománytalan hipotézist”. Az agy meghatározott struktúrája és ennek – a külső tényezőktől is befolyásolt – meghatározott működése: a személyiség. Az az erő, ami a személyiséget kibontakoztatja, s ami valamiféle egységet tart fenn a személyiség tudatos szétbontása után is – s újat, mást, másikat épít: az egyéniség. Az egyéniség hol fészkel? Nem az agyban, vagy nemcsak az agyban. Az egész testben, ha úgy tetszik – mindenesetre az agyon át nyilvánítja ki magát legkönnyebben. De mintha az agytól némileg el tudná távolítani magát, ha kell – s így manipulál az agy erőivel. Ez a sajátos energiakvantum, ez a sajátos energiaforrás – ez rendezi össze a részeket egészé, eggyé; ez az egyéniség. Lewinski⁴⁰ a múlt század végén egyike volt a bécsi Burgtheater vezető színészeinek; tán az egyik legnagyobb karakterszínész volt – nem ugyan abban az értelemben, hogy folyton saját karakterét játszotta volna, hanem abban az eredetiben, hogy különb s különbféle, élesen rajzolt karaktereket kitűnően tudott a színpadon megjeleníteni. Mint annyi nagy színész, kicsi volt, némileg púpos is, a hangja krákogó. Többször is elmondta magáról: Hát persze, mit is tehetnék, semmit, egyszerűen semmit, hogyan is játszhatnék, ha

egyszerűen csak felmennék a színpadra, a kis púpos, karcos hangjával, ez az őscsúnya pofácska. Ez persze semmi nem lehetne a színpadon. De én segítettem magamon; az egyik a kis púpos, krákogó ember, az őscsúnya; a második, nos, ez a második, ez teljesen kívül van a púposon és krákogón, ez tisztán eszményi alak, egészen szellemi lény, és ezt mindig magam előtt kell látnom; és azután, csak *ez* után vagyok *én*, a harmadik: kibújok mind a kettőből, és a harmadik vagyok, és *a másodikkal játszom az elsőt, a krákogó Púposon.*)

A harmincnyedik, harmincötödik életévben éri el a nő-színész a legteljesebb kibontakozását. Ha a külső elismerés csekély marad, ha az ember nevet most magának nem szerez, be kell látnia: nem érte el az igazi virágzást; minden képessége ellenére sem. Aki azonban eddig nem érte el, annak képességei a negyvenedik életévtől apadni kezdenek.

Ezekben az években különösen vigyázzon magára az ember. Ezekben az években válik valódi tulajdonává mindaz, amit eddig tanult, és ekkor ismeri fel jövőendő stílusát!

(Valódi tulajdonává válik – ez azt jelenti, hogy a részmozzanatok *feledésbe* merülnek, mindaz, amit tanult, *egésszé*, készséggé áll össze. Tudjuk: amíg írni *tanulunk*, addig vigyázunk, ügyelünk kezünk mozgására, az egyes betűk alakjára gondolunk folyton, és minden vonalrészecskére, amit éppen húzunk; amikor írni *tudunk*, már nem gondolunk többé írás közben ezekre a részletekre, hanem egész másra – ha szerencsénk van, arra, amiről írunk – az írás *sok részmozzanata* egyetlen készséggé állt össze, méghozzá úgy, hogy *feledésbe* merült. Az agyban kéreg alatti, subcorticalis központocskákhoz is hozzákapcsolódott – a kéreg tudatos, éber központjai kiengedhették görcsös szorításukból. Mert *ami tudatos – az még nem eleven*. Vagy már halott. Hogy tudják ezt a színészek! Szegény Sztanyiszlavszkij! Méltán utálhatták meg „rendszerét” – amikor tehetetlen tévelygők gyilkoltak vele. A tanulást *a felejtés* fejezi be. A tudatosan összehalmozott részecskéket *a tudattalan* eleveníti egésszé.)

Negyvennégy-negyvenöt éves korától a színésznek játékán akkor is változtatnia kell – így tanácsolja ezt Zeami –, ha a világhírt és a legmagasabb mesteri rangot elérte művészetében; jó partnert kell választania, hogy az a játékban támogassa őt. (Vakit – másodszerelőt.) A művészi képességek nem csökkennek, de a testi erő fogy. Maszk nélkül ne játsszon az öregedő színész. Ha nagyon szép – ez kivételnek számít. De ha egy még tűrhető küllemű, ám mégiscsak megöregedett színész szarugakut maszk nélkül játszik – ez kínos látvány. Mondjon le erről!

Ne igyekezzék többé a túlzottan finom, részletező ábrázolásra. Játsszon az egyéniségéhez különösen jól illő nő-stílusban könnyedén, egészen lazán; ízületeit fesztelenül mozgassa. Játsszon erőfeszítés nélkül, és a virágzást engedje át partnerének, *ha a vaki hozzá illő!* Ha nem talál magához illő vakit, ne vállalkozzék többé olyan nőra, amelyik a testet mozgásokkal telített játékban megerőlteti; mert kérlelhetetlenül elfoszlik a néző szemét elbűvölő virág.

Ha a virágzás ezekben az években is megmarad művészetében – akkor ez egészen biztosan *az igazi virágzás*. (Nem az ifjú test látványa és az öntudatlan ifjú mozgás szépsége, hanem „a tudattalan rügyekből bimbóvá fakadása”, virágzás, amit a tudattalanból a tudat – az egyéniség – napfénye hívott elő. Mert a tudat elevenítő napfényé lesz, mihelyt összeköti magát a tudattalannal, mihelyt az agykéreg nemcsak gátolja, hanem fel is szabadítja, sőt fel is tudja idézni a kéreg alatti részek tevékenységét, mihelyt az agy – a minden mást, érzelmet és intuíciót, közvetve a testet is tagadó intellektus – lemond betegítő primátusáról, és *az egész ember* – Sztanyiszlavszkij is ezt a hármasságot használja: test–lélek–szellem; akarat–érzelem–gondolkodás – összhangjára törekszik.)

Ízületeit fesztelenül mozgassa! Emlékezzünk : a serdült ifjúnak tizenhárom éves kora után kell először „nagyon korrektül”, „a legszorosabb szabályok szerint” kiviteleznie a táncot, és énekének „kínos pontossággal” kell harmonizálnia. Addig bizonyos lazaságban gyakorol – sőt nem is tanul. (Csak utánoz!) Csak a tudattalan eleven áramában él a gyerek tizenhárom éves

koráig. Most megkezdődik a tudat iskolázása. Azután a felejtés ideje következik: amit megtanult, most készséggé érik. És legvégül: laza, könnyed játékra buzdít a legszigorúbb iskola – a nőiskola – mestere. A tudattal átvilágított *egész ember* most már elengedheti magát.

Az a színész – mondja a mester–, akinek virága ötvenedik életévéig nem hervad, bizonyára elnyerte már negyvenedik életéve előtt a világ elismerését. S ha ily színész, aki hírt szerzett magának – akkor bizonyára *önmagáról is éppen eleget tud* ahhoz, hogy időben jó vakit válasszon, és ne játsszon a testét túlságosan kifárasztó nót. „Így aztán az *a szív*, amelyik önmagát ismeri – mindig mély megértéssel hatol be a nóba is.”

Ötven év fölött ... egyetlen tanács: a színész tartsa vissza magát; kevés, magához illő nót játsszon – egyre kevesebbet, hisz a hozzá még jól illő nők száma egyre fogy –, és játéka is legyen mind tartózkodóbb, mert hiszen egyre kevesebb benne az oly elem, amit még látni érdemes. (De ezeket hozza színre!) Úgy tartja a mondás: Többet ér a tüzes ló a táltos paripánál is, ha a táltos felett eljárt az idő! De a színész megőrzi virágát, ha művészetének mélyére hatolt. „Apám ötvenkét éves korában halt meg – mondja a mester⁴¹ –, az ötödik hónap tizenkilencedik napján; de e hónap negyedik napján Suruga tartományában a Sengen-szentély előtt még játszott, és minden jelenlevő, lett legyen magas vagy alacsony sorból való, egyként dicsőítette e nap szarugakuját, mondván: egészen szokatlanul fényes és virágzó [azaz: eleven] volt. Apám akkor a játékot a kezdőknek engedte át, és maga csak fáradság nélküli helyeket adott elő, erőfeszítés nélkül; mégis virágzása mindenki számára csak annál világosabban látható volt. Mert művészetébe mélyre bepillantott, *mélyről sarjadt virága*, a nő öreg fáján kevés volt már az ág és a levél, mégis: virágzott!”

Adjunk magunknak egy kis haladékokat még arra, hogy azt vizsgáljuk, mi is a színészi *képesség*, mifajta a testnek, a léleknek az a sajátos szerkezete, ami megkönnyíti a munkát, hogy épült össze? azután azt, hogy *hogyan* is kerül a „virágzás” állapotába? és: mi is a „virág”? És itt csak annyit mondjunk el még az öreg színészről, hogy jóllehet repertoárja szűkül, mozgása mérséklődik – az ötvenedik életév utáni időt Zeami „különösen fontos” *időnek* nevezi. A „nem-játék”⁴² ideje ez, abban az értelemben, ahogyan a bevezetésben a „nem-stílus” és a „nem-lét” fogalmát elemeztük. A játékon túli játék. A *belső koncentráció* egyre erősebb – a mozgások mind lassúbbodnak. A játék legyen a lehető legegyszerűbb! Látjuk: ahogyan a gyerekkor egy különös lehetőséget tartogat a közönség elbűvölésére (bár a testi és lelki képességek még nincsenek kibontva): a gyermeki alkat, a test, a látható megjelenés öntudatlan báját; ugyanúgy az öregkor (bár a testi képességek már csökkennek) valami benső lehetőséget tartogat.

A külső eszközök közül az énekhangot használja az öreg színész – tanácsolja Zeami. Ez igazi uradalma. „Hangja megszabadult már minden túlságosan is durva frissességtől.” A hangja! A hang (és a tekintet) ad *legközvetlenebbül* hírt *a belső emberről* – így tartották ezt a régiek. Az orgánum⁴³ – a hangszín – az egész emberi szervezetet „hallhatóvá” teszi; ugyanúgy, ahogy a zene a világegyetem törvényszerűségeit teszi „hallhatóvá”.

Ez a „nem-játék” ideje, ez „a legmagasabb fok”! (Látni fogjuk majd: a gyerek úgy mozogjon testével, Zeami tanácsa szerint, ahogyan erre „szívében” öntudatlanul elszánta magát; ha a szív „tíz-tíz mozdul”, a test is „tíz-tíz mozduljon”. A felnőtt színész már tudatosan mozog, izmait, ízületeit külön-külön birtokába vette; ő így mozogjon: szánja el magát *teljes mozgásra*, „szívét tíz részben mozdítsa meg”, de testét már mérsékleje, csak *hetedrészben mozgassa*. Az öreg színész, ha lehetséges, még lassabban mozogjon – szíve *teljes szándékához képest* –, *csak hatodrészben!* Tehát: a test játéka csökken, de a „szív” ereje, *a belső elszánás teljes marad.*) Az öreg színész játéka *a legközvetlenebbül* nyilvánítja ki a belső erőket; játékának szuggesztivitását mind kevésbé a testi ügyesség s mindinkább a belső koncentráció adja. E játéknak csak „előfeltétele és kiindulópontja” mindaz a készség, amit a színész öreg koráig magáévá tett ...

Mert az *öntudat* parancsa és folytonosságának feltétele, hogy a kezdetekről nem szabad megfeledkezni.⁴⁴ „Ne feledjük el a kezdeteket! ... Lett legyen jó, avagy rossz, a kezdői szívet ne felejtsük el! – Az öregkor kezdői szívet ne felejtsük el!” – idézi a színhagyományt Zeami. Mert: „Az elmúlt hiba ismerete alapozza meg az eljövendő jót A kezdetet elfelejteni: ez nem azt jelenti-e, hogy azt is elfelejti az ember, ami következik? ... fontoljuk meg jól: Ha a kezdeteket elfelejtjük, visszatérünk a kezdetekhez. Ha az ember tiszta tudatában őrzi kezdeteit, akkor nem eshet hiba az egymás után sorjázó *pillanatok belső tartásán* sem. És ha ez makulátlan, akkor a nóban való képesség, amit egyszer elértünk, nem fog csökkenni.”

A fiatal színésznek világosan fel kell ismernie, hogy ő a legalsó lépcsőfokon áll, kezdő – ha ezt folyton látja, nem fogja elveszteni a mértéket. A felnőtt azután, mikor új életszakaszba lép, tudja magáról pontosan, hogy „milyen szívvel” lépett fel erre az új lépcsőre. Ez az egyes korszakok kezdői szíve ... Csak így sikerül majd megőriznie tudatában minden előző korszakának stílusát – és egyesítenie, amit kell. („Elbizakodottsága vagy hiányos tudása következtében a legtöbb színész egyetlen stílust ápol.... Igazán tehetséges és méltán híres művészek a nézőket mindig a stílusok sokaságával⁴⁵ nyugözik le.” Mégis: „sajátos, csak őket jellemző stílusuk van”, mert „szívük” – egyéniségük – minden stílus ruhájában felismerhető.⁴⁶) Így jut el a színész az öregkor küszöbéig; ha ezt átlépte, minden előző korszakának stílusára szüksége lesz, tudatában kell hogy tartsa őket – hogy a „nem-stílust”, a „nem-játékot” megvalósíthassa. Ez igen nehéz; oly nehéz, mintha mindent előlről kezdene; ez a feladata ötven év fölött! Így mondja el mindezt a mester.

Mivel a belső tartás, az igazság fokára emelt szív sugárzása nem látható – csak az összhangzából érzékelhető –, a közönség maga sem tudja pontosan, hogy mit csodál. Ez sokszor félrevezeti a kezdőt is. Utánozza a nagy színészt – jól is utánozza mindazt, amit lát, mégis hatástalan.

Hogyan lehet hát tanulni a nagy színésztől?

Hogyan lehet tanulni a nagy színésztől?

A nagy színész játékát igenis utánoznia kell a tanítványnak – tanítómestere utasításainak pontos betartásával. De óvakodjon attól, hogy külsőségeket utánozzon anélkül, hogy ő maga ezt megelőzőleg szorgalmasan tanult és gyakorolt volna.⁴⁷ A nagy színész ugyanis „könnyű stílusban” játszik, eljutott idáig. Ez a könnyedség gyönyörködteti a nézőt. Ha azonban a kezdők hozzá hasonlítani akarnak, és erre a gyönyörködtető hatásra törekcszenek, vegyék eszükbe, hogy az utánzás sikerülni fog – és mégsem lesz gyönyörködtető. A nagy színész ugyanis *mérsékli* testének mozgását – miután hosszú éveken át gyakorolta testét és szívet; könnyedén játszik, minden erőfeszítés nélkül, s testét „hetedrészben” mozgatja. Ez a visszafogottság hogy a testi mozdulat csak hetedrészre a *teljes* belső mozdulatnak, amit a színész képszerűen felidéz képzeletében; figyelmét erre összpontosítja, a szív mozgása tíz, azaz teljes –, ez a visszafogottság és ez a feszültség a hatás titka. A nagy színész *lemond* testi képességeinek egy részéről – és ez a lemondás szüli a könnyedséget. A tanítványban viszont nincs több, mint amennyit mutat – és ezzel is erejének végső határáig érkezett; a „könnyed stílus” bűvölő hatása itt persze, elmarad.⁴⁸ Erre áll a szó: „Amit utánzott, jól utánozta – és mégsem az igazi.”⁴⁹

Az utánzás következménye: a kezdő testében és szívében egyként *csak a hetedrész* művészetének ura.

Ez a művészet természetétől fogva szűkös és fejlődésre képtelen.

Ezért vigyázzon a tanító: először a teljes szív és a teljes test teljes mozgását, mozgását tanítsa – ezt gyakorolja éveken és korszakokon át fáradhatatlanul a tanítvány.

A tanító soha ne azt tanítsa, amit ő már éppen tud; ne arra a lépcsőfokra akarja felemelni a tanítványt, amelyiken ő áll – tehát például „a szív tíz, a test hetedrészben” való mozgására –, hanem: úgy oktassa, ahogy őt is oktatták ifjúságában: *tanítványa korának megfelelően*.

A mester nagy gonddal és elővigyázattal ítélje meg a tanítvány érettségét: *ha túl korán* érettnek és egyenrangúnak nyilvánítja, mielőtt rátermettségét és szívét igazán kiismerhette volna, egyenletlenség áll be rang és tudás között. Ez kizárja a ház – a család – hagyományainak igazi átadását és átvételét; súlyos hiba.

Három feltétele van, hogy a növendék a nagy mester rangját elérhesse. Egy: jó rátermettség és a megfelelő képességek; kettő: e művészet szeretete és a szilárd eltökéltség, hogy magát teljesen ennek áldozza; három: mester, akitől megtudhatja, mi határozza meg ezt a művészetet.

És még egyre vigyázzon a kezdő és mestere, ha a növendék a nagy színészjátékát akarja utánozni! Ami művészetünk sajátossága – mondja Zeami –, hogy az ügyes színész, ha a nő titkaiba mélyen behatolt, és szívét már az érettség fokára emelte, ebben időzik – egyszer-másszor játékában minden hagyományostól és szokásostól eltér. Ez az eltérés különösen vonzza a kezdőket; mégis: éppen ezt ne próbálja egy se imitálni! Miről is van itt szó voltaképpen? Ez a szokásosból magasra kiszökkenő stílus az ügyes, ifjúságától öregkoráig minden egyes gyakorlatot alaposan kitanult, az érettség fokán időző színész játékát is csak ritkán jellemzi. Csak a szív erőinek különös összpontosításával sikerül így játszani. Tudniillik itt arról van szó, hogy a színész alapos iskolázásban összegyűjtötte a jót, és kiszorította a rosszat szívéből és teste mozgásaiból; és most: *e kiszorított rosszból egy keveset visszavesz, s a jó közé kever*. Miért? A nagy színész különös mesterfogása ez.⁵⁰ Tiszta és jó stílusa ugyanis lassan megszokottá válik, és nélkülözni kezdi „a meglepően újszerű” elemét. („A meglepően újszerű” Zeami egyik műszava; ugyanazt fejezi ki, amit Rilke, mikor azt mondja, hogy a költőnek úgy kell a dolgokat szemügyre vennie, mintha *először látná* őket, mintha ő lenne a legelső ember, aki „lát, átél, szeret és elveszít” – így mondja el a legközönségesebb dolgot is.⁵¹ Így lepleződik le a világ a maga igazi természete szerint, mert a megszokottság – az a tévhit, hogy azt hisszük, úgyis tudjuk, úgyis ismerjük a világot – elleplezi a jelenségek lényegét.) Most tiszta stílusába itt-ott a rosszból valamit elkever. Nagy tudásának és szíve erejének hála – ez a rossz nem mint rossz lép ki a néző elé, hanem mint jó, mint nagyszerű; és hordozza „a meglepően újszerű” elemét. *Az ügyes színész művészetete itt valami önmagában rosszat jóra váltott!* Ha éretlen színész vállalkozna erre, hogy hiányos tudását rosszal elegyítse – mintha rőzsét vetünk a lángra, a rossz úgy csapna fel. Ilyen vak merészség vajon nem abból fakad-e, hogy „a kezdő az érett stílust pusztá technikának tartja, és nem sejtí, hogy az érett stílus nem más, mint az ügyes színész szívének *ereje*? Ezt fontoljuk meg alaposan!”

Figyeljünk a különbségtételre! Pusztá technika – testi tudás. A szív ereje – öntudat, belső koncentráció.

Itt megint előtérbe lép a nő-színész *etikai* feladata: építeni, *a rosszat jóvá tenni!* De erre csak *öntudata* teszi képessé! Ez az öntudat azonban nem pusztán intellektuális: a szív ereje! gondolati és érzelmi összeszedettség!

„A nagy színész ezt az »érett« stílust játssza; és közben tudja világosan, hogy ez alapjában »nem igazi« stílus. És ha a kezdő abban a tévhitben utánozza, hogy ez »igazi« stílus – kettejük felfogása úgy különbözik, mint feketétől a fehér.” A kezdő „nem igazat” utánoz; jóra váltó ereje nincs.⁵²

„Hogy a »nem igazi stílus« a nagy színész érett játékában »igazi stílussá« változik át, ez

valami igen szokatlan, rendkívüli dolog ... az ügyetlennek ez soha nem sikerülhet ... ha mégis megpróbálja kicsiny erejével ... *kárára lesz* ... Efféle fáradozás a bajt s a veszélyt egyenesen vonzza. A kezdő kérdezzen meg mindent, mi őt nyomasztja, mesterétől ... és szerezzon világos tudást saját művészetéről, lássa, milyen magasan áll ...” A jóra váltás fokát az által próbálja elérni, hogy énekben és táncban és a három típus ábrázolásában – az alapgyakorlatokban – fáradhatatlanul gyakorolja magát. És itt a *Lótusz Szutrát* idézi Zeami: „Mikor még el nem értük, azt hisszük, elértük. Mikor még fel nem fogtuk, azt hisszük, felfogtuk.” És hozzáteszi: „Itt nagyon vigyázzunk!”

Zeami több helyütt int: *csak démont*⁵³ nem lehet ábrázolni tudni. Ha a színész csak a démonnót uralja – vajon nem félő-e, hogy démon játéka is hidegen hagy? Démonnót ábrázolni, ez annyi, mint sziklán virágot felviráztatni. (A démon: természetlen. Az ábrázolás: teremtő erő.)

Zeami a nó kilenc fokozatát különbözteti meg. A legelső három fok: démon fok. A tanítvány azonban *nem a legelső három fokkal kezdi tanulmányait*, hanem a helyes sorrend ez: először a három *középső* fok, alulról fölfelé haladva, azután tovább a három *felső fok* közül az első, a második és a harmadik (továbbra is alulról fölfelé, természetesen).

Nagyjából azt mondhatjuk, hogy a középső három fok megtanulható kitartó iskolázással; a felső három fok már különös adottságot és a legfelső fok kegyelmet is kíván (az isteni világ segítségét).

Tökéletes démonábrázolásra csak az képes, aki a legfelső fokot is elérte – és innen tért vissza az alsó három fok kitanulására. (A démonábrázolás egyik változatában „a külső alak a démoné, de a szív az emberé” – a másik változatban „a küllemben és a szívben” is a démon jelenik meg.⁵⁴)

Világos, hogy e gondolatmenet közeli rokonságot tart az iméntivel: rosszat csak az elegyítsen játékába, aki azt jóra váltani képes – démont csak az ábrázoljon, mélyre csak az ereszkedjen, aki a legmagasabbig eljutott.

„És az a színész, aki makacs önfejűséggel az alsó három fokról akar e művészetbe behatolni, csak úttalan és névtelen művészetet művel, és nehezen állíthatja, hogy a kilenc lépcsőfok egyikén állana. Habár arra igyekszik, hogy urai legyenek az alsó három fok művészetének, még sincs, ott sincs helyük. Még kevésbé lehetséges, hogy a három középső fokot elérjük.”

Természetesen az a színész is sikerrel ábrázolhat már démont, aki – emberi erőfeszítésének teljességével – a középső három fokon halad.

De nyilván nem ajánlatos, hogy a démont „szívében is” megjelenítse. Csak „a külső alak” legyen a démoné. Ha a démon „a szívben is” megjelenik, tehát a színész koncentrációs gyakorlatok útján bensejében is átváltozik – akkor állapotát mai szóval önszuggesztiónak mondanánk. E szuggesztív állapot *fölött* azonban kell még lennie egy éber öntudatnak – egy olyanforma *harmadiknak*, aki játszik a színész testén-lelkén és a látomásban beleidézett alakon, ahogyan ezt Lewinski mondta (mint az imént hallottuk).

Ez a színész legbenső, legfenső, sértetlen individualitása. Az örült és a megszállott azonosul az alakkal, akit magába fogadott, és aki elváltoztatja őt – a színész ugyan magába fogadta, és el is változik, amint az alak megkívánja, mégis, öntudata és józansága egy csücskével: kívül marad. Itt a *figyelem* és a *képzelet* iskolázott erői működnek. (Mai felfogásunk csak *belső, lélektani* realitását ismeri el a szuggesztív állapotoknak. A démont a képzelet teremti. A hajdani felfogás külső realitásként számol ez imponderábilák – megmérhetetlen, megfoghatatlan jelenségek – okozóival is. Erre mondja Jung,⁵⁵ hogy az ember történelmi útján – ezt jól nyomon követhetjük –



A két rajzocska a két démon-táncot ábrázolja. Az első: csak „a külső alak démoni, a szív emberi”. A második: démon „a szívben is” (Zeami rajzának másolata a kéziratból)

mind több proiciált, azaz kivetített képzetét visszavette lelkébe; isten hangja most már *belülről* szólal meg, a démonok *belülről* kísértenek. – E fordulat hozzávetőleg a görög-latin kultúrában történt meg; s a reneszánsz idején vált véglegessé.)

Ha az alak ezt a harmadikat, a színész öntudatát is elnyeli – nos, akkor hal bele a japán színész a *színpadi* harakiribe. (Mondjuk így: az önszugesztió teljes.)

Tudat és tudattalan

Ilyen régiókba, ilyen határokra jut el a tanítvány. Látjuk: milyen okosnak és milyen jellemesnek kell lennie (azonkívül, hogy ügyes és tehetséges). Ami legnagyobb iskolája lehet – a nagy mester követése –, tévútra viheti, és veszélybe sodorhatja, ha az eszes önismeret és a lemondásra kész „szív” nem őrzi együttes erővel útját.

Jellem! Ha értelem, érzelem és akarat összerendezetten működik, jellegzetes összképet ad. Ez a jellem. Nem tagadja és nem fojtja el egyik a másikat. Ha igen: emberünk nem jellemes, hanem képmutató; és árulásra vagy más „robbanásra” – megbetegedésre – kész. (A rendezetlen működés egy másik fajtáját – a szabados csapongást –, ha tettekben is megnyilvánul, jellemtelenségnek is szokták nevezni. Romboló – a személyiséget is roncsoló – ez is, beteg; de ha már választanunk kell, mi tán inkább ezt, mint a hipokrizist választjuk. Ezért is reménykedünk világszerte: az ifjúságban. Talán egyre kevésbé fogja kibírni a belső hazugságot – a nemesen fegyelmezett képmutatást.) Neurobiológiában szólva: a központi idegrendszer teljes struktúrájának szabad és mégis összerendezett (egészséges) működéséről van itt szó – amit mintha az előttünk járt korok világfelfogásai nagyobb alázattal és bölcsességgel szolgáltak, rendeztek és építettek volna, mint korunk egyoldalúan intellektuális és ezért felszínes, változékony, bárha természettudományos világmagyarázatai.

Mit jelent az, hogy manapság a művészek és gondolkodók egy része tudatosan, az ifjúság ösztönösen tagadja a rációt? Hogy felismerve a magára zárt intellektus terméketlen és kegyetlen gyávaságát – maga élettelen, mindent élettelennek akar látni maga körül, mindentől fél, ami eleven –, az irracionálistól remélnék erőt és elevenséget? Mit jelent ez? Azt jelenti, hogy el

akarják vetni a kéreg, a tudat dominanciáját, vezérlő uralmát, és fel akarják szabadítani az elnyomított subcorticalis – jobb féltekei? – működéseket. Kábítószerket is felhasználnak erre. Aldous Huxley – a legintellektuálisabb angol író – hosszú kísérletsorozatot folytat magán mescalinnal: a „világ teljesebb megragadására” törekszik, „a jelenségek lényegéig” akar elhatolni, mint a hajdani „látnokok”.⁵⁶ A hatvanas években az LSD-t – az egyik legelterjedtebb kábítószer – a Harvard egyetem professzora propagálja Amerikában (ki is csapják az egyetemről); mondván: az LSD „a tudatot kitágítja és megnyitja”, a régi szentek élményeihez hasonló élményekhez segíti élvezőit.⁵⁷

Viszonylag kevesen lesznek öngyilkosok a víziókat követő depresszió állapotában ... (A régiek nem gyilkoltak vízióik elmúltával, hanem „magukat és a világot építették” látomásaik erejével; mert ezekhez nem kábítószer, hanem a kitartó iskolázás útján s „tudatmélyi apánk” és „természetanyánk” segítségével jutottak.) Mindezek, akik ez utakon keresik a teljességet – tévúton járnak. Szembefordulnak az emberiség – a világ – fejlődésével; visszafele indultak a törzsfejlődés és az egyedfejlődés útján. Tudattalant akarnak tudat nélkül, subcorticalis – és: jobb féltekei – működéseket idéznek fel a cortex kikapcsolásával. (Másfelől nézve: már az alkoholról is tudjuk, hogy a tudat, az öntudat és beszéd *balféltekei kérgi* központjait támadja a legerőteljesebben, sorvasztja, idővel úgyszólván *elvékonyítja*.) Holott a fejlődés egyik neurobiológiai alapelve a progresszív corticalis dominancia, az egyre fokozódó agykérgi uralom (és ezen belül: a bal féltekei kérgi uralom) elve. *Minden* működés megkapja a maga „központját” az agykéregben is, és egyre teljesebben befolyásol és irányít a „tudatos kéreg” – minden működést. Másfelől viszont igaz, hogy ha a tudat – az éber gondolkodás – nem képes felszabadítani a teremtő, őszinte, érzelemmenteli jobb féltekei, sőt kéreg alatti részek működését, hanem egyre jobban elnyomja – ez a tudat teljes kiszikkadásához, a valóságtól való elszakadáshoz, a személyiség szétbomlásához vezet. Ezért: harmonizálni, az összhangot megteremteni – erre a tudatnak kell elszánnia magát. Munkája önfeláldozást és merészséget kíván – mint a színész munkája. Mert a színész, a művész ezt az utat járja: *tudatosan „hossa működésbe” a teljes embert*, öntudatlan mélységeit is. A cortexből, az agykéregből – s ezen belül a bal féltekeiből – indul, magát irányítja, szervezi és felszabadítja. Cortex és subcortex – valamint bal és jobb félteke – között megteremti a harmóniát. Vagyis: jellemet épít ki – gondolkodás, érzés és akarat szabad összhangját. De nemcsak útja végére épül fel ez a jellem – hiszen útja végtelen. Hanem minden lépésnél teljes kell hogy legyen – ez a következő lépés előfeltétele. Az út során csak: növekszik.

Ezért szól korunkhoz a színész – a nő-színész – iskolázása.

Képzése a harmonikus mozgással kezdődik, a tánccal. És a harmonikus beszéddel, az énekkel. Ez az a „tartó edény”, ami majd minden más képességet – a tudatos átváltozás, az ábrázolás, a hatás képességét befogadja. A törzsfejlődéssel és az egyedfejlődéssel egyező úton halad a nő-színész képzése – tudattalantól a tudatos felé. Mozgás – beszéd – gondolkodás. De mihelyt a tudat szintjét elérte, „visszafordul”, de anélkül hogy a tudatot elhagyná! Sőt: egyre erősíti. Mintha folytonos ugrásban volna: egyik lábával a tudat csúcsán, másik lábával a tudattalan mélységeiben áll. Izomcsoportjainak mozgását, ízületeinek forgását tudatosan akarja kivitelezni. Légzését, sőt szív működését is tudatosan akarja szabályozni. Mindig számol azonban a „csodaszerű”⁵⁸ birodalmával; amit értelmé nem vagy még nem bír felfogni, amit azonban áhítattal – és ez itt az önmagát ismerő tudat magatartása, ami a gögtől mentes, türelmesen vár, de merészen *áhít* – erőforrásul nyithat meg a maga számára. (Mai pszichológiánk is mondja, hogy *a vágyakozás* aktivizáló erő, erőfeszítésre serkent; olyasmire törekszünk általa, amiről nem is tudjuk esetleg pontosan, micsoda, milyen lesz, ha elértük. Az áhítat megnyílik a világ felé, és kész befogadni valamit, erre készül – a vágyakozás önösebb: meg akar szerezni valamit, *magának*.)

A mai színész iskolája – Dullinnél éppúgy, mint Sztanyiszlavszkijnál – ugyanerre készít fel. Dullin a technika alapelemeiről szólva, a helyes lélegzést jótevő kis istenségnek nevezi, aki mélyebbre vezet a színészt, mint gondolná.⁵⁹ Sztanyiszlavszkij nagy magyarázója, Jersov is azt mondja, hogy *a helyes kiejtés* elválaszthatatlan kell hogy legyen *a látomástól*. E kettő együtt – hozzáfűzi: *testi és lelki* tényező együtt – teszi *a beszédpszichotechnikáját*, már legelső fokozatában is.⁶⁰ Tehát a benső, tudatosan – bal féltekei, corticalis energiákkal – felidézett, de tudattalan – jobb féltekei és subcorticalis – erővel megteremtett és megelevenített *látomás* az egyébként tudattalan *beszédmozgásokhoz* kell hogy kapcsolódjék, és ezt a színész tudatos figyelemmel éri el. Sztanyiszlavszkij még mélyebben elemez, mikor a beszéd természetes, *zenei* csengéséről szól; azt követeli, hogy a színész a művészi kifejező erő fegyvereként értékelje szavainak *minden egyes hangját*;⁶¹ pontosan ezt mondja Zeami is (a va, ni, no, vo, ka, te, mo, si szótagokat például kissé el lehet változtatni a szó végén – ha a dallam szép; ennek pontosabb kifejtése a keleti zene igen mélyreható elemzését követelné meg, mert Zeami egész pontosan megjelöli e szótagok zenei helyzetét; erre képtelen vagyok).⁶² Tudjuk, hogy az egyes hang *nem hordoz intellektuális értelmet*. Mélyebb, szervesebb – a beszédszervek izmaihoz kapcsolódó, a mozgásba ágyazott értelmet hordoz. „Hangulati súlya van” – mondjuk ma. A keleti szemlélet ennél többet mond. (A híres szanszkrit OVI szótag helyes hangoztatása például a tanítványt – testi-lelki iskolázás után – bizonyos révületig vezetheti, melyben a világ és az ember benső ismeretéig juthat el.) Sztanyiszlavszkij szerint is: a színésznek el kell mélyednie az *egyes hangok* értékelésében ...

Hogyan tanulja az éneket a nó-színész? Először *a szavakat* tanulja meg (amelyek szépen illeszkednek *hangzóik* szerint); ezután kidolgozza a dallamot (az egyes hangokat pontosan intonálja és összefűzi); most *az éneknek* (még szöveg nélkül) *színt* ad *a kifejezés* által; és ezután hangoztatja csak a szavakat a dallammal együtt. Így vet *szívében alapot*⁶³ – mondja Zeami –, ha énekel, és *a zenét* ezalatt figyelmesen *a szívében hordja* (ez a folytonos koncentrációra utal; nem a szavakra, hanem *a zenére koncentrál szívében!*), a hatás nem marad el. *A ritmus kezdettől fogva* jelen van!

Látjuk: a szavak hangzói, dallam, ritmus – csupa irracionális, ha tetszik, subcorticalis (vagy jobb – féltekei) elem, mellyel az egész szervezet tudatosan, a cortex irányításával manipulál!

A színész képzése már azáltal is jellemképzés, hogy életrendje oly szigorú; egész napja megfeszített gyakorlásban telik. Ezt ma Európában csak a pantomimszínész munkája mutatja világosan. Marcel Marceau mondja tanulóidejéről: „Nagyon keményen dolgoztunk – mintegy nyolc órát naponta –, úgyhogy mind soványabbak, egyre soványabbak lettünk.”⁶⁴ Egy mimodráma – *A hamelni patkányfogó* például, melyet Marceau és társulata 1949-ben mutatott be – „két hónap próbát igényelt, napinylc-kilenc órát”. Ez az életmód önmagában moralizáló, szervező erejű.⁶⁵ Nem véletlen, hogy a mimusok – Keleten és Nyugaton egyformán – olyan gyakran és szívesen fordulnak a közvetlenül morális témák felé. A hét halálos bünt és a hét erényt ők – csakúgy, mint a szerzetesek – a mindennapi gyakorlatból ismerik. (Marceau nemcsak eltáncolja-eljátssza a hét halálos bünt, hanem litográfiakötetet is ad ki e címmel – meg is rajzolta-festette.)⁶⁶ Japánban a Zeami családjára bízott kuszemai táncokat *nevelő értékük* miatt különösen sokra becsülték (e táncokban gyerekek is felléptek).⁶⁷ A megfeszített munka nemcsak a testet ügyesíti, nemcsak azt éri el, ami közvetlen célja, hanem: rendezi és megtisztítja a személyiséget; képessé teszi mélyebbről és magasabbról származó ismeretek befogadására. E század elején egybehangozóan elmondja ezt Rilke és Gorkij: „az ihletet helytelenül tartják a munka stimulánsának a munka folyamata során jelenik meg.”⁶⁸

Mindebben arról van szó, hogy a „tudattalan” a „természeti” mozgósításának a tudatból kell kiindulnia. (Ha földadjuk az öntudatot, nem egészséges állattá vedlünk vissza, ahogy sokan

szeretnék, hanem beteg emberré züllünk.) Hogyan? A figyelem – így fogalmazza ezt a lélektan – a kéreg egy bizonyos pontjának ingerülete és többi pontjának gátlása. A „figyelem összpontosítása” éppen ennek a pontnak a megerősítését jelenti. Se nem látunk, se nem hallunk, ha odafigyelünk valamire. Nem látunk és nem hallunk álmunkban sem; álmunkban – tehát az ébrenlét és az alvás határán, amikor a tudattalan erői zavaros képekbe öltözötten tudatunkba törnek. Az alvásban az egész kéreg úgyszólván gátolt állapotban van, a külvilágra irányított funkcióit tekintve. Az ébrenlétben az egész kéreg – mondhatni – izgalmi állapotban van. A kéreg izgalma gátolja, leszorítja a tudattalan tevékenységét. A kéreg gátoltsága felszabadítja a tudattalant. A kéreg egyetlen pontjában összpontosított erős figyelem gátlást teremt az egész agykéregben (ezt az *egyetlen* pontot kivéve). Tehát ezt az egyetlen pontot, a figyelem őrhelyét kivéve gátolt állapotban van – ez felszabadítja a tudattalan tevékenységet! Az erős figyelem az alváshoz hasonló – az alvás és az ébrenlét határán járó – állapotot teremt. Egyetlen pontban nagyon éber az ember – de az összes többiben „szunnyad”. Innen a tudósok szórakozottsága, feltalálók alvajáró állapotai; a koncerten is néha az alszik el, aki nagyon figyel. Sőt: a hipnotizőr is a figyelmet használja föl – egyetlen csillogó pontot kell fixírozni, minden erőnkkel arra kell figyelniük –, hogy álomba merítsen.

Itt a Sztanyiszlavszkij-paradoxon kulcsa!

A tudat legintenzívebb tevékenysége felszabadítja a tudattalan majdnem egész régióját.

Ez adja a Zeami-féle színiiskolázás magyarázatát is. „A szívet az igazság fokára emelni”, a „szellemi eszközökre való ráeszméléssel” – ez emeli a színészt a legmagasabbra; ha ezt elérte, a nő kivirágzott művészetében. (Sztanyiszlavszkij: a tudattalan rügyekből bimbóvá fakadt...)

Ez a kifejezés: „ráeszmélés a szellemi eszközökre”, a zenbuddhizmus meditációját jelöli, amelynek lényege a gondolat roppant erejű koncentrálása, figyelemösszpontosítás.

(E gyakorlat váza – amit Zeami nem ír le, tudottnak veszi –: visszavonulunk, csendet teremtünk magunk körül és magunkban, valamiféle képzetet idézünk fel képzetünkben, s ezt gondolatainkkal boncolni kezdjük: *mindent* elgondolunk, ami erről a képről, képzetről, fogalomról okszerűen eszünkbe jut – tehát nem engedjük kalandozni gondolatainkat, erőteljesen a tárgynál tartjuk, de ennek körében kérlelhetetlen következetességgel űzzük előre; lassanként végzünk minden gondolattal – mindet végiggondoltuk, megoldottuk, és ezzel kigyóztuk tudatunkból; egy bizonyos üresség jelentkezik most, ezt az ürességet fenntartjuk, ez nyit helyet a megvilágosodásnak. Ez a megvilágosodás vonatkozhat tudatos gondolkodásunk eredeti tárgyára is; például a színészi munka valamelyik részletére. Először csak a koncentráció a fontos – csak később, az iskolázás során kap jelentőséget a koncentráció tárgya. Nagyon is hasonlít ez az út a költők, tudósok, feltalálók által leírt alkotófolyamathoz: erőteljes koncentrálás, amely nem hozza meg a megoldást – a megoldás mintegy „magától ugrik be”, nemegyszer megálmodja – például a matematikus: számon tartja ezt a tudománytörténet – a megoldást az addig „hiába” gondolkodó. Mindenesetre gondolkozni, következtetni a lehető legerőteljesebben kell, de – ha a megalkotásról és nem alkalmazásról van szó – ez *magában* nem vezet eredményre.)

S mit mondhatunk izgalomról és gátlásról pontosabban? Azt, hogy ez csak hasonlat, hipotézis. Ezt maga Pavlov tudta a legjobban. Ő maga mondta, hogy bizonyára sok hiba van mindabban, amit megfigyelései nyomán *elgondolt*, mindez hemzseghet a tévedésektől, amint ez már a tudományban szokásos.⁶⁹ Hiszen ő nem az agyrészecskék egymás közötti működését figyelte meg közvetlenül; hanem csak az állati szervezet bizonyos megnyilvánulásait, és ezekből több-kevesebb joggal következtetett az agyrészecskék működésére. De mindenesetre jól használható, hasznosítható, megvilágító erejű hipotézisek ezek.

A képesség

Mit mondhatunk most már *a színészi képességről*? Mi a szervezetben rejlő előfeltétele annak, hogy valakiből majd mester, nagy színész legyen?

„A színész feladata ... hogy testét használja kifejezési eszközként ... testének ügyesnek kell lennie ... Nap nap után gyakorolnia kell, hogy kiszélesítse hangja és teste kifejezési lehetőségét ...” – Eugenio Barba⁷⁰ e mondatai nagyjából megfelelnek a közfelfogásnak. A színész legyen jó alakú, magas; tudjon jól táncolni, énekelni; legyen jóhangú és jóképű. Van ebben igazság, csak éppen a legnagyobbak ütnek ki leggyakrabban a szépszavú, jótestű csoportból. Talán Barba felsorolásának második része megvilágíthatja, hogy miért; ezt mondja: a színésznek „*testével kell gondolkodnia*”, s különösen fontos, hogy a színész jól és alaposan használja „*képzeletét*”.

És ebben kell látnunk a színészi tehetség lényegét: gondolkodnia kell a testével, s elsősorban a képzeletével kell dolgoznia.

Mit jelent ez? Azt jelenti, hogy a színésznek olyan szervezete van, központi idegrendszere olyan szerkezetű, hogy viszonylag könnyen – másoknál könnyebben – tudja *tudatos elszánással tudattalanját* és ennek útján egész testét tetszése szerinti működésre (elpirulásra, sírásra ...) kényszeríteni. Azt jelenti, hogy olyan erejű *képzelti képet* tud felidézni tudatában, amelyik a tudattalant is megindítja (sőt – később látni fogjuk –, a közönségre is hat).

A túl intellektuális színész – a mai európai színész – a jól elmondott szuggesztív szöveget is *elsősorban* mimikával, arcjátékkal kíséri. (Csak a *fej* eleven!) A maszkos színész *egész testével* kifejez! *A maszk leszorítja a testbe a gondolatot!*

A pantominszínész, a mimus kifejezőerejét a maszk nem csökkenti, hanem növeli, mert a néző figyelmét *a testre* koncentrálja.

Dosztojevszkij mondja, hogy a nagy művészi gondolat javarészt nem egyéb, mint érzelem; Wagner – hiszen zenész! – még egy fél lépéssel tovább megy, s ezt mondja: a művészetben az értelem *érzelemmé válik*.⁷¹

A gondolat, az értelem, a kéreg tevékenysége – mint láttuk, a figyelem erejével – megindítja, megeleveníti a kéreg alatti központokat: érzelemmé válik. A színész – de igazából a többi művész is – mind továbbmegy: a test látható, mérhető működését is megindítja, serkenti. A színész végül: *mozgásban* nyilatkozik meg. Testével gondolkodik! láthatóan!

Nem arról van itt szó, hogy a színész föladata volna a törzsfejlődés és az egyedfejlődés eredményeit, hogy leépítette volna tudatát. Nem! Hanem tudatával a legöntudatlanabbig is lehatolt, azt is átvilágította. Tudatosan szabályozza – például – szív működését, ereinek szűkülését és tágulását (elsápad, elpirul). Tudatosan *tanulja meg*, hogy hogyan kell, hogyan lehet szabályoznia. De amikor szabályozza – játék közben –, akkor ez már *készség*, azaz rész-mozzanataiban öntudatlanul működik, a színész a részmozzanatokat már elfelejtette – amit megtanult, *a feledésen is átment*, készséggé vált.

De vigyázzunk! Nem nyúlhat *közvetlenül* hozzá például sápadása és pirulása, nevetése és sírása szabályozásához! Nem. Hanem? Ezt az utat járja meg: *tudatosan* fel akarja idézni magában a sápadt ember lelkiállapotát (akinek a fiát megölték ...). Tehát először *érezni* akar. De ehhez, még előbb, pontosan – és dúsan – el kell *képzelnie* a dolgot. Tehát: leelőször *gondol* rá, aztán elképzeli ... (Ide térjünk majd még vissza. A képzelethez. *Határterület ez*, mint az álom. A tudatos és a tudattalan között.)

Tudjuk: a futballdrukker vérében is megsokasodik a cukor, miközben *nézi* a játékot – éppen úgy, mint a futballjátékos vérében, miközben testi és szellemi erőfeszítéssel *játssza*. Ha csak

nézzük, amint valaki citromot nyál, összefut a szájunkban a nyál. Még egy lépést tovább: hacsak *elképezzük*, képzeletben még egyszer lepergetjük a vasárnapi meccs izgalmait (fordulatait, *képeit*), máris emelkedik valamicskét a vércukorszint. Meg is tudjuk mondani: valahol a thalamus környékén, a kéreg alatti magocskák táján „kapcsolódik át” az elképzelt kép érzéssé, s valamicskével tán még mélyebben testi jelenséggé. A thalamus – amennyire tudhatjuk – az idegrendszer háromféle működését szervezi egységes, harmonikus egésszé. Az érzékelést, az érzelmeket és akaratunktól független testi szerveink – például a szív, gyomor – működését.⁷² A drukker nézi a mérközést = érzékel. *Izgatott lesz* ettől, hogy csapatát szorongatják = érez. *Vércukorszintje emelkedik* = akaratától független (vegetatív) *májműködés*. (Röviden szólva.) Ha mármost *nem látja* a meccset, csak *elképezi*, akkor nem kívülről indítják a „thalamus működését”, hanem ő indítja *belülről, felülről*, az agykéreg felől. (Fontos itt a *kép* szócska; képzel, képzelet, képzet, megképzik az agyában ... minél képszerűbb, amit magában felidéz – annál nagyobb a hatása.) Erre mondhatjuk azt, hogy az emberi agy „önszabályozó rendszer”,⁷³ azaz: külső vezérlés nélkül működik. (A fiziológia a kibernetikából kölcsönzi ezt a hasonlatot, és azt mondja vele, hogy az emberi agy ebben az értelemben automata. Nekem jobban tetszik József Attila meghatározása: „Az én vezérem bensőmből vezérel ...”⁷⁴)

Még valamiről kell beszélnünk.

A színész elképzelte az alakot, s most ez a képzeletbeli kép érzelmeket és testi elváltozásokat idéz föl (a vegetatív funkciók változásait). A testi elváltozások erősítik az érzelmeket, s a megerősödött érzelmek elmélyítik – ha tetszik: látomássá fokozzák – a képzeletbeli képet. Az így megerősített képzeleti kép még erősebb érzelmeket és még hevesebb testi jelenségeket válthat ki ... Ezt a körkörös „öningerlő” rendszert reverberációs körnek nevezi a fiziológia (a latin eredetű angol reverberation, visszhangoztatás, visszasugárzás szóból).⁷⁵ A kéreg befolyásolja a thalamus funkcióját, ez viszont visszahat a kéregműködésre ... Thalamus egyébként görög eredetű latin szó, és szobát, női szobát, hálószobát, nászagyat, házat és házasságot jelent. Az agynak ezt a kéreg alatti részét – azt kell hinnünk, mestere Hippokratész nyomán – még a nagy Galénosz nevezte el így. A tudomány úgy tartja,⁷⁶ *előszoba* értelemben használta ezt a szót; hiszen az idegek *itt futnak össze*, s innen tartanak tovább az agykéreg felé ... Mi – naivul – mégis inkább azt hisszük: a hippokratészi iskolának még volt, még lehetett némi sejtelve arról – tán a régi keleti hagyományok alapján –, hogy a belső ember s a külső világ miféle *nászt* ülnek itt, miféle *házasságra* lépnek. (Mint tudjuk, az archaikus–keleti–orvostudomány még meditációban nyert *látásra* hivatkozott, *nem* boncolási eredményekre; Krisztus előtt 600 körül ez a felfogásmód kezdi átadni helyét a hagyományokra épülő spekulációnak – már nincs *látás* –, majd a külső valóság – kezdetben igen téveteg és ugyancsak spekulatív – megfigyelésének.) A thalamusban magocskák is vannak – színük vagy formáik szerint elkülöníthető részek a thalamus állományában –, és ezek egy részéről meglehetősen biztosan állítja a fiziológia, hogy az érzésben van szerepük; nevezetes magocska a nucleus medialis dorsalis (a középső hátsó magocska), amelyik felfelé a kérgi test-érző központtal – tehát a saját testünket tudatosan érző központtal –, lefelé a hypothalamussal – a vegetatív víz-, cukor-, zsír-, sószabályozás központjával – van összekapcsolva.⁷⁷ Méghozzá úgy, hogy a kéreg is „üzenhet” lefelé, a thalamus és a hypothalamus is fölfelé. Ha kívülről éri hatás a szervezetet, a thalamus az érzéseket ösztönzéssé alakítja; ösztönzi az agykérget, hogy ilyen vagy olyan viselkedésre utasítsa az egész szervezetet.⁷⁸

Most emlékezzünk vissza arra, amit a progresszív corticalis dominancia – az egyre fokozódó agykérgi uralom – elvéről mondtunk, és lássuk be: a színész – minden művész – munkáját első lépésként ez a fokozott agykérgi uralom jellemzi. Első lépésként – mert azután a színész túllép ezen, és mélyebbre jut. Pavlov erről a következőket mondja: „*Minél tökéletesebb az állati szervezet idegrendszere, annál centralizáltabb, annál nagyobb és nagyobb mértékben válik az*

idegrendszer legmagasabb része a szervezet egész működésének irányítójává, annak ellenére, hogy ez egyáltalán nem mutatkozik meg nyíltan és világosan. Esetleg úgy látjuk, hogy a magasabbrendű állatoknál sok funkció a nagyagy befolyásától függetlenül megy végbe, a valóságban azonban ez nem így van. Az idegrendszernek ez a legmagasabb része vezetése alatt tartja a testben lejátszódó összes jelenséget. A hipnotikus szuggesztió és autoszuggesztió jelenségeivel kapcsolatban ezt már régen megfigyelték! Önök tudják, hogy a hipnotikus alvásban sok vegetatív folyamat szuggesztióval befolyásolható. Másrészt ismerjük az autoszuggesztió olyan esetét, mint például az álterhesség tünete. Ebben az esetben aktívan működésbe kezdenek a tejmirigyek, és a hasfalban zsír rakódik le, hogy utánozza a terhes állapotot. És ez a jelenség a fejből, gondolatainkból, szavainkból, a nagyagyból indul ki, és hatást gyakorol olyan csendes, valóban vegetatív folyamatra, mint a zsírszövet megnövekedése.”⁷⁹

Figyeljünk!

Mondottuk már, hogy a színész figyelemkoncentrációja alvás-közeli állapot. Egyetlen őrpont éber – a többi szunnyad; bénaság gátolja. Így a hipnotikus állapotot is jellemezhetjük. Csakhogy, amíg hipnozisan az őrpontban *idegen* hatás – a hipnotizőr szuggesztiója – van jelen, addig a figyelemben a színész saját öntudata őrködik. És parancsot ad – magának. Szuggesztió ez; önszuggesztióban él, hogy át tudja változtatni testét! Zsírszövege megnövekedik! Hát a színész ne tudná? Ha nem is ereszt hasat egy estén, de még egy egész évadban sem, ha a szerepe olyan is – mégis: szíve, mája, veséje, tüdeje, lépe másként működik.⁸⁰

A színész mozog. Mozgását mi is utánozzuk, ha csak gondolatban is (de néha, előadás után még az utcán is percekig úgy járunk, ahogy őt láttuk) – mozgását mi is mozogjuk (képzeletben), nemcsak a futballistáét. A színházi néző is könnyezhet, verítékezhet, szíve doboghat – vérnyomása és vércukorszintje emelkedhet . . . Annál jobban, minél pontosabban és erőteljesebben megképződik benne, kirajzolódik *képzeletében* az az alak, akit a színész játszik. Ez pedig attól (is) függ, hogy a színész mennyire tudta elképzelni, mennyire változtak meg képzeleti képe nyomán érzelmei, testi működései s mindennek következtében hanghordozása, mozgása is. A színész beszél is. De a szó először tudatunk legmagasabb részére hat; a szó fogalom, hogy mélyebbre hatoljon, először el kell képzelnünk. A szó mint hang, dallam és ritmus – már mélyebbre hat. A mozgás: kép; azonnal mélyebben ragad tneg. (Pavlovi szóval: a szó – mint fogalom – a jelzések jelzése, második jelzés, elmondja, hogy mi történt, nem látjuk – az agykéregre, a második jelzőrendszerre hat. A mozdulatot látjuk, a hanghordozást halljuk, ez közvetlenebbül, *érzéki módon* hat – rögtön kép! ritmus és dallamvonal! – a mélyebb központokra.)

Az önszuggesztiós álterhességben „a hasfalban zsír rakódik le, hogy *utánozza a terhes állapotot*”. Mi más volna a színész vágya, mint hogy „önszuggesztióban” *utánozza* az alakot, annak minden testi megnyilvánulásait? Hogy látomást idézzen fel magában, és – testét-lelkét átváltoztatva – felidézze ezt a nézőben is! (A legegyszerűbb – de gyakorlott – néző is, akármelyik színházi estén, meg tudja ítélni, hogy a látomás mikor van jelen.)

A színésznek elég ehhez bizonyos hangulatba kerülnie, bizonyos érzelmeket, indulatokat átélnie – vethetné ellene valaki. Igen, sokan így csinálják. Ez azonban kezdő fok, még felszínes. (Persze jobb, még ha a szakmabeliek egy része egy idő után megveti is, mert *tovább* nem jutott, mint a rutin. Jobb a színésznek és jobb a naiv nézőnek. A többi pedig nem számít.) Mi történik ebben a bizonyos *hangulatban*, amit sokan bor- vagy más gőzben keresnek? „Az agykéreg és ezen belül is a homloklebeny a fejlődés folyamatában a legújabb szerzemény, szükségszerűen különösen érzékeny, és elsősorban válik a diffúz [a szétáradó] gátlás áldozatává, *ha az a hipnotikus állapot legelső fokaiban*, a nagy féltekékben egyszer keletkezik. Ekkor . . . előtérbe lép az első jelzőrendszer [s ezzel a kéreg alatti, ősbibb részek] működése, először tartósabb formában

álmodozás és fantasztikus hangulat alakjában, később pedig akutabb formában is félalvás vagy tényleges enyhe alvás alakjában (amely megfelel az elalvás előtti állapotoknak)” – mondja Pavlov, és hozzáteszi, hogy ez: „felszabadulás a második jelzőrendszer [a fogalmi gondolkodás, a kéreghez kötött öntudat] szabályozó befolyása alól. Ebből adódik ennek a működésnek chaotikus jellege, mely a továbbiakban nem vagy csak kismértékben számol a valósággal [a külső valósággal], és elsősorban a kéreg alatti központok *emocionális* befolyásának veti magát alá.”⁸¹

Látjuk: hány színész próbál ebből gazdálkodni! Kábítja, elbódítja a tudatot – hogy a tudattalanból valamiféle eleven erőhöz jusson. De itt még nem mély, és könnyen kiszikkad a kút! Ez az alvás-közeli, „alvás-előtti” állapot, igen, ez a művészi munkához közelálló állapot, csak éppen: ott – a művészi tevékenységben – a *tudatfokozása* és egyetlen pontba sűrítése vonja ködbe a kéreg többi részét, és a képzet, a képzeleti kép *határozott* olyannyira, hogy *létrehívja* az érzelmet, a határozott, helyénvaló érzelmet, majd a hozzá tartozó testi jelenséget ... Míg itt – az alvásközeli, „alvás-előtti” állapotban – a tudat kikapcsolódott, és csak „valamiféle” hangulat, érzelem tör föl ... színezi a képzeleti képet, furcsa ködökbe vonja, de kaotikus tetszése szerint ... Felszínes mélység ez, sok modern művész – még éppen a jobbak is – él meg ebből.

Ezzel szemben a nagy művész: miért van az, hogy „épp az igazán szenvedélyes színészek szenvednek pályájuk kezdetén legtöbbit ... *az átkozott görcsösségtől*, olyannyira, hogy sokszor hidegséggel vádolják őket”? – kérdezhetjük Dullinnel.⁸² Mert az igazi színész nem zsongítja el a tudatot, hanem, úgyszólván, addig fokozza, amíg az túllő önmagán. De míg fokozza, a görcs egyre nő. Nem hagyja felpárologni az érzelmek színes páráit; hanem *maga szabja meg* képzeletének erejével, hogy mit akar kiváltani. És ezzel: a testi működés mélységeibe jut!

Ettől a görcs. Görcsös erőfeszítés kell ehhez az *áttöréshez*. (Hányan feladták ezt a modernek közül!)

Képzeleti képek, érzések, a test változásai, mozdulatok – ezekből építi össze a színész az alakot. A gondolat csak megindítja útján. És a szó csak kíséri.

Mozgás és mozdulatlanság

A néző *nézi* a színelőadást. Nézi és nem hallgatja. Pontosabban: hallgatni is csak azért hallgatja, hogy képzeletében mind pontosabban *láss*a. A szavak segítik, hogy mind pontosabban lássa – a színész látomását.

A színház látvány – sőt látványosság.

A néző *a színészt* nézi.

(Az európai *néző* lassan *hallgatóvá* lett; a színészen alig maradt néznivaló, hiszen először a táncról, azután a mimusi mozgásról mondott le, maradt az arcjáték. Cserébe a néző megkapta a díszleteket.)¹

Micsoda öröm manapság olyan színelőadást látni, amelyben még él a mozgás! (Ez többnyire: „súlytalan” zenés vígjáték, ami a tartalmat illeti.) Az egész színházi világ kiéhezett a pantomimra. Talán nem véletlen, hogy Marcel Marceau, amikor *mimodramává* – mozgásdrámává! – alakítható darabot keresett, ugyanarra a zenés Nestroy-bohózatra bukkant rá (*a Talizmánra*), aminek vagy száznegyven évvel ezelőtti berlini előadását Kierkegaard azzal dicsérte, hogy itt olyan színészeket látott, akik még „*menni és állni*” tudtak.² Azután meg: *japán és kínai* témákra.³

A mozgás az élő szervezetnek az a legősibb, legelemibb megnyilvánulása, amellyel a külvilág számára először ad hírt magáról. (A gyerek négy-öt hónappal *előbb* mozdul meg – még az anyja testében! –, mint ahogy felüvölt.)

A nó-színész mozgásáról

A nó-színész képzése – mint minden keleti színészé – akrobatikus képzés. Az egyes izmok, izomcsoportok mozgását éveig tanulja és évtizedekig gyakorolja. Zeami hagyatéka ilyen, egyes izomcsoportokra kidolgozott gyakorlatokat nem őrzött meg; ez felesleges volt. Hiszen ezek a gyakorlatok nem képezték – és nem képezik – titkos tudás tárgyát, és elevenen éltek és élnek a család mindennapi munkájában. Ezeknek a gyakorlatoknak a tökéletes tudása nem elég a színészi hatás kiváltásához.⁴

A nó-színész színpadi mozgása lassú, de roppant hatóerejű mozgás.

Roppant hatóerejű – ezt úgy értem, hogy a közönségre rendkívüli erővel hat. (Pont a fordítottja történik itt, mint a naturalista moziban vagy a naturalista színpadon. Ott mindent megmutatnak – amit csak meg lehet mutatni. Itt *sokkal kevesebbet* mutatnak, mint amennyire lehetőség volna, és a hatás útját egészen másfelé keresik. Ott mindent testileg kiviteleznek, és a szem elébe tárnak; nem bíznak az ember benső megérinthetőségében. Itt testileg mindent visszafognak, és azt tartják, hogy ha a szem kevesebbet lát, elevenebben mozdul a képzelet.)

Idézzünk néhány szemtanút. Mit mondanak a nó-színész, a japán színész mozgásáról?

Shaw mondja, hogy a nót az is megérti, aki egy szót sem tud japánul.⁵ Ugyanerről tudósítja Walter Unruh mérnök, egyetemi tanár kissé meghökkenten az európai közönséget. (Maga sem érti: mi hatott rá ott voltaképpen?) Az egyik nó-társulat 1957-es párizsi vendégszerepléséről szóló vezércikkben a vezető színész nyilatkozatáról ezt az európai fül és agy számára alig érthető mondatot olvassuk: „További célja – így mondta – az, hogy tökéletesítse a gesztust *megelőző és*

követő mozdulatlanság egységét. Ezt szeretné.” Miért fontos a *mozdulatlanságot* még és még jobban kidolgozni? Miben lehet *egységes* a gesztust megelőző és követő mozdulatlanság állapota? Belső tartalmában. A látomáson – ha tetszik: a képzeleti képen – munkálkodik a színész a mozdulatlanság állapotában.

A cikkből a továbbiakban megtudjuk, hogy „a nő-színész legszebb pillanatai azok, amikor a cselekvés függőben marad. Az akció megáll, *de a színészek szellemi energiája percre sem lankad*: a színész egész benső erejével tovább koncentrál a cselekmény lényegére.”⁷

Mint Zeami mondta: a színész *egész* szívével, de testének csak héttizedével vesz részt a játékban!

Így aztán a feszültség soha nem csökken – folytatja a tudósítást. – A színészek ereje abban rejlik, hogy gesztusaik olyanok, mintha állandóan győzelmet aratnának a mozdulatlanságon. Mintha nem eljátszanák a darabot, hanem mintha most alkotnák meg.

Aki látott valaha mozgásukban sérült (rángatódzó vagy bénult) gyerekeket, amint a helyes mozgás kivitelezéséért küzdenek, megfelelő irányítással – az jobban, könnyebben megértheti, hogy miről van itt szó. A mozgás lemeztelenítéséről; a mozdulat, a mozgás eredetének megmutatásáról. Úgyszólván az emberi szervezet működésének tudatára ébredünk, és ezzel a keleti szemlélet szerint: a világ működésének tudatára, de ezt a természettudomány is tudja: az emberi szervezetben ugyanazok a törvények működnek, mint a külső világban. A gyakorlatozó szándéka az, hogy eddig vagy másnál öntudatlan mozgásokat *tudatosan* kivitelezzen. Ezt megkönnyíti az, hogy a fejlődés magas, emberi fokán az öntudatlan életműködések is a kéreg – a tudat – mind erősebb befolyása alá kerülnek (mint az élettan *hasonlata* mondja: a kéreg alatti központok mintegy a kéregben is képviseltetik magukat).⁸

De menjünk tovább a tudósításban: néhány jel arra mutat, hogy a színész csatában vesz részt; néhány lépés – már úton van; majd leül: vagyis távozott a színről ... S később: néhány bambusz mutatja a hajót, a miniatűr fa az erdőt; a földre dobott rongy vagy legyező – a meggyilkolat.

A földre dobott rongy a meggyilkolt – s a nő-előadást az avatatlan, a japán nyelv és a nő nem ismerője mégis lenyűgözötten nézi, mert a színész belső koncentrációban megjeleníti a holttestet, és maga ennek megfelelően mozog, mozgásával is szuggerálva a holttest jelenlétét. (Hogy a pantomimban mozgással való szuggerációról van szó, ezt világosan látja Marceau.⁹ Amikor megindokolja, hogy *Párbaj a sötétben* című – a kínai színházból származó – híres párosjelenetéhez miért használ igazi kardokat, ő, aki egyébként *minden* tárgyat csak *mozdulataival* szokott megjeleníteni, ezt mondja: „Tulajdonképpen a kardok is szereplők ... *Éppolyan* nehéz tárgyakat dramatikusan használni, mint *szuggerálni* őket.” Erről az európai színész tökéletesen megfélekedzik. Azt hiszi, hogy csak „az alakot” kell eljátszania, nem tudja, hogy a kellék tárgyait, a díszlet falait – ha már vannak – is *csak ő* elevenítheti meg; maguktól hiába vannak ott, holtak maradnak a színpadon. Ez a kidolgozott, belső látomás szerepe.)

Mi az, hogy szuggerál? A színész a néző gondolkozását, képzeletét működésbe hozza – mozgásával, szavaival. A néző *saját* képzelete idézi fel azután érzelmeit, sőt testének elváltozásait is.

A nő-színész lassan és pontosan mozog. De egyetlen kis mozdulat többet mond el, és intenzívebben hat, mint a mai európai színházban a mozdulatok egész sora. Ez lehetővé teszi, hogy a kifejezés-sorozatok – s ezzel az események – *nagy gyorsasággal* kövessék egymást! A lassúság tehát óriási gyorsaságot produkál – és a nyugalom hatalmas feszültséget. Hogy el tudjuk képzelni, miről van itt szó, idézzük Dullint, aki így írja le a japán színészek mozgását: „A gesztusoknak valami határozott, éles hangsúlyt adnak, amelytől ezeknek teljes jelentősége érvényesül. Ha a színész »megrúgja« partnerét, a valóságban hozzá sem ér; de a mozdulat végrehajtása olyan pontos és találó, hogy erőteljesebben kelti fel a brutális hatást, mintha valóban

végbevinné.”¹⁰ (Egyetlen mozdulat egy verekedés helyett.) „Ha lesújt kardja élével, alig érinti az ellenfél testét, de *a száraz kis mozdulat*, amellyel jelzi, hogy most húzza ki fegyverét a sebből, annyira igaz, hogy valóban érezzük, hogy hatolt be a vas a hús mélyébe.”

„... valóban érezzük ...”?

Hopp! „... valóban érezzük ...” Ez vajon csak afféle fordulat – vagy testi-lelki realitásról ad hírt? Mit mond erről a tudomány?

Menjünk vissza egy kicsit, egészen addig, hogy a színész szuggerál. Azaz: leköti a néző *figyelmét*, azon igyekszik, hogy a néző *őt* nézze, *őt* hallgassa, feledkezzék meg minden másról. (A néző agykérgének többi, nem a színészre figyelő „pontja” kerüljön gátlás alá!) A figyelem mozgósítja a néző képzeletét – és hatása egyre lejjebb hatol, az agy ősbib rétegei felé (úgy is, hogy már a kéregben „átkapcsolódik” az ősbib „központokat” itt, a kéregben képviselő pontokra); a néző érez, sőt: mozog! Még ha nem ugrál is székén, mint a bábszínházban a gyerek, de elvetélt izomrándulásokkal követi a színész mozdulatait. Izmainak rándulásait megint csak érzékelik az „agyközpontok”, és fokozzák érzelmeit, erősítik a képzeleti képet – erősítik a színésszel való azonosulást. A szó értelme csak *a kéregre* elsősorban *a bal oldali* kéregre – hat; a beszéd hangszíne, ritmusa és a mozgás látványa közvetlenül hat mélyebb, kéreg alatti központokra; és még mélyebben ragad meg: *saját mozgásunk átélése*. Azt már jó ötven éve tudjuk, hogy ha bármilyen *mozgást elképzelünk* – elektromos jelenségek *ritmikus* sorozatát regisztrálhatjuk azokban az izmokban, amelyekkel a mozgást el kellene, el lehetne végeznünk.)¹¹ (Természetesen a néző *nem tudja*, hogy *ezekkel* az izmaival kellene mozognia, ha úgy akar mozogni, mint a színész – az agy mégis jó helyre kapcsol.) Ezen alapszik a könyvolvasó élménye is – ha igazi, ha jó olvasó, azaz *saját erős képzelete is van*, mert az író képzelete nem elég; az író pontosan elképzelet és leírja a mozgást (az ő izmaiban végbemennek az elektromos folyamatok), de az olvasónak belülről értelmes szóvá; és értelmes szóból *képzeletbeli képpé* kell fordítania a leírást ahhoz, hogy az ő izmaiban is hasson! (Ezért van az, hogy olyan sok *okos* ember – nem tud olvasni. Pontosabban: amit olvas, nem hat rá, nem rázza meg az egész embert – legföljebb megérti, mert okos. Az ilyenfajta „corticalis” – vagy: bal féltekei – ember egyre biztosabban kizárja magát önmagából és a világból; mert csak addig néz, ameddig az esze ér. És míg mi magunk végtelen lények vagyunk, végtelenek – szó fizikai, mikrofizikai értelmében is –, mint a világ is, eszünk nagyon is véges.) Sőt: a mozgási képzetek átélése nemcsak a bioelektromos áramot idézi elő – és az izmok gyenge összehúzódását –, hanem (és ezt csak újabb kutatások bizonyították): a vérellátás és táplálékfeldolgozás is javul ezekben az izmokban, és az ingerlékenység is fokozódik.¹² Minderről visszajelentés érkezik az agyba, és a mozgási képzet egyre erősödik. Készenléti állapotba kerül a szív és az érrendszer, a tüdő és a vesék! Sőt: a verejtekmirigyek – a kiválasztás egész mechanizmusa.

Nos, igen, mindez megtörténik akkor is, ha a mozgásról *olvasok*, és képzeletem elég erős. De a színház, a látvány – *rögtön érzéletes*, képzeletemet is megfogja, *kép* maga is. Nem kell a fogalmak nyelvéről a képek nyelvére fordítanom.

És most menjünk még tovább.

R. Reutler 1928-ban írta le a róla elnevezett Reutler jelenséget: *egyik élőlény működő izmai távolból is fokozzák a másik lény izmainak összehúzódását*.¹³ (Tehát nemcsak akkor, ha az izmokat *közvetlen* érintkezésbe hozzuk, s így érthetőbb volna, hogy az egyikén fellépő

elektromosság a másokban is áramot indukál.) Reutler például kipreparálta ázsiai sáskák bélrendszerét, ez a bélrendszer önmagában még legalább tíz órán át végzett jellegzetes, féregszerűen hullámzó – úgynevezett perisztaltikus – bélmozgásokat a kipreparálás után (mint ahogy a kitépott pókláb még kaszál). Ha mármost a közelében egy élőlény izmai összehúzódtak – *a bélrendszer is hevesebben mozgott.*

1959-ben a cseh Stefan Figar kibővítette e jelenségek körét: laboratóriumában leültetett egymástól néhány méterre két kísérleti személyt.¹⁴ Egymásnak háttal ültek. Kezüik ereiben mérte a vérellátás változását. Ha intenzív szellemi munkát végzünk – mondjuk csak kétjegyű számok szorzását fejben –, a test vérellátása csökken (az agyé nő). Ez mérhető. Figar a következő különleges jelenséget észlelte: ha az egyik kísérleti személy kezdett fejben szorozni, nemcsak az ő kezének vérellátása csökkent, hanem, némi késéssel, a másik, nyugodtan üldögélő személy kezének vérellátása is! Sőt: ha teljesen oktalan esés, ingadozás mutatkozott az egyik kísérleti személynél – röviddel utóbb ez oktalan ingadozás *a másik* kísérleti személy vérellátásában is fellépett! Le kellett vonni a konklúziót: az egyik kísérleti személy szervezetében fellépő *öntudatlan fiziológiai jelenség* kis távolságra *továbbbítódik* a másik kísérleti személyre, akinek szervezetében *ez ugyancsak öntudatlanul játszódik* le.

Ezért kell a színésznek magában ezeket a fiziológiai jelenségeket előidéznie; igazi átéléssel (id est: a képzeleti *képre* való koncentrációval, minden részecskéjének pontos kidolgozásával) idézze fel a láthatókat (például a sírás) és a láthatatlanokat egyformán. Nem is az a fontos, hogy sírjon – és ez látható legyen –, fontosabb, hogy *benne* az a fiziológiai változás, ami a sírással jár, bekövetkezzék!

Mert – így feltételezzük, Figar nyomán – ez a fiziológiai változás *közvetlenül is* hat a nézőre, sőt: a nézőtérre! Tudjuk: tele színházban, tele moziban jobban szórakozhatunk. Tudniillik: a közönség *felerősíti* ezt az aprócska hatást, a nézők egymásra is hatnak! Öntudatlan izomrángásaik, vérereik szűkülése és tágulása ... Hiszen milyen szorosan egymás mellett ülnek. A nézőtér egy nagy zeneseckrény: minden részecskéje felerősíti a húrocska, a színész benső remegéseit. Ahogy a hegedű teste a húr hangjára – erőtlen, gyenge hang ez – láthatatlan remegésbe jön, és hegedű hangot ad. Rezonál. (De ennek a szónak itt fiziológiai értelmet adtunk.) Ezért fontos az, hogy a színész elképzelése minél pontosabb legyen, és hogy a mozgást mintegy izomszálakra, elemeire bontva kivitelezze. *Ez pontos képzetet* idéz fel a nézőben, aki így önmagában is, öntudatlanul, pontos izomszálakat mozgat meg – és érzete támad, mindenesetre annyi, hogy képzeleti képét, hatalmasan, felerősíti. Másfelől: a színész izommozgása, vérellátásának változása közvetlenül is hat, és fontos, hogy ez a hatás is *pontos* legyen, ha erőlködik, tényleg erőlködjön a szervezetében az a részecske is, amiről ő nem is tud – különben saját szervezetem (a néző szervezete) nekem nem ad *pontos* visszajelentést arról, amit láttam, a felidézett képzet zavaros, *nem hiszem el.*

(Ami *a színészi munkának* ezt a „távolba hatását”, ezt a telepátikus szuggesztiót illeti, mindez csak feltevés. Nem támogatja más ezt a következtetést, mint személyes tapasztalatom – sokszor azt hiszem, meg tudom mondani, hogy a színész vagy zenész épülő öröklakására gondolt-e, vagy rántott szeletre; tudtommal soha sehol nem végeztek, és én sem végeztem olyan kísérletet, amelyek ezt a hipotézist igazolták, vagy akár csak kutatták volna.)

Dullin tehát érezte, hogyan hatolt be a japán kard vasa a hús mélyébe. Mert a japán színész képzete és a mozdulat kivitelezése pontos – a hatás is pontos és intenzív.

Íme, „a szív ereje”, amiről Zeami beszél. A „belső erő”, amit minden technika elé és fölé helyez. Ezért az igazán nagy színész az, akinek a belső, személyiségén belüli manipulációkra képessége és ereje van. Lett légyen rossz az alakja, a hangja.¹⁵ Így mondja ezt el Zeami *Kakjó – A virágzás tükre* – című könyvében (a fejezet címe: *A tehetséges színész ismeri az ihletet, az*

átszellemültséget ...): „Némelyik színész soha nem lesz elismert mesterré, habár hangja szép, és tánca és hevesen gyors tánca makulátlan. Viszont vannak színészek: rossz a hangjuk, a kétféle játékmódot [az éneket és a táncot] nem tökéletesen uralják, és mégis tehetségesnek számítanak. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy a tánc és a hevesen gyors tánc *külső technika* csak, játékokat azonban *szívük* uralja, és szívüket ők »az igazságfokára« emelték. Ismerik a titkát, hogy elbájoznak és megbűvöljenek, és mert a nót szívvel játsszák, elérik a tehetséges színész hírnevet akkor is, ha *külső alkalmatosságuk fogyatékos ... játékok a többiekét messze fölülmúlja, és mélyen megindítja a nézőt*. Aki ezt a törvényt valóban fölfogta, már útban van afelé, hogy egy napon ő is eljusson e fokra. Így akadhatnak aztán a színészek között olyanok, akik a technikát kiválóan uralják, és játékoknak semmi bája sincs. És megint mások, akiknek játéka kezdettől fogva (még tökéletlen technikával is) mélyreható örömet okoz. Így van aztán az, hogy valaki ifjúságától kezdve lassan előrehatolhat ... elérheti az ügyes színész fokát is, hogy játéka *elbűvöl-e*, mégis más kérdés.”

Az orvostudomány számon tart két jellegzetes tünetet. E két tünet az *echolália* és az *echopraxia* (mindkettő a görög *echó* – visszhang szóból).¹⁶ Lényegük, hogy a beteg visszhangoztatja annak a szavait, illetve utánozza annak a mozdulatait, *akire figyel*. De nemcsak a beteg, hanem a hipnotizált egészséges ember is produkálja e tüneteket. Sőt: a teljesen ép, egészséges ember, minél önfeledtebben figyel, annál könnyebben rajtakaphatja magát, hogy apró ajakmozdulatai, arcrángása, esetleg kézmozdulatai, tartása, aprócska rezzenésekben utánozzák a beszélőt. Ez természetes is; hiszen akivel beszélünk, azzal azonosulni törekszünk, hogy megérthessük őt. (Milyen ritkaság ez, sajnos. De természetes is: az emberek személyiségüket őrzik; az *ilyen* beszélgetés pedig a személyiség átmeneti föladásával jár; ezt csak erős és szerencsés helyzetű ember engedheti meg magának. Más szóval: ilyenkor figyelünk; a kéreg – az öntudat – kiterjedt gátlás alatt van, az izgalmat, a figyelmet igyekszünk egyetlen pontba koncentrálni, és ebbe az egyetlen pontba a másik személyiség érveit, gondolatát, képzetét – akaratát fogadjuk be! Aki azonnal visszavág, aki azonnal tud válaszolni, az féltő, hogy *nem is figyelt elég odaadóan*, el se mélyedt a kérdésben. Iskoláink büntetik az elmélyült figyelmet; hiszen a tanulás technikája nem igényli – csak a megismerését.)

A színész törekvése, hogy az *echolália* és az *echopraxia* jelenségét a nézőben – ha csak rezzenésnyi formában is, de – fölidézzze. (Tudjuk: még ha csak erőteljesen gondolkodunk is, a megfelelő beszédizmokban gyenge elektromos aktivitás észlelhető.¹⁷) Hiszen az *echolália* és az *echopraxia* lényegét ebben láthatjuk: az agykéreg nem teljesen éber (vagy a betegség gyengítette el, vagy a hipnózis kapcsolta ki, vagy a figyelem; a hipnózis és a figyelem lehetőleg minél többet kapcsol ki belőle az egyetlen „órhely”, a figyelem koncentrációs pontja kivételével), s egyetlen éber pontjában *a másik ember személyisége* hat. Érzeteink s a nyomukban támadó képzetek ilyenkor nem haladnak át az agykéreg – öntudatunk – ellenőrzésén, hanem *közvetlenül hatnak*, így: látom, hallom, képzetem támad róla, *a képzet* saját izmaimban is *felidézi a mozdulatot*. (Máskor: *saját mozdulatom idézi fel a képzetet: tudom*, hogy milyen mozdulatot tettem; de ez az út oda-vissza járható!)

Így hát helyesen mondja Artaud fiziológiai és neurológiai értelemben: „Az emberi szellem [ilyenkor] azt gondolja, amit *lát*, és azt teszi, amit gondol: ez a megbűvölés titka.”¹⁸ Mert: „A színházi játéknak is ragályosnak kell lennie [egyik szervezetről a másikra átragadónak] ... mint a pestisnek.”

Nem játszik ...

Emlékezzünk itt vissza a tudósításokra, és emlékeztetőül idézzük a Frankfurter Allgemeine Zeitung tudósítóját is: a nő-színház *majdnem mozdulat nélkül*, de *belső feszültséggel* és a megvalósított mozgások *tökéletességével* hat úgy, hogy *az avatatlant is lenyűgözi*.¹⁹ (Ez „az abszolút színház legmagasabb formája”, mondja a tudósító, anélkül azonban, hogy megmagyarázná, mit ért ezen. Ha szabad, mi megmagyarázzuk: minden művészet esztétikai élményt okoz; *aiszthézisz* – ez a görög szó *érzékelést* jelent; tehát a művészet *érzékeimen* át hat rám: *látom* a képet, *hallom* a zenét, *hallom* a költeményt – csak a civilizáció későbbi fokán olvasom és elevenítem hallhatóvá én magam, *belső hallásomban* –, és *látom* képzeletemben azt, amiről a költemény beszél. A színházat egyszerre *látom* és *hallom*, sőt, izmaim remegésében, *tapintom*. A totális érzékelés művészete ez, és minél teljesebb szervezetemre gyakorolt hatása, annál tökéletesebb a színház. A nő-színház már a legősibb elemmel, a mozgással olyan tökéletesen megragad – mint látvány és mint a látvány földézte *belső érzéklet* –, és ezt úgy elmélyíti később szóval, énekkel, zenével, hogy *bízzást* a színház, a totális érzékelés „abszolút, legmagasabb formájának” nevezhetjük.²⁰ Ne felejtsük el, hogy a képzelet útján áthaladva, ahogyan izmainkra hat a színész, az író, ugyanúgy hathat ízlésünkre, tapintásunkra, szaglásunkra is; tudjuk, hogy Flaubert hányt, amikor leírta Bovaryné öngyilkosságát, mert az arzén keserű ízét a szájában érezte.²¹ A művész a képzeleti képet annyira valóságossá materializálja *a maga szervezetében*, hogy a hallucináció, a látomás realitásával *érzékel*. Minél intenzívebb a művész érzékelése – annál intenzívebb a nézőé, az olvasóé is; persze, kicsi hányada csak a művészének. A nő-színész *belső érzékelése* a lehető legintenzívebb. Ezt a *belső érzékelést* mélyítik el a mozdulat kivitelezése előtti és utáni pillanatok, *a mozdulatlan* pillanatai.)

„Egyszer-egyszer még a nézők is így ítélnék: »Épp akkor, amikor nem is játszott, lenyűgözött minket ez a színész!« Ez a hatás a színész szívének titkos és fontos állapotából fakad. Minden mozdulat, kezdve a táncból és az énektől, és minden megjelenítés a test tevékenysége; de »egyáltalán nem játszani« a feszültséget jelenti két tett között. Hogy azokban a pillanatokban, amikor »egyáltalán nem játszik«, lenyűgöző hatást gyakorol a színész – ezt *belső tartása* teszi, az egyes tetteket [akciókat] a legkisebb hanyagság nélkül, *szívének erejével* kapcsolja egymáshoz. Amikor táncol, s a táncot bevégzi, énekelt, s most nem énekel tovább, amikor a szavak, az ábrázolás elcsitulnak – szívében a színész akkor a legfeszültebb. Ámde, hogy szíve ily mélyen megindult, ezt a néző ne ismerje fel! Ha észreveszi, a színész játéka máris külső játékká változott, és nem »nem játszik« többé. Belépve a »nem-szív« birodalmába, belépve olyan *belső tartással*, melyben *maga elől is elrejti saját szívét* – így kell a színésznek az előző s a következő akciót összekapcsolnia”²² – így mondja ezt a mester, Zeami.

„... *maga elől is elrejti saját szívét*”? Eddig még csak értettük, hogy a szív a képzeleti és érzelmi koncentráció gyújtópontját jelölte. (E koncentráció, emlékezzünk, a *gondolkodásból, gondolkodási gyakorlatokkal* indult.) Felfogtuk, hogy az ilyenfajta koncentráció nemcsak a mozdulatok lehető legpontosabb kivitelezését teszi lehetővé, hanem olyan fiziológias elváltozásokat okoz a színész testében, melyek alighanem *közvetlenül is* hatnak a nézőre, erősítve a néző testében saját képzeletének és figyelmének – mely a színész mozgására tapad és azon épül – amúgy is intenzív hatását. De most ez a fordulat: „...*maga elől is elrejti saját szívét*” – van-e ennek értelme egyáltalán? Legyünk szerényebbek: van-e ennek értelme XX. századi európai gondolkodásunk számára: Úgy értem: természettudományos értelme.

Vagy pszichológikus értelme legalább.

Azt hiszem, van. Kanyarodjunk vissza még egyszer „telepatikus” hipotézisünkhöz. Az utóbbi évtizedekben sokan kutatták az úgynevezett telepatikus jelenségeketvilágszerte.²⁵ Francia, angol, amerikai és szovjet laboratóriumokban – ahol a mérőműszeres kísérleteket az a fiziológusok és pszichológusok végzik – egyöntetűen az a vélemény alakult ki, hogy képzeleti képét az *induktor* (induco latin ige, azt jelenti: *rábírok* valakit valamire, bevezetek valamit valahová, az induktor az a személy, gondolatát – pontosabban: képzeleti képét! mert minél *képszerűbb* a gondolat, annál könnyebben szuggerálható! – a másik személyre, a *perceptorra* – percipio=felfogok, latinul – átvezetni, átsugározni képes, anélkül hogy szólna hozzá vagy bármi más jelet adna; esetleg több ezer kilométer távolságból), tehát hogy képzeleti képét az induktor legsikeresebben úgy közölheti a perceptorral, ha: először maximálisan erre a képre összpontosítja a figyelmét, és minél inkább tenzivebben és pontosabban kialakítja saját elméjében – *azután hirtelen törli a képet*. Ha nem tudja azonnal kiütni akkor gyengíti, és kiveri a fejéből, amilyen hamar csak tudja.

Vajon nem ismerünk itt rá a nó-színész meditációjának fokozataira? Vajon nem adja ez a megfigyelés magyarázatát annak a mondatnak, hogy a színész „*magától is elrejti saját szívét*”, hogy a „nem-szív” birodalmába lép be ő, aki eddig minden figyelmét és erejét „szívébe” összpontosította, érzelmeire? És hogy játéka épp ekkor a leglenyűgözőbb?

Eddig koncentrált, most megfelelnek ...

„... szíve mélyén megindult” – koncentráció.

„... maga elöl is elrejti saját szívét” – törlés.

De menjünk tovább! Kísérletező tudósaink azt is állítják, hogy a képzeleti kép, a gondolat átvitele akkor a legeredményesebb, ha *érzelmileg* nem közömbös számunkra ez a kép. „Több szerző tanúsága szerint a gondolatátviteli kísérletek akkor a legeredményesebbek, ha számunkra *emocionálisan színezett* tárgyakat közlünk. Ezen a véleményen volt G. V. Reic doktor, leningrádi parapszichológus, aki nagyobb kísérletsorozat keretében *tragikus jellegű tárgyakat szuggerált* kísérleti személyeinek: *akasztott ember kötelét, kivégzés képét* stb. *Csak ilyen esetekben* sikerült biztosítani a teljes és pontos telepatikus közlést. Azt hiszem, hogy ez a felfogás helyes” – füzi hozzá ismertetéséhez Leonyid Leonyidovics Vasziljev, leningrádi fiziológus, és így folytatta: „A percipiens észlelésére elsősorban az induktor olyan pszichikus élményei számíthatnak, amelyek *egész lényét megrázzák*. Hiszen a spontán telepátia eseteinél is azt látjuk, hogy az ágens [az, akiről a távol levő percipiensnek esetleg pontos, a valóságnak megfelelő látomása vagy megérezése támad; ago=létrehozok, csinállok valamit, latin szó] vagy *halálán* van, vagy valamilyen *erős lelki megrázkódtatást él át* ...”²⁵ (A látomás vagy a bizonytalanabb megérezés *időben* mindig pontosan az esemény pillanatában jelentkezik, még ha a két ember közötti távolság több ezer kilométernyi is.)

A központi idegrendszerrel illetően arról van itt szó, hogy az élmény – az ágens élménye – a tudatalattit is átjárja. A kéreg alatti központok pedig – a thalamus, az „*érzelmek központjai*” – mintegy *felerősítik* a gondolati, képzeleti képet! Mint valami energiaforrás úgy hatnak. (Hiszen közeli kapcsolatuk van a vegetatív, az egész testet is „megrázó” centrumokkal!)

Kerülő úton oda jutottunk itt vissza, hogy a színész a kéreg felől indulva központi idegrendszerének mind mélyebb rétegeit, mind ősből központjait hozza működésbe

„... tragikus jellegű tárgyakat szuggerált ...” – ez meg egyenesen a színház elevenébe vág. Nemcsak a tragédia, de a vérbeli komédia is mind: tragikus jellegű tárgyakat szuggerál. Halál – méghozzá erőszakos halál –, szerelem ... Ez a tematika magva. A zene és a festészet (és a szobrászat) *közvetlenül* hat a tudattalan mélyebb rétegeire is, a subcorticalis magvakra (hangok, ritmus, színek, formák *érzékelése*). Az elvontabb, a szóhoz kötött, az elsősorban a kéregre ható irodalom nemcsak a vers vagy a próza ritmusával, hangzásával keresi az utat a kéreg alattához –

hanem tárgyválasztásával is. *Emocionálisan színezett, tragikusjellegű* tárgyakat választ előszeretettel ... Olyannyira, hogy Shakespeare és Dosztojevszkij nemcsak életművük esztétikai értékével (szűk itt ez a fogalom), hanem halottjaik számával is kiemelkednek a világirodalomból. Akárcsak Reic doktor, ők is *az erőszakos halál* képeit szuggerálják – hogy mondandójuk *egésze* számára a tudatalatti legmélyebb rétegeit nyissák meg.²⁶ (Esztétikai érték; akkor van ennek értelme, ha szó szerint fordítjuk: esztétikai – érzékelhető. Értékét az méri, hogy *mennyire képes érzékelteni*, amit elmond. Hatása, méghozzá képzeleti képünk közvetítésével *benső* érzékelésünkre gyakorolt hatása méri a mű *esztétikai értékét*. – Miért *igaz* mégis, ami *szép*? Mert ez a hatás csak igaz úton, a szervezet legbensőbb törvényeinek útján fejthető ki; és ezért hagy *szabadságot* az esztétikai hatás: nem kényszerítheti rám magát, csak úgy juthat el énemig, ha lényem törvényeinek megfelel.)

„A percipiens észlelésére elsősorban az induktor olyan pszichikus élményei számíthatnak, amelyek egész lényét megrázzák . . .” Előttünk nyívánvalónak látszik, hogy a nő-színész telepatikus hatásra törekszik, amikor a „nemjáték” mozdulatlan állapotában „szívét” – „pszichikus élményeit” – a maximális aktivitás fokán tartja. Valóban „erős lelki megrázkódtatást él át” – hiszen idéztük a japán színész példáját, aki belehalt a színpadi harakiribe.

Igen, a színész a színpad távolából, szótlánul és mozdulatlanul is hatni akar közönségére.

Zeami ezt így fejezi ki: „... a mozdulatlan játékmód olyan, mint a madarak röpte, mikor a szél viszi őket, s ők kiterjesztett szárnyal suhannak tova, mozdulatlanul.”²⁷

Tova, a színész szívéből a közönség szívébe.

Vajon nem erről beszél-e Marcel Marceau is, amikor azt mondja – a róla készült filmekről és televíziós felvételekről szól –, hogy: művészetének *kisugárzása a színházban a legerősebb*.²⁸ (S tegyük hozzá: kisszínházban.) Vajon nem ezért ragaszkodik-e Dullin – megdrágítva az előadást, színházát a csőd szélére lökve – ahhoz, hogy a nézők a zenét (a kísérezet!) *előben* kapják; vagyis ne lemezről, hangszalagról, hanem ott üljenek a zenészek is a színházban ...²⁹ (Mihez ragaszkodnak? A látható és hallható hatáson kívül – az egyik szervezet pillanatnyi belső állapotának a másik belső állapotára gyakorolt hatásához ...)

A telepatikus összeköttetés „*az egyik szervezetnek a másik szervezetre gyakorolt hatása a téren keresztül*” és ezenfelül „*sajátos fajta információ is ... eseményről ... érzésről ... A percipiens ... hiánytalanul vagy részlegesen értesül arról, ami az induktorral történik, illetve együtt éli át vele az eseményt.*”³⁰

Az egyik *szervezetnek* a másik *szervezetre* gyakorolt hatása – a színészi hatás magva körül járunk.

E hatás *tartalma*: esemény, érzés. A színésznek jellegzetesen eseményekkel – a cselekménnyel – és érzésekkel van dolga. E hatás tartalmáról ezt mondja Vasziljev: „A telepátia alkalmával *nem fogalmak*, ítéletek vagy következtetések továbbbódnak, nem olyasmi, amit szigorú és szoros értelemben véve *gondolatnak* lehet nevezni, hanem *mindig csak érzetek és képek (!)*: vizuális és egyéb különféle *érzetek, érzések és cselekvési ingerek.*”³¹ S újra, Pavlovra utalva: amikor „*akarat – és gondolatátvitelről* beszélünk, az első jelzőrendszerre gondolunk, vagyis a tárgyas, *képi gondolkodásra*, képek asszociációjára, *nem pedig* fogalmak, ítéletek és következtetések logikájára ...”, míg „*a beszéddel történő szuggesztió a második jelzőrendszer szférájában mozog, amely a logikus, mindig szavak alakjában realizálódó gondolkodás alapját képezi...*”³²

A színház – és épp ez a feltételezésünk – mind a két eszközzel dolgozik; sőt még egy harmadikkal is, mint láttuk: *a mozgás szuggesztiójával* (ez szintén az „első jelzőrendszerre” – a közvetlen érzékelésre – hat).

Telepatikus hatás volt az is, amit Reutler megfigyelt, és az is, amit Figar: az egyik élőlény

izmai, illetve vérerei összehúzódtak, kitágultak, mire a tőle nem túl messze lévő kipreparált izmok, illetve még eleven erek szintén összehúzódtak s kitágultak.

Mindennek alapján azt mondhatjuk, hogy a színész háromféle módon hat a közönségre:

Szóval – a hallás útján.

Mozgással – a látás útján.

Telepatikusan – az *extra sensory perception*, az érzékszerveken kívüli érzékelés útján.³³

Ez ennél a sémánál kuszább, bővebb és bonyolultabb.

A zene egyrészt a szóhoz (ének), másrészt a mozgáshoz (tánc) kapcsolódik. Ritmusa van, és dallama. Elsősorban érzelmi hatást vált ki. Ugyanúgy érzelmi hatást – is – kelt a költői beszéd, a költői szó. Szintén ritmusával és dallamával.

A színész képzeleti képét szavával, mozgásával szuggerálja, de ugyanakkor – ez feltételezésünk – szuggerálja telepatikus úton is. Érzelmait ugyanígy. És ráadásul még ez a telepatikus út is legalább kétféle: a központi idegrendszerből a központi idegrendszerre ható és az izmokról, vérerekből esetleg közvetlenül az izmokra, vérerekre ható (kis távolságban).

E telepatikus hatás szorosan összefügg a mozgással. Ha az izmokról, vérerekből indul a hatás – akkor a mozgás *láthatatlan* mozzanatai hatnak. A *látható* mozgás a néző *képzeletét* ragadja meg, de úgy gondoljuk, ezt a *képzeleti képet* a nő-színész a mozgások szünetében telepatikus úton is erősíti, „szívében a színész ekkor a legfeszültebb”.

A színész „szívének feszültsége” nem gondolatokat szuggerál, hanem: az imént bevégzett vagy a most következő *mozdulatot* és az ezt burkoló és ezt indító *érzéseket*. Illetve a „fejében élő ideát” – mint Zeami mondja, a *látomást* – mint Sztanyiszlavszkij. Most már talán értelmet nyer az is, hogy miért beszél Zeami a „belső szem” és a „belső fül” megnyitásáról.

Marcel Marceau ugyanott, ahol művészetének a filmen és a képernyőn elvesző „kisugárzásáról” beszél, azt mondja: „A mimusnak *érzéseket* kell *testtartásokkal* ábrázolnia, és nem szavakat...”³⁴

Az *érzések láthatóak az arcon és az alakon – mozgásban* fejeződnek ki –, a gondolatok nem!

Fűzzük ehhez hozzá a fízológus észrevételét: a „kísérleti személyek rendszerint – vizuális *képeket, különféle mozdulatokat, tetteket, érzéseket* továbbítottak, de sohasem a szó közvetlen és szoros értelmében vett *gondolatokat*”³⁵ „telepatikusan éppen a *látható alakot* fogjuk fel, nem pedig a fogalmat, a szót”.³⁶

Joggal követelt tehát benső *látomást* Sztanyiszlavszkij a színésztől.

A túl jó nő betegsége

Zeami is világosan megmondja, hogy a nő-darab előadása jól sikerülhet e hármas úton – vagy e három egyikén – járva: „látás, hallás–szív.”³⁷ A színház tehát – a mozdulattól a szón át a látomásig – totális érzékelés. (Extra sensory perception – érzékszerveken kívül érzékelés – is.) Csakhogy e teljes érzéki élmény sodra elmoshatja a néző és a színész *öntudatát* – ezáltal a nő zavarossá válik, értékei elmosódnak.

Figyeljünk!

„Éppen mert a nő hasonlíthatatlanul jól sikerül, és minden kiválónak látszik, a néző szíve túlságosan felgerjed, megfeszül, *szem és szív elveszíti szabadságát*, és ez okból hat a játék gyakran mintegy könnyedén elmosódottnak; másfelől a színész is túlságosan heves tűzbe jön; és éppen ott, hol a játéknak úgyszólván tökéletessé kellene zárulnia, a *néző szíve ugyanúgy, mint a*

*színészé, elveszíti szabadságát, az értékes helyek elveszítik fényüket, zavarossá válnak, és a nő felszínessé lesz és rossz. Ez a túlságosan jó nő betegsége.*³⁸ Ha ily esetben a színész némiképpen visszatartja magát, mérsékel kifejezőerőt és mozgást, s így a néző szemének és szívének egyként *időt hagy, nyugodjanak*, mintegy lélegzetvételnél szünetet hagy nekik, s ezután hozza csak elő a darab lebilincselő helyeit, mély lelki higgadtsággal, akkor ezek annál mélyebben a szívbe hatolnak.”

Küzdelem az egyensúlyért!

Ahhoz, hogy a színész igazán hathasson, öntudatánál mélyebb erőket kell felszabadítania. E mélyebről fakadó erők azonban rabságukba akarják vetni – őt is, nézőjét is. A mélység elnyeléssel fenyeget.

A tudatosság önmagában: meddő és hatástalan. A tudattalan önmagában: termő és lenyűgöző, hatása azonban zavaros, és amit megteremtett, mindjárt össze is rontja.

(Gondoljunk álmaink zavaros kavargására; az álomkép – hozzáfűzött asszociációk és ezek elemzése nélkül – általában nem vezet el a megismerésnek ahhoz a megtisztító élményéhez, amelyhez a művész képzeleti képe elvezet.³⁹ Így az álom „hiába” – legalábbis a tudatosság, az öntudat szemszögéből nézve hiába – építkezik, építményei a semmibe omlanak szét. Persze: az *egész ember egyensúlya és élményfeldolgozása* szempontjából így is megvan a maga igen jelentős szerepe.

Az álom a kéreg alatti központok és egyes kérgi központok tevékenysége – a kéreg [az öntudat] összerendező ereje nélkül. A kábító- és izgatószer hatása esetén szintén kéreg alatti és egyes kérgi központok fokozott, mintegy „elszabadult” működése kelti a megvilágosodás és a teremtő erő *illúzióját*; azután jön az ébredés: a katzenjammer. Semmi nem maradt meg abból, amit pedig olyan biztosan fogtunk; a művileg kiváltott álomban nem épült személyiségünk – roncsolódott.)

A kábító- és izgatószer, a kéreg alatti és egyes kérgi központok fokozott, mintegy elszabadult működése – ez világos: rabságba vetik a személyiséget, nem hagyják meg érzeink és öntudatunk („szemünk és szívünk”) szabadságát. Ugyanígy hat a hipnózis és a szuggesztió is – akár telepatikus, akár közvetlen –: a kéreg összerendező tevékenységét kikapcsolja, csak *egyes* kérgi központokat tart éberben, és a kéreg alatti központok tevékenységét felszabadítja. (Ráadásul: egy idegen akaratnak szolgáltatója ki egész idegrendszerünket.)

Márpedig: a kéreg sajátos összerendező tevékenysége adja meg személyiségünk struktúráját, szerkezetét. Minél mélyebb idegrendszeri központot vizsgálunk meg – annál kevesebb *egyéni* vonást találunk működésében; annál erősebben determinálja még a fajfejlődés. Szívműködésükben, légzésükben is különböznek az emberek egymástól, mégis minden egészséges ember szíve hozzávetőleg 72-t üt percenként, és tüdeje mintegy 18-szor tágul ki, és húzódik össze. Ahogy aztán a központokban „fölfelé” haladunk, az agykéreg felé, úgy válik egyre *egyéni*bbé a központok működése. Az elemi mozgás – egy izom összehúzódása – még minden embernél közel azonos módon játszódik le; de a mozgások *összerendezése* már a személyiségre olyannyira jellemző, hogy a színész sokszor mozdulatában, testtartásában tudja először megragadni az alakot. (Gondoljuk meg, járása, testtartása mennyire jellemez valakit!) Azután az érzelmek – és végül a gondolatok. Öntudatában válik *énné*, individualitássá, sajátosan összerendezett személyiséggé az ember – a kéreg működésében. Mégpedig, újabb ismereteink szerint, elsősorban a *balfélteke* kérgi működésében. (Minden, ami a gondolkodást szétzilálja, vagy szabadságát megköti, a személyiséget zilálja szét vagy köti gúzsba. Az érzelmekre apelláló politika kikapcsolja a személyiséget, az öntudatot, a gondolkodást – az eszméket a személyiségre kényszerítő politika gúzsba köti.)

Minden, ami a szabad öntudatra – a kéreg önmaga és a szervezet *egésze* által megszabott

tevékenységére – támad: személyiségünk szabadságát támadja meg.

Személyiségünk szabadsága – ez nem valami vértelen, humanitárius követelmény. Nem. Személyiségünk szabadsága azt jelenti, hogy központi idegrendszerünk legmagasabb központjai szervezetünk *egészének* megfelelően működhetnek. Mivel pedig nincs két egyforma szervezet a világon – a szabadság abszolút, vagyis *kívülről* senki nem szabhatja meg, hogy mi az én agykérgem megfelelő működése. Megszabja azonban szervezetem egésze. (Szervezetem, amelyik anyagai, elemei szerint is a világmindenség mása és tükörképe.) „Az én vezérem bensőmből vezérel . . .” – milyen igaz ez, fiziológiai értelemben is!

Így aztán az öntudat különít el a legvilágosabban a világ minden más jelenségétől, tesz én-né engem; és az öntudat köt – egész testem elemeiig hatolón – mindennel és mindenkivel legmélyebben össze. Belerendez a világba legsajátosabb törvényeim – és egyben a világ legteljesebb törvényei – szerint.

Az öntudat – aminek kedvéért ilyen nagy kitérőt kellett tennünk, de szívesen tettük meg! – a kéregnek olyan tevékenysége, amelyik reprezentálja, kifejezi a kéreg alatti központokat is – egyben összerendezi őket. De ez ideális állapot. Olyan csúcs, amelyikre nehéz út vezet.

Az öntudat: kötélháncos.

Lebukhat jobbra is, balra is.

Egyensúlyoz a jobb és a bal félteke, illetve a kéreg és a kéreg alatti részek erői között.

(Mindebben bizonyára jelentős szerepet játszik a két féltekét *hídként* összekötő *corpus callosum*, a kéregtest a maga idegpályáival.)

„Siragiban sugárzik *éjjélkor* fényesen a Nap”⁴⁰ – ezzel a mondattal jellemzi Zeami a kilencedik fokra eljutott színész játékát. (A kilencedik fok, emlékeztetünk: a nó játék legmagasabb foka.)

Éjjélkor sugárzó Nap – az öntudat a tudattalan sötétjét megjárta, mintegy a tudattalan „túloldaláról” fénylik fel, a tudattalant is átvilágítja. Mondja is a mester: ez a stílus „csodálatos; ez azt jelenti: *szavakkal* meg nem jelölhető, *tudattal* meg nem fogható”.

Az értelem önmagában nem elég, a tudat önmagában nem elég.

Az érzelem önmagában zavaros, a tudattalan önmagában sötét.

Aki színházzal foglalkozott, nem kerülhette meg ezt a kettősséget.⁴¹

Ez a kettősség a jin és a jang kettőssége is.

Nietzsche – a görög tragédiát vizsgálva – kétarcúságot lát: az apollói világosság áthatja és rendezi a dionüszoszi termő sötétséget.⁴² Barrault azt mondja, hogy az ördög szolgája: a varázsló, isten szolgája: a pap; a színész: *mindkét hatalmat* megidézi.⁴³ (És hozzáfűzi: „... bármily megbotránkoztatóan hangozzék, a színházi ember, a pap és a varázsló között fiziológiai hasonlatosság van;” igen, *fiziológiai* hasonlatosság, mert mindhárom „a többiek helyett ...*érez*... és.... *lát meg*,...hogy majdan felkeltesse a többiek érzéseit is ...”⁴⁴) Artaud⁴⁵ egyenesen azt mondja, hogy: „A színház a sötét erők diadala,melyet egy még mélyebb erő táplál egészen az elenyészésig ...”; mi lehet ez a még mélyebb erő? Idézzük Artaud-nak az előbbivel látszólag ellentétes mondatát:

„A színházban él egy különös nap, egy szokatlan intenzitású fény ... Minden valóban értékes színház ennek a különös napnak a sugárzásában áll.” (És Artaud, ez a zaklatott szellem *e nap sugárzásával összekapcsolja a szabadság és a személyiség megvalósításának fogalmát*: „... világában úgy tűnik, hogy a nehéz, sőt a lehetetlen is hirtelen normális elemünkkel válik ...[ez az állapot] a pestis szabadságához hasonlít ...[mert a pestises városban, a halállal szemközt a népeesség] percről percre, fokról fokra teljesebben felölti személyiségét [a kéjenc élvhajhász visszavonul, a szelíd fiú apagyilkos lesz]lassanként nagyszabású és magasfeszültségű lényé lesz ...”) Brecht újra meg újra megfogalmazza: „... éppen *olyan* hatásokra törekedjünk, *amelyek*

gondolat és érzelem természetes egységén alapulnak.”⁴⁶

Tudat és tudattalan, értelem és érzelem, Apolló és Dionüszosz, világosság és sötétség ...

Brecht az, aki a legtudatosabban őrzi és vigyázza színész és néző személyiségének szabadságát. A színésznek „*mindvégig meg kell őriznie nyugodt szabadságát*”. „A közönségnek ...szabadságot kell kapnia . . .” Mintha Zeamit⁴⁷ hallanók: a színész őrizzze meg szíve szabadságát; „mély lelki higgadtsággal” adja elő a darab lebilincselő helyeit, őrizve a néző „szemének és szívének” szabadságát ... Brecht a mindennapi színházi gyakorlatból ismeri a mozgás és a zene mágikus hatását, ezért támadja az operát,⁴⁸ és a színészt figyelmezteti: „Izmainak lazáknak kell maradniok; hiszen ha például megfeszített nyakizmokkal fordítja el fejét, ez a mozdulat a nézők pillantását, sőt néha fejét is »mágikus módon« vonzza magával, ez pedig csak *gyengítheti* azt a gondolkodást vagy kedélyhullámzást, amit a gesztus kelt.”⁴⁹

Fiziológiailag ez a megfigyelés teljesen helytálló; de itt Brecht, a színházi ember *ellentétbe* kerül önmagával és a színházzal.

Hiszen éppen ő követel a zenének (és a színpadképnek) nagyobb teret, több önállóságot.⁵⁰ Ő követel a színészekről gesztusokban és versmondásban akrobatikusan kidolgozott készségeket.⁵¹ Ő mondja, hogy az annyiszor félreértett elidegenítés – a színész és a szerep különállása, távolságtartás, ami a közönség számára lehetővé teszi, hogy ne azonosuljon, hanem szintén bizonyos távolságból, öntudatának megőrzésével nézze a figurát –, hogy ez az elidegenítés „nem azt jelenti, hogy amikor [a színész] szenvedélyes embereket alakít, neki magának hidegnek kell lennie...”⁵²

Hanem mit jelent? Hogyan oldható fel ez az ellentmondás?

A szuggesztióval (hipnózissal) gyógyító orvos tudja: kötelessége kettős.⁵³ Először hatásával mintegy hatalmába keríti a páciens központi idegrendszerét. Legalábbis annyira, hogy például a kéreg kikapcsolásával utat nyisson az esetleg elnyomott, megnyomorított kéreg alatti folyamatoknak, amelyek a gyógyulást megindíthatják. (Mert a túlzottan éber – *csak* tudatos – szellemi működés gátolja az ősi, belső gyógyító folyamatokat.⁵⁴ Az orvosok azt a meghökkenítő megfigyelést tették, hogy „a tudálékos betegeknek még a sebeik is nehezebben gyógyulnak”!) Az orvos maga is erősíti szuggesztiójával a gyógyulás képzetét. De a második lépés: a beteget a lehető legsürgősebben képessé kell tenni arra, hogy helyreállítsa szervezetének egészséges egyensúlyát – a kéreg és a kéreg alatti tevékenységek összhangját (vagy: a jobb és a bal féltekei összhangot?) –; hogy önállósága megerősödjék, és az orvos helyébe mintegy ő maga lépjen, értelmi és érzelmi életének rendezett aktivitásával! Most már világosabb lehet az is, hogy miért beszél Zeami a nő gyógyító, a rontásokat eltávoztató erejéről ... A nő meg akarja rázni a nézőt ... hogy azután – hiszen a színész meghagyta szabadságát – mintegy önmagától jusson hozzá ő is az igazsághoz.⁵⁵ Brecht is ezt a kettőt akarja: hatást és szabadságot. (Jacob Levy Moreno is erre építi pszichodramáját; az orvos *tudatos* irányításával kiépített dramatikus helyzet először csak *magával ragadja* a beteget, de a játék felébreszti a beteg *aktivitását*.)

A túl jó nő betegsége éppen az, hogy magával ragadja a nézőt – de elvétli a célt. Nem hagyta meg szabadságát – nem juttathatja az igazság élményéhez.

Hogyan élje át úgy a színész a szerepet, hogy önmagánál kiváltsa a megfelelő fiziológiás reakciókat is? Koncentrációval – meditációval, önszuggesztióval. *Ez közvetett* úton (a színész hiteles mozdulatai, hanghordozása és szavai útján) és *közvetlen* úton (a telepatikus útvonalon) is hat a nézőre.

Hogyan őrizzze meg öntudatát, személyiségének – és ezzel a néző személyiségének – szabadságát? Önismerettel, elidegenedéssel – íme Sztanyiszlavszkij és Brecht válaszai. (Ezért kell a színésznek először énjén munkálkodnia, mielőtt szerepén dolgozik.)

A középkor úgy tartotta: az ördög kényszerít – isten szabadságot enged. *A fekete mágia* – az

ördög eszköze: ez a *kényszerítő csodák* mágiája. Brecht – és Zeami – szellemében tulajdonképpen nem azt kell követelnünk a színháztól (és minden művészettől), hogy *ne* mágia, hanem hogy *ne fekete mágia* legyen. Ne homályban, hanem az öntudat fényében mutassa fel a csodát. Ne roncsoolja az individuuum erőit zavarodottá – hanem építse harmonikussá, *önmagának* megfelelővé. Ne kényszerítsen, hanem hagyja – sőt buzdítson arra –, hogy szabadon válasszak.

10/7

A nó játék csodája *a mozgásban* gyökeredzik.

Ezt, a mozgást gyakorolja nap nap után, évtizedeken át a nó-színész.

Zeami inti a nó íróját: „... mint legfontosabbat, mindig a színész mozgását lássa maga előtt a darab írása közben ... Ha nót írunk, legfőbb gondunk a mozgás, a mozdulat legyen, s azután fáradozzunk a szép dallam megszerzésén is ...”⁵⁶

Az európai nézők mindig megcsodálják a keleti színész *akrobatikus* ügyességét; szaltóit, bámulatos ugrásait. A keleti *színész* még éppoly ügyes, mint a vásári vagy cirkuszi kötél-táncos, a tűznyelő és a kardnyelő világszerte. De a megújuló nyugati színház szakemberei – Sztanyiszlavszkij, Dullin, Brecht, Barrault – is megkövetelik a színésztől a rendszeres fizikai gyakorlatokat, a test tökéletes ismeretét és tetszés szerint irányítását, az egyes gesztusok készségét és kipróbáltságát.⁵⁷ Mindennek jelentőségét legvilágosabban Barba fogalmazza meg: „... az akrobatika nélkülözhetetlen a megjelenés felépítésében ... mint felszabadulás minden fizikai törvény alól ... mint a színész *mindentudásának* a kifejezése ...”⁵⁸

Most emlékeztetnünk kell arra, hogy a nó játék: szarugaku-no nó – azaz *művészi tudással előadott örömhír* teljesebb, hosszabb neve szerint. Ez az örömhír, az akrobatikus *mindentudás*, a színészi *mindentudás* nyelvén: az ember testileg és lelkileg *szabad*, szabaddá lehet, kiszakadhat az adott világ törvényeiből, kiléphet a „csodaszerű” birodalmába, s itt ő maga is teremtővé lesz: *önmagát és a világot újonnan építi*.

Tudniillik: a nó-színész az emberiség kibontakozásának útján elöl jár akkor, amikor a mozgást – az ember testében hordozott egyik legősibbet – az öntudat fényével világítja át. A *corticalizáció* útján jár; méghozzá helyes útján. Erősíti a tudatot, de úgy, hogy nem szakítja el a tudattalantól, nem bénítja el vele az ősi képességeket, hanem rendezi, és öntudatával áthatva felszabadítja. A művészet elöl jár az emberi *képességek* kimunkálásában.

Zeami azt, hogy a tudatosabbnak kell áthatnia a tudattalanabbat, az őszibbet, így fejezi ki: „Olyan nót, amelyben igencsak mozdulatteli a cselekmény ...vagy olyat, amelyik úgyszólván kizárólag táncot és hevesen gyors táncot tartalmaz, meglehetősen könnyű írni, mivel mindez *csak egyetlen irányba fut*. De van nó, melyben minden *mozdulat a zenéből* keletkezik. Ezeket bár nehéz írni, de éppen ezek lelkesítenek át, és ragadják meg a szívet ...És még egyet kell szorgalmasan megfigyelnünk. Az a színész, aki hagyja, *hogy éneke mozdulatait kövesse*, még csak kezdő. *A mozgást azonban az énekből* megszületni, ez sok évi iskolázás gyümölcse ...” Habár a szerző elsősorban *a mozdulatot* tartja és tartsa szem előtt, „... magánál a játéknál *mégis az éneké* az elsőbbség ha az ember évek során át tanul és gyakorol, akkor *az ének mozdulattá lesz*, és így a színész mesterré lehet, ki e kettőt *egy szívben egyesíti*”.⁵⁹

A zene – ritmus és dallam – még a fogalmilag tagolatlan érzelmek köre.

Az ének már szót, értelmet hordoz.

Mozgás – érzelem – értelem: ez a törzsfajlódás és az egyedfejlődés sorrendje is. Az agy

mélyen fekvő ősi részei felől fölfelé haladva a központok így követik egymást: mozgás – érzelem – értelem.

A mozgást *a zenéből előhívni* már nehezebb, mint ha csak mozgást mutatunk be zenével. De éppen ez ragadja meg a szívet, *a zenéből* keletkező mozgás!

A sorrend tehát *megfordul*: a tudatosabb hívja létre a tudattalanabbat!

Még nehezebb az énekből születni a mozgást ... Ez már mesteri rang.

Éneket és mozdulatot az öntudat fog eggyé – a szív. (Ne felejtsük el! a nő-színész nem esztét emeli az *igazság* fokára, hanem szívet – nem racionalisztikus tudatát, hanem „kérgi és kéreg alatti” – vagy: jobb és bal féltekei – tevékenységeket egyesítő öntudatát. Az ókorban a Távols- és Közel-Keleten mindenütt úgy tartják, hogy az öntudat, a tudat, sőt a gondolkodás – a látnoki gondolkodás! – székhelye *a szív* (egyben: *a belső látás* helye). Mert a szív, mondtuk: a szellem – és nem a lélek – székhelye, a szellem pedig a teremtő része. Ennek a felfogásnak elmélyült magyarázatára itt nincs helyünk. Hadd utaljunk csak arra, hogy mai lélektani kísérletek szerint is a keleti – az indiai – ember gondolkodását *érzelmei* sokkal jobban átjárják és színezik, mint a nyugati emberét. S említettük már, hogy érzelem-rítmus-szívműködés összekapcsolása nem látszik alaptalannak.⁶⁰)

A nő-színész, ez a mozgásában artista, tökéletesen kivitelezett *mozdulatát* a legfegyelmesebb *öntudatból* valósítja meg.

(Neurobiológiai műszóval: corticalizációja igen előrehaladott. Tudatossága igen magasfokú.)

Ráadásul: le is mond tudásának legalább egyharmadáról; a mozgást ugyan tökéletesen *megvalósítja és véghezviszi öntudatában* – és, tegyük hozzá: izmainak rezzenéseiben, úgy, amint évek során mindennap gyakorolja –, *de láthatóan csak kétharmadát* – pontosabban héttizedét – viszi végbe. „A szívet tíz részben, a testet hét részben mozgatni, ez azt jelenti: a kéz s a láb betanult mozdulatait úgy kivitelezük, amint mesterünknel tanultuk, mégis azonban, *mihelyt kellőképpen uraljuk a mozgást*, a kéz gesztusait s a láb mozdulatait ne olyan intenzíven valósítsuk meg, amint a szívben történik, hanem némiképpen *tartsuk vissza*. Ez nemcsak a táncra érvényes és a hevesen gyors táncra; a közönséges testmozgást is alakítsuk valamivel tartózkodóbbá; takarékoskodjunk vele, a szívben elvégzett mozdulathoz képest ...Éppen ezt találja majd a néző különösen elbűvölőnek.”⁶¹

A néző, aki nem is tudja, hogy itt lassított mozgást lát, kevesebbet, mint a szívben történik, de a feszültséget érzékeli. Hogy hogyan, milyen utakon, ezt talán sikerült megmagyaráznunk.

A nő-darab húsz-huszonöt percig tart. Mennyit lehet elmondani húsz-huszonöt perc alatt? Négy-öt felvonásnyit! E tömörség titka: *a mozdulat* lenyűgöző erejében van. Láttuk: veszekedés és verekedés helyett elég *egyetlen* rúgás. Ez a rúgás, bár nem érinti az ellenfél testét, *mégsem stilizált* a szó mai, európai értelmében; erejét a mozdulat izmokig lebontott pontossága, és a belső elképzelés teljessége adja (a szív tíz részben mozog). Erre mondja Dullin, hogy a japán színész *a legaprólékosabb realizmusból* indul, és *az igazság* igénye vezeti a szintézishez, a mozdulat elemeinek összefogásához; „... náluk a stilizálás közvetlen, ékesszóló, kifejezőbb magánál a valóságnál is.”⁶² (A mozdulatnak és az indulatnak benső igazsága van: a szervezet legbensőbb törvényeit követi és fejezi ki; a színész szívének teljességéből játszik, és „szívet az igazság fokára emelte”. Ezt a belső igazságot hiányolja Barrault⁶³ a mai európai pantomimból, ezért, ennek hiányában modoros és üres gyakran a mai mimus stilizált mozdulata. Barrault világosan látja, hogy „egy harmincperces pantomimhoz ... egy ötfelvonásos darab anyaga szükséges. Negyven perc bőségesen elegendő lenne egy, *a Macbethből* készült pantomimhoz. Ez az, amit a pantomimszerzők általában nem értenek meg.” Igen, nem értik, mert megfélemednek arról, ami „a szívben történik”.⁶⁴)

A zenészek ismerik, és Schönberg, mint egyik legfontosabbat, meg is fogalmazza e törvényt:

„Lerövidíteni mindig azt jelenti, hogy meghosszabbítani.”⁶⁵ Ha egy hosszú jelenetsort egyetlen *mozdulatra* rövidítünk le – akkor ezt a mozgulatot viszont *meg kell hogy hosszabbítsuk*, hogy hatása teljes legyen.⁶⁶

A nóra ez a törvény áll – és minden pantomimra, sőt minden színpadi mozgásra –: ha egy monoton, de helyén való dolog öt másodpercig tart, semmit sem nyerünk, ha két és félre rövidítjük, de hosszabbítsuk meg tízre! adjunk rá még, hogy megmutathassa mélységét, hogy időnk legyen elmélyedni benne!

Persze: mélysége csak akkor van, ha pontosan kidolgozott belső tartalma van (a színész szívében, képzeletében). És e mélységhez csak akkor juthatunk el – ha a látható mozdulat ide irányít, ide elvezet. Azaz: maga is pontos, mintegy lemeztelenített, az ízületeket, inakat, izmokat „láttató” mozdulat.

A nó-mozgás lassúságához – pontosabban: az *egyes mozdulatok* kivitelezésének lassúságához; mert viszont ezek a „lassú” gesztusok nagy *gyorsaságban* követik egymást – hozzájárul az is, hogy a nó általában tragikus színezetű (anélkül hogy tragédia volna; hiszen nem áll be *szakadás* isteni rendelés és emberi tudat között, csak a megvalósításért vívott *küzdelem* folytonos, és áldozatot kíván). A tragikusnak pedig – minden mimus ismeri ezt a szabályt, Marceau is mondja – *lassú, nehéz* mozdulatokkal kell ábrázoltatnia.⁶⁷ (Hiszen a tragikus valami ellenében, valami ellenére megy végbe – innen az erőfeszítés.)

A zene tudatosan is alkalmazza a *késleltetést*; a késleltetés lényege: valaminek a bekövetkezését már várjuk, mert mindig „ilyenkor szokott” bekövetkezni, vagy mert minden jel arra mutat, hogy most következik – ámde ez a valami várat magára.⁶⁸ A zenészek tudják, hogy ennek a várakozásnak érzelmi-zenei hatása van (és feszültséget teremt) .

A nó-mozdulat folytonos „késleltetésben” van – valójában minden pantomim-mozdulat és minden színpadi mozgás –, ha csak a másodperc töredék részéig is, de „várat” magára (és a színész már a mozgást megelőző mozdulatlanóságban e mozgásra koncentrál).⁶⁹

A várakozásnak minden akaratátvitelben jelentős szerepe van. E várakozás voltaképpen a figyelem fokozódása.⁷⁰ A kéreg izgalmi pontjának *izgalma* fokozódik, és ezzel a többi pont *gátlása is* nő. A várakozás fokozza az ingerületet a figyelem pontjában, és ez az ingerület lassan – siker esetén – mindent elnyomó, indokolatlan, de leküzdhetetlen fontosságra tesz szert.⁷¹

Ehhez járul az úgynevezett *késedelmi hatás*.⁷² Ennek lényege a következő: ha újra meg újra valamiképp várunk kell valamire, aminek bekövetkezését más körülmények már előre jelezték, e jelzéstől a bekövetkezésig a *várakozási időt* a belső gátlás folyamata tölti ki, tudniillik a tapasztalatok alapján mintegy visszatartjuk magunkat, hogy még ne örüljünk, még ne riadjunk meg stb. Ez látszólag a várakozással ellentétesen hat, hiszen éppen a figyelem pontját gátolja. Valójában azonban a gátlás általánosabb – mint a pavlovi hasonlat mondja: szétsugárzik, irradiál – és a központi idegrendszert az alváshoz közeleli, az *akaratátvitel számára kedvező* állapotban tartja.

Mindezek a látszólag ellentétes hatások az úgynevezett *paradoxfázisig* sodorhatják a központi idegrendszert (illetve annak a hatások által érintett sejtjeit) .⁷³ A paradox fázis lényege: a sejt (Pavlov így feltételezi) bizonyos *gátlásos* állapotba jut, azaz, munkaképessége csökken, kevesebbet bír elviselni, ebben az állapotban viszonylag gyenge inger is *erős ingerként* hat. Így hát a figyelem pontja készen áll arra, hogy a színész mozgása, hangja, szavai által felkeltett és megerősített *képzelti képet* – ezt a viszonylag gyenge ingert – erős ingerként élje át és mélyítse el a szervezetben (elnyomva a többi, külső és belső inger hatását).

Mindezt erősíti a nó játék kísérő hangszere: *a dob is*.⁷⁴ Tudniillik: minden idegsejt, amelyikre *egyfajta inger monoton ütemességgel, folyamatosan* hat, *gátolt* állapotba kerül.⁷⁵ (Más szerzők *habituációról* beszélnek. „Hozzászokás”-ról. Ha az *ismétlődő* inger *élettanilag*

közömbös, akkor az agy reticuláris – hálószerű – „átkapcsoló” rendszerén keresztül bekövetkezik *a kéreg kikapcsolása*. – A mi szempontunkból nézve *ugyanarról* van szó.) Jean Martin Charcot – a francia hipnotizőr orvos – klinikáján különösen mély és nyugodt hipnotikus állapotokat idézett elő; az afrikai négerek dobján dobolták hozzá a tam-tam ütemes, monoton ritmusát.⁷⁶

A tartás

A mozgás szüneteiben – és a lassú mozgások kivitelezése közben – a tartás, a testtartás az, ami *az alakot* kifejezi. (Azt az ént, akit a színész ábrázol.)

Ezért mondja Zeami:⁷⁷ „Azt mondom: a tartás szépsége – ez a tökély magas foka. Vigyázzunk hát – mindig újra mondom ezt – a tartásra! Ha a dolog magváig hatolunk, és a két játékmódtól [a tánctól és az énektől] kezdve az ábrázolás különféle módjáiig *a tartás* szépségének kimunkálásán fáradozunk – akkor egyszer csak nagy tökéletesség fog megnyilatkozni *mind a többiben*. De ha a tartás nem szép, minden más közönségesen hat. Aki ezt a törvényt és a belőle fakadó szellemi eszközöket [a belső koncentráció gyakorlatait] valóban megismeri, arról igazán elmondható, hogy belépett a júgen birodalmába.” (Júgen = mélység, titokzatosság, kellem; a japán művészet és művészetelmélet legfontosabb műszava. Arra utal, ami a művészetben végül is megragadhatatlan marad, ami túlvezet a láthatón és a fogalmilag kifejezhetőn. Túllépés. Kínai buddhista iratokban használják először ezt a szót a buddhai világtörvények jellemzésére.⁷⁸)

A tartás is – mint a szó szoros értelmében vett mozgás – *izomműködés*. Csakhogy míg *a mozgáskor* az izom összehúzódik vagy elernyed, *a tartásban* a *mozdulatlanfeszültség* állapotában van. Tartás és mozgás folytonosan egymásba változik át ... Amikor a mozgás megszakad, a tartás – a tónus – tartja az izmot abban az állapotban, amibe a mozdulat útján került. A tartási reakciók aprólékosabbak, differenciáltabbak, pszichológiaibb jellegűek – hiszen a testrészek *egymáshoz* való helyzetét szabják meg, és nem a test és a külvilág kapcsolatát –, mint a szorosan vett mozgási reakciók. Az arcjáték is: tartási reakció. A testtartás – így mondja ezt a pszichológia is – kapcsolatban van *az érzelmi étellel*; jellemzi azt. (Különösen mély a kontaktus *a várakozás* emóciója és a testtartás között!) Az izomfeszültség sokkal egyénibb – fiziológiai feltételei is az egyénre jellemzőbbek –, mint az izommozgás.

A kisgyermek lelki fejlődésében „*az indulatoktól a képzethez a testtartáson ... vezet át az út ...*” Az indulat kiváltja *a testtartást*, és *a testtartás azután mintegy „rákényszeríti a képzetet a tudatra*, amely eddig [mintegy a gyermek tízhónapos koráig] teljes egészében a pillanatnyi benyomások uralma alatt állt” – mondja Henri Wallon.⁷⁹

Mozgás és tartás – minden emberre egyénileg jellemző *alkati sajátosság*. Ezen belül: a mozgás a külvilággal köt össze, a tartás „énemet” fejezi ki. A gyakorló színész és mimus – Barrault⁸⁰ – világosan látja ezt: a pantomin első fázisa *a tartás*, *vagy az ember és az énje* – mondja –, a második fázis az ember és a külvilág: a mozgás.

Ezért tulajdonít Zeami különös jelentőséget a tartásnak: az ábrázolt alak leglelkét fejezi ki.

És egyben valami olyasmit is, ami „*minden emberben közös*” ... *az emberi alkat szépségét*.⁸¹ És amit az emberi alkat szépsége kifejez – mondja a mester–, az: „a szív”; a nó-színész szíve – emlékezzünk– „a tízezer dolog tartó edénye”, a világmindenségé.

Mozgás és beszéd

„Mit ért az ember azon, hogy a mozdulat a szavakkal egybecsendül?

Válasz: Ez különösen kifinomított gyakorlat. Az egész játék kiindulópontja. Amit tartáson és testmozgáson értünk, az éppen ez. Az ének szavaival mindig hangozzék egybe a szív is! E szónál »nézni«, használjuk a szemünket, e szavaknál: »kinyúlni« és »visszahúzni«, kissé lebbentsük ki a ruhaujjat [bő *ujjú* ruhában játszik a nó-színész], és megint húzzuk vissza. E szavaknál: »zajt hallani«, mutassuk a figyelés egyik gesztusát; minden szóra tehát, *értelmének megfelelően*, mozdítsuk testünket is. *A legfontosabb a törzs mozgása*, a kéz csak ezután következik, harmadjára a láb. Emellett gondosan fontoljuk meg, hogy hogyan kell mozognunk *a dallam és a hangulat szerint.*”

Ezt mondja Zeami⁸² a *Kádensó* harmadik könyvében, melynek címe: *Kérdések és válaszok.*

Amit a nó-színész tartáson és testmozgáson ért, az éppen a *szó és a mozdulat* egybecsendülése! De miért mondja a mester *itt*, hogy az ének szavaival hangozzék egybe a szív is? Mert a mozgás a szívből indul, az öntudatból, a látomásból ... (Egyszerűen: arra gondoljon, amit mond.) Használjuk a szemünket – ez nem valami feltűnő pillantást jelent, csak egyszerűen: *nézzünk vele* igazán, amikor ezt a szót kimondjuk: nézni. Mi másról volna itt szó, mint arról, hogy a színész egész szervezetével vegyen részt a játékban ... A ruhaujjat is csak kissé – mondjuk így: alig észrevehetően – lebbentsük meg. *Nem az a fontos, hogy a néző lássa, csak az, hogy a színész végrehajtsa a mozdulatot.* A legfontosabb a törzs mozgása! A törzsé, amelyik a nőjáték során általában *mozdulatlan*, de egyébként is a legkevésbé – a végtagoknál kevésbé – mozgékony! És csak harmadjára következik a láb! Pedig a nó-mozgás legnagyobb része rituálisan kötött lépés: tánc!

Tehát fontosabb a nem-mozgás, a tartás, mint a mozgás.

A mozdulat a szavakkal egybecsendül – ez végül is azt jelenti, hogy a szavak *értelmével* csendül egybe. (Azért csak *végül is*, mert a hangzókkal is egybecsendül – de ez már inkább *a dallamhoz* tartozik.)

Ezért mondja Zeami: *emellett* gondosan fontoljuk meg, hogy hogyan kell mozognunk *a dallam és a hangulat szerint* – vagyis a mozgásnak – természetesen – *az érzelmet is* ki kell fejeznie.

A beszéd maga is mozgás – a hasi és a mellkasi izmok, a gégefő, a hangszalagok stb. mozgása. Eredete szerint is a mozgásból, az egész test mozgásából származik – a mozgássérüléssel született gyerekek beszélni sem tanulnak meg (nagy nehezen, hibásan tanulnak), s ezen csak *mozgásuk* korrekciója segít. A régi Kelet szemében világos, hogy bizonyos hangokhoz bizonyos mozdulatok tartoznak. Sőt: még *az írásban is* bizonyos rituális mozdulatok tartoznak – tartoztak – bizonyos írásjelek kivitelezéséhez. Az írás Keleten még közel áll *képi* eredetéhez – a mi ábécénk is „képi” eredetű, csak a végletekig absztrahálódott. A kínai és a japán írásjeleket a művész ecsettel festi; e művész, a kalligráfus egyrangú a festővel és a költővel. A költő versében nemcsak a tartalom és a költői forma az érték – hanem az írásforma is; a festő is gyakran fest írásjeleket képére. A festészet legősibb még élő művelési módját ma Ausztráliában tanulmányozhatjuk;⁸³ a bennszülött művész *táncolva fest*; a képet előbb kiugrálja, mielőtt lefestené. Igazából: indulatát jeleníti meg mozgásban; hallhattuk Wallontól: „az indulatoktól a képzethez a mozgáson át vezet az út”. Az ausztrál bennszülött *még egész testével írja* a képet – a keleti kalligráfus is még legalább a felsőtestével az írásjelet.

A keleti ember gesztikulálva beszél; még őrzi beszéd és testmozgás összefüggését. Az

intellektualizálódással a testmozgás lecsillapul; már csak a beszédszervek izmai mozognak, és legfeljebb az arcizmok játsszák hozzá az arcjátékot. (Nemcsak a keleti ember beszél egész testével, hanem minden *érzelmileg* még fűtöttebb beszélő is; mindenki, aki még érzi a beszéd *ritmusát*. Egész testével beszél – nem jelent föltétlenül *látható* mozgást; a törzs kissé hátrafeszül, vagy valamiképp előrehajlik, a lábfej izmai megfeszülnek – ugyanúgy, ahogy ökölbe szorul a kéz – stb., mindez inkább tartás, mint mozdulat.)

A nyelvek lejtése, dallama, ritmusa – ami az urbanizált magyar beszédből kipusztult három évszázados halódás után az utolsó évszázadban; már csak a vidék őrzi itt-ott, ellentétben az összes többi európai néppel is, ahol ez még legalább elevenen él – a nyelvek sajátos dallama és ritmusa a beszéd gyökere. A beszéd subcorticalis és testi beágyazottsága. Ez adja a beszéd hatóerejét és alkotóerejét – valódi *képi* erejét; ez az intellektuson túlmutat, az értelemnél mélyebben érinti a hallgatót, mert mélyebbről fakad a beszélőben. (Hogy a beszédet gyökeréről lemetszettük, ez megrontotta a beszéd képalkotó erejét és ezzel értelmi tisztaságát is. Tragikus tisztázatlansághoz, tisztátalansághoz vezet, és magával vonja a romlásba a nyelvet – az egész nyelvszerkezetet. Ezen az állapoton ma már persze csak a tudatos – hogy úgy mondjam, zeneileg és képileg öntudatos – nyelv művelés segíthet; az *egyéni öntudat* felvértezettisége és küzdelme a nyelv kifejezőerejéért, és nem valamiféle visszatérés az *ösztönös* népiséghez. De tanítómestere éppen: ez az ösztönös paraszti beszéd; maga is kipusztulóban.)

Mert a nyelv eredete szerint: költői. Ritmikus és dallamos.

A versláb azért *láb*, mert a beszéd ritmusa a járással, a *testmozgással* függ össze. A verslábak görög nevei még mozgást, mozdulatot jelentenek (vagy a végtagok legmozgékonyabb részét):

trokhaiosz = futva

iambosz = lökve

daktülosz = ujjak

anapaisztosz = fellökve, felbukva.

A trocheus másik neve: khoreusz;

khorosz = tánc.

Mondtuk, hogy a kórus szó a táncot, a tánc helyét s végül: *a táncoló* személyeket jelentette. Ezek a táncoló személyek énekeltek is Dionüszosz ünnepein. (A *khorosz* énekkel kísért körtáncot is jelent.) Azután Theszpisz 534-ben Krisztus előtt *magyarázó verseket* illesztett be az énekek közé, az ének és a tánc értelmét magyarázták. Erre következett *a kórusból kilépett egyetlen* (a színész) és a kórus *párbeszéde*. Aztán, a görög tragédia nagy korszaka után, *tánc és ének* lassan elmaradt; maradt *a szöveg*. És a kórus *táncolóból beszélővé lett*. A versláb *mozdulattól* pusztá *beszédritmussá*. *Orkhesztra* – ez görögül és a görög színpadon még azt jelenti: *tánchely*.⁸⁴ A mai színházban már csak *a zenész ül* itt – ha egyáltalán van zenész.

(Vers! Maga a latin *versus* szó is mozdulatot jelöl, mozgást jelent; megfordítást és megfordulást, pontosabban: *fordulást szántás közben az ekével*. A verssor végén megfordulok, és előlről kezdem ugyanazt a ritmust, ugyanazt a mozgást. Ezért is hívják a középkorban a verssort még Európa-szerte *barázdának*. És a *rím is a ritmusból, a ritmus pedig a mozgásból* veszi eredetét. A rím tudniillik ütemesen, szabályos időközökben ismétlődik, mint a dobütés [mint a szívverés, mint a lélegzés ...]. Világosan megmondja ezt etimológiája: a görög *rhütmosz* szót átveszi a – középkori – latin, s lesz belőle *rhythmus*, az ófranciában *ritme* és *rime*, és ebből magyarban éppúgy, mint például a középfelnémetben: *rím*.)⁸⁵

A színészi *beszéd* fészke a hasizomzatban van.⁸⁶ (Tudják ezt ma is még az énekesek, de még a színészek is.) De innen indul *a színészi mozgás* is! innen a testtartás megszervezése!

Világosan látja ezt a mai színházi szakember, Dullin: „Mert valóban: ha megfigyeljük a japán színészekről készült rajzokat, észrevehetjük, hogy majdnem minden mozdulatot *a hasizmok*

irányítanak; és gyakran, mikor növendékeimmel dolgoztam, akaratlanul is felmerült bennem egy melodramai hősszínész állandóan hangoztatott tanácsa: »Amíg nem tudsz a hasizmaidra támaszkodni, nem lesz jó fellépésed.« Ez a színész csepürágói gyakorlata segítségével felfedezett egy régi törvényt, amely kétségtelenül a színház legősibb korszakából származik.” A hasizmok fontosságára Dullin *a maszkkal való munka* során figyelt fel; mondtuk: a maszk a mozgást az arcizmokról visszakényszeríti a testbe. Az *egész test* tartása, mozgása kifejező kell hogy legyen (ami nem azt jelenti, hogy *többet* mozogjon), a színész *egész szervezete* vesz részt a játékban, nemcsak „a feje”. Innen van azután, hogy a maszkos játék lenyűgözőbb lehet – ha nem modoros – a „holt arc” ellenére.

A hasizomzat: határ törzs és lábak között. Ezért mondja Zeami: „Ha a test erőteljesebben mozog, a láb dobbantása legyen könnyed, ha a dobbantás erőteljes, tartsuk vissza a test mozgását. – Ez megközelítőleg ugyanazt jelenti, mint »a szív tíz rész szerint« imént említett alapelve. Ha törzset és lábat egyként hevesen mozgatunk, ez durva képet mutat. Ha a test erőteljes mozgása közben lábunkkal halkabban toppantunk, így az egész, bár hevesen hat, mégsem durván. Ha lábunkkal dobbantunk erősen, ám törzsünket nyugalomban tartjuk, ez semmiképpen nem kelt durva látványt. Így az, amit az ember lát [a mozgás], és amit hall [a dobbantás], nem ugyanazt az érzékletet kelti; miért is e kettő egymást kiegészítően egyesül.”⁸⁷

Ez ellentétpár a zen dialektikus gondolkodásáig (külső-belső, test-szellem, ember-isten, tett-tétlenség), sőt a jin és a jang fogalmáig megy vissza. A törzs mintegy a láthatatlan, a szív kifejezője. (Ezért a legfontosabb a törzs mozgása, jóllehet alig mozog.) A láb a látható, a test kifejezője.

Ebben az értelemben a láb a beszédet is inkább mozgássá – a törzs a mozgást is inkább beszéddé alakítja.

Így válik a hasizomzat a mozgás góciává. És a beszéd – e hanggá vált és tagolódott mozgás is a hasizomzatban gyökeredzik. (Törzse a mellkason nyúlik át, és lombját a gégefőben és a fejben tárja ki.)

Világosan látja Zeami a szavak, hangok és a mozgás – e három! – összefüggését. És megköveteli a színésztől, csakúgy, mint a nó szerzőjétől, hogy ez összefüggés jegyében dolgozzon.⁸⁸

Európa először a mozgásról feledkezett meg.⁸⁹ A görögök még a gümnaszt, az egész test mozgását nevelő tanár iskolájába járatták gyerekeiket – és az egész népesség tudott táncolni! A rómaiak már csak a rhétorhoz küldték a gyereket. De a rhétor még legalább *a ritmikával és dallammal képpé kerekedő*, az értelemig növekvő beszédet tanította. Ezt a beszédet még – ritmus és dallam! – az érzelm táplálta, és a képzelet. Még valami köze az egész test mozgásához is volt – legalábbis megkövetelte az elegáns tartást és *a kéz és a felsőtest* elegáns gesztusait. A tudós tanár már *csak ismereteket* tanít, az értelemhez szól.⁹⁰ Mintha ez az értelem nem is *az érzésekkel* áthatott *élő testben* fészkelne. (A testet meg – mindet egyformán – úgy gyúrja, gyűri a torna, mintha csak test, s nem egy-egy sajátos érző és értelmes világ burka és megnyilvánulása volna.) Európa tehát elfelejtette *az eleven beszédet is*.⁹¹ Gondolataink maradtak, gyökerükről lemetszett gondolataink.

(Gyökerük: a testi érzékelés és az ehhez tapadó érzés. Test és érzésvilág még világosan mutatja *a ritmus* törvényszerűségeit; a gondolat már azt hiszi, elvan akárhogy, ritmus nélkül is.)

A színész is először a mozgást, azután a beszédet (az eleven, a még mozgásból sarjadt beszédet) felejtette el.

„Nem világos-e, hogy *a tragédia alapjául szolgáló lírai deklamáció* teljesen kicsúszott a kezünkől *...törvényeit már senki sem ismeri Zenét, zenét mindenek előtt!Sarah Bernhardt beszéde zene volt A ritmikus nyelv*hatása minden kor és minden társadalmi környezet

közönségére vitathatatlan ...– így kiáltozik Dullin;⁹² a színházi ember; a színpadi beszéd elveszett elemeit keresi. Barrault figyelmeztet: „A tragikus színésznek, minél inkább *a ritmuson át közvetíti az érzelmet*, annál kevésbé kell idegeit koptatnia ahhoz, hogy *továbadja azt*, és annál inkább birtokában marad erejének, és tarthatja kézben a nehéz és kényes szakaszokat.”⁹³

Az angol Shakespeare-színészek előtt világos: *a retorika és a költészet – ritmus; hang, hangléjtés, hangzás – nehezen megfogalmazható törvényein* át vezet az út a shakespeare-i szerep gyökérzetéig! (A retorika lényegében: *a gondolatot visszavezeti a beszéd* elemébe, amelyből kiszakadt.)⁹⁴

Világosan tudja azt is Dullin, hogy a színészeknek voltaképpen az egyes hangokat, hangzókat is át kellene élniük (nemcsak tisztán beszélni!): „... támaszkodj kezdettől fogva a mássalhangzókra. ..” – tanácsolja a kezdőnek; miután *önmagán* eleget munkálkodott, s most a világ – a közönség – felé fordul, megnyilatkozik.⁹⁵ (A nyelvészet is tud valamit arról, hogy a magánhangzó a benső élmény kinyilvánítása – az *indulat-szavak* mind magánhangzóra épülnek: ah! ál, eh!, jaj!, jé!, hi!, hej!, haj!, ó! – míg a mássalhangzó „hangutánzóbb”, a külső világot imitálja.⁹⁶)

Hangzás, ritmus és dallam már a subcorticalis centrumokra is kifejtik hatásukat. A szó *értelme* csak a corticalis központokra hat. E kettő között közvetít: *az érzélem*. A megismerés első mozzanata: az érzékelés. Második mozzanat: az érzékelés bennem érzékletet és érzelmeket kelt. Harmadik mozzanat: a gondolati feldolgozás. Ha Sztanyiszlavszkij azt mondja: „A mi művészetünkben megismerni annyi, mint érezni”⁹⁷ – pontosan fogalmaz. A művészi megismerés érzékletes és érzelemszerű. Olyan dolgokról beszél, melyek gondolatilag még fel nem dolgozottak, vagy fel nem dolgozhatók.

Az a nő, amelyik a néző *hallására* hat elsősorban, szintén rögtön a játék kezdetétől megborzongathatja a néző szívét – mondja Zeami. Ennek titka, hogy az ének „szorosán az *időmérték szerint*” *hangozzék; így nemes lesz, és elszédítően csendül*.⁹⁸ A ritmus! és érzelmi hatása. Ha pedig a látásra hat a játék – akkor *a táncként ritmizált mozgás adja erejét*.

Az európai színész elfelejtette a ritmikus mozgást és beszédet.

Az európai színész *kiadta kezéből ható eszközeit*.

Mert hiszen egész Európa megfélemedezett a mozgás és a testbe-érzelembé ágyazott beszéd szellemi fontosságáról; megfélemedezett a fáról, és csak a gyümölcsre – a gondolatra – figyelt. Mind szárazabb kis gyümölcsökre.

Most kezd visszatálcálni érzélem és érzékelés törvényeihez. Legalábbis keresi az utat. Most szomjazik már kielégíthetetlenül ritmusra, ritmusba ágyazott szóra és mozgásra.

Hogy az az ifjúság, amelyiket többé nem a gümnaszt, de még csak nem is a rhétor tanít, mindennél többre tartja a maga gitározta és dobolta dzsesszt (és beatet stb.), és hogy rángatózik, vonaglik a zenéből áradó mozgásra – ez a betegség az egészség, az egészséges igényjele. (Még a hangszerek is – dob, gitár, fúvósok – az archaikus színjátszás hangszerei!) A mozgás és az érzélem kiműveléséhez maga kezdett hozzá, ha már a felnőttek megfélemedeztek róla. Teljesebb kultúra igénye sodorta idáig, eddig a torz, új reneszánszig, teljesebb kultúráé, amelyik, mint a görög utoljára, *az egész embert műveli* (nemcsak az agykérgén kapirgál), nemcsak a fejét. Ezért a sportörület is – *mozgást* keresnek és szomjaznak az emberek, ha csak látni, ha csak nézni is, mozgást. A mozgás kiművelése – az akarat kiművelése! – az érzelmi élet kiművelése: mindez a valóban *teremtő* erejű szellemi munka nélkülözhetetlen eleme. (A többi csak: gondolat. Jól hasznosítható a technikában, mert a maga törvényei szerint is mechanikus természetű. De így gondolkodni emberről – gyilkossághoz és összeroppanáshoz vezet.)

Az európai színház is keresi a mozgás és a beszéd elveszített törvényeit. Ezért vonz tömegeket a zenével ritmizált és dallamosított beszédű színház – az opera, az operett, a musical.

Ezért népszerű a balett, a többi tánc- és a táncbetét –, és ezért lelkesít (minden maszlagos modorossága ellenére) a pantomim. A mesterek – mintha csak Zeamit hallanók – klasszikus táncot, *lábdobogással ritmizált táncot*, tiszta pantomimot, vívást írnak elő *a prózai szerepekre készülő* színinövendéknek (is), és maszkot vétenek vele, hogy a kifejezéshez *egész testét* felhasználja!⁹⁹ Teoretikusai kifejtik, hogy minden – prózai – előadásnak *zeneileg* is kidolgozottnak kell lennie; azt követelik, hogy ez a kidolgozottság alapuljon *a színészi beszédmódon*, a szerep *ritmikus* megkomponálását követelik a színésztől, s hogy e ritmikus komponálás nyilvánuljon meg *a mozgásban* ...¹⁰⁰

A szó

A szónak dallama, hangszíne, ritmusa is van. *És értelme is*. Nem véletlen, hogy a japán és a kínai festők – és a modern festők Van Goghtól Rippl-Rónain át Kleeig olyan szépen, sőt Klee esetében nyelvi leleménnyel és zsenialitással fogalmazott *címeket* adtak *képeiknek*. A kép, a zene nem fordítható le a fogalmak nyelvére. De hatása *kiterjeszhető és elmélyíthető*, ha „a cortex felől is” *hasonló* hatás éri a központi idegrendszert. (Ezért szólal meg a *Kilencedik szimfónia* végén az *Örömóda*, ezért ír – fordít – Bartók maga szöveget a *Cantata profanához*, ezért hangzik fel áhítatos, Bach által gondosan megválogatott szöveg a bachi passiókban ott is, ahol nem az evangéliumi szó nyilatkozik meg ...)

A szó – vegyük most csak *értelmi* hatását. A szó csak értelmi hatása szerint is sokkal átfogóbb, mint bármely más inger, sokkal *többet, többfelét jelezhet* az ember számára; mennyiségileg. (Minőségileg a szín, a hangzás *mélyebben* ragad meg, és közvetlenebb valósághoz vezet el.) A szó a nagyagyba érkező *valamennyi* külső és belső ingert jelezheti, helyettesítheti. Hatása ugyan *másodlagos*. (A festő vörös színe megjelenítheti a vért, látom; az író szava: „*vér*” csak ösztönzés *képzetelem* számára, hogy jelenítse meg a vért, hogy lássam képzeleti képben.) De *e másodlagos* hatás is *képes szervezetemben mindazt a hatást kiváltani*, amit maga az inger. Persze nem olyan mélyrehatóan – általában. A szavak rendszere ily módon hozzákapcsolódhat a nagyagyba érkező *valamennyi* külső és belső ingerhez. S mikor ezeket mintegy jelzi, helyettesíti – *kiválthatja* a szervezetnek mindazokat a reakcióit, melyeket maga az inger kiváltana. „A szó átfogó jellege folytán válik lehetővé, hogy szóbeli szuggesztívóval ... az emberben a *külvilág és a belső világ felé* irányuló olyan *sokféle* működést lehet kiváltani”¹⁰¹ – mondja Pavlov.

Azonkívül: a szó ellenőrizhető, a szó a tudatra hat, a szóval szemben éberebb lehetek, mint más hatással szemben. Ezért is kisebb a hatása – de jobban meghagyja szabadságomat. (A *szóbeli* szuggesztívó ezért is végzik többnyire hipnotikus, azaz sajátosan *elaltatott* állapotban: a hipnotizált ember alszik, ami öntudatát illeti: a kéreg egy része gátolt állapotban van – más része azonban éber, és felfogja, megéri a hipnotizőr *szavait*, aszerint cselekszik, sőt *szervezetének működése aszerint változik*.)

A szó tehát szintén képes befolyásolni a szervezet működését. Hogy a szó „fiziológiai és gyógyító tényező”, azt az orvosok mindennapi gyakorlatából és a fiziológusok kísérletsorozataiból tudjuk. A *szó*, illetve a nyomán támadó képzet előidézheti a fehérvérsejtek számának növekedését, a vércukorszint változását (képzelt táplálás), csökkent fajsúlyú vizelet kiválasztását (mintha a páciens ivott volna, pedig *csak mondták* neki: iszik, egyre iszik). *Szóval* véraláfutásos üténnyomot, illetve felszínes égési sebet okoztak, vagyis váltottak ki a kísérleztető

orvosok a páciens, a kísérleti személy testén (*csak* szuggerálták az ütést, illetve a forró tárgy érintését).¹⁰² *Szóval* befolyásolható a szív, az erek, a verejtékmirigyek, az izmok „tudattól független” állapota: a pulzus szaporává válhat, a kísérleti személy elpirulhat, izzadása fokozódhat, izmai megmerevedhetnek ... A fájdalom *szóval* hatásosan csillapítható – egészen az érzéketlenségig. (Már az első világháborúban végeztek minden altató vagy érzéstelenítő szer nélkül súlyos, amputációs műtéteket: a hipnoszugesztív állapotban tartott beteg semmit sem érzett.)¹⁰³

Ez a sugalmazás nem kíván föltétlenül hipnózist. Leírtuk a figyelem és a hipnózis agykérgi hasonlóságát. (A figyelem is: részleges *gátlást* teremt a kéregben az izgalmi gócok körül. – Sőt egyes kutatók egyenesen *éber* „hipnotikus” állapotról beszélnek.)

A színész tehát a szó értelmével is egész szervezetünkre hathat – de *csak ha már ráfigyelünk*, ha sikerült igencsak koncentrált figyelmünket magára vonnia mindazzal, ami az *első* jelzőrendszerre hat: amit látunk, amit hallunk, amit mozgásait figyelve mintegy magunkban, a magunk izmaiban tapintunk ...

Ily nagy a kiszolgáltatottság? Hiszen azt mondtuk: a szó ellenőrizhető, a szóval szemben éberebb lehetek, mint más hatással szemben! (Éppen ezt az éberséget, önmagunknak ezt a megtartását kívánja meg Brecht, de láttuk, Zeami is.) Hadd mondjuk el Wagner-Jauregg professzor híres példáját – melyet azóta más és más formában újra megfigyeltek: Wagner Jauregg egyetemi, klinikai előadásain egy fiatalemberen szemléltette a hipnoszugesztív pulzusváltozásokat, a szív működés változásait, a reflexek befolyásolhatóságát . . . A fiatalember szervezetét tehát elementárisan rázták meg, átjárták a szugesztív parancsok. Mikor azonban arra kapott utasítást, hogy a tányéron előtte heverő szalonnát egye meg – feszült tusakodás után határozottan ellenállt (hipnotikus állapotban!) a parancsnak. Tudniillik: hívő ortodox zsidó volt, disznóhúst – disznósírt – nem ehetett! Fiziológias elváltozásokat ki lehetett váltani szervezetében, melyeket maga, ha akart volna, sem tudott volna produkálni, de az erkölcsi jellegű, *személyiségével* összefüggő, öntudatában hordozott törvény megszegésére *nem lehetett kényszeríteni*. A szó (*szalonna!*) *más szavakba ütközött* – a disznó tisztátalan állat, aki tisztátalant eszik, halállal haljon meg! –, és ezzel mintegy *felébresztette* az öntudatot, a kéreg egyes gátolt részeinek *gátlását ez az ütközés megszüntette*.¹⁰⁴

A szó, a fogalom sajátos kettősséget hordoz: a jelenség, a dolog megjelenési formájától a legelvonatkoztatottabb – de képes rá, hogy a jelenség lényegéig hatoljon.

Zeami jól látja: „Az éneket halljuk, és a mozgást látjuk. A dolog természetében van, hogy *magjukat* jelentéstartalmuk adja, és a különböző formák *alakjukat* alkotják. A nóban *a szavak* azok, amelyek a jelentést kifejezik, és így *az ének a lényeg*et hordozza, és a belőle fakadó *mozgás megvalósítja* ennek a működését ...”¹⁰⁵ A nónak – ezt Zeami a nó írójától követeli meg – „autentikus forrásból kell fakadnia”. A hiteles hagyományból.¹⁰⁶

Zeami tehát a szó értelmének is ismeri teljes jelentőségét. (Azt is tudja természetesen, hogy mivel a szó, a gondolat valami legfőbb, leglényegibb – lehet és van olyan nó is, „amelyben szó és cselekmény egyáltalában nem olyan fontos; ezek a darabok sokkal inkább azt igénylik, hogy nagy szabadossággal játsszuk őket.”¹⁰⁷ Itt az ének és a tánc legyen lendületes, és a mozdulatok legyenek csiszoltak és simulékonyak – ez adja az előadást.” Igen, a színház *lemondhat* a szó értelméről – mint a legmagasabbrendűről, mint a játék végső céljáról, hogy tudniillik a szó értelmét kinyilvánítsa –, és még színház marad. Nem mondhat le azonban a mozgásról és az érzésekről – mert akkor hiába a szó! Nem színház többé.)

Keletiesen fogalmazva:

A mozgás a testhez kötődik.

Az érzés a lélekhez.

A szó a szellemhez.

Ilyen értelemben az érzés: a legemberibb. A mozgás: természeti. A szó: isteni.

Ábrázolás és átváltozás

A színész átváltozik. Megváltozik testi-lelki állapota. Így hat a másik emberre – a nézőre.

Az égi szűz tánca

Nikjoku-szantai-ecu című könyvében Zeami leírja az égi szűz táncát. Ezt a táncot a legfontosabbnak, a legnehezebbnek tartja. A könyv címe ezt jelenti: *A kétféle játékmód és három típus.* – De az égi szűz nem tartozik a három nő-típus egyikéhez sem, erre a mester is figyelmeztet. (A *kétféle játékmód*: a tánc és az ének; a három típus: az öregember, az asszony és a harcos.) „Az égi szűz játékos tánca kívül esik a három típuson, mert efféle mozgást *az emberi világban* nem ismerünk; így hát természete szerint kívül áll rajtuk, és mégis: az asszony mozgásához hasonlít. Miután ennek lényegét felfogtuk, *habozás nélkül mint emberi művészetet* mutassuk be ezt a táncot. Így hát: az égi szűz táncában szívünk egész erejét hagyjuk *az öt testrészebe áradni*, és *testünket* ezzel szubsztanciává tesszük; mindezt a mi művészetünkben gyakorlataink alapelemét adja ez a tánc.”

Milyen is ez a játékos tánc? Zeami így kezdi a leírást:

„A szív hagyja, hogy a zene rebtentse fel.

Az égi szűz táncát igen lendületesen járjuk.”¹



Az égi szűz tánca (Zeami rajza)

És így folytatja: „Szívünk erejét az öt testrészebe kitöltjük; *majd táncolunk, majd táncoltattatunk*; most könnyűséget, most mélységet mutatunk; mint a virág, mint a madár, ha lebeg a tavaszi szélben.”

Ábrázolás: utánzás egészen az átváltozásig.

Szívünk erejét az öt testrészebe kitöltjük ... szívünk egész erejét hagyjuk az öt testrészebe áradni ... Sztanyiszlavszkij a belső központok – ha tetszik: a központi idegrendszer, a hormonális központok – erejének ezt a testbe árasztását, a látomásnak ezt a testbe sugárzását a következőképpen írja le: a színésznek „végső soron el kell érnie, hogy minden izomcsoportját

tudatosan irányítsa, és pontosan érezze a beljük áramló energiát, amely a színész magasabbrendű alkotóközpontjaiból kiindulva meghatározza arcjátékát, mozdulatait, s kisugárzó ereje magával ragadja partnereit és a nézőteret egyaránt”.²

Majd táncolunk, majd táncoltattatunk ...

A dolog magvához értünk.

Ki táncoltat?

Az alak ...

Az égi szüz.

Józanul mit kell ezen értenünk?

Előbb még írjuk le európai szóval is, mi történt:

„... az igazi, a tehetséges színész marcangolja magát – olvassuk Dullin feljegyzéseiben.³ – Egy semmiségtől megzavarodik, mindaddig, amíg végül az alak teljesen meg nem szállja. Ilyenkor azt mondja: »Megvan. Megfogtam!« Megfogta: pedig a valóságban az alak fogta meg őt, és tarja is fogva.”

Barrault szavával:

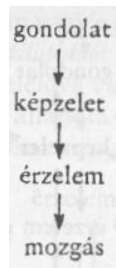
„A színészek, a maguk részéről, tele vannak aggodalommal; akárha az éj sötétjében tapogatóznának. Elindulnak, hogy megkeressék alakjukat; és hideg elemzéssel soha nem fognak rátalálni – éppoly kevésbé egyébként, mintha holmi varázslat révén akarnák meglelni. A színházi ember feladata, hogy kedvező terepet biztosítson számukra [a színészek számára], valamilyen *ideiglenesen* pszichologikus és analitikus, *mesterségesen* világos és logikus közeget, amely lehetőleg az igazság útjára segítse őket, ahol hirtelen, rajtaütésszerűen, mint amikor két emberi test felülete érintkezik, bekövetkezik a megismerés.

A tudatlanságnak ebben az éjszakájában a színész előrenyújtott karral bolyong, mint a vakok, az ürességben tapogatózik, abban a reményben, hogy találkozik alakjával. Hirtelen megremeg: sikerült megérintenie – az ujjá hegyén, a vállán, a fülén. A következő pillanatban az alak már el is tűnt. A színész folytatja a keresést. A barlangkutatás és a szembeötösdi különös keveréke ez. És a színházi embernek az ilyen másodpercnyi találkozásokot el kell kapnia. A beszélgetés önmagukban haszontalan kerülő útjain visszavezeti a színészt ennek az első találkozásnak a színhelyére, irányítja, tereli, néha szándékosan becsapja, és egyszerre csak a színész másodszor is megremeg: térde súrolta az alak lábát; az már csaknem újra kisiklott, de ő, összeszedve minden akaratát, a kabátjába kapaszkodott. »Megfogtad!« – kiáltja a színházi ember, és a színész megcsikorgatja fogát. És a keresés folyik tovább.

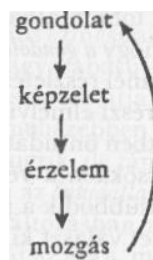
A szeretet megelőzi a tudást – mondotta Platón. Ez a színészekre teljes mértékben érvényes. Az alak keresése olyan ismerkedés, amely, mint a szerelemben, a tapintás titokzatos érzékszervén át folyik. Igaz, igaz: közben csevegünk, beszélgetünk, vitázunk, elokoskodunk egy-egy gondolon, megtárgyaljuk a helyzetek pszichológiai hullámvázát, de mindezt abban a reményben, hogy egy pilla *megérintjük* az alakot – mint ahogy egy nővel is abban a reményben flörtölünk, hogy közel kerülünk hozzá, és egyszerre csak a karunkban érezzük. Egy színpadi alakot nem az analízis révén hódítunk meg, hanem csak úgy, *ha minden érzékszervünket mozgósítjuk, és feléje összpontosítjuk.*

Amikor ebben az éjszakában, amelyben színészek és alakok egymást keresik, a kettő között létrejön valamiféle érintkezési pont, ez olyan, mintha hirtelen egy kis lámpa gyulladna ki.⁴

Szólunk arról, hogyan képezi magát a színész, hogy dolgozik. Akkor, ott leírtuk az átváltozás útját. S az ez:



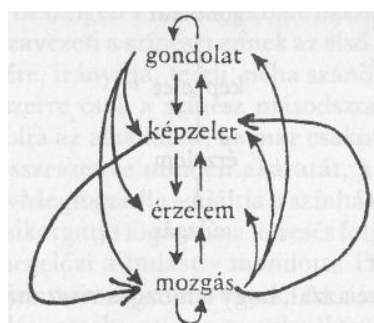
Kiegészítve azzal, hogy a mozgás visszahat a gondolatra, és erősíti azt, így:



Még pontosabban így is rajzolhatnánk:



Vagy így:

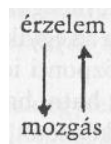


Tudniillik minden részletecske minden részletecskére hat; közvetlenül is, és a többen áthaladva is. Emlékezzünk vissza: azt mondtuk, hogy a *gondolat képszerű koncentrációja*, az, hogy a színész a minél részletesebben kidolgozott *képzeleti képre* figyel – egyrészt elmélyíti az *érzelmi, mozgási* ingereket, és ezzel a testben öntudatlan változások is bekövetkeznek (nő vagy

csökken a vércukorszint, a vérnyomás, gyorsul vagy lassúbbodik a pulzus, a lélegzés, több vagy kevesebb vizeletet választ ki a vese, verejtéket a verejtékmirigyek; abortív elektromos impulzusok, rángások futnak le az izmokban). Másrészt az, hogy a színész *figyel*, megkönnyíti az *öntudatlan, a tudattalan, a kéreg alatti* impulzusok feltörését. (Mert a figyelem egy pontban izgalmat teremt ugyan a kéregben, és ebben a pontban elnyomja a kéreg alatti impulzusokat, de a többi pontban gátlást hív elő, és az ezekre a pontokra vonatkozó tudattalan impulzusokat serkenti ... Az *egész* kéreg zsibbadt izgalmát tartja fenn például a táskarádió, ezért jó szer minden bizonytalan eredetű félelem, szorongás ellen, és ezért ellensége a „zajkulissza” minden mélyben fogant gondolatnak.)

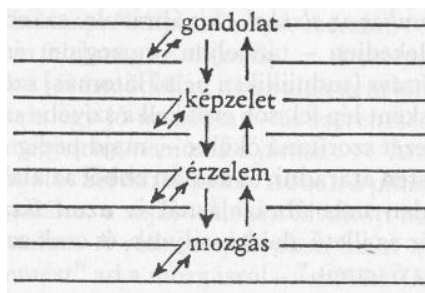
A színész munkájában vagy *a gondolatból*, vagy *a képzeleti képből* vagy *az érzelmi állapotból* indul, hogy átváltozzék. Hogy az alaknak megfelelővé válják *testi állapota* – tegyük hozzá: *öntudatlan testi állapota* – és *mozgása*.

Lehet, hogy ábránk csak ennyi:



Bizonyos képzeleti kép itt sem fog hiányozni; de „gondolatra” nincs szükség. (Persze, van „gondolat”, de satnya.) A nem intellektuális színész alakítása hiánytalan lehet, ő maga kitűnő és nagyszabású – igazi, zseniális – művész. Az intellektuális színész útja sokkal nehezebb; éppen mert okos, sokkal nehezebben jut el a teremtő ábrázolásig. (Magasabbról ugrik, de tán – mélyebbre jut.)

Ábránk nem mutatja az *öntudatlan testi változások* szféráját – ami pedig az átváltozásban a legfontosabb. Azért nem mutatja ezt a szférát az ábra, mert ez mintegy *az egész* ábra alatt, mintegy a harmadik dimenzióban helyezkedik el, így:



A vonalkázott felület ez a szféra, és a ferde nyilacskák mutatják, hogy *minden mozzanat* hat rá, közvetlenül is. *Természetesen, a mozgás van legjobban belekötve e testi jelenségek szférájába, a gondolat a legkevésbé.* (És természetesen: e testi szféra is *visszahat, erősítve, elmélyítve* a rá ható gondolatot, képzeleti képet, érzelmet, mozgást.)

A szuggesztió esetében az egyik ember mintegy beengedi, befogadja a maga központi idegrendszerébe a másik ember képzetét, s azt ott hatni hagyja. Az önszuggesztióban ő maga állít elő egy képzetet, amelyet *sem saját testi állapota, sem a külvilág helyzete* nem indokol, nem

kényszerít rá – tehát nem felel meg sem a saját testi, sem a külvilág pillanatnyi állapotának, nem azt tükrözi – és most ez a képzet hat idegrendszerére, egész testi állapotára.

Gondolat → képzelet → érzelem (itt bekövetkezik a testi átváltozás) → mozgás.

(Tudjuk: a központi idegrendszerben a thalamus az a hely, ahol az érzelmek és a vegetatív-hormonális testi elváltozások sokszorosán összekapcsolódnak egymással és a kéreg impulzusaival: a gondolatok, képzetek keltette rezdülésekkel.)

Zeami ki is mondja a *Kakjó – A virágzás tükre* – első könyvében: „Először az alakká átváltozni, azután a mozdulatokat bemutatni . . . „⁵ – ez a negyedik részecske alcíme. „Az ember először azonosuljon az alakkal, akit ábrázolni szándékozik, és azután cselekedjen – táncoljon, mozogjon, énekeljen – egészen a látvány [tudniillik: a belső látomás] szerint Ha haragosként lép fel, sok erőt kell a szívébe szorítania – mintha a kezét szorítaná ökölbe –, majd pedig ezt az erőt hagyja a testén átáradni, és azután ebből az alakból játszszone. Minden más ábrázolásnál is azon fáradozzunk, hogy először az illető alakká váljunk, és csak azután hajtsuk végre az ő tetteit.”

De az alakká való átváltozást, a látomás meglevenítését segíti a mozgás.

Dullin leírja⁶, hogy amikor a *Karamazovok* Szmergyakovjának szerepére készült, hosszú tanulmányt írt róla, Szmergyakovról – a tanulmány: gondolat, képzelet, érzelem –; és igazán közel az alakhoz aztán a járásmód eltalálása vitte őt, és ajkának remegése az epileptikus roham előtt – a mozgás!

Tehát az átváltozásnak egyfelől eredménye, következménye az alaknak megfelelő mozgás, de másrészt: a mozgás, a jól eltalált mozdulat segít az átváltozásban.

Itt tudniillik az történik, hogy a meghatározott mozdulat meghatározott reflexes pályákat – ezek az öntudatlan idegműködés pályái! – hoz működésbe. Bár e reflexek „kapcsolása” az agykéregnél mélyebben történik meg – például a gerincvelőben –, mégis: ezeknek az öntudatlan kapcsoló központoknak is megvan – így feltételezzük – a maguk kérgi képviselője. Mármost: a színész bizonyos mozdulatot, bizonyos módon akar kivitelezni, próbálgatja. Él ezekkel a kérgi képviselőekkel, a kéregből indítja a mozgást ... Tudatosabb, mint a többi ember – hiszen ki igyekszik tudatosan szabályozni boka-, térd- és csípőízületének helyzetét járás közben? A színész éppen ezen dolgozik. De hiába próbálja százszor, ezerszer ... még nem jó, még nem felel meg az alaknak ... A színész kínálgatja az alaknak a járásmódokat, de az alak nem jön ... Aztán egyszer csak: egy jó mozdulat – és szerencsés esetben az egész alak megjelent, nemcsak a járása ... Amíg a színész a jó mozdulatot keresi: tudatos. Abban a pillanatban, mihelyt megtalálta, a saját testében kiváltott hatás jó része már tudattalan. A reflexes pályákon befut az ingerület, „visszajelentést” ad a mozgásról – a színész érzékeli, hogy milyen mozdulatot végzett. (Ezt nevezi a fiziológia angol szóval *feed-back*nek.) A visszajelentés – sok más központ és elágazás után, ahol mindenütt otthagytá és továbbította a belső érzékletet – befut a központba. A színész felismeri: Ez az! – és hatni engedi. Míg eddig a többi embernél tudatosabb volt – most jobban fölszabadítja tudattalanját ... Mert a mozgás visszahat – és a környező reflexes pályákon és központokban is ennek a mozdulatnak megfelelő aktivitást indukál, és a kéreg ezeket most már nem nyomja el, mint ahogy eddig elégedetlenül elnyomta. Figyeljük meg: ha görnyedten járunk, még a kezünket, ujjainkat is másképpen mozgatjuk ... sőt a szájunkat is másképpen nyitjuk ki ... Ezért egy apró mozzanatoscska eltalálása – az egész alakot fölidézheti. Így változik át a színész valóban, reflexeiben is. Természetesen nem csak reflexeiben; mindezzel együtt jár a hormonális működés és a szervezet vegetatív folyamatainak átváltozása. Az első lépés, hogy mindezek megváltoznak, azaz eredeti összerendezettségük megszűnik; a második lépés, hogy újfajta összhang, összrend alakul ki, újfajta összerendezettségben mind a részek egységes egészet alkotnak, ekkor beszélhetünk már átváltozásról. (Hogy a szervezetben milyen rendkívüli erejű változások

játszódhatnak le, mikor a színész a kulissza mögül a színpadra lép, mondjunk arra itt is egy példát: tudjuk, hogy a beteg színész a színpadon átmenetileg meggyógyul; ezért beszélnek a színészek Színház doktorról; Michael Redgrave bokaficam után nem tudott a lábára állni, bottal ment le a színpadig, de színpadra – Macbethet játszott – már bot nélkül lépett ki; va banque! nem tudta, mi lesz: játszott, semmit nem érzett, meggyógyult ... csak utána esett megint össze, és újra fájt ... Ez – kétségkívül – hisztériás jelenség, illetve pontosabban: a hisztéria tünettárában találkozunk ilyen jellegű érzéketlenséggel (amely a beteg öntudatát látszólag érintetlenül hagyja)⁷. Tudjuk azt is, hogy a színészeket hisztériás alkattípusba szokás sorolni, nem is alaptalanul. Mit jelent ez? Pavlov szerint a hisztériás tünetek az *agykéreg* funkcióinak viszonylagos gyengeségét jelzik; *a kéreg alatti működés* túlsúlyra jut. (És – a betegségben – bizonyos zavarodottság mutatkozik kéreg és kéreg alatti központok viszonyában. A színésznél ez a zavar nem mutatkozik, vagy: szándékosan földézett, kézben tartott.) A hisztéria tüneteit *a kérgi folyamatok túlfeszítése* váltja ki; vagy erős *érzelmi* hatás. A koncentráció nem más, mint *a kérgi folyamatok szándékos, tudatos túlfeszítése* – az autoszugesztíóig.⁸ A zene és a tánc egyfelől, a képzelet másfelől alkalmas az *érzelmi* állapot fokozására ... Az alak annyira *jelen van*, hogy a színész megfeledkezik saját testi fájdalmáról ...)

Majd táncol, majd táncoltattatik ...

Táncoltattatik – de csak, ha *jól* táncolt.

Az egész szervezetet áthatja *a feed-back* fiziológiai alapelve; ez az összetett angol szó tulajdonképpen *visszatáplálást* jelent. Az agy elszánja a szervezetet egy mozdulatra, az idegekben energia –?– árad az izmok felé; az izom mozog, és most vissza, az agy felé halad energia az idegekben; az agy tudomást vesz a mozgás elvégzéséről és arról, *hogyan* folyt le a mozgás. A visszajelentés pontos. (Az izom, persze, nem az agyból érkező „energiával” mozog, hanem a saját felhalmozott energiájával; az agyból érkező impulzus csak „felszabadítja” és „szervezi” ezeket az erőket. – Mindez csak irodalmi hasonlat. Ha a matematika, a fizika és a kémia nyelvén mondjuk el, akkor sokkal tetszetősebb; számok volnának benne, és betűjelek, meg tudnánk mondani, hogy milyen anyagok szabadulnak fel, mi mivé bomlik – és eszünkbe sem jutna, hogy a dolog lényegéről nem mondtunk, mert nem tudunk semmit, nevezetesen: hogyan és miért „szabadítja fel”, „szervezi” egyik energiaforma a másikat? ...)

De térjünk vissza a színészhez. Először a mozgáshoz: a visszajelentés pontos. A mozgás *visszatáplálja* az agyba – röviden és durván szólva – azt az energiát, amit az kiküldött, hogy a mozgást megindítsa. És: érzem, hogy *sikerült-e? Így* tanulunk meg minden mozgást. A rossz, a sikertelen elemeket az agy nem fogadja el, elveti, nem rögzíti – *keresi a sikereset, a jót; próbálgat*. Így állunk fel először, így tanulunk járni, biciklizni ... Hogy saját izommozgásomat – vagy karom helyzetét a térben például – érzékelem, ezt a szaknyelv kinesztézisnek, kinesztéziának nevezi.⁹ (Görög *mozgás + érzés* szavakból; tulajdonképpen ez izomérzékelés, valamifajta *belső tapintás*.)

Ismerjük az asszociáció, *a hozzátársítás* lélektani jelentőségét. Érzek egy illatot, és eszembe jut az a hajdani, szőke, lila kalapos nő ... Az egyik benyomás felidéz egy másikat; egy másikat, ami, aki nincs jelen. De azelőtt sokszor *együtt* volt jelen a kettő ... Vagy szorosan egymást követően ... Esetleg még egy hidat is felidéz – ez az illat –, ahol fú a szél ... Táguló kör ez; táguló körök – mint mikor egy követ a vízbe dobtunk. Centruma, most: az illat.¹⁰

Most képzeljünk el egy olyan asszociációt, amelynek centruma kinetikus: az izmokban van.

(Persze ez is, éppúgy, mint az illat, a központi idegrendszerbe kerül be, „az agyba”.)

Egy apró mozdulat – földéz bennünk egy alakot, egész mozgásával, esetleg hangjával, jellemének bonyolult szövevényével.

Ez a második megközelítés.

Gorkij azt mondja: „Az íróművésznak meg kell tanulnia, hogy ne szavakban, hanem figurákban gondolkodjék. A figura majd *sugallja* a maga szavait.”¹¹

Az, hogy a mi testünk is a természetből épül fel, és pedig olyan szabályok és törvények szerint, amelyek a természetben és a másik, a többi emberben is hatnak – lehetővé teszi, hogy „átváltozzunk”, hogy valamennyire a másikká, a másik emberré, *a másik dologgá* váljunk. Annak törvényei szerint. Mert e törvények, ha módosultan is – vagy ha érvényre nem is jutottak –, bennünk is élnek.

Goethe morfológiájában, természettudományos irataiban az élőlény *alakját* létezése egyik leglényegesebb, *legjellemzőbb* mozzanatának tekinti. Az élőlény élettevékenységének egyik állandó eleme a morfé, az alak *védelme*, fenntartása.¹² (Az alak fogalmához itt a belső szerkezet is hozzátartozik. – Morfé = alak, görögül.)

A színész alakít; alakot utánoz. Az író is alakokban – figurákban – gondolkodik. (A többi művész is alkot; vagyis *alakot, formát* ad valaminek, aminek – ha úgy tetszik – eddig nem volt alakja.)

Az *alak* „táncolat”; a *figura* „sugallja a maga szavait”.

Az alak: kép, egész. (Nem fogalmi, nem felismerhető – *külön is* értelmezhető – *részekből* összerakott.)

Természetes törvények – a természeti törvények – szerint épült fel. Most éppen: a színész, az író idegrendszeréből.

Önálló léte van – viszonylag önálló léte.

Az elmúlt másfél évszázad mintha igazolná Goethét.

Az alaklélektan az egész lelki tevékenység egységének és mértékének is *az alakot* tekinti. A lelki tevékenységet a jó *alakra* való törekvés jellemzi. Ilyen jó alak, tökéletes alak például a kör, a gömb. Lehetőleg kört látunk ki például szabálytalan vagy az ellipszis felé eltolódó ábrákból ... Vagy emlékezetünkben a látott alakzatokat körré egészítjük ki ... Természetesen: a kör, a gömb csak egy-egy példa a sok közül. („Alak” *a dallamvonal* is – nemcsak ami látható vagy tapintható.)

Az alaklélektan tíz-tizenkét alaptörvénye közül ragadjunk ki most néhányat, hogy mégis, ha csak kicsit is, elmélyíthessük magyarázatunkat.¹³

Kettőről már szóltunk is. *Apregnancia elve* azt mondja ki, hogy a rossz alakot kiegészítjük *emlékezetünkben* – a jó alakra való törekvés él bennünk. A másik, *a konstancia elve* azt mondja ki, hogy *a jó alakot* látjuk (*érezkeljük*), bizonyos, változó határok között. (Ha tehát az alak nem is teljesen „jó”, mi jó alakot érzékelünk.)

A harmadik: *a transzponálhatóság!*

Az alakon – például: egy dallamon – belüli *viszonyok* megőrzésével változtathatjuk összetevőit. Ha a dallamot transzponáljuk – más hangnembe tesszük át, „mélyebben” vagy „magasabban” énekeljük –, *valamennyi hang* mássá lesz vagy lehet, az *alokról szerzett benyomásunk mégsem változik! Ugyanazt a dallamot halljuk!* (Ugyanígy *változtathatom az alak nagyságát is*, a viszonyok, arányok megőrzésével – ezen alapszik minden kicsinyítés és nagyítás.)

Látjuk tehát, hogy egy alakkal rengeteg minden történhet – sőt: sok minden hiányozhat belőle – mégis, még mindig az az alak marad.

Ezért lehetséges egyáltalán az utánzás, a színészi alakítás –, sőt bizonyos határok között, ez teszi lehetővé a megismerést, a felismerést! (Felismerem az alakot, pedig egészen más színész játssza, felismerem a dallamot – pedig minden hangja más!)

A strukturálódás. A strukturálódás törvénye ezt fejezi ki: bennünk a szétfutó érzelmekkel – és érzetekkel – teli *élőalakból tiszta, világos alak* lesz.

Itt van az a küzdelem, amit a színész vív az alak megragadásáért! De ez a folyamat minden

érzékelésben lejátszódik! Csakhogy egy pillanat alatt! A rengeteg érzéklet – ha egy ember arcára ránéztem – egységessé rendeződik; *gyakran a részletek érzékeléséről nem is tudok* – és ez már egy következő törvény –, csak *az egésznek az érzékeléséről*; máskor meg: bizonyos részt csak akkor tudunk megkülönböztetni, akkor veszünk észre, akkor nyeri el értelmét, ha előbb *az egészet* felfogjuk, felfogtuk.

Hogy ezek a folyamatok *hol* játszódnak le, arra az alaklélektan nem is kíván válaszolni; természetesen valahol az idegrendszerben vagy legalábbis az idegrendszerhez és az egész emberi szervezethez is kötöttek. A fiziológiának ezeket a folyamatokat el kell ismernie – de nyomukra bukkanni még annyira sem tud, mint például az érzelmeknek.

Nos, tehát a színész ezekhez az alaklélektani folyamatokhoz is hozzányúl, él velük, mintegy tudatosan használja őket.

Mert arról van szó, hogy ne önkényesen képzelegjek az alakról, hanem hagyjam a valóság törvényeit érvényre jutni magamban, hogy *létrehozzák* a figurát bennem.

(*A megfigyeléssel* anyagot adok ehhez a munkához magamnak. A személyiségemen végzett munkával tiszta helyzetet teremtek magamban, megtisztítom magamat, hogy a véletlen hatásoktól megszabadulva, képes legyek az alak *törvényei* szerint változni.)

Zeami mondta, hogy a színész szívét az igazság fokára emeli. Idéztük Hippokratészt, aki *az egésznek* egyidejű látásáról beszél, és Leibnizet, aki elmondja, hogy minden teremtmény összefügg minden teremtménnyel, és ha önmagának minden ízét egyszerre tudatosan tudná szemlélni – egyszersmind az egész világmindenséget szemlélni. Tudjuk, hogy testünk anyagai – megegyeznek a világegyetem anyagaival ... Mindebből azt a következtetést vonjuk le, hogy a színész *akármivé* változhat. Ha „idegrendszere”, „lelke” – ahogy tetszik – olyan mozgékony, mint akrobatikusan iskolázott teste, akkor *törvényszerűen* tudja alakítani; és ezért *marcangolja* magát, mert *valóságot* akar kifejezni, törvényszerűt. Az alak szerves, *csak* a maga törvényei szerint épül.¹⁴ Azért sugalmaz a figura, mert valóságos törvények szerint építette ki – adott helyet neki – az író a saját testében, szervezetében. Ha teste, idegrendszere egy részét, ízinkét sikerül írónak-színésznek úgy alakítania, hogy az valami valóságos törvények szerint támadó *egésznek* feleljen meg, akkor ez a rész az egésznek utat nyithat – reflexes pályák, asszociációk útján, hogy csak a legkézenfekvőbbeket említsem. A jó megfigyelőképesség nem arra való – pedig nagyon kell! –, hogy a megfigyelt részecskéket összerakosgassuk azután, hanem arra, hogy a *részletek megvalósításával, átélésével képesek legyünk az egészbe behatolni úgy, hogy magunk is átváltozzunk* – másképpen nem lehet! Igen! Átváltozunk – vérereink szűkülését és tágulását tekintve, vagy vesénk, lépünk, májunkt, tüdőnk és szívünk munkáját; verejtmirigyekét.

Nem tréfából mondtam, hogy a színész – az ember! – *akármivé* átváltozhat.

Zeami a *Kádensó* hatodik könyvében, amely *A virág leírásáról* címet viseli, arról beszél, hogy az erő és a kellem *az alakhoz* tartozik, nem lehet mint külön tulajdonságot megjeleníteni, hanem az alakot kell pontosan utánozni. S ugyanott ezt írja: „... az emberek közül a legmagasabban álló udvari hölgyek, mint Njogo és Koi, továbbá kedves és kecses hölgyek és szép, nemesen-finom urak, *a növények közül pedig a virágok és a virágzófák kellemmel teljesek*. Az erő tulajdonságát pedig a harcosoknak, a keleti barbároknak, a démonoknak, az isteneknek, *s a fák közül a fenyőknek és a cédrusoknak ítélhetjük oda*. *Hogyha ezeket utánozzuk*, akkor a kellemes dolgok ábrázolása kellemesen, az erőké természetesen, erőteljesen hatha azonban azon fáradozik a játész, hogy kellemet fejezzon ki, az ábrázolás pontatlan lesz, és *hasonlítani* egyáltalában nem fog. A színész maga észre sem veszi, hogy nem hasonlít, és azt hiszi, játéka kellemes, holott valójában csak: *gyöngé*”.¹⁵ (Tudniillik: a sikeres utánzás erőteljes vagy kellemteli, míg a sikertelen durva vagy gyöngé, mint ezt Zeami kifejti. Durvaság és gyöngeség – erő és kellem fonákja.)

Etienne Decroux, amikor kidolgozza a pantomim grammatikáját, két részre osztja a mimusi munkát: *mime statuaire* – az emberalak ábrázolása; *mime objectif* – a tárgy ábrázolása.¹⁶

Flaubert ezt írja Louise Colet-nek Croisset-ből, 1853-ban, egy pénteki éjjelen, 2 órakor: „Igazán szeretlek, hogy még ma este írok neked, mert teljesen *kimerültem*, mintha vassisak nyomná a koponyámat. [Flaubert kurziválta, mint még a következő két szót is.] Délután két óra óta (a vacsora huszonöt percén kívül) szakadatlanul *Bovarynén* dolgozom. Épp a sétalovaglásnál tartok, teljes iramban, azon melegiben, az izzadság veri a testüket, és összeszorul a torkuk. Végre megint egyikét életem át életem azon ritka napjainak, amelyeket tökéletesen illúziókba merülten töltöttem el elejétől végig. Az imént hat óra tájt, abban a pillanatban, amikor leírtam ezt a szót: »idegroham«, annyira magamon kívül voltam, olyan erősen kiabáltam, annyira átéreztem mindazt, amit Emmának éreznie kellett, hogy megijedtem, hogy én is ... hogy rohamom lesz, felkeltem az asztaltól, és kinyitottam az ablakot, hogy egy kicsit megnyugodjam Nincs....nagyobb gyönyörűség, mint nem *énnek* lenni, hanem benne keringeni abban a világban, amelyről beszélek. Ma például egyszerre voltam férfi és asszony, udvarló és szerető. Sárgult levelek alatt sűrű erdőben lovagoltam őszi délután, *és én voltam a levél, a ló, a szél, a szavak*, melyek elhangzottak, és a rótszínű *nap*, amely szerelembe merült fáradt szemhéjukat rázárta szemükre. Góg ez vagy túlzott önelégültség együgyű gáttörése, avagy talán valami tétova nemes hívő érzés? De, amikor meg-megrágom ezeket az átértett gyönyörűségeket, elfog a kísértés, hogy hálaadó imát mondjak az istennek, bár tudom, hogy úgysem hallgathat meg. Áldott legyen, hogy nem gyapjúkereskedőnek, bohózatírónak vagy szellemes embernek teremtett.”¹⁷

Barba is azt követeli a színésztől: legyen képes rá, hogy *még az emberin kívül eső elemeket is* megjelenítse; alakuljon át, ha kell, virággá, macskává, felhővé ...¹⁸

(Goethe¹⁹ kívánsága szerint tudott földidézni magában hallucinációs képeket – azaz olyan dolgot belső látásban pontosan megjeleníteni, ami nincs jelen –, és ezek a képek a földidézés után már maguktól, *saját törvényük* (vagyis a látomás törvényei) *szertint változtak* ... (Ezt a jelenséget azóta sokan megfigyelték, elmondták és leírták, nemsokára még szólunk róla!) Ha a látomás – a képzeleti kép – vagy másfajta belső *érzékeléshatásokról* *reakciókat* is kivált, ami gyakori, *hallucinációról* beszélünk; például: így lett rosszul Flaubert a leírt arzén íztől, amit Bovaryné vett be; mondtuk: hányt tőle.)

Először átváltozni, azután mozogni – így kívánja ezt Zeami.²⁰ Terjesszük ki a szabályt: először *átváltozni, azután ábrázolni*.

Az átváltozás a színész *szervezetében* rejlő törvények szerint lehetséges. Látomás → a látomás fiziológiai hatása. (A látomást megerősíti, kidolgozza, és *a testbe* vezeti az utánzás.)

A színész emberen kívülit is utánozhat – átalakulhat emberen kívülivé is. Minden emberen kívüli – emberen belüli is. Ahogyan az egész ásványi világ bennem van, benne van a testemben.

És az égi szűz?

Szólunk már – Roger Garaudy szavával élve – az ember transzcendenciájáról. Arról, hogy az ember teljes kibontakozása – mint a világe – azt követeli, hogy sohase szorítkozzék arra, amivé múltja tette. Lépjen túl – eddigi körén. „Égi” mindaz, ebben az értelemben, ami az emberben még eljövendő. A művész ezt az eljövendőt köti „földi” alakba ...

Még kimondatlan törvényszerűségeket alakokban megjeleníteni – ez a művészet feladata. (Hogy ki az égi szűz a nó-dramában, azt itt nem elemezhetjük. De az „égi”, a nem földi, „nem valóságos” alakok ábrázolásáról még majd mondhatunk valamit.)

Maga a felhő, a levél, a ló; a fenyőfa, a cédrus – bizonyos törvényszerűségek hordozói és kifejezői. Természetesen *alakuk* is e törvényeknek megfelelően épül. (És: alakjuk szabja meg mozgásukat, tartásukat. Itt akad, itt akaszódik beléjük a színész – utánoz, és elhatol a törvényszerűig, a láthatatlanig.)

Az égi szűz játékos tánca – az asszony táncához hasonlít. Mégsem az, nem olyan mozgás, ami emberi mozgáshoz fogható lenne; kívül esik ezek körén. *Láthatatlan, nem emberi törvényszerűségek* kifejeződése. Az ember mégis megközelítheti, és kifejezheti a saját testében. A cédrus és a fenyőfa sem emberi – mégis megjeleníthető, kifejezhető.

Ellenvetés: a cédrus és a fenyőfa alakja látható, az égi szűznek nincs látható alakja!

Vannak olyan törvényszerűségek a természet világában is, amelyek testet, látható alakot nem öltenek. Ilyen – például – a fizikában a szabadon eső test gyorsulásának a törvénye. (Ez a törvény önálló alakot, testet önmagának nem épít, hanem csak más törvények szerint épült testek mozgásában jelentkezik.)

A cédrus és a fenyőfa alakját adó törvény – láthatatlan; de látható alakot teremt magának a cédrusban és a fenyőfában. Van és hat azonban olyan törvény is a világban – mint az imént említett gyorsulás törvénye –, aminek nincs látható alakja; ő maga megmarad láthatatlannak, csak látható hatása van.

Akár így, akár úgy, cédrus vagy égi szűz – a színészt a *törvény kell* hogy áthassa; és ez az



Az asszony tartása és az asszony tánca (Zeami rajzai)

erő a láthatatlanban fészkel.

Ezért figyelmeztet folyton Zeami: aki a láthatót utánozza, tévútra jut! „A nóban pontosan kell tájékozódunk a »szubsztancia« és a »funkció« fogalma szerint is ... Ha a szubsztanciát kellőképpen magunkévá tettük, a funkció biztosan és magától jelentkezik. *A nóban az, akinek a nő felől tudása van, a szívével lát, de az, akinek nincs, csak a szemével.* Amit szívünk megismer, az a szubsztancia, amit szemünk észrevesz, az a funkció. Így eshet, hogy a kezdő a másik játékában a funkciót látja, és azt próbálja – mivel semmiképpen sem tudja, hogy ez nem ugyanaz, mint a szubsztancia – utánozni. Csakhogy a funkcióban semmi sincs, ami utánozható. Aki a nót igazán ismeri, *mivelhogy a szívével lát,* a szubsztanciát utánozza, s a funkció ezenközben egészen és magától előáll. Ha ki azt gondolja tévelyegve, hogy *csak a funkció létező,* s utánozni próbálja, így mintegy *másik, egészen másfajta szubsztanciát teremt.*” Az ilyen nót „*törvénytelen és úttalan nő*”-nak nevezzük; elvész a funkció, amit utánozni törekedtünk, s elvész a használhatatlan szubsztancia is, amit létrehoztunk. Mindezt *a Sikadosónak – A virágzáshoz vezető útnak –* a szubsztanciáról szóló fejezetében mondja el a mester.²¹

Igen. Mert a színész – a művész – első mozdulata: a láthatatlan törvény, az igazság

megragadása. Szívét az igazság fokára kell hogy emelje – Zeami szavai szerint.

A festészet a láttatás művészete. De természetesen nem a láthatót kell láttatnia – tudja ezt most már Európa is –, hanem a láthatatlant; a másként kifejezhetetlent. Így érthető, mit mond, amikor azt mondja Klee: „A művészet nem a láthatót adja vissza [ábrázolja], hanem láthatóvá tesz.”²²

A láttatás művészete a színház is; a láttatásé – minden más hatásról lemond – a pantomim. Ezért fontos, hogy Marcel Marceau is kimondja: „Fordítva, mint a bűvészek, akik láthatatlanná teszik a láthatót, a pantomimban nekünk *a láthatatlant kell láthatóvá tennünk*.”²³

Az izommozgások láthatatlanjától kezdve, az ábrázolt alakot építő törvényszerűség láthatatlanjáig.

Amikor Zeami arról beszél, hogy „majd táncolunk, majd táncoltattatunk”, így fűzi tovább a szót: „Ily módon csodálatra méltó kellemű színjátékot mutatunk be, olyan stílust játszunk, amelyik bőrt, húst és csontot magában harmonikusan egyesít.”²⁴

Bőr, hús és csont a keleti kalligráfia – az írásművészetelméletének fogalmai; innen származtak át a többi keleti művészetelméletbe.

A csont láthatatlan. A bőr látható. A láthatatlant a láthatóig elvezetni, abban kifejezésre juttatni – olyan stílust alkotni és játszani, amelyik csontot, *húst* és bőrt harmonikusan egyesít: ez az ábrázolás. (A hús: közvetít látható és láthatatlan között.)

„... majd táncolunk, majd táncoltattatunk ... mint a madár, ha lebeg a tavaszi szélben” – mondja az égi szűz táncáról Zeami. A tavaszi szélben lebegő madár: a színész. Lebegése: tánca. A tavaszi szél: az égi szűz; az alak, aki megragadta őt, és most táncoltatja.

De az alak csak akkor ragadja meg őt, ha a színész mindent megtesz, hogy megfogja az alakot. Csak úgy foghatja meg – lényege, szubsztanciája, láthatatlan valója szerint –, ha szívét az igazság fokára emeli. Az így megragadott igazságot – alakot – azután kifejezi testében. Mondtuk: láthatót és láthatatlant, földet és eget összeköt.

Szent örületben a költő szeme
Földről az égre, égből földre villan,
S míg *ismeretlen* dolgok vázait
Megtettesíti képzeletje, tolla
A légi semmit állandó alakkal
Lakhellyel és névvel ruházza fel.²⁵

(William Shakespeare: *Szentivánéji álom*, V. felvonás, I. szín.)

Figyeljük meg!

Ismeretlen dolgok vázait testesíti meg képzeletje: íme, a látomás, amely az ismeretlen, láthatatlan törvényig hatol.

Tolla azután *a légi semminek* ad állandó alakot, lakhelyet, nevet: hogy kifejezhesse, hogy láthatóvá tehesse látomását; a láthatatlant; habozás nélkül mint emberit mutathassa be azt, ami nem emberi vagy nemcsak emberi.

Az égi szűz táncát, ha tetszik – amelyhez hasonló mozgás nincs az emberi világban, mégis legjobban az asszony táncához hasonlít.

Itt *két dolgról* beszél Shakespeare, és ezt sokszor elfelejtik: *az ismeretlen dolgokról*, amelyeknek vázait megtestesíti a költő képzeletje, és *a légi semmiről*, amit azért teremt, hogy *kifejezhesse*, amit képzeletje megtestesített.

A légi semmi valóban semmi – de benne *valami*, az ismeretlen ölt testet.

Minden színész – minden művész – kettős mozdulata ez. Benyúlni az ember vagy a világ ismeretlen mélységeibe, a láthatatlanig, a törvényekig (és mindig: a kifejezhetetlenig), itt megfogni „az alakot”, és kifejezni, visszahozni ide közibénk, a látható, az ismerős világba.

Ezért kell a nő-színésznek *először* az égi szűz táncának lényegét felfognia – ami természete szerint kívül esik az emberin, és mégis az asszony mozgásához hasonlít.

Amikor a színész felfog – elhagyja a valóságot. Elhagyja a látható világot. Az igazság és a láthatatlan körébe nyúl. *Teljes valóságfogyatkozás* – József Attila határozza meg így az ihletet.²⁶ (Egyetlen valóságelem eltakarja az egész világot, mint a Hold a Napot, napfogyatkozás idején; ez teszi lehetővé az egyetlen elem *teljes és kifejezhetetlen* fölismerését – ezt még mind József Attila mondja. És leszögezi: „minden valósági elem *alakban való* ... az ihlet *alakban* válik valósággá ...”)

Mi az, hogy a színész felismeri az alakról, hogy ez az? Primitíven fogalmazva: idegrendszere igent mond rá. Idegrendszerének egésze. Szervezete.

Mert ez – maga is a világ része – rejti azt a törvényt (is), ami az alakot is építi, mozgatja.

Az alak akkor „van meg”, ha *jó egész, jó alak* – az alaklélektan fogalmai szerint. Ahogy egy dallamvonatról megállapítjuk, hogy harmonikus-e vagy sem – megfelel-e az összhang törvényeinek vagy sem –, így állapítja meg a színész az alakról, hogy törvényszerű egész-e. Ez az egész-látás látszólag nem ügyel a részletekre; valójában azonban az alak akkor elevenedik meg, akkor válik látomássá, és akkor sugalmaz, ha minden részletecske is a helyén van. A színész az alakot látja – de *eltalálja* az ujjmozdulatot. Vagy: megtalálja az ujjmozdulatot, és az földidézi az egész *alakot*. Rész és egész kölcsönösen előhívják, felidéznek egymást. (Alaklélektani törvény.)

A színész gondolkodik az alakon, elképzeleli az alakot – és azután idegrendszerének egész válaszára figyel, az ujj hegyéig, mi a visszajelentés, milyen választ kap, megfelel-e valamiféle mély és benső, szervesebb összefüggésnek a képzeleti kép? Feed-back.

A színész: marcangolja magát. Hogy tisztítsa, tisztán tartsa – mondjuk így csak – lelki szervezetét, idegrendszerét; megszabadítsa minden *esetleges* kötöttségtől. Hogy azután *új* kötöttségekbe, az alak kötöttségeibe kapcsolja át. A színész átkódolja idegrendszerét – *új* kapcsolási rendszert vezet be. Így mondaná ezt a kibernetika, amelynek modellje éppen az emberi idegrendszer, a mi idegrendszerünk.

Aki „idegrendszerét” minden esetleges, minden személyes kötöttségtől megszabadította – az *tulajdonságok nélkülivé* vált; az lehetőséget teremtett arra, hogy idegrendszere *a maga* legmélyebb törvényei szerint működjön. Így adhatunk ideg-életteni értelmet annak a mondatnak, hogy: „Tanításunk: az átélés művészetének alapelve, hogy *maga a természet alkot*, az önmaga által felállított szabályszerű törvények alapján.” Továbbá: „Egy rendszer van: *a szerves, alkotó természet*. Más rendszer nincs.”²⁷ Tudniillik nincs Sztanyiszlavszkij-féle rendszer sem, hanem egyetlenegy dologról van szó: a szerves, alkotó természet megközelítéséről; az emberben és az emberen kívül. (Sztanyiszlavszkij mondja és írja ezeket.)

Miután az idegrendszert így átadtuk önmagának – most felépíthetjük belőle az alakot.

Idézzük fel: Az *a természetes folyamat*, ami a színész munkájában *visszafelé fordul*, a következő: érzéklet → érzelem → gondolat. (Egészen durván és vázlatosan szólva.) Ez most megfordul: gondolat → érzelem → érzéklet.

Leírtuk már, hogyan kapcsolódnak ezek a lelki jelenségek a központi idegrendszerhez: a gerincvelő nyúlványaitól az agy kéreg alatti (ősi) centrumain át a kéregig (egész a legifjabb homloklebenyig).

„Természetes” az, hogy az érzéklet keltette ingerület – amiről nem is tudjuk pontosan, hogy voltaképpen micsoda – valahol a thalamusban és környékén érzelmi színezetet kap, s ez az együttes éri el aztán az agykéregget, hogy a megfelelő gondolatot (előbb csak képzetet) kiváltsa. (Egyben innen, a thalamus tájékáig lenyúló, úgynevezett reticuláris formációból – központocskák *hálószerű rendszeréből* – visz magával az ingerület bizonyos „aktivációt” a kéregbe. Az érzélem valószínűleg a központi idegrendszer szerkezetében is, *helyileg is*, szorosan összekapcsolódik *a tette készletével*, az ösztönzéssel.)

A kéreg legmagasabb részeiben azután, gondolati mérlegelés után gondolati döntés születik – erősíti vagy elfojtja az érzelmet, cselekvést indít vagy cselekvést gátol meg. Ilyenkor halad – természetes esetben – visszafelé az ingerület.

A színész esetében az egész folyamat fordított. A gondolat kelt – megfelelő tréning után s megfelelő eljárással – érzelmeket, és lassan kialakul a megfelelő mozgás (megszületik a megfelelő alak), és itt – tehát úgyszólván a külvilágban – *fordul meg* „az ingerület”, és a színész most már látja, érzékeli saját mozgását, hallja a saját szavát, ez erősíti érzelmeit, és gondolatilag (de inkább víziószerű összbenyomásban) felfoghatja, hogy helyesen – az alak, a természet tövényeinek megfelelően – járt-e el. Ha az alak él, igen. Ha csak mache, nem; kezdheti előlről.

Nos, ez a megfordulás megbontja a természet rendjét. Szándékosan idézni fel érzelmet, sőt: érzékletet, valóságos ok nélkül – nem normális dolog. Ugyanakkor – láttuk – a fejlődés folyamán egyre nagyobb szerephez jut a tudatos szándék.

Ez az inverzió bele van építve a központi idegrendszerbe. És kifejezésre jut a progresszív corticalizáció – a folyton erősödő agykérgi uralom – elvében.

A nő egyik fokáról azt mondja Zeami, hogy már „magában rejti a színész életét”.²⁸ E fokon a színész ura képességeinek; szívének és testének. De mi az, hogy a nő magában rejti a színész életét? Ez azt jelenti, hogy nem az egyik tudat (a színészé) hat többé a másik tudatra (a nézőére), hanem az egyik szervezet (testi-lelki egész) hat a másik szervezetre. Ezért fontos a színész énje, melyen dolgoznia, s teste, melyet gondoznia kell: a néző az egészet fogja föl, az alakot az egész közvetíti. Ezért kívánja meg Sztanyiszlavszkij a színész énjének megtisztítását, és ezért kívánja meg Brecht a színész személyes állásfoglalását – még ha szerepe ellentmond is személyes véleményének.²⁹ A színészi munka „közvetlen és csaknem fizikai kapcsolatot tesz lehetővé a közönséggel” – figyelmeztet Barba –, s ez a kapcsolat oly közeli, hogy a néző, ha ez a kapcsolat létrejön, megvalósul, „konkrétan *érzi a színész testét-fiziológiáját*: az izzadtságot, a sokszor szaggatott légzést, a betömött fogakat, a körme, bőre állapotát ...”³⁰

(Tegyük ehhez hozzá, hogy a leningrádi fiziológusok megállapították: ³¹ a percipiens olykor a telepatikus induktor olyan tudattartalmait is átveszi, amelyeket az utóbbi egyáltalán nem a tudatosított, mert latens [rejtett] emlékezetében tartózkodtak!!!

Tehát: nemcsak az üzenetet, a közlést fogja föl, hanem olyasmis is, *amit a közlő egyáltalán nem szándékozott közölni*; sőt eszébe sem jutott, nem is tudott róla – de tudattalanjában benne volt, személyiségének része volt.)

Az egyik szervezet hat a másik szervezetre a színházban: többek között – ez aligha kétséges előttünk – telepatikus úton is

Ennek köszönhető, hogy a színház úgy különbözik a mozitól, *mint a valóság az illúziótól*. Mert a filmszínész, ha el is végzi ezt a munkát, ha le is hatol olyan mélységekig, ahonnan már a telepatikus hatás kiindulhat – hiába, ez a semmibe fut, belefut a felvevő gép lencséjébe ... Én, a néző még nem vagyok jelen ... És mire a vásznon előmbe lép – ő nincs már jelen többé a maga „telepatikus viharával”. Mozivászontól recehártyáig fut a hatás – de nem fut testtől testig, lélektől

lélekig. A színész nincs jelen. A csaknem fizikai kapcsolatokról nincs szó – olyasmik, mint körmének ápoltsága, fogának tömése, tudatának elfelejtett, de élő és ható tartalma fel nem foghatók, tudattalanul sem. A hatás steril. (De nagy erejű; a film felpiszkál, felizgat és, féltő, olyasmit nyelek le, ami sem nem az alkotók, sem nem a magam szándéka szerint való. A kutya lenyeli a gumicsontot. Az izgatottság igazi – a kielégítés tüneti.) A színházi ember bolondul a látványosságért, mit nem adna a jó cirkuszért (és nagyon sajnálja, gyászol, hogy a vurstlit bezárták; megtisztították: elölték). Mégis, tudván tudja, hogy a színház – a cirkusz, a vurstli – folyton kívánja a lemondást; lemondást a külsőséges eszközökről is (a reflektorokról talán elsősorban), mert itt a színész minden; és minél kevésbé *látszik* ez rajta – és körülötte –, annál több. Minél kevesebb a látvány – annál több a látomás. Nehezen, nemes erőfeszítéssel megglehető határok közt. Itt folyton egyensúlyozni kell.

Elgondolni mindent lehet ... De a kéreg mélyebb rétegeiben – vagy: a jobb félteke kérgi tevékenységében – már törvények – természeti törvények – élnek, a szervezet törvényei ... Vagy az ezek szabta úton jár a színész – vagy játéka hatástalan marad; érzelem nem születik, alak nem áll össze. Az a csigalépcső, ami a tudatból a tudattalanba vezet: a képzelet.

Ami a nézőt illeti: minél kevesebbet mutatunk, minél kevesebbet mutatnak be a színpadon – annál serényebben kell a nézőnek futkosnia ezen a lépcsőn; annál nagyobb a képzelet munkája, annál erősebb a tudattalan részvétele. (A film *mindent* megmutat.)

Megmutatni, bemutatni – vagy: *megjeleníteni* ... ez kettő!

Hallgassuk meg, mit mond egy francia utazó – s nem akárki: Henri Michaux! – a kínai színházról: „Csak a kínaiak tudják, mit jelent az, hogy színpadi *megjelenítés*. Az európaiak hosszú ideje *semmit sem jelenítenek meg*. Az európaiak *mindent bemutatnak*. Minden ott van a színpadon. Minden; semmi sem hiányzik, még az ablakból nyíló kilátás sem. A kínai ... Ha a színésznek nagy térére van szüksége, egész egyszerűen a távolba néz ... Ha egy asszonynak ruhát kell varrnia, tüstént varráshoz lát. Pusztán a levegő mozog az ujjai között, mégis *mindenki varrásérzetet érzékel*, a tű érzetét ... melyet beszűr, amelyet keservesen húz ki a másik oldalon, és az ember még többet is érez, mint a valóságban, *érzi a tű hidegét, mindent érez. Miért? Mert a színész elképzeli a dolgot: valamiféle varázserő jelenik meg nála, vagy a cselekvésre, hogy érezze a nem ottlevőt*.

Amikor azt látjuk, hogy egy nem létező kannából a legnagyobb gonddal önti ki a nem létező vizet, nem létező vászonra, hogy az arcát dörzsöli vele, és aztán annak rendje és módja szerint kicsavarja a nem létező vásznat – ennek a jelen nem levő és mégis nyilvánvaló víznek a léte *valami hallucinálásfélévé válik*, és ha a színész leejti a (nem létező) korsót, és az ember *az első sorban ül, úgy érzi, hogy a színésszel együtt ő maga is lefröcskölődött*.”³²

Bemutatni: ez tudattól tudatig való hatás. Megjeleníteni: ez tudattalantól tudattalanig hat.

Az ábrázolás soha nem bemutatás – mindig megjelenítés. (Itt van kultikus eredete; a jelen nem levőt, a láthatatlant idézi és megjeleníti – érzékelhetővé teszi.)

Az öregember

Az öregember, az asszony és a harcos – a nő játék három alaptípusa. E háromból rajzik elő az alakok, figurák sokasága.³³



Az öregember; Zeami ehhez a rajzhoz hozzáfűzi, hogy ezt a tartást kell azután a ruhákkal kifejezni, „ábrázolni”

E három típusról szóló könyvében Zeami leírja mindhárom alak küllemét és táncát. Rajtuk kívül ugyanitt még két alakról beszél: a gyerekről és az égi szüzzről; de a kettőjüknek *csak* táncát írja le, illetve sajátos belső tulajdonságaikat. A gyermeki alkat kifejezi a júgent – a megfoghatatlan, a homályban maradó, de ott felfénylő kellemet. A színészi iskolázás egyik célja, hogy ezt a kellemet később a három típusba átmentse; ez csak akkor lehetséges, ha a gyerekekkel *nem* gyakoroltatjuk még a három típust. (A gyermeki júgen öntudatlanul jut kifejezésre, és mulékony virág; a három típust már a tudatos munka teremti meg; az égi szűz táncát – ne felejtjük – előbb csak táncolja a színész, de azután táncoltattatik ... Tudattalantól tudatig és azután visszafelé, a törvény szerint felidézett és munkába fogott, megjelenített, tudattal átjárt „tudattalanig” vezet az út.)

Mi most itt csak az öregemberről szólunk, és ez alkalommal elhagyjuk nemcsak az asszony és a harcos, hanem az örült (megszállott) figurájának elemzését is; fájó szívvel, mert nemcsak az öregember magyarázatához tartozna hozzá e többi két vagy három alak, hanem azt is világosabbá tenné, hogyan fejezi ki a nő-színész a megjelenítésben azt a felfogását, hogy

a férfiúi

a tudatos

a test látható mozgása

egyfelől, másfelől

a női

a tudattalan

a szív láthatatlan mozgása

szorosan összefügg. Az öregembert azért magyarázzák ezek az alakok, mert voltaképpen *az egyetlen emberi alak* más-más megjelenési formái mind, egymást mind magyarázzák.

De mindez igen messzire ágazna, és félő, nem is tudnánk elég tiszta magyarázatát adni; ezért szorítsuk itt csak fejtegetésünket az öregemberre.

Az öregember lehet öreg udvari nemes, öreg pap, öreg favágó, ősi hatalmas fenyő; de idős apáca vagy idős asszony is.³⁴

Hogyan készüljön mármost neki a színész az öregember ábrázolásának, megjelenítésének?

Mit tartson szem előtt?



Az öregember lánca (Zeami rajza)

(Ne felejtjük: Zeami bizonyos nyilvánvaló tudást mindig feltételez, bizonyos dolgokat nem mond, mert azt úgyis közli a nő-színésszel a mindennapi praxis és a szájhagyomány. Ez a szájhagyomány részben alapvető, részben a legmélyebb titkos tényekre vonatkozik. A hagyaték az e két tartomány közötti személyes és családi tapasztalatot rögzíti.)

„Ha az ember a lehető legpontosabban utánozni akar, és ezért csípőben, térdben meggörbül, megroggyan, egész teste meghajlik az öregember ábrázolásakor – akkor oda a virág, és az ábrázolás régimódián hat. Ebben a módban csak kevés az elbűvölő.”³⁵

Elsősorban a „finom, méltóságos tartásra kell ügyelni. Különösen fontos ez, ami az öregember táncstílusát illeti.”³⁶

Mert miről van itt szó?

Zeami írja a szóbeli hagyományhoz fűzött kiegészítéseiben: „Ha mélyebben behatolunk az ábrázolás művészetébe, elérünk egy fokot, amelyen többé *nem akarunk hasonlítani*. Aki az ábrázoló művészetet tökéletesen bírja, és az ábrázolandó személy lelkéig hatolt, *nem gondol többé arra, hogy hasonlítson*. Ha valaki a szellemi eszközökkel fáradozik – ezek teszik lehetővé az elbűvölő játékot –, akkor a virág magától megjelenik. Ha igazán jól ért a színész, teszem azt, az öregember ábrázolásához, és mármost át is változik ezzé, akkor *szíve* hasonlít a közönséges öregemberéhez, ki ünnepi ruhájában táncol. Ha a színész tényleg öregemberré vált, akkor természetesen egyáltalán nem gondol arra, hogy öreg emberhez hasonlítson. Elegendő egyszerűen ábrázolnia. Továbbá a szájhagyományból ismerjük a szabályt: Az öregember legyen öreg ember külleme szerint is, még ha bírja is a virág titkát; mégis: semmiképpen sem *akarhat* [a színész] úgy viselkedni, mint egy öreg ember. A közönséges és a hevesen gyors táncnál egyaránt hagynunk kell [el kell érünk], hogy a láb dobbantása és a kéz kinyújtása és visszahúzása a zene ütemével pontosan egybehangozzék, a tartást és a mozgást az ütemhez kell szabnunk. Ámde az öregember ábrázolásánál szokásos, hogy az ütemmel való egybehangzásnál a láb dobbantása, a kéz kinyújtása és visszahúzása valamivel megkésik a nagydob, az ének vagy a kézidob belépése mögött, és egészen közönségesen szólva, a taglejtés és a mozdulatok valamicskével az ütem mögött ide-oda sántikálnak. Ez minden másnál jobban hozzásegít, hogy helyesen ábrázoljuk az öregembert. Erre ügyeljünk gondosan. Minden mást játsszunk úgy, mint szokásos és méltóságteli. Úgy van ugyanis mindenképpen, hogy az öreg ember *szíve* szerint arra törekszik, hogy mindenben, mint lehet, ifjontinak tessenék; mivel azonban öreg, s testi erőiben megfogyatkozott ember, és jól többé nem hall, kissé, minden igyekezete ellenére, megkésnek mozdulatai. Csak e törvény megértése teszi lehetővé az igazsághoz hű ábrázolást. Azon fáradozzunk tehát, az öregember *vágya* szerint, hogy ifjonti stílust közelítsünk meg. Vajon nem így teszünk-e igazán egy öregember *szíve* szerint; hiszen *ő vágyakozik* az ifjúság után. És ha mégannyira *akarja is* az



A harcos figurája. Ebből rajzik elő a démonalakok sokasága
(Zeami rajza)

öregember, hogy mozgása ifjúi legyen, el nem kerülheti, hogy eközben az ütemtől valamicskét el ne maradjon, mert megfogyatkozott már testi erejében. Az öregember ifjúi taglejtése a meglepően új törvénye szerint hat. Valóban: mintha az öreg fán virágok fakadtak volna.³⁷

Mindez arra fut ki: a színész testileg se „öregesen” játsszon, de ami ennél sokkal fontosabb – szíve (vágya, akarata) szerint fiatalosan mozogjon! Szíve váljék az öregember szívévé. Átváltozás. És testi mozgása mégis – „szándéka”, „akarata” ellenére, maradjon el valamicskével az ütem mögött; de *pontosan*, mondhatnám, ütemesen maradjon el (és nem lazán, hanem minden erőfeszítéssel – sőt annak ellenére); és ezenkívül némi rögtönzött játékosággal (és elevenséggel) ide-oda sántikáljon a pontos elmaradás ütemében. – Ábrázolás. (Félreértés ne essék, itt nem arról van szó, hogy a színész sántikálva mozog, hanem, hogy az elmaradás pontos időpontjában némi időbeli kilengésre is van lehetőség; mint amikor az ujjunkra hajszálnyival bővebb gyűrűt húzunk, vagy a tengely lazán illeszkedik be a kerékagyba: „játéka van” ...)

Itt most nem elemzünk tovább.

De idézzük ide még az örült ábrázolásának egyik szabályát: a színésznek szívében *nem az örületet* kell átélnie, *hanem azt a fájdalmat*, ami az alak örületét okozza!³⁸ („A mély fájdalom okozta örület ábrázolásában *a szív búja, bánata a dolog leglényege*: az örület egyes gesztusai csak *a szívbeli bánat* virágai ...”)

A rögtönzés

Kezdjük zenei példán.

Händel felkapta a próbán egyik művének olasz énekesnőjét, és megfenyegette, hogy kidobja az ablakon. Kidobja, ha a hölgy továbbra is beleimprovizál a Händel-dallamba. Ma ezt mi természetesnek tartjuk, de akkor, három évszázaddal ezelőtt még az énekesnőnek volt igaza, az ő előadásmódja volt Európában is – és a magas művészetben is, nemcsak a vásártéren – a szokásos, a természetes.

Kodály mondja el ezt a kis történetet, és figyelmeztet: „A népzene egyik legérdekesebb sajátsága, a rögtönzött, önkényes díszítés, a műzenében *ma már szigorúan tilos*. De valamikor ez volt az előadóművészet teteje. A szerző írását csak vázlatnak tekintették, a mű végleges formáját az énekes vagy hangszerész adta meg ... Alig száz éve, hogy általánosan elfogadott követelmény a betű szerinti hűség ...”³⁹

És a színpadon?

A maga módján Shakespeare is küzdött *a rögtönzés ellen*: Hamlet a harmadik felvonás második színében inti az első színészt, hogy játékok legyen mértékletes és: „... aki köztetek a bohócot játssza, *ne mondjon többet, mint írva van neki*; mert vannak azok közt is, kik magok nevetnek, hogy egy csapat bárgyú néző utánok nevéssen; ha szinte a darabnak éppen valamely fontos mozzanata forog is fent. Ez *gyalázatosság, és igen nyomorú becsvágyra mutat a bohóc részéről, ki e fogással él.*”

De világosan kell látnunk, hogy *kétféle rögtönzés van*: törvényes és törvénytelen.

Mikor törvényes a rögtönzés?

Figyeljük meg: minél intellektuálisabb a mű, minél individuálisabb a szerző – a rögtönzés annál kisebb helyre szorul. Dionüszosz ünneplése még egyetlen hatalmas rögtönzés – néhány alaptípuson (az őrző, a kecskeénekes alaptípusán) belül. A vásári komédiák, játékok teli vannak rögtönzéssel – de alaptípusaik (a bohóc – legény vagy ördög –, a lányka ... az Harlequin, a Pierrot ...) világosan megrajzoltak, szerepkörük állandó. *Annál szabadabb a rögtönzés, minél egyértelműbb a típus.* (Így van ez a népdallal is; a típuson belül végtelenül variálható; a műzenének *nincs* ilyen értelemben vett típusa – s a rögtönzés egészen visszaszorul, észrevétlenné válik.)

De nincs típusa a modern európai színháznak sem. Egyéniségek vannak – vagy legalábbis személyiségek; minden szerepet „előlről” kell kezdeni. És ahol nincs típus – ott nincs, nem lehet *törvényes az improvizáció, a rögtönzés.*

De a nép ezerarcú színháza máig őrzi *a típust* – nálunk például ma a halovány értékű, sokszor értéktelen operett –, és őrzi ezzel együtt a törvényes, a jól ülő *rögtönzés* lehetőségét is! (A prózai színész az *intellektuális* színházban nem rögtönözhet – a *táncos-énekes* komikusnak rögtönöznie kell.)

Érdekes, hogy ahogyan a műzenében, úgy a színházban is *az olaszok* őrzik a legtovább a törvényes rögtönzés tudományát.⁴⁰ Kodály figyelmeztet, hogy az olasz zenészek még a XIX. század elején *is rögtönöztek, nemcsak szőlőjátékban, hanem zenekari szólásokban is.* (A XVI. századtól tankönyvek írják le, hogyan lehet az egyre individualizálódó műzenében még *törvényesen* rögtönözni; mondhatnánk: keresik a típust az egyre bonyolódó műzene szövevényében.) Az olasz színház pedig a commedia dell'artéban őrzi a típust és a rögtönzést.

Ugyanakkor: a modern zene egyes irányzatai is keresik a rögtönzéshez vezető utat (a kotta egyes helyeit a szerzők üresen hagyják, az előadó töltsse ki ...), de megfedkeznek arról, hogy a rögtönzés típus nélkül *törvénytelen.*⁴¹ (Aki viszont a rögtönzés ellen küzdenek, nem ismerik fel, hogy ahol *típus* lép a színpadra, ott a rögtönzésnek – általában – helye van.)

A törvényes rögtönzés a típusok jegyében álló.

Figyeljük meg: Zeami egyfelől mennyire megköti a színészt az élő és elevenen átadott hagyománnyal; a nő-színész játékában „minden benne van”, amit a hagyomány juttatott el hozzá, minden előző játék szabálya, törvénye, tapasztalata – mint a népdalban vagy a régi európai céhművészek műveiben; másfelől „meglepően új”-at követel a színésztől, és olyan könnyed pillanatnyi improvizációt, hogy a színész képes legyen játékát úgy folytatni – ha észreveszi, hogy a közönség egy része később jött –, mintha most kezdte volna el. (Ehhez tudnunk kell, hogy a nő szigorú, zenei szerkezete fontos különbséget tesz a kezdő, a derekas [a középső] és a végző játék között, egész hangulatában.) A nő-színész a legszigorúbban meg van kötve, „mégis”: a legszabadabban rögtönöznie *kell.*⁴² Mint látni fogjuk: a változó *pillanatok* szerint, nemcsak a közönséghez, hanem még az időjáráshoz is igazodva.

Típus és meglepően újszerű – szoros kötöttség és könnyed alkalmazkodás (ha tetszik: a közönség szeszélyéhez): ez együtt jár az ősi színelőadásban; együtt a nő-színész játékában.

De hát mi a típus – lélektani értelemben?

Nem érhetjük be annyival, hogy a típus a valóságot bizonyos értelemben hűbben ábrázolja, mint az egyedi érzéklet. (Az általános lélektan *a típusfelismerését* mint a képzetalkotás egyik fajtáját írja le. *A képzet*: általános, általánosított kép; a képzelet erői hozzák létre egyes, egyedi érzékletekből. Látjuk az asztalt; látjuk az íróasztalt, az ebédlőasztalt, a kártyaasztalt ... itt, ott, amott ... egyedi érzékletek.⁴³ Azt, hogy az asztal micsoda, hogy mi *a közös* a saját íróasztalunkban és mások ebédlőasztalában, csak azért tudjuk, mert a sok egyszeri-egyedi emlékkép egyetlen képzeleti képpé épült össze, sok lényegtelenebb jegy elmaradt, a közös jegyek *egyetlen egészzé* épültek össze, mint a szaknyelv mondja: új egészzé integrálódtak. Hogy ez hol és hogyan történt bennünk, nem tudjuk. *A típusfelismerése*: éppen annak felismerése, hogy a sok hasonló egyszeriben, egyesben mi a lényeges, mi a közös.)

De ez nekünk kevés.

Ha a rögtönzés elapadását vizsgáljuk a világ művészetében, nem hagyhatjuk szó nélkül, hogy amit az ifjúság igényel és megvalósít a maga zenéjében és a zene körül, az éppen: a rögtönzés. (Innenfelől közelítve.) Utaljunk arra is, hogy a dzsessz – beleértve most minden leszármazottját, fattyúhajtását is – ősi kérgi és kéreg alatti központokat szabadít fel, serkent mámorító – ritmikus – működésre. Kapcsoljuk ide azt a tényt, hogy az LSD kábítószer hatására úgyszólván *mindenki* tud expresszív, „tehetséges” rajzokat készíteni – mámorban és mámorító gyorsasággal. Nos, nyilvánvaló, hogy a művészi képességek *mindenkiben* ott szunnyadnak – emberi szervezet *nincs* nélkülük –, a kérdés csak az, hogy mennyire sikerül felébreszteni, kioldani, tevékenységre serkenteni; a műélvezet fokáig csak vagy addig sem.⁴⁴ E képességek „székhelye”: a tudattalan; az ősi agybéli központok ... Újabb vizsgálatok szerint: a *szóbelileg* „néma” jobb féltekei kéreg ... A típushoz kötött, a típus jegyében álló – tehát törvényes és teremtő – rögtönzés csak innen, belülről fakadhat. A rögtönzés elapadásának oka: kultúránk és civilizációnk egyoldalú fogalmi–intellektuális (bal-kérgi; tehát bizonyos értelemben kép-telen) mivolta. (Talán figyelemre méltó, hogy Schrödinger és Heisenberg egyaránt *képet, képalkotást* követelnek *az elméleti fizikusoktól is.*⁴⁵)

A képzet, akárcsak a típus, félúton van a fogalmi *gondolat* és a *tisztán képi érzéklet* között. Félúton az absztrakt és a konkrét, az általános és az egyedi között – mondjuk így: félúton kéreg és kéreg alatti, vagy bal és jobb féltekei vagy – más szempontból nézve – tudatos és tudattalan között.

Nos, a nó-színház – vagy akár a commedia dell'arte – típusaiban olyan, a tudat felé emelkedő (a tudattalantól a tudat felé emelkedő) ősi képzeteket kell felismernünk, amelyek a világon mindenütt – mesékben, mondákban, mítoszokban; rítusban; a templomban és a vásártéren – azonos alakot öltve jelennek meg.

Jung szavával élve: *archetípusok*.⁴⁶

Ősképzetek.

Mit jelent ez?

Mi ennek a fiziológiai értelme – ha van?

Az alakatlan élő anyagból a természet erői határozott alakú és rendeltetésű szerveket formáltak. Az élő szervezetet ezek a szervek kapcsolják a külvilághoz. Ezek a szervek a külvilág hatására az élő anyag törvényei szerint alakulnak, változnak. Bizonyos élőlények szeme a sötétben – barlangi életben – nem fejlődik ki, mások, sötétbe kerülve, elveszítik látásukat. De nemcsak a testi szervek, hanem a lelki jelenségek is – természetesen – a természet törvényei szerint, a külvilág és az élő szervezet kölcsönhatásában alakulnak.

Nemcsak az egyedi életben – így feltételezzük –, hanem a faj életében is.

Azt hihetjük – és ez éppúgy csak feltevés, mint a testi fejlődést illető gondolatsor –, hogy ősi,

generációkon át halmozódó, ismétlődő *tapasztalatok* kialakítják a tudatban s a tudattalanban (illetve ezeknek testi székhelyében) azt a hajlandóságot, hogy bizonyos képzeteket a többinél könnyebben alakítson ki, jelentősebb tartalommal ruházzon fel.

Az égi szűz (a szűz, aki szült vagy a szűz, aki szülni fog), a bölcs öregember, az asszony (és gyermeke), a harcos (az ifjú hős, aki megküzd a szörnyeteggel), a megszállott, a démonok (az ördög, a gonosz, a szörnyeteg) és az istenek – ilyen ősi képzetek; máig ható pszichikai realitások.

Jung figyelmeztet, hogy visszafejlődés lenne, ha ezeknek a képzeteknek a tartalmát *konkrét* – tegyük hozzá: külső, külvilági – valóságként fognánk fel.⁴⁷

De ezek a képzetek valami valóságosra utalnak, és pszichikai hatásuk letagadhatatlan. Még ha a tudat letagadja is – tovább hatnak, veszélyesebben, a tudattalانبól. Veszélyesebben – rendezetlenül.

A tudattalannak ez a legősibb rétege *kollektív; minden emberre egyformán érvényes*.

„A kollektív tudattalan egy olyan világ képe [pontosabban: a világnak egy olyan képe], amely ősidők óta alakult ki *tapasztalatok lecsapódásából* és ezeknek a priori voltából. E képben bizonyos vonások, az úgynevezett *archetípusok* vagy *dominánsok*, az idők folyamán pontosan körvonalazódtak. Ezek uralkodnak, *ezek az istenek*, azaz *domináns törvények és princípiumok képei ...*”, „... ezek a képek a pszichikai események relatíve hű ábrázolásai” lehetnek⁴⁸ – mondja Jung.

Zeami figyelmeztet: jóllehet *maszk nélkül* általában az *egyszerű embert* szokás ábrázolni,⁴⁹ ez az ábrázolás mégis igen nehéz, és csak a nó magas fokán álló színészjátékában nem hatástalan – szóról szóra: nem „örömtelen”.

A maszk típust rejt, típust jelenít meg.

A művészet lényege szerint típusábrázoló; nem ugyan abban a leszűkített értelemben, hogy „a tipikusokat, az általánosat” fejezi ki, hanem abban a mélyebbikben, hogy a tudattalant szólítja meg, emeli fel, fel a tudat felszínére, *képi* elevenségében – az *archetípusra*, a lélek legmélyebb, *minden embert jellemző* tapasztalataira apellál.

Világosan kell látnunk, hogy azok a tudattalan – ha tetszik, „génekbe”, mindenesetre a szervezet legkisebb egységeibe beprogramozott – energiák (legkisebb, az egyedre jellemző egységeibe, tehát mai tudásunk szerint a dezoxiribonukleinsav molekuláiba, amelyek mindig egyedspecifikusak, azaz egyetlenegy emberi egyedre jellemzőek; míg természetesen faj- és fajtaspecifikusak is), tehát azok az energiák, energia-lehetőségek, energia-pályák, amelyeket az élő anyag és a környezet kölcsönhatása „tapasztalat” formájában alakított és épített az évmilliók során, hogy tehát ezek az energiák a képalkotó-tudat és a szervezeti-tudattalan *határán* öltik fel az archetípusok jellemző ruháját, alakját. Csak ebben az alakban, ruhában válnak „láthatóvá”, felfoghatóvá a tudat számára. De a tapasztalatok halmozódásával, a környezet vagy az élőlény változásaival változhatnak – lassan és kismértékben – maguk az energiák; és még nagyobb mértékben ruhájuk, alakjuk, maga az archetípus, amely *anyagát* változékonyabb területről, a tudatból veszi.

Típus és rögtönzés; azt kell mondanunk, hogy *a típus*: az, amit művészek generációi átvesznek (sőt: az aztékok és az inkák birodalmától Egyiptomon át a sumérokig és tovább Kínáig, ha tetszik, *magukból ugyanúgy* megteremtene); s a rögtönzés: a hozzátétel, az egyéni, a kort jellemző variáns. Ez a szerves alkotás folyamata – így alkot a népművészet –, itt egybeötvöződik régi és új. (Nem tagadjuk azt sem, hogy a fejlődés néha itt is *ugrik*, olyan születik, ami a régi vonalát, irányát folytatja, arra épít ugyan – enélkül eleven új el nem képzelhető –, mégis sajátos hiátus mutatkozik; a kimutatható összefüggés egy ponton megszakad; megjelent valami, ami eddig *nem* volt.)

Újra Kodályra kell hivatkoznunk: „Az eredetiség mai fogalma és követelménye egészen új keletű. Régebben *Mindenki jogosultnak érezte magát, hogy átírjon, átdolgozzon kész műveket. Shakespeare* nemcsak meséit vette át, hanem egész darabokat átírt. Ismeretes *Bach* átíró szenvedélye. *Händel Dettingeni Te Deuma* egy régi olasz szerző művének átíratama sem merné senki *Arany Toldiját* plágiumnak minősíteni, bár benne van az egész Ilosvai.” És még: „A népzeneben szigorúan véve *minden alkalommal* új »átírat«: variáns keletkezik a daloló ajkán.”⁵⁰

Roppant érdekes!

Egyfelől – látjuk – a magas művészet is csak *átír, megtartja* a típust (Arany Toldit, a mélységből jött hőst), megtartja, és csak variál. Másfelől: a paraszti énekes *minden alkalommal* kissé *másképpen* (vagy viszonylag nagyon eltérően) adja elő a dalt (és tegyük hozzá: a mesét). Változtat rajta – rögtönöz.

Típus és rögtönzés – egyétfonódva él a magas (az egyéni) és a népi (a közösségi) művészetben, műalkotásban.

Ahogy Európát elvesztette a típust, úgy apadt el természetesen a rögtönzés. Ahogy a művészet egyre intellektuálisabb szférákból merít – kénytelen meríteni –, úgy, olyan mértékben veszíti szem elől a tudattalanból felködlő típust. És annál kevésbé mer – és annál kevésbé lehet – rögtönözni. Dermedt és magukban álló, maguknak való művek születnek; sokat fognak össze a részből, semmit nem mutatnak föl az egészéből. A művész érzi ezt a hiányt, és a tudattalanra apellál, le akarja rázni az értelem nyúgeit; de a kapcsolat nem szerves, az út „törvénytelen”. A tudattalan megidézett erői rendezetlen törnek elő; erejük nem teremtő; a tudattalan nem teremthet a tudat rendezett közreműködése nélkül: roncsol.

Brecht legintellektuálisabb igényeihez – *típust keres!* Talál is, és az agitációnak szánt politikai-gazdaságtani szöveg költészetté elevenedik – és felölti sokértelműségét –, érzelmek járják át; prédikációvá szellemül. Brecht is átír, kínai és angol darabot, szent Johannákat ... Zeami is. Fiával és apjával ontják (százával) a nó-színházhoz szabott átíratot.

Típus és rögtönzés; „... *a meglevőnek lassú variálása, mely apróbb eltérések láncszemein át visz lassanként új műre ...*”⁵¹ – mondja Kodály.

(S ki mindenkit említhetnénk még! Thomas Mann ősi típusai; a keleti és keleties népzene építő századunk első felét uraló nagyok: Debussy, Sztravinszkij, Bartók ... Schönberg és iskolája pedig – de furcsa ez, nagyon érdekes – *új típust keres*: a kötött sort, a Reihét!, *ezen belül* aztán szabadon variál.)

A tudattalannak – e típusokban magát kinyilvánító tudattalannak – életünkben, fejlődésünkben funkciója van. Ezt a funkciót Jung – akárcsak Garaudy az ember benső erőinek kifejtését, a lehetőségek folyton tovább lépő megvalósítását – *transzcendentális funkciónak nevezi*. Transzcendencia: továbblépés, túllépés.⁵² Jung szavával: túljutás az eddigi határokon. A személyiség eddigi határain. Önmagunk teljesebb és tökéletesebb – a lehető legtökéletesebb – megvalósítása a bennünk rejlő, még fel nem használt energiák erejével, a bennünk rejlő lehetőségek alapján. A tudattalan *önmagunkra* figyelmeztet minket.

„A transzcendentális funkció nem céltalanul folyik le; az ember legbelső lényegének megnyilatkozásához vezet. Mindenekelőtt pusztán természeti folyamat, amely esetleg az illető tudomása és hozzájárulása nélkül folyhat le, *sőt az egyén ellenállása ellenére, erőszakkal is utat tör magának. E folyamat célja és értelme a fogantatáskor a magzatban elhelyezett egyéniség minden aspektusával együtt való megvalósítása. Az eredendő, potenciális teljesség előállítása és kifejlesztése ezEzen az alapon neveztem el ezt a folyamatot *individuuációs processzusnak*”⁵³ – mondta Jung. (És hozzáteszi: „Az individuáció mint természetes folyamat lett [orvosi, pszichiáteri] kezelési módszerem mintája és mérőzsinórja A tudattalan üzenetét a tudattal felfogni, átjárni a tudat megvilágító erejével (míg ez a maga ifjító, megelevenítő erejével járja át a*

tudatot) – ez az individuáció természetes követelménye.⁵⁴ (Ha ez az erő a tudattalanba visszaszorul – onnan mint *ismeretlen* nyugtalanít és fenyeget, bénít és roncsol.) A művészet éppen ezen dolgozik: tudatossá tenni a tudattalant. És ezért él az ősi képek, képzetek, szimbólumok nyelvével; tudat és tudattalan határán nyit kaput; ezért *gyógyító* (és tápláló) erejű. Gyógyító erő, az átváltozás mint terápia; mit jelent ez? Az átváltozás azt követeli az embertől, hogy legyen *mássá*, lazítsa fel személyiségének határait. Illetve: játssza el – meg – *magát*. Mert csak aki *mássá* tud lenni, mint aki-ami *pillanatnyilag*, csak az képes arra, hogy transzcédáljon, túllépjen, önmagának *nagyobb, tágabb* lehetőségeit is megvalósítsa. Az átváltozás, ha *a típus, a törvényjegyében* áll – *felszabadít*, kitágítja határainkat; lehetővé válik a tudatalatti struktúrák, strukturáló erők kinyilvánítása. Legyen *mássá* – hogy aztán teljesebb önmagává legyen ...

Zeami archetípusokat játszat; ős-képeket, ős-képzeteket elevenít meg a nő – mégis azt követeli: a színész játéka mutassa fel *a meglepően újszerűt*.

Most ezt csak egyfelől magyarázzuk.

Éppen a magunk tudattalanjára való ráhökkenés hat meglepően újként; mégis ez merít meg minket a legősibben!

(Másfelől ott kezdhethetnénk, hogy a típust mindenkor a *rögtönzés* telíti étellel, köti helyhez, időhöz – a másik emberhez: *a rögtönzéssel* megelevenített *típus* – ez *a meglepően újszerű*.)

És még valamit a terápiához – mely amilyen ősi (hiszen a sámán is alakoskodik a beteggel; Indiában *zene és zeneszó* el nem maradhat az ősi kórházból; Epidaurosban is nagy szabadtéri *színpad* áll a kórház kertjében), éppen olyan új (gondoljunk csak Moreno pszichodramájára) –, még annyit, hogy: *a külső átváltozás befelé hat*. A külső rend befelé is rendez; *a külsőleg megjelenített archetípus* „bent” is felidézheti a tudattalan erőt, *formát és nevet ad neki*. (Balázs Béla meg is kérdezi *A kékszakállú herceg várához* írt prologusában: Hol a színpad: kint-e vagy bent. ...?)⁵⁵

Zeami világosan látja, hogy a típusok „*az emberi alaknak*” csak *egyfajta*, a nőra jellemző ábrázolását adják; mégis: ezeknek „*a karaktere átfogó*”⁵⁶ Éppen ez „*az átfogó karakter vész el, ha sajátosságában megmerevedik*” a típus (például: mert túl korán túl jól *megtanulta* a növendék!).

A típust a rögtönzés eleveníti meg.

A harmadik szem

Ezt írja Zeami:

„Továbbá áll a táncra a szabály: A szemeket előre, a szívet hátra! Ez azt jelenti, hogy tekintetünket előre vetjük, és *szívünket magunk mögé állítjuk*. Ezt vegyük figyelembe a táncról való tudás éppen imént említett stílusánál. A nézőhelyekről látható színészalak oly látvány, amit csak rajta kívülálló láthat; és amit a színész a maga szemével önmagából lát, az nem a kívülálló szemével nézett látvány. Önmagát a kívülálló szemével szemügyre venni, *magától elválasztva szemlélni*, ez azt jelenti, hogy a nézők között ülünk, és így nézzük magunkat. Így kap önmagáról teljes-tökéletes képet a színész. Akinek ily tökéletes képe van magáról, az képes rá, hogy *önmagát balról és jobbról, előlről és hátulról szemlélje*. Természet adta módon előlről és – ha fáradozunk ezen – a bal és jobb oldal felől láthatjuk magunkat, s megítélhetjük, de hátulról nem ismerjük saját alakunkat; és mivel ezt nem ismerjük, mit sem tudunk – nem úgy, mint a nézők! – egy netán banális pillanatnyi képről. Hála *a magától elválasztott látásnak*, az ember ugyanúgy

láthatja magát, mint ahogy a néző látja őt. Sőt: testének azon részeit is látja, melyek a *testi szemekkel* meg nem láthatók; alakja így kellemmel telivé lesz, az öt testrész harmonikusan illeszkedik össze. Vajon nem ezt jelenti-e az, hogy: »a szívet maga mögé állítani«?

Mindig újra hangoztatom: *sajátítsuk el a lehető legtökéletesebben az önmagunktól elválasztott látást*, és felfogván, hogy a szem a szemet *nem* láthatja, *belső szemünk* elé idézzük a pillanatnyi képet, testünk pillanatnyi képét, előlről, hátulról, balról és jobbról.

Így kétségkívül eléri az ember a finom, egyszerre virágszerű és drágakövekkel ékített tánc birodalmát, és tanításaim bizonyosságait a maga szemével fogja látni.

A *Tampankan* mondja: »Mindig és mindenben, egész a táncig s a hevesen gyors táncig tartuk magunkat balról, jobbról, előlről és hátulról vizsga-szemmel!«

A gyakorló színész talán nem találja majd annyira zavarosnak-zagyvának ezt a szöveget, mint a világi olvasó.⁵⁷

De hát tényleg olyannyira értelmetlen – érthetetlen? – ez a szöveg?

(Mielőtt ezt vizsgálnánk, magáról a szövegről és fordításáról néhány megjegyzést: ez a *Kakjó*, A *virágzás tükre* című írás első könyvének záró passzusa; a táncról – a táncról való tudás állapotáról – szóló rész után következik, különválasztva attól. Mindjárt a negyedik mondatban – „A nézőhelyről. ..” – szerepel ez a kifejezés: *magától elválasztott látás*, méghozzá kétszer. A következő két mondatban egyszer-számra fordul elő. Fordításunkban azonban csak még egy mondatnál ezek után olvashatjuk először. Ennek az az oka, hogy egyszerűen képtelen voltam magyarul érthető mondatot faragni a szövegből úgy, hogy e szakkifejezés – mert ez az – már a fenti helyeken is eredeti formájában álljon. Például: „A nézőhelyről látható színészalak egy tőle elválasztott látás, és amit a színész szemével magából lát, nem efféle, tőle elválasztott látás.” Mindez azért fontos, hogy kellő súlyát érezzük a szakkifejezésnek: *(ön)magától elválasztott látás*. A Zeami-művek egyik francia fordítója és kommentátora *vision objectivéennek* fordítja némi szabadossággal e kifejezést, tehát *objektívált, tárgyiasított látomásnak*.⁵⁸ Előljáróban még csak annyira hívjuk fel a figyelmet, hogy Zeami különbséget tesz – itt is – testi szem és szív, illetve testi szem és belső szem között. A szív itt mintegy a belső látás szerve. Végül: amikor a táncról azt mondja, hogy *egyszerre* virágszerű és drágakövekkel ékített, akkor, úgy gondolom, nemcsak egyszerűen irodalmi hasonlatot használ, hanem *szaknyelven* szól; a virág és a kristály e világképben két szabatosan körülhatárolt tulajdonságot jelenít meg, de erről itt bővebben nem szólhatunk. A *Tampankan* valószínűleg azóta elkallódott irat lehet, ilyen című művet a tudomány nem ismer.)⁵⁹

A tudatos ábrázolás és átváltozás egyik leglényegesebb mozzanata az a „háromfelé hasadottság”, amiről Lewinski beszélt: „...a színpadon tulajdonképpen mindig három ember vagyok: az egyik a kis púpos, krákogó ember, az öcsúnya, a második: nos, ez a második, ez *teljesen kívül van* a púposon és krákogón, ez tisztán eszményi alak, egészen *szellemi lény*, és ezt mindig magam előtt kell látnom; és azután, csak ez után vagyok én, a harmadik: kibújok mind a kettőből, és *a harmadik vagyok, és a másodikkal játszom az elsőn, a krákogó púposon*.”⁶⁰

„Ráeszmélés a szellemi eszközökre” – „a szívvel látni” – „belső szem” – „magától elválasztott látás”: mindez összefügg Zeami színészi fogalomrendszerében; sőt: ugyanarról van szó. Diderot „önmagunkon belül kettéválásról” beszél *Színészparadoxonjában*; Sztanyiszlavszkij önismeretről és az érzelmek és fizikai cselekvések tudatos szemmel tartásáról, Brecht elidegenedésről (a színésznek szerepétől való távolságtartásáról).⁶¹ Barrault azt írja: „...a japánok azt mondják, hogy valamiféle *harmadik szemünkkel* mindenképpen figyelniük kell a nézőteret.”⁶² Nos, itt egy apróbb tévedést kell korrigálnunk. A japánok valóban szólnak a nézőtér szemmel tartásáról, de „valamiféle harmadik szemünkkel”, belső látásunkkal elsősorban *önmagunkat* kell szemmel tartanunk Zeami szerint. (A nézőtér szemmel tartására másfajta

kiterjesztett érzékelés szolgál, valamit tán erről is mondhatunk majd.)

De hát végül is mit értsünk mindezen? Hogyan tudjuk tárgyilagosabb anyaghoz kötni eleddig csak szerteágazó fecsegésünket?

Előbb még egy példát:

Goethéről tudjuk – maga leírja –, hogy egy ízben fényes nappal szembetalálkozott önmagával. Az utcán látta meg magát, némi távolságban: lóháton ült, akkoriban viselt, megszokott ruhájában. Ezt a tüneményt mai lélektani tudományunk hallucinációs képnek, a központi idegrendszerben az *érzéket erejével jelentkező képzeleti* képnek nevezi.⁶³ Goethe gyakran beszél belső látásról, és a következő megkülönböztetést teszi: „... különbség van látás és látás között ... *a szellemi szemnek* folytonos, eleven összeköttetésben kell lennie *a test szemével*, mert ha nincsen, az a veszély fenyeget, hogy nézünk, és mégis elnézzük a dolgot ... ha a szellem szemével nem nézünk ... csak vakon tapogatódzunk magunk körül.”⁶⁴

Itt is: *szellemi szem*. És testi szem. A szellemi szem itt vajon egyszerűen a fogalmi gondolkodás képi kifejezése – vagy költői fantazmagória?

Sir Francis Galton 1883-ban megjelent nagy sikerű könyvében – *Inquiries into Human Faculty and its Development*, magyarul: *Vizsgálódások az emberi képességek és fejlődésük köréből* – egy egész fejezetet szentel *a belső látás* képességének.⁶⁵ Belső látáson Galton azt a képességet érti, hogy valaki jelen nem levő tárgyat *meg tud pillantani*, akár csukott szemmel, de pontosan és saját akaratából felidézve. Meglehetősen széles körű vizsgálódást folytatott. Úgy találta, hogy némelyek *nem is értették*, mi felől kérdez: pusztán szólásmódnak tetszett a szemükben, hogy valaki azt állíthatja, hogy szellemileg *lát* valamit. Aki ezt szó szerint veszi, magát csapja be – a *tudomány* emberei általában így vélekedtek. Azt találta továbbá Galton, hogy e képesség igen eltérő fokú. Mások viszont – elsősorban asszonyok és gyermekek – természetesnek találták, hogy a legvilágosabb *képet* tudják tetszés szerint felidézni, lakószobájuk, szülei, barátnőik, barátai felől; helyes válaszokat adnak a részletkérdésekre, és ingerültté válnak, ha a kísérletező úgy véli: csak „emlékeznek”, de nem „látnak”. Szónokok és zongoristák akadtak, akik bár kívülről beszéltek és játszottak, de végig „olvasták” belső tekintetükkel a zsebükben levő leírt beszédet vagy az otthon hagyott kottát olyannyira, hogy ahol javítás volt, ott kissé erőlködniük kellett, hogy „tisztábban lássák”. Végül akadtak, akik szellemi szemükkel, belső tekintetükkel *többet* láttak, mint fizikai szemükkel; az ilyenfajta kép ugyan világos ... így mondja el ezt egy festő – de lerajzolhatatlan; egy egész golyót lehet így *egybe-látni*, egy kockának mind a hat oldalát. Akik ezt ismerik – ezek már kevesebben vannak –, azok mint egyfajta *tapintólátást* írják le, mintha a *látáson* kívül a *tapintás* is benne volna ebben az – emlékezeti? képzeleti? – képben. Vagy mintha az idő volna kiküszöbölve belőle, olyat látunk *egyszerre*, amit egyébként csak egymás után láthatunk. Ez olyan messzire mehet – mondja még mindig Sir Galton – hogy vannak, akik „*a szellemi szemmel még önmagukat is meg tudják pillantani*”, és képesek magukat látni, amint feleségükkel és gyermekükkel a teázóasztalnál ülnek, és emellett még azt is, ami a hátuk mögött a falon függ: mindezt együtt és egyszerre.

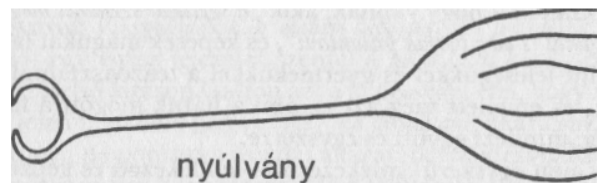
Vajon egyszerű emlékezésről – emlékezeti és képzeleti képek összedolgozásáról és reprodukálásáról van itt szó?

E – mondjuk – féltudományos, de roppantérdekes vizsgálódások ismeretében közelítsünk most a szigorú tudományhoz. (Még azt mondjuk meg, hogy a kiválóan éleslátó és finom szellemű műtörténész, Hermann Bahr idézi Galtont és Goethét az expresszionizmusról – és a modern művészetek látásmódjáról szóló művében, azt vizsgálva, vajon jogosult-e, valamiféle valóságot, élményt kifejező-e századunk művészeinek látásmódja. És ha ezt megmondtuk, akkor már Schönbergről se feledkezzünk meg; *Komponálás tizenkét hanggal* című tanulmányában, miután kifejtette, hogy a hangközök egymásutánja vízszintesen halad, míg a hangzatok függőlegesen

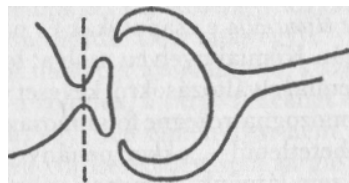
állnak egymás alatt, s mindkét sík sok hangból és ritmusból épül, tehát *a zenei tér* egységes, azt mondja: „a zenei tér egysége *abszolút és egységes érzékelést* követel. Ebben a térben, akárcsak Swedenborg egében – melyet Balzac ír le *a Seraphitában* – nincs abszolút értelemben vett lenn, *nincs jobb vagy bal, elöl vagy hátul.*” Egységes érzékelés! Emlékezzünk Leibniz s Hippokratész szavaira: „az egésznek egyidejű látása”.)

Nézzük a szemet.

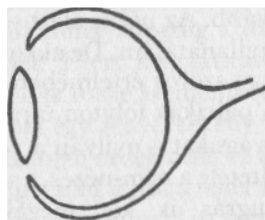
A szem így épül fel: az embrióban agykezdeményéből egy darabocská előrefele nő, mozgékonyan változik, végül kinyílik, mint egy virág. Más hasonlattal: kehely. Sokrétű *agyrészecské ez, igazi agysejtekkel:*



Ez végül is nem más, mint az épülő szem *rekehártyája*. (Kívülről aztán valami szembenő vele; mintegy az embrió bőre betüremkedik:



és lassan lefűződik:



ebből lesz a szemlencse.) Nos, ezzel a rekehártyával, ezzel az előretolt agyrészecskével látunk; erre vetíti rá a szemlencse a világ kicsinyített képét. A rekehártya így hát a közti agy – a thalamus! – kihelyezett része; anatómiailag is igaz, hogy: a szem a lélek tükre. Ha az agyban az erek elmeszesednek, a szemben is meszes ereket találunk; a szemben a folyadékviszonyok változása az agyvíz változásait követi ... – Az ember *központi idegrendszere* a legközvetlenebbül *a szemben* érintkezik a külvilággal.⁶⁶

A rekehártya sejtjeiben eddig kétféle fényérzékeny elemet találtak; alakjuk után csapoknak

és pálcikáknak nevezték el őket. (Úgy találták, hogy nappali megvilágításban a csapokkal, homályban a pálcikákkal látunk.) A recehártya központjában – ahová a lencse a kép nagy részét bevetíti – egyetlen négyzetmilliméteren mintegy 14 000 csapocská van. A látás – mai tudásunk szerint – abból áll, hogy a fény *elroncsolja* e csapocskák és pálcikák fényérzékeny anyagát. Kémiai nyelven szólva: lebontja; átalakítja. (E fotokémiai elváltozásokról keveset tudunk.) Ha szemünk nem mozognarezegne folytonosan – műszerek nélkül észrevehetetlenül –, akkor néhány pillanatnyi nézés után *semmit* sem látnánk. Átmeneti vakság állna be. De a szem *folytonos* mozgása mindig más fényérzékeny részecskére ugrasztja át a képet, ott egy pillanatra megállítja, aztán ugrasztja tovább. Az ugrás alatt semmit sem látunk; csak a megállás pillanatában. De akkor rögtön meg is vakulunk tőle. A szó szoros értelmében *minden látás vakító*. A csapocskák és pálcikák folyton újraépítik szétroncsolt fényérzékeny anyagukat – nyilván a vér tápláló erejével. (Ez újraépítés feltétele a nem-nézés, a sötétség. Nem-néző időtartam az ugrás is két megállás között, folytonos újraelsötétítés a pislogás is.) Itt most fel kell figyelünk a recehártya, ez előretolt *agydarabka* egy különös képességére. Alkotó, *látomást teremtő* képességére. Ha hosszabb ideig nézzük a kelő vagy lenyugvó vörös színű napot (egy-két percig), és utána a fehér falra vagy fehér papírlapra nézünk, ott először feketés, majd egyre világosodó kerek, *zöldes* foltot látunk! A fekete folt megfelel annak a lyuknak, amit a nap fénye ütött-vakított recehártyánkon; saját szemünk egy kerek részének vakságát látjuk benne. De a különös, a látomás: *a zöldes derengés*. Akármilyen jól megvilágított foltot, korongot nézve, és azután fehér felületre pillantva tapasztaljuk ezt a jelenséget: *utóképnek* hívjuk. Ha a kép zöld volt, az utókép vörös, ha sárga volt, kék, ha kék volt, sárga. Ilyen utóképeket folyton látunk (nemcsak fehér felületen), de oly éteri finomságúak és megszokottak, hogy mindennapi tevékenységünk közben nem figyelünk fel rájuk. Hogy hogyan is látunk, ezt mindmáig nem tudjuk. De a látás egyik – Hering-féle – elmélete szerint utóképet azért látunk, s azért ellenszínben (a vörös a zöldnek, a sárga a kéknek ellenszíne – egymást kizárják, egyetlen élményben nem egyesülhetnek, nem láthatok vöröseszöldet, sem sárgáskéket; mint ahogy láthatok vörössárgát – narancssárga – és kékeszöldet), tehát: azért látjuk az utóképet ellenszínben, mert az a fényérzékeny anyag, amelyik a piros színre szétesik, a zöldre felépül, amelyik pedig a zöldre esik szét, az a pirosra épülne fel. Ezért *nem* láthatok pirosaszöldet (e kettő szürkévé folyik össze szememben). A napkorong piros fénye lebontott egy fényérzékeny elemet szememben, most, hogy már nem nézek bele, *ez újraépül, és ezt a folyamatot érzékelem* mint zöld foltot a fehér falon.

Akár így van, akár nem, minket itt most egy dolog érdekel: már a szem recehártyája is képes *látomást* előidézni. (A benne lejátszódó fiziológiai-biokémiai folyamatok erejével.)

Nemcsak színeket alkot – igen szigorú s az árnyalatokat is megkülönböztető törvények szerint – a recehártya, ez az előretolt agydarabka, hanem *mozgást is* teremt.

Fiziológiát tanuló orvosnövendékek láthatják néha a következő kísérletet (szinte hihetetlen, ha nem a maga szemével látja az ember): három percig nézünk egy centripetális – kívülről befelé haladó – mozgást (preparált – vonalkázott – forgó korongokkal lehet például ilyen előidézni). Ezután felnézünk, és hirtelen észrevevesszük, hogy környezetünkben centrifugális – belülről kifelé haladó – mozgást látunk. A táblára rajzolt fa például növekedni, lombkoronáját kiterjeszteni látszik.

Az utókép nemcsak ilyen *ellentétes* lehet. Van úgynevezett pozitív utókép is, amikor a látott tárgy *eredeti színeiben* jelenik meg, közvetlenül az inger megszűnése után (igen rövid sötét fázis itt is közbeiktatódik).

A lélektan ezt az utóképet már átmeneti formának tekinti *érzéket* és *emlékkép* között.

Vizsgáljuk tovább ez átmeneti formákat.

Hogy *közvetlenül* az érzékelés után világosabban emlékezünk, több részletet tudunk

képszerűen magunkban fölidézni – ezt mindnyájan tudjuk. A tudomány azonban számon tartja a képszerű emlékezés specifikus esetét. Ez a specifikus emlékkép *azonos a* Sir Galton által leírt szellemi látás, benső látás előtt felbukkanó képek egy részével. Neve: *eidetikus emlékkép* (azaz magyarra fordítva a görög szót: képies ...). Ez valóban sajátos jelenség, „...sokkal elterjedtebb, semmint gondolnók, különösen fiataloknál, 10-18 évesek között...” – mondja róla az általános lélektan hazai tankönyve.⁶⁷ Mi az eidetikus emlékkép? Olyan, az eredeti látványnak úgyszólván *minden részletét* tartalmazó emlékkép, amelyet az emlékező egyetlen egészként fel tud idézni emlékezetében, s miközben ezt az emlékezeti képet „nézi”, meg tudja számolni rajta például a kerítés vagy az árkádsor oszlopaival, a futkározó gyerekeket, a kosárban levő almát – jóllehet ezt, amikor a képet látta, *nem* tette meg; nem is tehette, mert mindössze 10 másodpercig nézhette a rendkívül sok részletet tartalmazó rajtot. Nos, ez a szónok esete a Galton könyvéből s a zongoristáé, akik *benső látásban maguk előtt látják* a beszéd szövegét meg a kottát.

Nemcsak a recehártya sejtjeinek van meg tehát ez a sajátos *képalkotó* ereje (mely utóképet teremt), hanem felleljük ezt az erőt az idegrendszer mélyebb, központibb részeiben is. (A recehártyában már semmiféle nyoma sincs a látványnak – amikor az eidetikus kép még mindig *hiánytalanul* felidézhető.)

Itt érdemes felfigyelnünk arra, hogy agyunk folytonosan *képeket teremt*. Nem ugyan a semmiből, de mindenestre *nem képi* elemekből. Nem képi elemekből, hanem kémiai vagy talán elektromos elváltozásokból – *de képeket*.

Ha a látóideget átvágjuk, a recehártyán hiába ábrázolódik le kristálytisztán a külvilág képe – a sebzett élőlény nem lát semmit. Ha viszont ez az ideg ép – *nem* képet továbbít az agyba, hanem csak kémiai-elektromos (?) változásokat. *Tudatunkban mégis kép keletkezik*. A központi idegrendszer képeket teremt bizonyos kémiai vagy elektromos elváltozások hatására, *anélkül* hogy kívülről is láthatóan – mert a recehártyán keletkező kép kívülről is látható – újra képpé rakná össze. Itt jelentős rejtély előtt állunk.

Ezt mondhatjuk: már a recehártya sejtjeiben – ezek eredetük szerint agysejtek! – találunk képteremtő, látomásteremtő erőt; ennek az erőnek, energiának a jelenléte fiziológiai kísérletekkel is bizonyítható. (Utókép.)

Képteremtő, látomásteremtő erőt kell tulajdonítanunk a központi agysejteknek is pusztán a látás mechanizmusa alapján – hiszen tudatunk is képekben jeleníti meg az idegrendszeri (kémiai-elektromos?) energiát.

(Hogy a szervezet benső törvényszerűségei, a külvilágban tett tapasztalatai, a tudattalan lelki tartalmak, ha tudatunkig emelkednek, *képben* jelennek meg: ez megfelel az agysejtek természetének.)

Azt is tudjuk, hogy központi idegrendszerünknek megvan az a sajátossága, hogy úgyszólván mindenfajta érzékletet *látomássá, látvánnyá* fordítson át. Tudjuk, hogy bizonyos hangzatokhoz szinte törvényszerűen bizonyos színképek, bizonyos ritmusképletekhez meghatározott formák társulhatnak.⁶⁸

Fordítsuk most figyelmünket az érzékelés egyik sajátos formájára. Csak egy pillanatra!

Ez a sajátos forma: a kineztezis.

Magyarra fordítva a görög szót ez: mozgásérzékelés. Arról van itt szó, hogy behunyt szemmel is érzékeljük, hogy milyen mozdulatot végzünk. És hogy ennek következtében testünk most milyen helyzetben van (bár ebbe már az egyensúly-érzékelés is belejátszik; ezt statikus érzéknek nevezzük). Azt hihetnénk: ez természetes! Hiszen mi végeztük a mozdulatot, mi magunk nyújtottuk ki a karunkat, tehát *tudjuk*, hogy karunk nyújtva van. Hogy ez mennyire *nem* természetes, azt az ataxiás – ez a görög szó azt jelenti: rendetlen – betegek mozgásán láthatjuk. E betegek mozgása azért rendetlen, rendezetlen, mert nem tudják, *nem érzékelik*, hogy mennyire is

nyújtották már ki a kezüket – ha egyszer elkezdtek kinyújtani.”

Izmainkban, ízületeink burkában, az izmok végéhez nőtt s a csontokhoz tapadó inakban, szalagokban ugyanis *érző idegsejtek* vannak; ezek *érezkelik*, hogy az ízületek, izmok milyen helyzetben, milyen feszültségben vannak, s ezt az érzékletet továbbítják a központi idegrendszerhez, ahol aztán mi „felfogjuk”. (Az ataxiás, a mozgásukban zavarodott betegeknel vagy az idegvégkészülék, vagy az idegvezeték vagy a központ nem működik pontosan, sérült.) Továbbá: nemcsak akkor *érezkeljük* végtagjaink, testünk helyzetét, ha *mi magunk* idéztük elő – tehát *tudjuk*, hogy milyen mozgást végeztünk–, hanem akkor is, ha például a masszőr mozgatja végtagjainkat. És akkor is, ha reggel felébredünk, rögtön *tudjuk*, hogy testünk milyen helyzetben van – *nem kell* előbb visszaemlékeznünk, hogy *milyen helyzetben hagytuk* este, vagy esetleg *megnéznünk*, hogy milyen helyzetbe került öntudatlan éjszakai hanykolódásunk folyamán.

Egész testünk helyzetének és mozgásának érzékeléséhez még hozzájárulnak – és a kinesztetikus érzékletekkel *összefonódnak* – a statikus érzékletek. Hogy testünk tengelye eltér-e a függőlegestől – akár csak 1°-nyival is! –, hogy testünk mozog-e, *mindenfajta izommozgás nélkül*, tehát amikor kocsin, liften utazunk, vagy esetleg forog egy fogorvosi széken, erről az egyensúly-érezkelés, a statikus érzékelés szolgál híradással. Gyönyörű szép építmény az egyensúly-érezkelés szerve, az ingert felvevő idegsejt; sok van belőle, valamennyi hosszú – már sejtméretekben hosszú – nyúlvánnyal. E szálacska hegyében *kristályos kövecske* ül, kocsonyás védőburokban. Mindezek a sejtek *fejünkben, a sziklacsontban* (a halántékcsonk egyik nyúlványában) élnek, még hozzá abban a csontlabirintus-rendszerben, ami *a fül* legbelső része. E labirintus egyik részében feszül és rezeg a halló idegsejtek szép rendszere, más üregecskéiben és keskeny járataiban pedig e kritcsályos végű szálacskák lebegnek. Igen, lebegnek, lengedeznek – mint a fenékben ugyan gyökeredző, de a víz áramával té és tova sodródó vízi növények. Vízi növények, igen – mert folyadék tölti meg ezt a csontot. Ha testünk valamelyik oldalra dől, vele dőlnek persze e szálacskák is – és a kristályos kövecske még egy kicsit meg is görbíti őket abban az irányban tovább süllyedve-úszva a folyadékban, amerre dőlünk. Ma úgy tudjuk, hogy *ez* a dőlés érzékelésének ingere.⁷⁰ (Ez a továbbgörbülés.)

A kinesztézisről mondjunk még el annyit: azt, hogy *egy tárgy formáját le tudjuk tapogatni*, a kinesztetikus érzékelés teszi lehetővé. Az, hogy tudjuk: ujjaink ilyen és ilyen pályát írtak le, ilyen és ilyen nagyságban. Mindezt csak onnan tudjuk – behunyt szemmel is –, hogy pillanatonként *érezkeljük* ujjunk, ujjaink helyzetét, s a pillanatonkénti érzékletet (mint az összes többi érzékszerv esetében is) központi idegrendszerünk *egységes egészzé, képpé* ötvözi össze.

Képpé!

A kinesztézis és a statikus érzékelés szorosan összefonódik; a kettőt együttesen szokták *propriocepciónak* is nevezni: *önérezkelésnek*. (Mert a többi érzékszerv általában *a külvilágról* ad számot; a propriocepció: *saját testünk helyzetéről*. Proprius latinul azt jelenti: saját.)

A propriocepció annyira összeszövődik, egyé ötvöződik *a képzeleti képpel*, az elképzelt látvánnyal, a látomással, amit behunyt szemmel, vagy anélkül hogy testünkre néznénk, „el tudunk képzelni” a kinesztetikus és statikus érzékletek alapján, hogy egyes pszichológusok egyenesen tagadják, hogy a propriocepció *igazi érzékelés* volna, és azt állítják, hogy a kinesztetikus és statikus *ingerek* minden esetben és *csakis vizuális, látványszerű emlékezeti vagy képzeleti képeket* idéznek fel, és nem önálló érzékleteket. E vita minket nem érdekel, csak az, amiben a tudomány egyetért: *e speciális érzékletek a vizuális elképzeléssel sajátos módon összeszövődnek, integrálódnak, a mozgó végtag vagy test közvetlenül érzékelt helyzetét látványszerűen is meg tudjuk jeleníteni magunkban*.

Anélkül hogy testünkre néznénk, anélkül hogy a testünket látnánk.

(Persze: a kinesztetikus és a statikus apparátus nemcsak érzékszerv – hanem reflexszerv is. A

mozgások és egyensúlyi kilengések korrigálódnak – bonyolult izommozgásokkal –, anélkül hogy „tudnánk” róla, anélkül, hogy testünk helyzetét elképzelnénk. Egészen kicsiny kilengések még akkor sem érzékelhetők, ha „odafigyelünk” rájuk, az ellensúlyozó izommozgást mégis és máris kiváltják.)

Ami ebből a legfontosabb: mai tudományunk *is úgy tudja*, hogy testünk helyzetéről *képiünk van*, képet látunk tudatunkban, a kinesztetikus és statikus ingerek alapján. (Ez a kép, ennek a képnek az élessége, pontossága attól is függ, hogy mennyire gyakoroljuk ezt a képzetalkotást mindennapi életünk során; az artista képe pontosabb és világosabb, mint a kísérletező tudósé. A teherautósofőr nemcsak saját testének helyzetét, hanem *az egész kocsitest helyzetét érzékeli, képben látja ...*)

Zeami módszeresen iskolázza tanítványait e benső képteremtésre; a benső szem megnyitására.

De ne tévedjünk meg! Pillanatra sem szándékunk azt állítani, hogy Zeami „magunktól elválasztott látás”-a pusztán csak intenzív proprioceptív érzékelés, kinesztetikus és statikus ingerek keltette kép volna tudatunkban. Nem. Ennél sokkal többről van szó; valamiféle olyan vízióról, amelyben a szemlélő úgy veszi szemügyre magát, mintha kívül volna testén. De tisztán látnunk kell: a proprioceptív érzékelés keltette benső látvány – ez az első lépés lehetett a vízió felé vezető úton; és ennyit még mai józan európai tudatunk is elfogadhat. És elfogadhatja vele azt, hogy a képzésben – a színészképzésben is például – olyan lehetőségeket hagyunk figyelmen kívül, amelyekre pedig a tudomány már régóta „felhívta az illetékesek figyelmét” a maga közvetett módján, pusztán azzal, hogy bizonyos tényeket leszögezett. (Gondoljunk el például proprioceptív gyakorlatsort: testtartások és mozgások bekötött szemmel; alaktapintás, nagyság- és súlybecslés szintén bekötött szemmel, esetleg olyan bakugrásokkal, mint az úgynevezett arisztotelészi csalódás vagy a Charpentier-féle csalódás ...⁷¹)

Megtanulni saját testünket „látni” – nem vennék-e ennek nagy hasznát színészeink; és nem fejlesztené-e ez a látomás felidézésére való minden képességüket?

Végezetül, mielőtt fejezetünket némi körültekintéssel lezárnánk, idézzük ide Goethe sokszor hivatkozott sorait, az *ő belső látásának* elemi természetéről.⁷² (Ez csak egy *elemi* mozzanat e belső látás, a goethei belső látás személyes történetéből; csak egy önkéntelen jelenség, melyben azt szemlélhetjük, hogy amint a recehártya sejteji az utóképet szülik, úgy a többi agysejt sajátos képzeleti képet tud szülni, feltehetően valamiféle meghatározó törvényszerűség szerint. E beszámolóhoz hasonlókat Galton könyvében is olvashatunk.)

„Az az adottság jutott részemül, hogy ha szemem behunytam, és lehorgasztott fővel egy virágot gondoltam látószervem közepébe, egy pillanatra sem maradt meg első alakjában, hanem kibomlott, részeire oszlott, és bensejéből megint csak új virágok bomlottak elő, színes és zöld levelek is; nem voltak ezek természetes virágok, hanem fantasztikusak, mégis szabályosak, mint a kőfaragók rozettái. Lehetetlen volt ez előbuzgó teremtést megállítani, rögzíteni – ezzel szemben annyi ideig tartott, ameddig csak kedvemet leltem benne, el nem apadt, és fel nem erősödött. Ugyanezt tudtam előidézni, ha egy tarkán festett tárcsa cirádáit gondoltam el, amelyik aztán hasonlóképpen folyton változott, s e változás mindig a középponttól haladt a perifériák felé; teljesen, mint csak e mi mai napjainkban feltalált kaleidoszkóp ... Itt az utókép jelensége, az emlékezet, a teremtő képzelőerő, fogalom és eszme, mind együtt és egyszerre, összjátékban vannak, és kinyilvánítják magukat a szerv saját elevenségében, tökéletes szabadsággal, szándék és vezetés nélkül” – így Goethe.

M. A. Rouhier 1926-ban, Párizsban ismertette az *Echinocactus Williamsii* nevű mexikói kaktusból nyert folyadék, az úgynevezett *peyotl* kloroformos kivonatának hatását a központi idegrendszerre. (Ez a kaktusz istenidéző növény; az indiánok víziók felidézéséhez használják ezt

a növényt – megeszik, megisszák a belőle készült főzeteket.⁷³ A mescalín – Huxley mescalínja! – nem más, mint peyotl-főzet.) Rouhier azt mondja ismertetésében, hogy ha a kivonatot kellő mennyiségben (2 gramm) belsőleg alkalmazzák, rövid idő múlva *erőteljesen és tartósan ingerlődik az agykéreg látóterülete*. Ha ilyenkor a kísérleti személy *behunyja a szemét*, látóterében spontán módon *vagy más érzékszervei ingerlésének hatására*, rendkívül éles és színes képek jelennek meg, és *kaleidoszkopikusan váltogatják egymást*. Ezzel egyidejűleg megnő a kísérleti személy *mozgási és érzelmi* ingerültsége is; mozdulatokat végez, rángatózik, felfokozott érzelmi állapotban van. (Micsoda összefüggések; tánc és látomás között is.) Goethének ehhez nem kellett serkentő vagy kábítószer; józanul is fel tudta idézni e képeket.

Szokjuk meg tehát, hogy ha Zeami belső szemről és belső fülről beszél – ezen valamivel többet értsünk, mint netán képzelődést vagy egyszerűen csak képzeletet.

Sztanyiszlavszkij éppen ez imponderábilis – e megmérhetetlen és fogalmilag *nehezen* közelíthető lelki jelenségekrealistája volt.⁷⁴ *Praktikusan alkalmazta a „látomás”, „tudatmélyi apánk” és „természetanyánk” törvényszerűségeit*. A színész – a művész – nem is tehet mást: *praktikusan alkalmaz* olyasmit, amiről jószerevével nem is tudja, hogy micsoda.

Az önismeret (ami testünk, izületeink ismeretét is magába foglalja) *és a szívvel látás* szorosan összefügg.⁷⁵ Amikor Sztanyiszlavszkij *önismeretet* követel a színésztől, és panaszkodik a „spontán érzelmekre”: Brecht felé tesz egy lépést, aki kettőt kíván: az alak érzelmeinek tökéletes kifejezését a gesztusokban és ezzel együtt azt, hogy a színész az ábrázolt figurát *saját egyéniségét megtartva* szemlélje.⁷⁶

Vajon nem ugyanarról van-e itt szó, mint a *Tampankan* idézett mondatában: „Mindig és mindenben, egész a táncig s a hevesen gyors táncig tartzuk magunkat balról, jobbról, előlről és hátulról vizsga-szemmel!” Vajon nem az „önmagunktól elválasztott látásról” van-e itt szó, arról, hogy a színész önmagát játék közben „magától elválasztva szemlélje”, a „szívét maga mögé állítsa”?

Brecht panaszkodik, hogy „az elidegenítési-effektus leírása sokkal természetellenesebben hat, mint véghezvitele.”⁷⁷ (Szörnyű még csak elképzelni is a színházi embert, amint a színészt elidegenedésre, önismeretre, tudatosságra – és tudatlanságra – erőlteti! De jó a színésznek, aki mindezekről tud, s értő, roppant kíméletes vezetgetés mellett elmélyedhet efféle lehetőségekben!)

Vajon önkényesen varrjuk-e Brecht nyakába Zeamit s a *Tampankant*? Zavarosan keverjük-e a keleti színház, színész önszemlélését és az elidegenedést?

A kínai színész „önmagát és saját megnyilvánulásait idegen módjára szemléli”⁷⁸ – írja Brecht 1936-ban. – „így mindaz, amit előad, valami furcsa, *csodálatos* jellegűt ölt. Ez a művészet a mindennapi dolgokat kiemeli a magától értetődöttség köréből.”

Négy évvel később Brecht leírja „a színjátszás újfajta technikáját, mely elidegenítő hatást vált ki”. Itt ezt olvassuk: „... minden érzelmi elemnek külsőleg is meg kell nyilvánulnia, azaz gesztusokká kell fejleszteni őket ... A gesztusok különleges eleganciája, ereje és bája eredményezi az elidegenítő hatást. Mesterien bánik a gesztusokkal a *kínai színművészet*. A kínai színész azzal, hogy *saját mozdulatait szemmel láthatóan* megfigyeli, az elidegenítő hatást éri el.”⁷⁹

A „magunktól elválasztott látásnak” úgy, ahogyan Zeami leírja – nemcsak vizuális, kinesztetikus és statikus elemei vannak. „Önmagát a kívülálló szemével szemügyre venni, *magától elválasztva szemlélni*, ez azt jelenti, hogy *a nézők között ülünk, és így nézzük magunkat*.”

De ez már következő fejezetünkhöz vezet át bennünket.

A hatás – hely és időpont

A valamennyi néző figyelmére és szeretetére építő nő-művész *időhöz és helyhez szabottan* játszik, hogy a nem-értőnek *is szívéig hasson* játéka ...

A hely hangulata

„A nő-művészetben csak az az iskola állhat fenn és növekedhet, amelyik *valamennyi néző* figyelmére és szeretetére épít. Ha az ember *csak a tömeg számára érthetetlen stílusban* játszik, el kell hogy maradjon (és el is marad) a teljes siker. A nőban soha ne feledjük kezdői mivoltunkat. *Fontos, hogy a nót mindig időhöz és helyhez szabottan úgy, játsszuk, hogy a nem-értőnek is szívéig hasson.* Ily módon érhetjük el az áldások sokasítását. Ha jól megszemléljük a világot, belátjuk, hogy az, aki művészetével magas személyiségek és templomok előtt *éppoly sikert* aratott, mint falusi ünnepeken s a legeldugottabb vidéken – nos, az méltán nevezhető színésznek, ki »az áldásokat« gyarapítja, magának és iskolájának javára is. Míg a színészről, akit nem csodálnak és szeretnek, akire nem figyelnek eléggé, mindez nehezen mondható el, még ha tudásban tán mindenki mást fölülhalad is. Megholt apám is ezért vette fontolóra mindig *nézőinek szívbeli állapotát* művészi gyakorlatában, és a legnagyobb figyelemmel tanulmányozta át *a hely hangulatát a legtávolibb hegyvidéken, a legmagányosabb falvacskában is.*”¹

Sztanyiszlavszkij mondja, hogy *a színház a ruhatárnál kezdődik* (Barrault szerint a nézőtéri felügyelő jegyellenőrző pultjánál – a jegyszedőknél; az az „atmoszféra, amely esténként az ellenőri pult körül uralkodik, képes egy egész este közönségét kedvezően vagy kedvezőtlenül hangolni”²). – Lélektani kísérletek azt bizonyítják, hogy az ember megelőző tapasztalatai alapján „*elővételezi*” a vele bekövetkező eseményeket; ha olyan helyre lép be, ahol valami izgató dolgot élt át, legközelebb *már a belépéskor* gyorsabban dobog a szíve.³ (A szó szoros értelmében; mérve és számolva.) Pavlov megállapította, hogy már a laboratóriumi helyiség vagy az odavezető folyosó is olyan fajta hatással van a kísérletben többször részt vett állatra, mint maga a kísérlet (felfokoz, illetve gátol bizonyos élettevékenységeket).⁴

Kanami nemcsak a ruhatárig megy elébe nézőjének, hanem úgyszólván otthonáig; s nem annyira befolyásolni akarja hangulatát, mint inkább hozzá, körülményeihez és állapotához szabni játékát. Hogy hatni tudjon, először *ő hagyja magára hatni* nézőit.

Úgy képzeljük el ezt, hogy megérkezvén a vendégjátékra, először figyelte vendéglátóinak életét – hogy majd az előadáson az ő sajátos helyzetükhöz tudja igazítani törvények megszabta játékát.

(Melyik mai – hát mondjuk – pedagógus vállalná, túrné el azt a fájdalmat, hogy egy másik embert hagyjon magára hatni? A másik embert, a tanítványt, minden körülményével ... Mert ez munkát és lemondást kíván; mondanivalóm átformálását, egész személyiségem kordába szorítását. Nem. A mai pedagógus a hatást úgy képzei el, hogy a tananyagot beledöfheti, mint

valami bajonettet, tanítványába, az osztályzatok hegyébe tűzve. Pedig tudhatná, megtanulhatta volna, hogy az egyéniség, a másik ember – akinek még fehérjei is egyedspecifikusak, valamennyi ember közül *egyedül csak őrá* jellemzők – a lényétől idegen, emészthetetlen hatást letokolja, s – idővel – kiokádja magából.)⁵

A színházi hatás titka a regress – mondja a lélektani műnyelv.⁶ *Regress – angol* szó, visszahúzóást, visszavonulást jelent itt. Azt, hogy a néző visszahúzódik, visszavonul; mintegy saját tudatában *helyet enged* az idegen hatásnak. Ahogyan a hipnotizált vagy szuggerált médium központi idegrendszerében, az agykéreg egy pontjában a hipnotizőr hatása érvényesül, míg a többi pont gátlás alatt van – úgy a néző is „beengedi” az idegen hatást. De ahogy a hipnotizőr orvosok beszámolnak arról, hogy hipnotizálni sikeresen csak azt lehet, aki maga is akarja, legalábbis nem áll ellene – úgy a színésznek is tudnia kell, hogy a nézői regressnek, önkéntes visszavonulásnak *feltétele* van. Ez a feltétel lehet csak annyi, hogy a néző át akarja adni magát a külső hatásnak, magától szabadulni, szórakozni akar. Ez az első, szükséges lépcsőfok, de a színész ezzel nem érheti be. Ha a színész mélyebbre akar hatolni, ennek feltétele a következő: ne saját személyiségét kényszerítse a nézőre; *ő maga is vonuljon vissza, regrediáljon*. A nagy színész ezért „ura a stílusok sokaságának” – *nem magát* kényszeríti a másik emberre. Tudniillik: a másik ember csak akkor engedi – fogadja be az idegen hatást, ha az nem fenyegeti egyéniségét – és akkor nem fenyegeti, ha önmagára figyelmezteti, hogy olyan igazságra ébreszti, ami eddig *benne szunnyadt*. A fejlődéslélektan ma már tudja, hogy nem plántálhatunk bele semmit a gyerekbe, ami nincsen benne; amit tehetünk, az is sok: olyan körülményeket teremtünk, hogy ami viszont a gyermekben benne van, az kibontakozhasson. A színész akkor nyeri el a néző bizalmát, ha nem terrorizálja *saját* személyiségével, hanem – mint kettejük találkozási helyét – felkínálja neki az ábrázolt alakot, a figurát. Mégpedig: a néző szívbeli állapotához, időhöz és helyhez szabott figurát. Minél nagyobb a színészi regress, annál nagyobb regressre hajlamos a néző. (A mimus s a régi színész álarc mögé búvik; hogy arca, ez a legszemélyesebb, ne zavarjon.)

No, de térjünk vissza Zeamihoz.

Hogyan ismerheti meg a színész nézőinek szívbeli állapotát?

S a hely hangulatát?

Annyit már mondtunk, hogy *hatni engedi magára; s* hogyan fogja föl ezt a hatást?

A színész *belső látásban* veszi szemügyre nézőinek szívbeli állapotát, az időpont és a hely hangulatát.

(Színésznek és nézőnek tehát *egymásra* kell hatnia – enélkül nincs jó előadás!)

A kellő pillanat ...

Ezt olvassuk *a Kádensó* harmadik könyvében:

„*Első kérdés*: Mit tartsunk arról az állításról, hogy a nő-előadás sikere vagy kudarca előre meghatározható, ha a nézőteret röviddel a kezdés előtt megfigyeljük?

Válasz: Ez fölöttébb fontos. Aki a nő-művészetben nem hatolt igazán mélyre, nem érti meg ezt. Ha a nézőteret megfigyeljük, kétségkívül felismerhetünk bizonyos előjeleket; hogy vajon ezen a napon a játék jó vagy rossz irányt vesz-e. Ez szavakkal nehezen világítható meg.

Arról van szó, hogy istenségek tiszteletére és mulatságára rendezett előadásokon vagy magas személyiségek színe előtt, mikor a nézők már összegyűltek, ám soraikban még nyugtalankodnak, olyaddig vár az ember, mígnem elnyugszik minden, és ekkor *él a pillanattal*, mikor *százak szíve*

zárul egyetlené a feszült várakozásban ebben a kérdésben: »Még most se kezd el!«, és teljes figyelemmel csügg a bejáraton. [Nincs tévedés, nyelvi képtelenség: a százak szíve csügg teljes figyelemmel a bejáraton, mivel ez a szív: szem.] Ebben a pillanatban – és ezt elvéteni soha nem szabad – hirtelen lépünk a színre, és felhangzik az isszei-ének. Ily módon az egész nézőtér a pillanat ígézetébe hull, és százak szíve [!] követi a legapróbb részletekig a színész mozgását. Ha így e benső kötés létrejött – arra a napra biztos a siker.”⁸

Ez a szív tehát voltaképpen „szem”, hiszen előbb a bejáratot, azután a színész mozgását figyeli; de akkor tudja figyelni, akkor nyílik látásra, ha a színész – élve a pillanattal, mikor a feszült várakozásban készen áll – megnyitja, megérinti.

(A hatást felerősíti a várakozás emóciója ...)

Százak szíve egyetlené zárul – a pszichológiában ismert tömegeffektus, keleti fogalmazásban.)

A benső kötés a nézők és a színész között úgy jön létre, hogy a színész is *figyeli* a nézőket, de ha szabad így mondanom – nemcsak testi szemével, hanem benső tekintetével (szívével) is, és: nemcsak ösztönösen, hanem tudatosan képezve magát erre az iskolázásban. A lelki tényekkel sokkal realisztikusabban számol Zeami, mint a mai nyugati színház. (A mai nyugati színész is ismeri és tapintja a nézőtér hangulatát, de ennek a „hatodik érzéknek” sem elméleti magyarázata, sem gyakorlati iskolája nincs.)

Zeami tudja: ahhoz, hogy *rám* figyeljenek, előbb *nekem figyelnem kell*. Őt kell figyelnem, a másik embert, akinek a figyelmét magamnak akarom megnyerni.

A *Kakjó* második könyvében – közvetlenül *a magától elválasztott látás*, az első könyv lezárása után – a mester újra csak a kellő pillanat megragadásáról ír. (Most ugyan nem a színre lépés pillanatáról, hanem a *megszólalás* pillanatáról, ha a színész már kilépett a hídra, de énekét még nem kezdte el.) Ennek a részecskének a címe: „*A kellő pillanat megragadása, benső látással.*” (A kellő pillanat intuitív megragadása.)

Így szól:

„... A színészek teréből kilépve a színész a hídon állva marad, és mustrálja darab ideig az egész nézőteret; abban a pillanatban, mikor minden jelenlevő *megborzong* a feszült várakozásban: »Hopp! Most kezd el!«, rákezd a dalra. Minden néző türelmetlen *várakozását hatalmunkba keríteni*, és a válságos pillanatban énekelni, ez a kellő pillanat megragadása, benső látással. Ha elmulasztjuk ezt a pillanatot csak egy kevéssel is: a nézők szívében a feszültség enged; ha tehát később kezdünk énekelni, *nem lehetünk többé összhangban szívükkel*. Ez a válságos pillanat a hangulatban gyökerezik; csak a színész benső látásának erejével ismerhető fel és ragadható meg. Ez a pillanat, amelyben a néző várakozásteli *szívének pillantását* a színész megpillantja benső látásának erejével. *Ez e napon a játék legfontosabb pillanata.*”⁹

A mai színházi ember, Barrault, így nyilatkozik az érzékelésről, a közönség-érezékelésről, a nézőtér érzékeléséről:

„Öt érzékünk szüntelenül vibrál, *de a többi kilencvenöt is, amelyet tudatlanságunkban a tapintás* egyetlen, bizonytalanul körvonalazott, rendkívül gazdag és komplex fogalmához sorolunk, *mind a külvilág felé szegezi felvevő antennáját*.

Az *arcunkon levő szempár* a maga hatókörén belül fürkészik; *de a mellkas tekintete még a rejtett élet éjszakáján is áthatol*. Egész lényünket *mágneses tér borítja*, amelynek révén jóval hamarabb kapcsolatba kerülünk a külvilággal, mint ahogy bőrünk a tárgyakkal érintkezik.

.....

Valami hivatásunkból eredő elváltozás révén érzékeink kétségkívül kifinomulnak, és eljutunk odáig, hogy a nézőtér pulzusát a függöny felmenetelének pillanatától *kitapogassuk*. Legtöbbször már az első replikák alatt megérezzük, hogy a közönség résztvevő lesz-e vagy

hűvös, szíves-e vagy »száraz«, vajon tehetséges lesz-e a nézőtér, vagy sem.

Galton feljegyzései szerint a szellemi látást a kísérleti személyek, a megkérdezettek úgy írták le, mint egyfajta „*tapintó-látást*” – „*touchsight*”, mondja az angol szöveg. Emlékeztetünk arra is, hogy a kinesztézis és a statikus érzékelés idegvégkészülékeinek munkája *milyen közel áll a tapintáshoz*, és hogy maga az érzékelés mégsem tapintás – hanem inkább *látványszerű*.¹⁰

A kellő pillanat felismerése – intuitív erővel; belső látással! Itt arra figyeljünk, hogy a színész e belső erőt most *a másik ember* hangulatának felimerésére fordítja, hogy a színész tudatosan a közönséghez szabja magát és játékát.

(A színész tehát darab ideig mustrálja az egész nézőteret; nézi, figyel. Látja a mozgásokat, a szemeket, hallja a zajokat, a mocorgást és a lélegzést, a tömeg szuggesztív hatását érzékeli, és – így feltételezzük – telepatikus, telekinetikus érzéklete is támad a tömeg, a közönség, a nézők pillanatnyi hangulatáról. – Lebonthatnánk az egyes érzékleteket megint azokig a részletekig, hogy például a színész látja, hogyan pillat, hogyan tartja a fejét ez meg az a néző – és kinesztetikus emlékezete támad saját mozgásáról, hogy amikor ő *így* néz, amikor ő *így* tartja a fejét, nyakát, akkor ő ezt meg ezt érzi át; ki tudná ezt pontosabban felfogni, mint éppen a színész? Akarva-akaratlan, tudatosan és tudatlanul mindennapi munkája ez: másokon megfigyel, és önmagán ellenőriz.)

Zeami a néző *szívének pillantásáról* beszél, világosan értésünkre adva, hogy felfogása szerint a néző telepatikus képességeit ragadja meg, használja ki a siker elérésére a színész. A játék legfontosabb pillanata természetesen az, amikor néző és színész között (két emberi szervezet között) a kapcsolat létrejön.

Valamivel később, mikor a magánházaknál való szereplésről szól, Zeami még egyszer a lelkünkre köti ezt: „Ha azonban a kelletnél korábban véljük, hogy itt a pillanat, ez hiba; még rosszabb azonban, ha kihasználatlanul elsuhanni hagyjuk. Ezt a pillanatot, amikor a nézők *várakozással telítve* mondják: »Ó! Most kezdi rá az éneket!«, és a felgerjedt feszültséget *szívükben és fülükben csak kínnal-keservesen tudják mérsékelni*, semmiképpen ne szalasszuk el, hanem éppen ebben kezdjük énekelni.”¹¹

Milyen érdekes! a nézők *a szívükben és fülükben felgerjedt feszültséget csak kínnal-keservesen [fáradtsággal] tudják mérsékelni...*

Hadd idézzük itt C. W. Perky híres kísérletsorozatát. (Perky ezt a munkát 1910-ben végezte, Amerikában.) A kísérleti személyt elsötétített szobába vezetik be, és leültetik; vele szemben most kivilágosodik egy tejuveg ablak. Emberünk feladata az, hogy képzeljen például egy piros paradicsomot az ablak megjelölt pontjára.

Kis idő telt el; mire a kísérleti személy a képzeleti képet jól kidolgozhatta, *a tejuvegre rávetítették egy igazi paradicsom igazi képét*, jól láthatóan, de nagyon halványan. Ha durva technikai hiba – a vetített kép hirtelen fölerősödése stb. – nem rontotta el a kísérletet, a kísérleti személyek *nem vették észre*, hogy nemcsak oda *képzelik* a paradicsom képét, hanem: *érezkelik*.¹²

Most kezdjen a színész énekelni – mikor a nézők a szívükben és a fülükben felgerjedt feszültséget csak kínnal-keservesen tudják mérsékelni ...

Azaz: a színész nemcsak ahhoz ért, hogy ő hogyan menjen elébe közönségének, hanem annak is érti a módját, hogy a közönséget maga felé csalogassa. Akkor zendít rá, amikor a képzelet – a belső érzékelés, a látás és a hallás – már szinte hallucinációvá sűríti, *anticipálja*, amit majd érzéklni fog.

Ennek előfeltétele: hogy a közönségnek legyen *tapasztalata* arról, hogy mi következik; képzett, gyakorló műélvező legyen. (Barrault joggal idézi fel a görög iskolarendszer emlékét nosztalgikusan; *minden* iskolásgyerek *megtanult és tudott* táncolni, az egész népesség – mint manapság is Brazíliában; s mikor aztán a tragédiák színpadán látta *és várta* a táncot, tudta,

izmaiban érezte, hogy mit vár, mit lát – s így tudott ráhangolódni.)¹³

Ez a bensőséges művészetpszichológus, Zeami azonban nemcsak azt vizsgálja, *mit hogyan kell*, hanem azt is, *hogyan lehetséges*.

Mert, ugye, előfordulhat, hogy *a kellő pillanat* külső okokból meg nem ragadható; nos, akkor a színésznek más utat kell megjárnia.

„Ám mivel a nő-előadás kezdetének a magas személyiségek megjelenéséhez kell igazodnia, rögtön el kell kezdeni a játékot akkor is, ha túl korán foglalták el helyeiket; ilyenkor közömbös az, hogy mi a helyzet a nézőtérén. Mivel a nézők soraiban még nem nyugodott el a mozgás, sőt megkésve még az utolsók érkeznek, nyugtalanok maguk is, szívük teljessége még nem fordulhatott a nő felé; így aztán nem könnyű megragadni s a játékkal lenyűgözni őket.”¹⁴

Mi a teendő, ha a belső eszközök és lehetőségek föl nem használhatók? – ekkor kell *a külső* eszközökhöz nyúlni; amelyek szintén *befelé* vezethetnek.

„Ily esetben a nyitódarabban szélesebbnek és színesebbnek kell lennie a mozgásnak, hangosabbnak az éneknek, a láb dobbantson hevesebben, mint egyébkor, s mindent összevéve, legyünk élénkebbek, hogy így mindenek figyelmét a játékra tereljük. Így el lehet csitítani a nézők nyugtalanságát.”

Szerzőnk itt különbséget tesz a figyelem két módja között. Ha a nézőtér elcsöndesült, a nézők figyelnek; figyelmük várakozással teljes és – többé-kevésbé – tudatos, szándékos. Látni akarják a darabot, várják a színészt. Ha a kellő pillanat előtt kell belevágni a játékba – a nézők még nem figyelnek, fel kell kelteni figyelmüket.

Mai lélektanunk is e két fajtáját ismeri a figyelemnek: a szándékos figyelmet és az önkéntelen figyelmet.¹⁵ (A kicsi gyerekek figyelme *csak* önkéntelen.) A reklámpszichológia különösen sokat foglalkozik az önkéntelen figyelem felkeltésének törvényszerűségeivel; eredményeit bizony jól használhatná – ha értene hozzá, hogy el is felejtse, ha kell – a mai színház díszlet- és jelmeztervezője, koreográfusa, rendezője és: színésze.

De vissza Zeamihoz. Mai nyelven szólva, arra buzdítja színésztét, hogy ha a közönség *még* nem figyel: *növelje az ingerek intenzitását*. Az ingerek intenzitásának növelése mai tudásunk szerint is az önkéntelen figyelem felkeltésének első és legfontosabb módja. (De ha a figyelem előadás *közben* lankad el, akkor hatásos lehet az intenzitás *csökkentése*; a színész halkabbra fogja a szavát: hogy *értsem*: figyelni *kell* – ha nem is érdekelne, *amit* mond. Az ingerek: a mozgás *látványa*, az ének és a dobbantás *hangja*. A mozgás akkor hatékony a figyelem felidézésében, ha elég *gyors* és *hirtelen fellépő* – mondja a mai szabály; *elég, ha a gyors mozgás képe csak a recehártya perifériás részén jelenik meg* – azaz nem is nézünk a színpadra –, *és tekintetünket máris önkéntelenül ráirányítjuk*; ezzel az önkéntelen figyelem állapotába jutottunk. – Ősi tájékozódó reflex ez is.

A nő-színész e mindannapi tapasztalatoknál részletesebben is ismeri a figyelem lélektanát. Rövid összevetésben mutatjuk be ezt – jegyzetünkben.¹⁷

Az emberi szervezet és a világ természete

De nemcsak a közönség pillanatnyi állapotát és hangulatát kell fürkésznie és felismernie a nő-színésznek – hogy hatni tudjon (hogy gyarapítsa az áldásokat). Nem. Nemcsak a másik embert kell kiismernie, hogy hozzá szabhassa magát, hanem: fel kell ismernie a világot, ha így tetszik, a természetpillanatnyi hangulatát és állapotát.

Olvassnia kell az idők jeleit.

Ahogy az emberi szervezet, úgy a világ természete is folyton változásban van, mozgásban, évszakok és napszakok, órák és percek váltják egymást ...

Felismerni az időt – mit jelent ez a színész munkájában, mit jelent ez Zeami szerint?

„Továbbá: a nó-darab kiválasztásakor meg kell fontolnunk a négy évszak váltakozását ...”¹⁸

„Nos hát, az éjszakai szarugakunak bizonyos sajátosságai vannak Nappali előadásokon általában csak a program későbbi darabjai nyűgözik le a közönséget, de éjszaka az *első* darabnak kell a *lehető legjobban* sikerülnie. Ha a nyitó nó ilyenkor sötét hangulatú, akkor már nem könnyű többé a felfrissülés.

A *Titkos tanításokban* írva áll: »Tudjuk, hogy minden ott történik, ahol jin és jang összhangban egyesül.« A nappali idő szelleme a jang szellemisége, ezért ügyeljünk arra, hogy játékunk nyugodt legyen és szelíd: a jang órájában a jin szellemét létrehívni – ez olyan szívre vall, ami magában jangot és jint egyesít. Ez az első lépés a nó sikerültéhez, és mélyen megindítja a nézőt. Az éjszakában a jin szelleme hat és uralg, és mi azáltal támasztjuk életre a jang szellemét, hogy eleven, élénkítő darabot adunk elő, s ez a nézők szívének virágát kivirágoztatja. Ez azt jelenti: az éjszaka jinjével a jangot összhangban egyé tenni, s így jutni a sikerhez. Ha azonban janghoz jangot, jinhez jint illesztünk, semmi egyé nem lesz, egybe nem hangzik – hogyan is születhetne meg a siker? Természetesen nappal is, a maguk órájának megfelelően, adódnak borúsabb pillanatok, és akkor *időben kell felismernünk*, hogy *itt a jin ideje*: és ilyenkor már nem játszunk annyira nyugodtan. [Azaz: jangot játszunk!] Így hát napközben is beállhat hébe-hóba egy-egy jin-pillanat; *de már közel sem ilyen gyakran fordul az elő, hogy az éjszakában egy jang fölmerül*. Ki minderre jól figyel – az *ismeri fel idejekorán a nézőtér hangulatát*.”¹⁹

Másutt is olvassuk:

„Továbbá nagyon rövid időközökön belül is vannak *férfiúi* és *asszonyi* pillanatok. Anélkül hogy befolyásunk volna rá, bizonyos órákban jól sikerül a nó, más órákban viszont rosszul.”²⁰

És újra csak:

„Ha jó nót tehetséges művész játszik, könnyen gondolhatnánk: itt semmi nem lehet sikerületlen; ám különös módon az igazi siker néha itt is elmarad. Az avatott néző tüstént felismerheti, hogy a színész makulátlan; a tömeg mégis azt hiszi: a nó-darab rossz, vagy a színész elégtelen. Ha megfontoljuk, mely körülmény tagadta itt meg a sikert, holott jó nót kiváló színész adott elő, felismerhetjük, hogy tán az idő jin és jang törvényére nem ügyelt (vagy a virág helyes megértésében hibázott). – E kettő között nem könnyű a döntés.”²¹

Hadd emlékeztessünk most arra, amit a *Bevezetőben* jinről és jangról mondtunk, és bővítsük ki valamelyest.

A jin – a hegy északi oldala a régi kínai nyelvben.

A jang – a déli.

A jin filozófiai és természettudományos fogalma: hideg, sötétség, nőiesség, mélység; a szervezet csökkent működése – mindezt jelenti.

Pontosabban: a jin erő – a világegyetemben és kicsinyített másában: az emberben – mindebben *nyilvánul meg*; mindezt okozza.

A jang: meleg, fény, férfiasság, magasság; a szervezet fokozott működése – ezek megnyilvánulási formái.

Az egész kínai orvostudomány a jin jang megkülönböztetésre épül.

Ennek a hagyományos orvostudománynak az eredményei ma is ellenőrizhetőek, rendkívüliek. Kínában és Európában felülvizsgálták e régi – és a kínai kórházakban ma is, az európaival együtt alkalmazott – gyógymódokat, és arra a meghökkenítő megállapításra jutottak, hogy például az a több száz pont²² az emberi testen, amit a kínai akupunktúrás, tűszúrásos

gyógymód ismer, elektronikus műszerekkel is kimutatható.²³ Holott semmiféle szervhez, izomhoz, csontoz, ideghez, érhez nincsenek ezek kötve, s a belőlük összeálló „vezetékek” a legkülönösebb módon futnak – például a szemünk sarkától a lábunk két ujjáig a migrénnel is összefüggő „epihólyagvezeték”.²⁴

(A szovjet és a kínai fiziológusok, orvosok azt is kijelentették, hogy a jin jang elv „materialista, közel áll a tudományos megfogalmazáshoz, és gondolkodási módszere haladó; lényege szerint racionális”.²⁵)

De maradjunk a színháznál.

Mai európai színházaink előadásait általában este, próbáikat és főpróbáikat általában délelőtt tartják. (Néha van délelőtti, sőt délutáni előadás is.) Nem tudok róla, hogy bármelyik színház műsortervét a napszakokhoz vagy akár az évszakokhoz igazítaná. (Kivéve: a nyári szabadtéri előadásokat; az „erdős” és – vagy – könnyű.)

A görög színház még az évszakhoz – Dionüszosz ünnepeihez – igazodott.

Azt kell mondanunk, hogy a mai európai színház szervezése és tervezése *tudománytalanabb* – mint például a nó-színházé.

A nó-színház élt *korának ismereteivel* – és megismerési eszközeivel.

De mit tart a mai európai fiziológia, az orvostudomány az év és napszakok váltakozásairól?

Vajon volna-e mihez igazodni?

Néhány apróság.

Január-februárban vesszük legszaporábban a levegőt, július-augusztusban lélegzünk a leglassabban (Európában).

A legkevesebb haemoglobin – a vér oxigént megkötő festékanyaga – januárban van a vérünkben, a legtöbb júliusban.

A pajzsmirigyünkben télen *kevesebb a jód* és a tiroxin, mint nyáron. (A tiroxin: pajzsmirigyhormon. Hogy a pajzsmirigy milyen roppant hatással van közérzetünkre – hangulatunkra, ha tetszik –, azt mondanom se kell.)

Tavasszal a vérben *nő* a foszfor, és *csökken a mész* mennyisége. (A vegetatív idegrendszer *sokkal ingerlékenyebb*; növekszik a szervezet *görcskészsége* – többek között a mészhiány miatt.)

A vér jódtartalma tavasszal viszont hirtelen szökik fel.²⁶ (Pajzsmirigy!)

Nappal és éjszaka ...

A test *hőmérsékletének* ingadozása függ a napszakoktól, és jellegzetes állandó görbét mutat. (Reggeltől estig – bizonyos esésekkel közben – emelkedik; éjszaka – bizonyos kiugrásokkal közben –süllyed.)²⁷

A zsigeri *idegrendszer* paraszimpatikus ágának jellegzetes maximális működése általában *éjjel után két órára* esik.²⁸

Ami a nappalon és az éjszakan belüli váratlan változásokat illeti:

A hidegfront betörése idegbántalmakat (zsábát) okoz, *a kedélyállapot jellegzetes hullámozását*, a vérnyomás emelkedését – az agy vérrel való ellátottsága is növekszik –, általában, *a belső érzékelés érzékenysége fokozódik* (a reumatikus fájdalmak kiújulnak, erősödnek).

A hideg szél *görcsöket* okozhat.

A meleg szélnek *lankasztó* hatása van.²⁹

Kis csokorra való ez csak, az európai tudományos ismeretek mai mezejéről. De melyik színigazgató, rendező, színész – színházi ember – számol akár csak ezekkel is?

Persze, nagy különbség van a hajdani és mai tudomány megismerési eszközei között!

Ma legfinomabb műszereinkkel mérünk és elemzünk. Hajdan – és még Hippokratészék is, nemcsak Keleten! – *a megismerésnek egészen más útját járták*.

Ez az út – ezt a beszámolókat egyenesen megmondják – a külső tapasztalatokkal összekapcsolt

belső látás útja volt.

Ez azt jelenti, hogy amint a mai emberek egy része – jelentős része – is jellegzetesen megérzi az évszak, a napszak, a pillanatok, egész Földünk légkörével és kozmikus sugárzásokkal kapcsolatos váltakozását – mert szervezete *követi* e változásokat, úgy természetesen a hajdankor embere is *megérezte*.

De meditációja és a külső természettel szorosan összefűzött életmódja pontosabb ismerethez juttatták: pontosabban tudta, hogy mit érez, és tudta, hogy ez „mit jelent”, világosabban látta, nyomon követte – saját szervezetében is – a világ változásait.

A világ változásai a szervezetben elváltozásokat hoznak létre – a szervezet változásairól a világ változásaira következtethetünk.

A nő-színész iskolázta ezt a képességét.

Magára figyelt, és a világra figyelt – egyszerre.

Zeami: intuitív megragadás. (A pillanat intuitív megragadása.)

Mi is mondhatnánk: intuitív megragadás – de ki is fejthetjük ezt a fogalmat.

A világ változásait az idegrendszer jelzi – a szervezet legkülönözőbb változásait közvetítve – és ezt a belső érzékelést egységes képpé *dolgozhatja fel*. Az *érezékelés* olyan lehetőségeivel kell itt számolnunk – melyeket eddig még nem ismerünk elég jól.

Mindenesetre: roppant korlátoltságra vallana azt feltételeznünk, hogy a mai, európai tudatformától eltérő tudat ne alkothatna magának (a megismerés más eszközeivel) objektív képet emberről és világról.

A nő-színész együtt élhetett kora tudományával – mert *a tudományos* megismerés *éppolyan* képességeket kívánt és iskolázott, mint *a művészi* felismerése. Ma Európában egészen más a helyzet. (És a meteorológiai jelentésekhez igazodó színházi előadás – nemcsak nevetséges, de kudarcrá ítélt.)

A keleti ember saját testének folyamataival mindmáig sokkal meghittebb viszonyban van, mint mi, nyugatiak. Tudjuk, hogy a zsigeri szervek – szív és erek, gyomor és belek stb. – működése reflexes, vagyis nem akaratunktól függő, nem tudatosan irányított mozgásokat végeznek zsigereink. A hagyományos keleti felfogás – az orvosi felfogás is – úgy tartja, hogy megfelelő gyakorlatokkal e zsigeri szervek működése is tudatosan, akaratlagosan szabályozható. Például: légzőgyakorlatokkal.³⁰

A fiziológiai, klinikai vizsgálatok igazolták e felfogás helyességét; bizonyos személyek valóban szabályozni tudják – egyszerű elhatározással (és légzőgyakorlatokkal) – vérnyomásukat, szívverésüket ...

Nem hiszem azt, hogy a nyugati – de általánosan szólva: a mai embernek arra kellene törekednie – még ha színész is –, hogy zsigeri működéseit valamelyik hagyományos gyakorlatrendszer segítségével szabályozza. (De azt már hiszem, hogy vegyszerekkel – melyeknek működését nem, csak hatását ismeri – *semmiképpen sem* kellene szabályoznia zsigeri működéseit, hacsak nem a súlyos betegség állapotában.) A mai ember – akarva-akaratlanul – agykérgi tevékenységével (gondolataival, képzeletével; s ezektől felébresztett érzelmeivel) szabályozza (illetve megzavarja) testi szerveinek zsigeri működését. A nő-színház színésze – azt kell mondanunk – már ezt a modern utat járta, *ezzel* a lehetőséggel élt, amikor a belső látás (a Sztanyiszlavszkij-féle *látomás*) erejével igyekezett *hatást* gyakorolni; hatást saját lelki és testi állapotára és a közönségre.

Mindenesetre: nagyobb, hagyományos iskolája volt abban, hogy saját szervezetére, érzékszerveire *odafigyeljen*.

Annyit bizonyítottunk látunk: ha a zsigeri szervek működése akaratlagosan irányítható – akkor működésük, állapotuk *tudatosan föl is fogható*.

A színésznek mindenesetre nagy szüksége van arra, hogy szervezetének mindenkori állapotát *egészben érzékelje* – minthogy munkája abban áll, hogy szervezetének állapotát formálja, átformálja.

Feed-back, a siker

A feed-back fogalmáról már szoltunk; tudjuk, hogy visszajelentést jelent. Karomnak mozgást „parancsolok”, s a karomban levő idegvégződések *visszajelentik*, hogy mozdult-e, s mennyire? (Kinesztézis.)

A színész megformálja az alakot.

Ilyenkor a játék egészét illető feed-back legalábbis kétszeres.

Egyfelől a színész idegrendszere, szervezete küld állandó visszajelentést: vajon törvényszerű, *törvényes-e az alak* (úgy lép-e, ahogyan a szája jár – ez a kettő így, egy emberben összeillik-e; a színész saját elemeire bontott „szervezetéből” a természet törvényeinek megfelelően építette-e fel az alakot). Másfelől visszajelent *a másik ember*, a néző – az egész nézőtér! – idegrendszere, hogy ő vajon törvényesnek, hitelesnek találta-e az alakot, elhiszi-e?

„Szívével” meglátta-e a színész látomását?

A színész – így feltételezzük egyelőre – ezt a visszajelentést is közvetlenül fogja fel.

Tehát nem kell a tapsig várnia, hogy megtudja: eleven-e a nézőben a hatás?

Megszületett-e benne is a látomás?

Ugyanarról beszélünk itt, mint az előbb: a színésznek ismernie kell a nézőtér hangulatát, „a kellő pillanat intuitív megragadásáról” van szó – csak most már *játék közben*.

A folytonos visszajelentés állapotában.

Vajon csak a színészek mondják, hogy a közönség legkisebb rezdülését is jól lehet érezni – a legkisebb hamis vagy esetleg csak új hangra; és azt is, hogy elfogadták-e, vagy elhárították?

Vagy mondhat erről valamit a tudomány is; az eddigieknél pontosabban, *a sikert, a hatást*, a siker és a hatás megérzését illetően?

Eddig azt bizonyítottuk, hogy elvileg nem lehetetlen a kellő pillanat – és jin-jang-idők – felfogása, hogy aki a maga szervezetére figyel és figyelni tud, az felismerheti a „kozmosz” pillanatot. És az összbenyomástól a kinesztetikus emlékezésen át az általánosan fogalmazott „telepatikus” hatásig – *érezkelheti* a nézőtér hangulatát.

Most speciálisan a sikert vizsgáljuk. Érezkelhető-e a nézőre gyakorolt hatás?

Természetesen a színésznek a játék minden pillanatában – a rivaldafény ellenére is – van bizonyos *összbenyomása* a közönségről; izeg-mozog, suttog, köhint-e; még ha nem is hallja, mert a játékra figyel, *benyomása* van róla.

Ez azonban kevés.

Minden színész ismeri azokat a röpitő perceket és órákat, amikor a közönség felől áradó erő önmaga fölé emeli a színészt.

Egy bizonyos fokon felül mérhetetlenül könnyebb játszani, mint addig a fokig.

Tudniillik: folytonos megerősítés érkezik a közönség felől.

És a nézők *egymásra* való hatása is *erősíti* a hatást, a sikert.

Néző és színész hatása tehát *kölcsönös* – egymást erősítő vagy gyengítő, rontó hatás.

A spontán telepátia tünetényeit kutató angol tudósok írták le először azt a jelenséget, amit a telepátikus hatás *kölcsönösségének* nevezhetnénk.

A telepatikus hatás *kölcsönössége* a következőkben áll: az induktor (az „adó”) élményeit hirtelen észleli a percipiens (a „vevő”) – *s az induktor ugyanebben a pillanatban észleli azt a helyzetet és állapotot, amiben a percipiens van* (mérőföldnyi távolságokban) e pillanatban. (Ez a jelenség annál feltűnőbb, mert hiszen itt a távolbaérzés *spontán*: egyikük *sem akarta* sem közvetíteni a maga, sem megérezni a másik állapotát.)

Kölcsönösség ...

Először nézzük még egy pillanatra *a néző* oldaláról.

Sz. J. Turligin moszkvai fizikus 1942-ben az emberi szervezetből kisugárzó mikrohullámokat kereste; szuggesztiós és telepatikus jellegű kísérletsorozatot is folytatott, és a következő jelenséget írta le: „A kísérleti személy ... kijelentette nekünk, hogy világosan *érzi, amikor az induktor »dolgozik«* [gondolati szuggesztiót végez; másik helyiségből], és meg tudja jelölni tevékenységének időpontját.” Ezután kísérleteket végeztek, például 35 perc alatt tizenhétszer kezdett „dolgozni” az induktor, a legszabálytalanabb időközökben. A percipiens *mind a tizenhétszer* pontosan jelezte, hogy *most* dolgozik az induktor.³¹ (Annak *valószínűsége*, hogy ez tisztára a véletlen műve legyen: 1 a 355 billióhoz. 355 billiószor valószínűbb, hogy itt pontos érzékelésről volt szó, mint az, hogy csak véletlenül találta el a percipiens az „adás” időpontját.)

Mindenesetre: alaposan megfontolandó!

Hogy a színész „szívével dolgozik”-e – ezt tehát a közönség *valószínűleg* nagyon is pontosan megérzi. (Hogy van-e látomása.)

Vegyük ehhez hozzá, hogy a fiziológusok, parapszichológusok szerint mindazok *a féltudatos állapotok*, amelyekben *a latens pszichikum gerjesztődik, és a tudat küszöbére jut, kedvezőek* a telepatikus percepció szempontjából. Márpedig: a néző a féltudatos állapothoz közeli állapotba kerül; *egyfelől figyel (!)*, másfelől elernyed.

1952-ben elektromos ellenállásmérővel is sikerült kimutatni, hogy a percipiens – esetünkben ez mindig a néző – *felfogja*, hogy az induktor – ez pedig a színész – mikor kezd „dolgozni”.³² A percipiens nyugalomba helyezkedett, bőrére helyezték az elektromos ellenállásmérőt; felszólították: helyezkedjék nyugalomba. Az ellenállásmérő mutatója esett, kisebb értéket mutatott; abban a pillanatban, hogy a gondolati szuggesztió (a távolból) megkezdődött, a műszer rajzolta görbe *hirtelen meredeken* megugrott.

Most ami a színészt illeti, érzékelheti-e, hogy a közönség „fogja-e” az alakot, hogy sikerült-e átplántálnia látomását?

K. D. Kotkov, a telepatikus jelenségek szovjet kutatója – mint *induktor is* számos kísérletben vett részt – egyenesen mint „*a diadal valamilyen sajátos eksztázisáról*” beszél a telepatikus siker észleléséről, amit most már *az induktor* (esetünkben a színész volna ez) él át. Az induktor – sokszor nagy távolságból el akarja altatni például a percipienst; az akarás és a kívánság hirtelen meggyőződéssé válik, hogy: „már alszik is!”.

Ekkor áll be ez az eksztatikus állapot – mondja Kotkov– „a siker ... eksztázisa”.³³

Emlékezzünk most még vissza arra, hogy a sikeres telepatikus szuggesztió egyik feltétele, hogy *az induktor* gondolatban maga elé idézze, *elevenen elképzelje* a percipienst, *a maga sajátos állapotában* ...³⁴

Vajon Zeami nem ezt kívánja-e a színésztől? Vajon Kanami nem ezt gyakorolta-e? Megismerni a hely és a nézőtér hangulatát ... A nézők szívbeli állapotát ...

A telepátia kutatója kimondhatja: „... a telepatikus összeköttetés néha *visszajelentéssel* jellegű és *kétoldalú*; az induktor ... néha megérzi, hogy ... elérte-e a kívánt hatást, vagy sem.”³⁵

A színész és a néző kapcsolata természetesen *nemcsak* telepatikus jellegű. (Ha van ilyen jelleg egyáltalán.) A színész *mindig* megérzi, hogy elérte-e a kívánt hatást, vagy sem – ha figyel

rá; ha *tud* figyelni rá.

A színész és a néző összeköttetése *mindig* kétoldalú. Ezért erre – éppúgy, mint a látomásra – figyelnie kell.

Kettőre kellene figyelnie: *amit* közvetít, és *akinek* közvetít.

Manapság inkább e másodikról szoktak *megfeledkezni*. (Az elsőt pedig félreismerik.)

Pedig minden embertől emberig tartó hatás e két mozzanatot *együtt* feltételezi.

A sikerről még annyit, hogy ezt a sajátos élményt szervezetünkben valószínűleg a nagyagy egyik, eléggé körülhatárolható részében, az úgynevezett *limbikus rendszerben* végbemenő ismeretlen idegrendszeri folyamatok jelzik. Erre következtethetünk J. Olds 1955-ben publikált világhírű állatkísérleteiből. Ebben az állat semmiféle „tárgyi” jutalmat nem kapott azért, ha valami cselekvést elvégzett – csupán annyit, hogy gyenge elektromos árammal ingerelték az agyvelő meghatározott pontját; illetve, később: az állat saját maga ingerelhetette – egy kapcsoló lenyomásával – ezt a pontot (melyet a kutatók „jutalmazási központ”-nak neveztek el). Ez az élmény elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy az állat a cselekvést megtanulja és elvégezze – ugyanúgy, mintha a cselekvés *biológiai sikerrel* (például: táplálékszerzéssel) járna.³⁶ – Elemi fokon – az állatlélektanban, a fejlődéslélektanban – a siker az, ami a helyes magatartást kialakítja; ami sikeres, azt tanulja meg ember és állat; így tanulunk meg járni és beszélni. A siker mindig: egy eredmény *hozzákapcsolódása* valamely szándékhoz, próbálkozáshoz. A színházi siker: a színész szándéka és a nézőben tett hatás közti kapcsolat. A visszajelentés: a színész sajátosan *érzékeli*, hogy megvalósult-e a hatás; van-e eredmény? Ha igen: a kapcsolat létrejött – a másik ember vette a képet, és a színész idegrendszerét megrázza és felfrissíti a siker emóciója. A siker növeli a néző bizalmát, rokonszenvét – és ez (a szuggesztív hatás törvényei szerint) tovább növeli a színész hatását.

Siker nélkül nincs színház; a népművész tudja – mondja Marceau –, hogy ha nincs taps (nagy taps, igazi), akkor revízió alá kell vennie önmagát és művészetét.³⁷

A limbikus rendszerről még azt kell tudnunk, hogy szorosan összekapcsolódik a *thalamus* rendszerével.³⁸ A limbikus rendszer az agykéreg, a thalamus a *kéreg alatti* állomány része. Rostösszeköttetés kapcsolja egyé őket, mégpedig az a pályarendszer, amelyik oda és vissza futva feltehetőleg éppen az *érzelmek* jellegzetességeit szabja meg. Ahogyan a thalamus és környéke a kéreg alatt, úgy a limbikus rendszer a kéregben gyűjti össze a külső és belső érzékletek ingerületeit – és visszahatva a hypothalamusra, *erőteltjesen befolyásolja a zsigeri szervek működését*, másfelől: az *egész agykéreg állapotát is meghatározza* (befolyásolja, színezi) helyzeténél és összeköttetéseinél fogva. Egyik dudoros részének – az úgynevezett hippocampusnak³⁹ – elektromos ingerlése *megváltoztatja a vérnyomást és az érverések számát, a bélmozgást, a lélegzést, a nyál- és a könnyelválasztást!* Heves dühösség váltható ki a megfelelő pontok ingerlésével, akár csak a thalamusban. A színészi hatás – és az érzelmek! – tanulmányozásában a kéreg limbikus rendszerének *ugyanolyan nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk*, mint a thalamusnak és a hypothalamusnak, a kéreg alatti állomány e részeinek. Fejlődéstörténetileg és a spontán érzékelésben a thalamustól halad az ingerület a limbikus rendszer felé, azután megfordul, és visszahat, miközben az egész nagyagykéregre is szétsugárzik; a színészi munkában fordítva; az agykéreg valamely, a figyelem által meghatározott pontjából indulunk, és a limbikus rendszer közvetítésével az ingerület eljut a kéreg alatti részekbe – és szétsugárzik az egész szervezetbe.

A színész munkája:

Az alak megragadása – a látomásban.

Az alak fölépítése – ez az *átváltozás*; ez teszi lehetővé a látomásban megragadott alak ábrázolását.

A közönség szívbeli állapotának megismerése, a hely és az időpont hangulatának megragadása – *belső látásban*.

Az ábrázolás *hozzászabása* a másik emberhez és a természeti állapotokhoz.

Ez a színész munkája.

Ha a színész a sikerre törekszik egyenest; nem éri el a sikert.

A munkát kell elvégeznie.

Ez a siker útja.

Mi a különbség *belső látás* és *látomás* közt?

A *belső látás* a természet változásait, a másik ember, a hely és az időpont hangulatát látja meg, fedi föl.

A *látomás* elképzelt, a látható világban testet nem öltött vagy „jelen nem levő” *alakok* tövényeit ismeri fel (illetve törvényszerűen épült képet idéz fel).

Míg a *belső látás* magyarázatát inkább a parapszichológia és a fiziológia fogalomtára adja („telepatikus” jelenségek; saját szervezetünk működésének, állapotainak tudatos érzékelése), addig a *látomásét* inkább az alaklélektan és az archetípusokkal számoló Jung lélektana.

Megpróbáltuk meghúzni azt a bűvös kört, amiben egyé lesz alak, színész és néző.

Egy darabig engedelmesen gördül is a vonal, de mire itt bezárnánk, ott újra nyílik.

Lépjünk hát most ki e nyitott körből.

A túllépés

Zeami fogalmainak mindig két oldaluk van. Vagy inkább: van gyökérzetük és időnként felvirágzó lombkoronájuk. Egyfelől a földre tapadnak, benne gyökereznek a mindennapok hasznos gyakorlatában. Másfelől a levegőbe és a fénybe tárulkoznak; valamiféle egyetemesebb igazság világára. (Ilyen a jin jang-elv.)

A színésznek *meglepően új* hatást kell keltenie bizonyos pillanatokban játékával – ezt sokszor mondja Zeami.

Miben áll ez a *meglepően új*?

A meglepően új

„A nóban *minden stílust* uralni kell. Ha a színész mestere ezeknek, nézői megtapasztalhatják a *meglepően új* bűvöletét, ha ismételnie is kell repertoárjának egyszeri körbefutása után a stílusokat, de egy ily kör tágas időt hagy Hogy módunkban álljon meglepően váltogatni, ajánlatos úgy fontolni meg a dolgot, hogy ugyanaz a stílus *csak három vagy öt év múlva térjen vissza.*”¹

Magától értetődő, hogy egy napon belül váltogatni kell a különböző stílusú darabokat – nem is szólva a több napig tartó előadásról; s végül mindennek természetesen az évszakhoz is igazodnia kell – mondja a mester.

Mi mindenhez alkalmazkodik a nó-színész! A helyhez, az időponthoz, a nézőtér ezek megszabta hangulatához; mégis, *ezek után:* meglepően új hatásra törekszik. (És: betartja a hagyományt, szigorúan ügyel az autentikus forrásból fakadó darab saját törvényeire, mégis: meglepően új tapasztalatokhoz akarja juttatni a nézőt!)

Itt a meglepően új fogalma érintkezik a típus és a rögtönzés fogalmával. – Manapság a művészetben lázasan keresik a meglepően újszerűt; nemcsak arról van itt szó, hogy mivel lehet feltűnni, hanem arról, hogy mivel lehet sokkírozóan hatni, átdőfni a tudat páncélját; a mechanikusan lefutó tudatfolyamatokat újtukból kivetni, kitéríteni. Ahogyan a tudattalanból felködlő típus, a képből – hangzatban – felismert szabály *szabadságot* adott a rögtönzésre, úgy most szabados, vergődő rögtönzéssel visszafelé keresik sokan az utat. A legújabb zene nem kíván semmiféle tapasztalatról hírt adni – egyes teoretikusai szerint –, egyszerűen csak megszabja matematikai-szerkezeti elvek szerint, az egyes hangok – illetve az elektromos generátorral gerjesztett rezgésszámok – egymáshoz való viszonyát.² Tehát nincs többé szó valamiféle, az egész szervezetet átjáró látomás-hallomás kifejezéséről, hanem rajtunk kívül álló dolgok egymáshoz viszonyításáról. Éppen ezt a zenei iskolát nyomasztja viszont az a kérdés, hogy: „hogyan lehet a meglepetés elemével komponálni?” – tudniillik felismerhető, megszokott *egységes kép* nem lévén, nincs meglepetés sem; típus hiányában *hatástalan* a rögtönzés.³ (Kandinszkij, Klee, Chagall viszont éppen – meglepnek, de meg is teremtik az egységes képet, valamire ráeszméltetnek.)

Ha a nézők ismerik a szájhagyománynak azt a titkos tanítását, hogy „a virág éppen a meglepően újszerűben mutatkozik meg”, akkor várnak is valami újat, s így a színész játékát nem fogják *meglepően* újszerűnek találni⁴ – mondja Zeami.

„A nő virága az a mesterfogás, amely a nézők szívében egészen váratlan érzést bűvöl elő.”⁵
Ez a célja a meglepően új elővillantásának.

Ahogy a harcban a szokatlan és okos terv visz győzelemre, ugyanúgy a nő játékban a meglepően új eleme (versengésben is: itt az a fontos, hogy az ellenfél ne számítson váratlan fordulatra).⁶

Másutt is újra mondja Zeami: „A nőban csak akkor beszélhetünk igazi virágról, ha a nézők szívét a meglepően új élménye tölti el.”⁷

Az újszerű élményéről, a meglepetésről, a csodálkozásról azt tudja mai pszichológiánk, hogy az első, a legalapvetőbb az *intellektuális érzelmek* sorában.⁸

Egyben átmenet *érzelem és gondolat*, sőt: *érzékelés és megismerés* között!

Az *intellektuális érzelmek* – mint például a kétely, a meggyőződés, az evidencia érzése is – már közvetlenül az *értelmi* tevékenységgel függenek össze.

A *meglepetésben*, a csodálkozásban valami olyan *újfajta* jelenségre *figyelünk fel*, amit nem vártunk, amit nem egészen értünk.

A meglepetés fokozza a *figyelmet*.

A meglepetés és a csodálkozás legtöbbször a *kíváncsiság és a megismerési vágy* élményét idézi fel bennünk, *be akarunk hatolni* a meglepően újszerűbe, meg akarjuk fejteni titkát. „*Minden bölcselkedés kezdete a csodálkozás*” – mondták a régiek; a modern lélektan a csodálkozást a *gondolkodás kezdeti fázisának* tekinti, és – amennyire teheti – kísérletileg is kutatja.

Nos, talán látjuk, hogy a nő mestere milyen gondosan építi a maga *gondolati színházát*; milyen tudatosan készíti elő a közönséget a nő bölcséleti tartalmának befogadására, a *meglepően újszerű* elemével felkeltve csodálkozását ... – kíváncsiságát és vágyát a megismerésre.

Azt a különbséget, hogy egyfelől a nőt „moralizáló, intellektuális, eszmei és elvont” – színháznak nevezi európai kritikusa, és azt mondja, hogy „elmélkedésre bátorít ha valaki a nőszínházból jön ki, feltehetőleg bölcsőbbnek kell lennie”,⁹ másfelől arról számol be, hogy a nő – hallottuk – azt is magával ragadja, érthetetlen módon, *aki nem ért belőle semmit* – mindezt most már megérthetjük, látva ezt a totális építkezést az emberen belül.¹⁰ Totális színház ez, az emberen belül; hatáselméletében a gerincvelő idegpályáitól a nagyagy kérgéig az idegrendszer – s ezzel az egész emberi szervezet – minden működését számításba veszi.

Ha Brecht *gondolati* színházról beszél, de színházat *érzelem* nélkül el sem tud képzelni, és mestereit Keleten keresi – akkor a hatásnak olyasfajta mechanizmusára gondol, mint a nő reformátorai. (És: legfontosabbnak az elegánsan kivitelezett *gestust* tartja! Mozgás ↔ érzés ↔ gondolkodás.)

Az európai kritikusok mint legjellemzőbb sajátosságot említik meg, hogy a nő játék a cselekvésben, az érzésekben *introvertált*.¹¹ Befelé fordult – és befelé fordulásra bátorít.

Igen, ezt láthattuk eddig is. A színész szívéből a néző *szívéig* hat – és visszahat a nő.

De ezt most egészítsük ki azzal, hogy ahogy a színésznek *magára kell eszmélnie* – szívét az igazság fokára kell emelnie, meg kell ismernie önmagát – ahhoz, hogy a nő-játék értelmében hatni tudjon, ugyanúgy a nézőt *magára eszmélteti* rá.

A nő-színész érzelmeket akar előidézni – szuggesztív úton. Ezek az érzelmek egyfelől, tudjuk, jelentős hatással vannak egész szervezetünkre – elsősorban a két, tudattól független, nagy szabályozó rendszerre: a zsigeri idegrendszerre és a belső elválasztású mirigyekre. De még egy, különös hatás: a *kedvező* érzelmek *növelik az agykéreg vezető szerepét!*

Tehát a meglepetés, a csodálkozás sokszorosan összeköti az érzelem és az értelem erőit; megerősítik a megismerés vágyát, a tudatos figyelmet, és utat nyitnak a tudattalan felé.¹²

Helyre, időre, a nézőtér hangulatára ügyelni, ragaszkodni a hagyományhoz – készen állni, alapos megfontolások után, a meglepően újszerű felidézésére: nem túl sok ez a kötöttség?

A művészetben a kötöttség szűkíti a lehetőségeket – és ezzel *elmélyíti*. (Webern mondja az új, a Reihe-összhangzattan bonyolult megkötéseiről: „... csak ezeknek a hihetetlen béklyóknak alapján vált lehetségessé a teljes szabadság! ... már szabadabban alkothatok, *mélyebb összefüggést nyert minden*.” A művészetben mindig egész-látásról, az egész megragadásáról van szó, de ez a felszínen nem fogható meg – hatalmas ennek az univerzum-gömbnek a felszíne –, csak a középpontjában. „Itt csak dadogni tudok ... Még minden folyamatban van”¹³ – teszi hozzá fenti mondataihoz Webern.)

A virág

Buddha negyvenkilenc napig, hét hétig ült, lelkének titkaiba merülten, hallgatagon a sziklabarlangban. Ez után tanítványainak serege elé lépett, és szólt hozzájuk a megváltás útjáról, az önösség leküzdéséről és az elhomályosító szenvedélyek kiégetéséről. Prédikációja közben hirtelen elhallgatott, észrevétlenül rövid pillanatra csak, leszakított egy piros virágot a sziklafal előtti bozót ágáról, és azt forgatta az ujjai között, ide-oda, ide-oda. A tanítványok a megvilágosodott ajkán csüggttek, és nem vették észre ezt a mozdulatot. Csak egyikük, Kasjapa látta a virágot a mester kezében, és nevetett. *Megértette*, hogy mi a megváltás.

(A zen-buddhisták Kasjapát tartják első patriarchájuknak. Bár a zen-buddhizmus elméleti megalapozója, Bodhidharma ezer évvel később élt – 400 körül.)¹⁴

A zen-buddhizmus arra törekszik, hogy a végső igazságot *szavakon és gondolatokon túli* eszközökkel közölje; ezért az igazságot legtöbbször paradoxonokban *mondja ki*. E paradoxon magvát *az értelem* végletekig csigázásával – és végül, úgyszólván, *szétfeszítésével* lehet megragadni; amikor is benső látásban mintegy *minden oldalról egyszerre* pillantja meg az igazságot a tanítvány. Ez – zen-buddhista értelemben – a megvilágosodás.

Az igazságot szavakon és gondolatokon *túli* eszközökkel megragadni, *minden oldalról egyszerre láttatni*: erre törekszik a művészet.

(Ezért a zen szorosán összefonódott Kína, de elsősorban japán művészetével, mondtuk: a költészettől a festészeten át a nyíllövés és a teafőzés művészetéig.)

A nó virág-fogalma buddhista fogalom: Buddha piros virága.

A színész felmutatja a virágot. A nézőnek *látnia kell a virágot* – hogy *megérthesse a nó* üzenetét: a szarugakut. *Az örömhírt*.

Mi a virág?

„Nos, ha a nó-művészetet behatóan szemléljük, felismerhetővé válik, hogy a virágnak *nincs* saját, önálló lénye [léte-egzisztenciája].¹⁵ Ha meg nem értjük a nó-művészet titkos tanítását, a legapróbb részleteit is, ha meg nem ragadjuk a »meglepően új« átfogó törvényét; akkor nincs, nem lehet virág. Az egyik szutrában ez áll: »Jó és rossz nem különböznek egymástól. A hamis és az igazi ugyanaz.«¹⁶ Hogyan mondhatnánk, hogy valaki önmagában jó vagy rossz? Ami *az idő és a körülmények szerint a szükségesnek megfelel*, az jó – és ami nem elegendő, az rossz. Az a nó-stílus, amit az időpont és a nézők ízlése szerint választunk meg, azért virággal teljes, mert kielégíti a szükségletet. Az egyik helyen ezt a stílust szeretik, a másikon amaszt. A virág mindig az emberek szerint különböző. De melyik hát az igazi virág? Akkor mutatkozik, ha a színész a mindenkori pillanat követelményeinek megfelel.”

És valamivel lejjebb ezt mondja Zeami: „Nem minden nó játékos művész, csak aki a virágról józanul [megbízhatóan] tud.”

A virág akkor mutatkozik, ha az egyik ember (a néző) felfogja, megérti (szívében meglátja) a másik ember adta jelt – még pontosabban: azt a képet, amit ez a jel hordoz. A másik ember a színész. Mivel a színész az, aki valamit közölni akar, neki kell helyhez és időhöz (hangulathoz és alkalomhoz) magát és jeleit alkalmaznia. A nézőnek meg kell látnia – szívében, elméjében – a színész látomását.

A virág látása – megismerés, megértés; az igazság képi alakban való szemlélése.

Erre utalnak a nő pszichotechnikai kifejezései: „szívét az igazság fokára emeli” a színész; „szívével néz” a néző.

A „meglepetően új” a meglepetés, a csodálkozás érzelmével felkelti a vágyat a megismerésre – ezért halad rajta át a virág megpillantásához vezető út.

A színész szükségét elégíti ki játékaival, a megismerés emberi szükségletét. (A pszichiátria tudja: akit körülményei elzárnak a megismerés folyton megújuló lehetőségeitől – az érzéki megismeréstől a szellemi megismerésig –, az „hospitalizálódik”, leépül.)

Az igazság kinyilvánítása csak akkor értelmes, ha föl is fogható a másik ember számára; és ha hely és idő szerint való szükségletének megfelel. (Ezért nem mindegy – tudja ezt a fejlődéslélektan –, hogy mikor mit tanítunk az iskolákban.)

A világban nincs jó és rossz.

A rossz is a jóból veszi erejét; csak nem a maga helyén és idejében alkalmazott jó.

A jelet a másik emberhez, helyhez és időhöz kell szabnunk, hogy a képet – a látomást – közvetíteni tudja.

A júgen

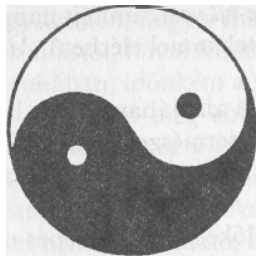
A júgen – mondtuk – kínai fogalom; a buddhista iratokban fordul elő először, s jelenti ott a világot átható törvények mélységét és tágasságát.¹⁷

Japánban árnyaltabb értelmet kap: a magába vonult ember bensőséges természetérzékelését – természet észlelését jelzi.

És a művészet – művészetelmélet központi fogalmává lesz.

(Emlékezzünk az *Ábrázolás és átváltozás* fejezetére; ott mondtuk, hogy a művész a saját szervezetét is átható törvényekhez szabja magát, a természet törvényeihez.¹⁸ Ez munkája; így hoz elő újat a teremtés szabályai szerint. A tudatos keleti technika éppen erre irányul: bánni tudás a szervezet törvényeivel.)

A művészetben a júgen „a szavakon túlterjedő érzést” jelöli.



Szó szerint *homályosat, sötétet* is jelent.

Látjuk: szorosán összefügg a *jin* elemmel. Ahol a legnagyobb a sötétség a jinben, ott a *legvilágosabb* pont.

Hogyan kell olyan jelet adni, amelyik a maga finom tisztázatlanságával – sokértelműségével – az olvasóban továbbhullámzó és különösen erős érzést hív elő? – ez a költészetben a júgen kérdése.

Kanami és Zeami előtt két szarugaku-iskola volt. Mind a kettő *kettős* úton járt: törekedett a *külső valóság* tökéletes megjelenítésére az ábrázolásban – hasonlítani is kell – és a júgen megérintésére. Mégis az egyik – Omi szarugakuja – mintha inkább a júgennek adta volna az elsőbbséget. Már a nagy Iccsú – akinek felléptekor a tribünök leszakadtak, nem bírták a nézők rohamát – és nyomán Kanami *énekekben és táncban* határozottan a júgen szavára döntött. Zeami aztán a júgent a nő legmagasabb és minden mást meghatározó törvényévé emelte; énekekben, táncban, ruházkodásban, mozgásban...

Persze, aki a júgenre törekszik, nem éri el, ha a szorgalmasan felépített ábrázolás nem vet alapot, *csak gyengeség marad*, és nem áll elő a kimondhatatlan kellem és elegancia – a júgen.

A júgen *mindazon túl* van, ami éjt nappallá tevő iskolázással, szóval és értelemmel elérhető. *Mindazon túl, és nem innen.*

A gyerek és az ifjú alakjában – mert hiszen a gyerek és az ifjú *testében* még a természet építő erői tevékenyek – bizonyos természetes, öntudatlan júgen van jelen a kellem formájában.

A finomság, az előkelőség, a fellépés méltósága – szintén a júgen egy aspektusa; tulajdonképpen a bennünk lakó törvényeknek adunk tiszteletet ilyfajta magatartással, s így iskolázottan utalunk rájuk, kinyilvánítjuk őket.

A júgen e két vonása – kellem és finomság – egyesül az asszonyi alkatban; ha az önmagához méltó. Az asszonyban a természet erői olyannyira hatékonyak, hogy szülni képes.

A virág felmutatása és megpillantása – az értelmén túlterjedő megérintése; a küszöb átlépése. A júgen: e küszöbön túli birodalom.

A júgen nemcsak kellem és finomság, hanem: *durvaságot nélkülöző erő.*

Erő és kellem: júgen. Durvaság és gyengeség: a júgen fonákja.

Mai akadémikusaink szerint „Zeami és örökösei kritikai mérceként éltek a júgennel; nemcsak a művészi munkákat fogták hozzá, és mérték vele, de az egyén fizikai *megjelenését és életmódját* is”.¹⁹

A kérdés az, hogy ez a fizikai megjelenés és életmód a *végtelenre* utal-e.

Egy helyütt Zeami egy vers értelmét elemzi; vajon többet jelent-e, mint amit szavai kimondanak, utal valamire, amit ő nem tudhat? A költészet értője fölvilágosítja őt: a vers pontosan annyit jelent, amennyit szavai kimondanak, arról szól egyszerűen, hogy a magányos utazó távol minden emberi szállástól, hóval fedett vidéken rója útját, lovagol bő ujjas ruhában; időnként a felhorkanó, izgatott lovát csitítgatja. Mi ragad meg ebben a versben? Ami benne úgy megfog – az szavak *nélkül* nem foghatna meg. „Mátfelől a *Tendai-mjoszaku* könyvében ez áll [egy ma már nem ismeretes iratot idéz Zeami] : »Ami szavakkal ki nem mondható, ami el nem gondolható, az, amin az érte fáradó értelem tehetetlenül megfeneklik, az a ‚csodálatos‘«. Ez a »csodálatos« lépett itt előnkbe. A mi művészetünkben, a színész esetében is így áll a dolog, ha a színész a mesteri fokot elérte; így, hasonlóképpen mint e költeménnyel: Lovamat nyugtatni ...”²⁰

Roppant fontos pont ez. Az értelem minden erőfeszítéséről van itt szó – a technika teljességéről; és arról, ami ezen *túl* van.

Hallgassuk meg, mit mond Barrault a transzponálás szabályáról.²¹ (A második mondatban *igazság* helyett értsünk inkább *külső igazságot, valóságot*.): „Mindenekelőtt itt van a *transzponálás szabálya*. *Miután* már lelkiismeretesen felépítettük munkánkat [a színészi, a

rendezői, a tervezői munkát] az igazságra, megengedhetjük magunknak, hogy *mindent elfelejtsünk; mindent letörölünk, és mindent újra kezdünk*. És néha, az ihlet jó csillagzata alatt megtörténik, hogy az ember talál, vagy inkább fölfedez egy *magatartást*, amely első pillantásra *látszólag* nem az igazra alapul, viszont olyan erényeket foglal magában, amelyek azt vetítik ki, ami *több*, mint igaz. Ez a *költői játékmód* ... A transzponálásban *látszólag már nem logikáról, hanem metamorfózisról van szó. Boldogok azok a művészek, akikben megvan ez a hatodik érzék!*”

Zeami figyelmezteti a nó-színészt, hogy saját művészetén kívül még *a költészetben* kell elmélyednie.²²

Sartre azt mondja a költészetéről, hogy *a szavakon túlról* hozza az értelmet; *a költő* a szavakon *kívül* áll, és – *egy másik világ törvényei szerint* – csak manipulál a szavakkal; az *író* az, aki a szavak világában él, és *értelmük* szerint bánik a szavakkal.²³

József Attila egyenesen *Ars poeticájába* fogalmazza, köti bele, hogy:

*Én túllépek e mai kocsmán,
az értelemig és tovább!*

A pszichológiának is mondania kellene valamit, hogy mit keresnek a költők a szavakon kívül, az értelmén túl – annál magasabban – és nem innen!

(Az irracionális *feladja* a ráció pozícióit, kivívt *örhelyeit* – lehúzódik a sötétségbe és a mélységbe. Itt soha *nem erről* van szó! Nem, hanem a *túllépésről*, az értelem meghaladásáról, arról az állapotról, amelyben a tudattalan erői *rendezetten*, az értelemtől áthatva *fölszabadulhatnak*, vagy más képpel élve: amelyben az *a megfordulás* bekövetkezik, hogy az impulzusok az agyban *a kéreg felől* indulnak a kéreg alatti tartományok és az egész test, a szervezet felé! Itt egy sajátos *ön-tudatra* ébredésről van szó: az értelem sivatagján és szorosán áthaladva teljesebb mivoltunk tudatára ébredünk. Így értjük mi a Jung-Garaudy-féle önmagunkon belüli *túllépést*, meghaladást, transzcendentia-t – trans-cedo=túllépni, latinul –; olyasmit létrehozni az emberből, ami eddig nem volt.²⁴)

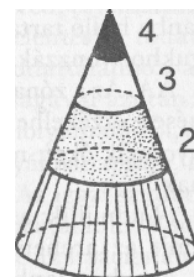
De hát hogyan függ ez össze a jüggel? Hiszen azt mondtuk, hogy a jüggel eredetileg sötétséget, mélységet jelent. Zeami azt mondja: „Valami, ami nagyon magas, az mély.”²⁵ A magasságnak határai vannak. A mélység megmérhetetlen.” Pavlovi nyelven *ez a „megfordulás”*, amikor a kéreg uralma áthatja a kéreg alatti részeket, az egész szervezetet.

Az érett stílus – mondja Zeami – „a tudatos érzéseken és stílusokon *túli*, valami, ami a csodálatosat megközelíti”.²⁶

Mi van a tudat birodalmán túl, annál magasabban? (Mi az, ami „megfordul”, és megújítja, áthatja az egész embert?)

Íme, a mélylélektan egyik ábrája:

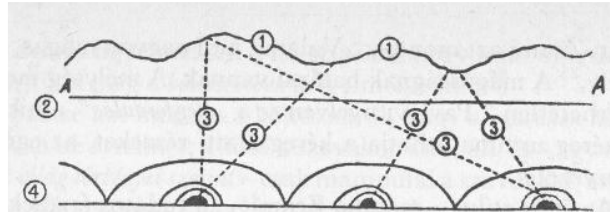
1. A kollektív tudattalan.
2. A személyes tudattalan.
3. A *tudat régiója*.
4. Az én.



Ez a teljes lélek egyik jungi sémája. Az *én* van a tudat *fölött* – de tudattalan állapotban. A

személyiség megvalósítása, valamennyi születésünkkel belénk programozott lehetőség kihordása – csak az individuációs processzusban lehetséges; ebben pedig *túllépjük a* tudat határait az én és ezzel együtt (mert a tudat fölfele és lefele egyszerre növekszik, fénye terjed) a tudattalan felé. Erre *serkent is* a tudattalan – ez, jungi szóval élve, a tudattalan tartalmainak transzcendentális funkciója.²⁷

Egy másik sémát is hadd idézzünk, *virág és júgen* összefüggéseinek bemutatására.²⁸



1. Tudatunk felszíne.

2. Az a szféra, ahol a „belső rendezés” megindul.

3. A tudattalanba hulló tartalmak útja.

4. Az archetípusok és magnetikus erőterük; a tudattalanba hulló tartalmakat sokszor kitérítik útjukból, és magukhoz vonzzák.

AA. Az a zóna, amelyikben a tisztán archetipikus történések érzékelhetetlenné válnak, a külső események elnyomják őket; mintegy fölébe fekszenek az „ösmintázatnak”.

(Tudniillik: a lélek törvények szerinti ösmintázatának, amit az archetípusok energiái, erőterei szabnak meg.)

A tudattalanban ugyanis tudatunktól független rend és folytonosság uralkodik – a szervezet törvényeinek megfelelően.

A virág felmutatása: az a gesztus, amivel a színész átüti a tudat felszínét és az AA zónát.

A júgen az archetípus megérintése a színész gesztusa által.

Egybevág ez azzal, amit a szuggesztióról és a telepatikus kapcsolatról tudunk; a sikeres „közlés” tudattalantól tudattalanig hat (de a színész tudatából indul, és a néző tudatába emelkedik). És: mind az induktor, mind a percipiens tudattalanjának felfokozott aktivitásúnak kell lennie.

A művész jele: a szimbólum, *jelkép*.²⁹

Mint egyezményes *jel*: a tudathoz szól. Mint *kép*: a tudattalanhoz.

Figyeljük meg, hogy Jung – és őt kommentáló tanítványa és munkatársa, Jolande Jacobi doktornő – fejtegetése milyen szorosan összefügg mindazzal, amit Zeami mond a szavak és az értelem meghaladásáról.

„» ... [az] igazi és helyes szimbólumok ... kísérletek egy dolog kifejezésére, amelyre még szófogalom nincsen.« A szimbólum németül *Sinnbild*, ez a szókapcsolat kiválóan kifejezi, hogy tartalma *mindkét* szférából ered, és *mindkettőhöz* hozzátartozik: mint Sinn [értelem, jelentés] a tudathoz, a racionálishoz, mint Bild [kép] a tudattalanhoz, az irracionálishoz tartozik. Ezzel a sajátosságával azután a legmegfelelőbbben adhat hírt a teljes lélek folyamatairól, és a legellentétesebb, legösszetettebb tényállást *éppúgy ki tudja fejezni*, mint ahogyan *hatni is tud rá*. Az igazi szimbólum soha nem magyarázható meg maradéktalanul. Racionális részét feltárhatjuk a tudat előtt, de az irracionális csak »szívünkre vehetjük«. Ezért vezet rá pácienseit Jung, feltétlenül, hogy »belső képeiket« ne csak szóbelileg, illetve írásban rögzítsék, hanem mutassák be eredeti megjelenésének formájában is, amikor nemcsak a kép tartalma, hanem színei és

felosztása is különösen individuális jelentést kapnak.”³⁰

A virág: a művészi jelkép.

Felfogható – és hatása mégis a felfoghatatlan mélységekig ér.

A júgen a virág, a jelkép *képi* részében rejlik.

(„*Kép*” természetesen a ritmus és a dallam is; a hang hangzása is – *jel* annyiban, amennyiben érzékletes, és *kép* annyiban, amennyiben *csak* racionálisan nem magyarázható. – Ezért nincs a virágnak „önálló léte”; mert virág mivolta éppen jel és kép *összekapcsolásában* rejlik.)

A jel közvetít egyik embertől a másik emberig. Hordozza a képet. Ha elhagyjuk a jelet – a kép nem közvetíthető.

De a művészi hatás titka a képben rejlik.

Erre Zeami is figyelmeztet. A játék célja a virág fölmutatása; de „a hervadás stílusa” még magasabban áll egy fokkal.³¹ Jól ismeri az, aki a virágot már elérte. „De virág nélkül a hervadás el kellene hogy illanjon, nincs hordozó eleme, nincs szubsztanciája ... Már a virág igazi birtoklása is rendkívül fontos, *de még magasabban áll a hervadás stílusa. Így [mivel még magasabban áll] a szavakkal való megvilágítás egyáltalában nem lehetséges.*” A jel itt éppen lassan lefoszlik a képről – ami marad, túl van a szavakon.

Már a virág – a jelkép, a látomás – értelme is túl van a szavakon (egyik felével). A *hervadásban* épp az hervad, ami a *virágból* még fogalmilag megfogható. *Így a szavakkal való megvilágítás egyáltalában nem lehetséges.*

Ezért kíván „hatodik érzéket” a költői játékmód, „tapintólátást”, intuíciót, „az egésznek egyidejű látását” (s *minden oldalról egyszerre látást*).

Túllépést; mert az igazság sehogy másképp *elevenen* meg nem ragadható, mint *egészben* és az értelmén túli eszközökkel. Ezek az értelmén túli eszközök értelmén inneniek a törzsfejlődést, a központi idegrendszer anatómiai felépítését és fiziológiáját, működését tekintve, hiszen *a kéreg alatti* központok működése teremti meg, kovácsolja ki ezeket az eszközöket; csakhogy: *a megfordulás* után, az értelem szintjének elérése után, *a maximális értelmi erőfeszítés* után; az értelem munkája *után*. A csodaszerű foka nem érhető el rendszeres napi tréning, „a szellemi eszközökre való ráeszmélés”, szigorú életmód nélkül. Hervadás nincs virágzás nélkül. Aki egyenest a júgenre tör, nem éri el a júgent – ezek Zeami szavai. Az irracionalitás és a racionalitás fokát meghaladva *ez után* következik a nó értelmében vett költői; a tudattalan képeit az értelem napja világítja át; *éjfélkor* fénylik fel a nap Siragiban.

A nagy drámában a nyelv költői: ritmussal, dallammal és képpel telített; mert így ragad meg engem, hallgatóját érzékeimnél és érzelmeimnél fogva (míg értelmével gondolkodásomhoz szól). A nagy előadás táncos; azaz tudatosan alkalmazza a bizonyos törvények szerinti mozgást (és éppen ilyen tudatosan él *a színekkel* s a látvány többi elemével).

A naturalista színház ezt a legmagasabbat, a látomást – és ezt a legmélyebbet – az érzéki-érzelmi hatások tudatos alkalmazását – vesztette el.

Maradt a ráció – irracionalitás és túllépés nélkül.

Az *a gondolati* színház, amelyik a zsigeri és érzelmi hatások szféráját nem is érinti – lehet, hogy gondolati, de nem színház. (Szerencsére ilyen színház, minden elszánás ellenére, nincsen. Ha már valamit látok, hangot hallok – érzékelek. A hang színe már – akár tudom, akár nem, *érzelmi* hatást kelt. Nem szólva a beszéd dallamáról, ritmusáról. S így a látvány színe is, formája is.)

S Brecht *gondolati* színháza?

Brecht nem akarja, hogy a gondolati szféra *érintése nélkül, az előtt megállva* hasson a játék, szülessen és hasson az érzelem. Nem, azt – a gondolati szférát –*megjárva* és „túl”haladva hasson a színház (épüljön a szerep). Hallhattuk: Brecht nem mond le az érzelmekről – érzelmek nélkül

nincs színház! –, nem mond le a hangról és látványról. Sőt! Jogaiba visszaiktatja a zenét és a gesztusok eleganciáját . . . Elérni a rációt és „túl”-haladni vagy „visszafordulni”, ahogy tetszik, az érzelmek, a zsigerek mélysége felé. De a visszafordulás nem jelenti a tudat feladását; ezért jobb *a túlhalad* kifejezés, bár fiziológiailag és anatómiailag ez *a túlhaladás, túllépés* „lefelé” is megmutatkozik – az érzelmek és ezen át a zsigeri működések rendezésében, áthatásában. De nem süllyed vissza a színész állapota és a nézőre gyakorolt hatása abba az álomi homályba, ahol az érzelmek derengenek és villannak egyébként, hanem „megvilágosodik” az érzelmek köre, és világos lesz „az egész test” – a zsigerekig hat a tudat rendező ereje. Erre mondja Brecht, hogy gondolataink megtisztítják – átvilágítják – érzelmeinket, s érzelmeink megelevenítik gondolatainkat; erre mondja Zeami, hogy ráeszméltünk a szellemi eszközökre, és szívünket az igazság fokára emeltük.”

Mit játszik a színész?

A színész *embert* játszik.

A színház: az emberiség útját, múltját és jövőjét játssza el.

A gondolati színház a túllépés jegyében áll; s ha nem: nem is színház többé.

Zárszó

Művész beszélt a művészetről Zeami írásaiban. Szokás lebecsülni az effélét, mondván: Homérosz, Shakespeare *nem értekezett a művészetről*. A gyöngesség jele ez.

Dante és Goethe már értekezett a művészetről. Nem szólva korunkról: a jó teória is megelőzi a jó műveket (nemcsak a rossz a rosszakat). Gondoljunk az impresszionistákra, Cézanne-ra, Kandinszkijra vagy Schönberg körére. (A színháziakat eleget idéztük.) Persze: korunkban a szellemi érzéskülés, vérhiány ellankasztotta a teremtő erőt. Ezért a sok elmélet? Még egy pillanatra visszagondolunk Leonardo terjedelmes elméleti munkásságára, és azt mondjuk: a művészi elméletek mindig valami változást, átfordulást, krízist jeleznek – a régi értékek hozzáférhetetlenné válnak, és az új értékek még nem öltöttek testet.

Sajátos korfordulón él Zeami: 1363-ban születik, és 1443-ban hal meg, nyolcvan évet él.

A reneszánsz idején.

Mi az értelme ennek – Japánban?

Nemcsak az a külső hasonlatosság, hogy a hercegi udvarok megerősödésével páratlanul felvirágzik a művészi, a szellemi élet pártfogásukban. Hanem, hogy ez a művészet *tudatosan* a közelmúltat *megelőző* hagyományokhoz fordul, innen merít, s valami *újat* teremt meg ...

A XV. század táján valami sajátos megújulás következik be úgyszólván földkerekségszerte – már ami a különböző, egymástól eléggé elszigetelt kultúrákat illeti; ezt állítja a történészek egy része, anélkül hogy pontosan okát tudná adni e változásnak.

Nem vizsgáltuk meg, hogy igazuk lehet-e, de Zeami esetében világosan látjuk igazukat: Zeami az európai reneszánsz alakjaihoz hasonló újító, aki a messzi hagyományig – mint ezek a görögökig – nyúl vissza, és merész reformokkal *újat* teremt. S akárcsak európai kortársai: *tudatosan* kutatja és elemzi a művészi hatás eszközeit, nem pepecsel a praktikumban, de a legapróbb részletben is *az egésyre* tekint.

Mindez nemcsak a reneszánsz rokonává teszi, hanem korunkhoz is köti őt; a múlt század vége óta Európa a legősibb szellemi hagyatékok igazságát keresi, hogy a legújabb igénynek, szellemi szükségnek megfelelhessen, arra törekszik, hogy az elidegenedett részt újra az egész vérkeringésébe kapcsolja, az embert a társadalommal és a természettel újra, immár *tudatosan* összhangba hozza.

A beszéd – mozgás, érzés, gondolkozás

Az irodalom legősibb formájában nem olvasott – sőt, jószerivel nem is írott –, hanem elmondott és meghallgatott művészet.

Az irodalom megújulását, sőt: föltámadását a színháztól remélheti. Egyedül a színház vezetheti vissza azokig az elemekig, amelyekből épül: ritmusig, dallamig, hangig. Az eleven, az élő beszédig.

Homérosz, ugye: epikus, az epika atyja. A homéroszi műveket mégis előadták persze, *nem olvasták*, a költő nem író, hanem *rapszodosz, énekes* volt. Énekelte az elbeszélést, és a lant szavával kísérte magát. (Az elbeszélés *természetesen* nem prózai, él benne a ritmus, a mozgás eleme.)

Kitágítva a kört: Henri Wallon a francia pszichológiai társulat ülésén 1956-ban beszámolt

vizsgálatairól és kísérleteiről; a feltett kérdés ez volt: mi a mozgás jelentősége a gyermek lelki fejlődésében? Wallon elmondta, hogy a mozgás *irányítója* – és első formája – *minden más lelki tevékenységnek*, már a magzat mozgással reagál külső, egyensúlyát megzavaró ingerekre (labirintus-reflexek!), a kisgyerek indulatait mozgásokkal fejezi ki, és saját indulatáról csak azután támad *képzete*, miután azt testtartásban és egyszerű *cselekvésmímelésben* (például: szopó szájmozgás) kifejezte. Ily módon saját indulatát mintegy *érezke*li a maga mozgásában a kisgyerek – cselekszik, és egyben képzete támad indulatáról: *megismer*. A faj fejlődéstörténetében is *első a mozgás*, és az *indulatoknak is mozgásban kell kifejeződniök* – hogy *többé-kevésbé világos képzetté* válhassanak. Ezt anatómiailag és fiziológiailag az idegrendszeri központok fokozatos kiépülése és kapcsolatrendszere bizonyítja, lélektanilag pedig megmutatkozik ez a tény *a szertartásokban és a rítusokban*: szertartás és rítus mozgásban jeleníti meg az indulatot – mondja Wallon. (A mozgás *ősibb*, mint az indulat – az indulatnak azonban mintegy vissza kell változnia mozgássá, vissza kell térnie erre az *ősibb* fokra, hogy még magasabb lelki jelenséggé, *képzetté* válhasson. Figyeljünk jól: az indulat mozgásban fejeződik ki, hogy *túlléphessen* önmagán.) A mozgások között sajátos az az izommozgás, amelyik kezdetben *csak* indulati töltéssel szintén – *hangadáshoz* vezet. A hangadás mozgásait belsőleg érzekeli a gyerek, és idővel összekapcsolja a hallás és látás – mások szájmozgását látja – külső érzékletével, ebben a kapcsolatban születik meg a beszéd. A beszéd *mozgás*, kezdetben *csak indulati* jellegű, idővel *fogalmivá* válik.

A mozgás meghatározza a gyermek lelki fejlődését, a többi emberhez való kapcsolatát – és jellemző temperamentumára, egész lelki és testi alkatára. Minden embernek megvan a maga sajátos *mozgásos* alkata – közli Wallon, és hozzáteszi, hogy a gyermek alapvető készségeinek és *gondolkodásának* fejlődését nem lehet *a mozgástól* elkülönítve vizsgálni; később pedig, mikor mozgás és indulat már az intelligenciának van alávetve – akkor ennek *kifejezőjévé* válik.¹

A görög gümnaszt tanítványainak *mozgását* iskolázta az ötféle gyakorlattal (futás, ugrás, dobás, birkózás, ökölvívás), e tíz-egynéhány éves tanítványok ekkor már túl voltak *a zenei* alapképzésen (ének, fuvolajáték – tánc!). S csak ez után kezdtek *beszélgetni* a gümnaszionra (a gyakorlótérre) gyűlt filozófusokkal.² Úgy vehetjük, hogy a görögök először az érzelmeket iskolázták – a zenével –, azután a mozgást, és csak ez után a képzeteket, a gondolkodást. (A Wallon által az imént megállapított sorrendet követték. Az akadémia – az Akademosz nevű hősnek szentelt liget volt, Athén mellett, benne *gimnázium*. Ide járt ki Platón, a ligetben tanított, a gimnázium – a gyakorlótér – mellett, így függött össze gimnázium és akadémia.)

A görög iskola az *egész* embert iskolázta; érzelmeit, egész testét – mozgását! – és gondolkodását. (Ez voltaképpen a görög „lélek-test-szellem” és a mai „érzelem-akaratertelem” hármassága.)

A rómaiaknál – és a középkorban – már nem a gümnaszt, hanem a rétor az ifjak mestere. (A serdülő ifjaké.) A rétor *már csak* helyesen beszélni és hozzá helyesen gesztikulálni tanít – mondjuk: már csak a felsőtestet iskolázza, a rekeszizomtól fölfelé.

Végül: a mellkas és a karok is elmaradnak, az okos doktorok már *csak a fejet* művelik. Nem iskolázzák *sem* a mozgást, *sem* az érzelmeket, így aztán a fogalom is vértelenné – és képnélkülivé, képtelenné – szürkül. Századunk elejére az iskola ott tart, hogy sok *tudnivalót* tanít meg – de alig fejleszt ki valami *képességet*. A régi görög tudott, *képes volt* énekelni, zenélni, táncolni; futni, ugrani, dobni, birkózni, öklözni – mire Platón elébe került. Még a rétor tanítványa is tudott: helyesen beszélni és *hozzá* helyesen mozogni. A doktorok tanítványai már csak – felejtésre ítélt – adatokat tudnak (vagy azt se).

Gondolati színház? – még egyszer

Nos, ezt az utat járta be egész kultúránk. Így lett fogalmivá, gondolativá.

És a színház gondolati színházzá.

De hát Aiszkülosz színháza nem gondolati?

A színház annyiban volt gondolati – ősidőktől kezdve –, hogy mindig releváns *igazságot* közölt a világról és az emberről. De mára tragikus hasadottság állott be az igazság és közlési formája között. Az eleven igazság *csak* fogalmilag meg nem ragadható – körül kell járni, úgy lehet látni csak minden oldalról egyszerre. Ahogyan a görög iskola *a teljes embert* képezte – mozgást, indulatot és gondolkodást–, úgy Aiszkülosz is a teljes emberhez szólt: mozgással, zenével, fogalommal. (A mozgást áthatotta az érzelem, a zene, így lett belőle *tánc*; a fogalmat ritmikus, *költői* beszédbé ágyazta – még Shakespeare is: így lett belőle *mozgás*.)

A színháznak *természetesen* gondolati színháznak *kell lennie* – a gondolatból kell kiindulnia, hogy aztán *az egész embert* átjárja, *áthassa*, és a pusztá fogalmi észlelésen (ez mindig csak holt részről ad számot, pontosan) *túl* vezesse, eleven *egész* megérzéséig, látásáig, Ahogy a rítus az indulatból indul – vagy a kisgyerek mozgása –, hogy az indulatot önmagán *túl* vezesse a képzetig, majd a fogalomig. A mozgáson át! Ami az indulatnál ősbibb, mélyebb. Így halad a gondolati színház útja is érzésen és mozgáson át – túl a gondolon, *a megismerésig*.

A fogalmi gondolkodás elszigetelése az érzésektől-érzékeléstől, a mozgástól egyfajta szabadsággal, előnnyel járt. Minél távolabb kerültünk a konkrétumtól, az egyeditől, annál jobban megerősödött a technikai-kombinatív készség (az absztrakció, az általánosítás erősödésével). Korunk nem elsősorban tudományos, hanem *technikai* korszak; a legfogalmibb *tudományos* felfedezés is a pusztán fogalmi gondolkodásnál sokkal mélyebb pszichés rétegekből veszi eredetét; a természeti törvények *alkalmazásához* elég a fogalmak steril kombinációja, de *felfedezésükhöz* elégtelen.

Mit akarunk mi a színházzal, mit a művészettel – szokták kérdezni –, hiszen korunk a technika és tudomány korszaka.

Csak technika nincs önmagában – és még *csak* tudomány sincsen. Az emberi cselekvés és megismerés e formái is *az emberhez* vannak kötve, a technikai civilizáció önmagát rontja, s végül roncsolja szét, nem állhat meg. Ha az orvosok zenét rendelnek korunk neurotikus emberének, ha *pszichodráma*val igyekeznek tette és önkifejtésre serkenteni a beteg lélek mélységeit, ha a kutatók megállapítják, hogy az ifjúság értelmi érése és akcelerációja az érzelmek elsivárosodásával és a morális fantázia teljes hiányával jár együtt; ha ez a hallatlanul pontos, racionalisztikus és matematikus kor úgy sóvárogja a mozgást és a tomboló indulati élményt, ahogyan ezt a világon végigsöprő tánc- és énekes-mániák mutatják; ha annyira vágyik a tudat kikapcsolására, hogy a felszökkenő alkoholfogyasztást az új meg új kábítószeres rohamosan terjedő divatja kíséri, ha a garázdaság és a forradalmi düh egyformán szembe fordul a világ legcivilizáltabb, nyugati felében a technokrata konformizmussal – akkor talán nem tévedünk, ha mindebben annak a jelét látjuk, hogy az emberi természet, ha torz és zaklatott módon is, *kiegyenlítésre* tör, egyensúlyt keres, mozgás-érzelem és értelem, tudatos és tudattalan harmóniáját keresi (elveszített harmóniáját).

Éppen technikai civilizációnk emberének van égetően szüksége a teljes individuumot átható és megtisztító élményekre, éppen annak jött el az ideje, hogy a nem természettudományos és nem technikai képességekbe vetett hitünk is visszatérjen – mert a pusztán fogalmi megismerés éppen önmagunktól és a világtól zár el, *részeket* mutogatva meg pontosan, és ezzel kitalál a semmibe;

félelembbe, tétlenségbe és neurózisba hajszol (és gúzsba kötöz; belátjuk *mindennek* az értelmetlenségét; okos tétlenségbe zsbaszt). Mert önmagunk és a világ átélése – totális, egész élmény. A mindennapi munkához is csak ebből meríthetünk erőt – a külső és belső valóság úgyszólván érzéki tapasztalatából.

Ezt közvetíti a művészet.

Nem hiszem, hogy e technikai csúcsponton a művészet alkonyának ideje jött el, inkább hiszem, hogy páratlan felvirágzásának előestéjén vagyunk.

(„Ah, az emberiség! Szellemi és erkölcsi haladása nem tartott lépést a technikaival, messze elmaradt mögötte, ezt itt megint belátja az ember, és ebből a forrásból táplálkozik az a hitlenség, hogy a jövője sem lesz boldogabb, mint a múltja volt. A technikai felnőtté válása és más téren való éretlensége között való távolság teremti meg a bizalmatlan kíváncsiságot, amellyel az ember minden hírlap felé nyúl”³–írja Thomas Mann 1934-ben, a hajón; az Atlanti-óceánon át Amerikába tart, és a hajóújság híreiről elmélkedik május 26-án.

Igen, tikkasztóan, lankasztóan hiányzik, ami szellem és erkölcs, és mi más építhetné az emberi személyiséget. – Szellemen most *teljes* emberi tudatunkat értjük, a gondolatainkat *megelevenítő* erőt és az indulatainkat *átvilágító* fényt, önmagunk meg- és felismerésének képességét – és erkölcsön azt a magatartást, amelyik vállalja az ént – munkál rajta –, és felismeri minden kötelességét.)

És éppen ez hiányos – az ebben való képesség hiányos – már az iskolától, talán már a szülőszobától kezdve, az ebben való képzettség és jártasság ... Annyira figyelünk mindarra, amit az ember a külső világban létrehozott – televízióra, autóra, táskarádióra –, hogy lassan ájulatra esünk. Megfeledkezvén arról – mindarról, ami emberi –, hogy mindez nem jöhetett volna létre a legsajátosabb szellemi és erkölcsi erőfeszítések nélkül, anélkül hogy az ember ne figyelt volna roppant koncentrációban önmagára és a természeti világra (és ne vállalta volna el lépésről lépésre mindazt, amit megismert).

Nincs kétféle kultúra – humán és természettudományos –, egyetlen kultúra van, de ha egyensúlyát veszíti (ember és természet, belső és külső világ között), akkor többé *egyáltalán nem kultúra*.

... és az iskola

És az iskola ...

Technikai korunkból *nem* az következik, hogy most technikai képzést kell adni, ellenkezőleg, mindennél nagyobb szükség van a humánus képzésre.

Igen: erkölcsi, szellemi képzésre.

De *ez nem az agy*, hanem *a teljes ember* képzését jelenti.

Itt függ össze szorosán iskola és színház.

(Micsoda képességektől fosztja meg magát az emberiség – amikor már az iskolában a fogalmi előmenetelt mérő osztályzatok szerint ítéli meg, és rekeszti ki *a másfajta* képességű gyerekeket ... Igen; kirekeszti, úgyszólván kényszermunkára ítéli, nem engedi hozzájutni ahhoz, amihez képessége vonzaná, nem engedi teljes személyiségéhez méltóan beépülni az emberi társadalomba. Ezek a gyerekek vagy egészen kiszorulnak a menők közül, vagy elsajátítják a felületes imitáció képességét, amit az iskola megkíván tőlük – kezdeti vergődés után színjelesek lesznek; és egy életre elveszítették, tétlenné sebeztek eredeti, az átlagot messze meghaladó

képességüket. Soha nem felejtjük el, hogy Flaubert, Thomas Mann, Einstein tanáraik szemében mulya, rosszakaratú, álmatag gyerekeknek mutatkoztak; kivételes családi körülményeik kimentették őket a társadalomból, és lehetővé tették számukra – néhány évre, évtizedre legalább – a teremtő *tétlenséget*.)

Az erkölcsöt ma nemegyszer a nemtörődömség, a hanyagság, sőt *a munkakerülés* leple alatt kell keresnünk. (A nem hozzá szabott munkát kerüli – eljövendő feladatra készül, teremtő tétlenségben.) Csak a szellem jegyében álló magatartás lehet erkölcsös (önmagához, a maga belső parancsához hű).

Csak a helyesen kiépült személyiség képes *igazi megismerésre*.

Csak a helyesen kiépült személyiség léphet érvényes és valóságos kapcsolatba a többi emberrel.

Ha azt mondtuk, hogy a totális színház hívei vagyunk – a mozgástól az érzelmeken át a gondolatig és vissza (mindebben már *a beszéd is* benne van) –, akkor ezzel azt is mondtuk, hogy a totális iskola, totális képzés hívei vagyunk; szerényebben szólva *a teljes emberi személyiséget* képezhetőnek és képzendőnek tartjuk; hogy valóban érvényre tudja hozni *önmagát*. (Ami egy emberben elvész, az nemcsak egyszerűen nem kerül napfényre, hanem a mélységben, mint egy idegen test a szervezetben, *betegíti*.) A teljes színházat csak a teljes ember foghatja fel – de a teljes színház éppen önmagunk teljességére figyelmeztet, önmagunk megvalósítására csábít.

„A színház drága pénzért embereket bérel, akik az író szavait *elmondják*, s a néző ezért a mulatságért fizet. Mi sem bizonyítja jobban az emberek érdeklődését *a hangosan kimondott szavak iránt*.”

Eric Bentley mondja ezt, s mi tegyük hozzá: mi sem bizonyítja jobban az emberek érdeklődését más emberek érzelmei – és ezzel saját érzelmeik –, más emberek gondolatai – és ezzel saját gondolataik – iránt. Mert a művésztől valamiféle tisztázást várunk, hogy ő alakítsa renddél, ami bennünk csak gomolyog.

A nyelv, a beszéd – ilyen rendteremtő; de – hazánkban különösen – a nyelv megrontott állapotban van; a kimondott szóról nem is szólva. A szakember fülével hallgatva az emberek tömegét, nemcsak nyelvileg bicsaklik a városi beszéd, hanem a hangok, a szavak a beszédhibák tengerében úsznak. A magyar beszéd, a magyar nyelv gyógyítását a színházaktól és az iskoláktól várnánk – mindeddig hiába. (Kétségbe kellene esnünk, ha mindig csak arra gondolnánk, hogy a rossz beszéd rossz gondolatot takar.)

És ha már az iskolánál tartunk: ne feledkezzünk meg olyan szélsőséges esetekről sem, mint az állami nevelőotthonban nevelkedő gyerekekéi. Ha szélsőségesek is ezek az esetek – nem ritkák. Mi más számít ezeknek a gyerekeknek az életében, mint az, amit ők *tesznek*; fogalmak papolásával és bemagoltatásával itt nem sokra megyünk – még mint másutt, annyira se. Vajon nem lehetne-e a színház gyógyító és építő erejét itt mindjárt próbára tenni? Vajon nem éppen ezeknek a gyerekeknek kellene-e gimnasztikát, táncot, éneket, zenét tanulniok – sokkal előbb és sürgősebben, mint bárki másnak. Ezen a boratvaélen: mindent vagy semmit. Ezek a gyerekek vagy *teljes* emberré lesznek – vagy nem lesznek emberré egyáltalán. Éhező szükség várja itt a totális képzést – amiből festés, mintázás, mindenféle anyaggal való bánás sem maradhat ki. Hiszen azt mondjuk: ezek a gyerekek érzelmileg sérültek – a maguk művelte művészet éppen az érzelmek gyógyszerköze.

Itt csak élesen szemünkbe vág, kiált a szükség. De az egész nevelésben – még így-úgy rejtve – ott lappang az üresség mélyén ez az igény.

A görög színház a görög iskolára épült.

Az új színház nem épülhet másra, mint az új, a megújult iskolára. (A táncot csak az érti meg igazán, aki maga is tud vagy tudott táncolni.)

Marceau mintha ugyanezt a szükségét érezné át: folyton látogatja a különböző iskolákat és intézeteket, egyszóval: a gyerekeket. És folyton: tanít. Közönséget nevel? – magának? Lehet. Ő maga azt mondja: örömet okozni és *embert képezni* akar.⁵

Magyarországon

Van-e értelme annak, hogy Magyarországon keressük rögeszmésen a színház – és az igazi színházhoz is vezető iskolázás, iskola – megújításának lehetőségeit?

És hogy innen nyúljunk távoli, keleti és nyugati példák után?

Röptében említsük csak, hogy vendéglátó és mulató nemzet hírében állunk; pedig talán ez a legfontosabb. (A hangulat; a kedély ...)

Líránk erős – szokták mondani –, az elbeszélő műfajok is megerősödtek; de drámánk, drámaírásunk a legerőtlenebb.

A költészet – és a zene – kiművelése mindig *megelőzi* a dráma felvirágzását; nem is remélhetünk nagy színházat erős költészet nélkül.

Irodalmunk *írott* irodalom, igen, nem is lehetett másképp – a reformáció és ellenreformáció kora még eleven színházat talál, de ezt a Habsburgok végleges hatalommegszilárdítása (a Rákóczi-szabadságharc után) megfojtja. Írott irodalmunkban – a balladáktól Arany Jánoson át Kemény Zsigmond tanulmányaiig – az élve eltemetett színház föltámadását várja. A nép még e század elejéig megtartotta a maga énekes-táncos színházát; a lakodalmakat, más ünnepeket, betlehemezést, regölést ... Másfelől: közönségünk az operettért – és a népszínműért – rajongott (rajong). Az operettet máig Bécs és Budapest szállítja a világnak. Ez büszkeség? Ha magunkat is megmosolyogjuk – és ha kétes is –, de az. Mert az operett: *ósi* színházat őriz (mozgást, zenét és szöveget), csak éppen *teljesen* felszínessé vált, megürült formában. De Brecht és a musical úgyszólván: az operettből indul. *Biológiailag* releváns igényt jelez a közönség operett-éhségszomjúsága – láttuk.

Ne felejtjük el: Magyarországon az utóbbi hetven évben két színházi produkció pénztárához kellett kivezéyelní a lovasrendőrséget a tömeg ostroma ellen. Ez a kettő: *Az ember tragédiája* és a *Csárdáskirálynő!* Biztató jel! (Mert mi *Az ember tragédiáját* egyfelől *az utolsó* misztériumjátékok egyikének tartjuk, másfelől *az első* totális színházat igénylő és megvalósító *mai* darabok egyikének. Ez aztán gondolati színház – de színház a javából. Láthatjuk ugyan, hogy hogyan fordult visszájára mindez a *Tragédia* revüszere, majd mesterkélten száraz megrendezésében; s az operett teljes elsekélyesedésében a másik oldalon, amikor is a közönség mélyről – mondjuk nyugodtan: természeti mélységekből – fakadó igényét férccművekkel próbálták a szakemberek kielégíteni, szégyenletes tájékozatlanságukban úgy vélve, hogy csak ez kell. A közönség – éppúgy, mint a gyerek – nem tudja pontosan megmondani, *mi* kell neki, de egészszerűen jelzi annak a számára, aki ismeri életének törvényszerűségeit.)

Említsük még meg azt, hogy az operetten kívül is túljutott már a magyar színpadi irodalom az ország határain; Lengyel Menyhért világsikert aratott prózai *Tájfújja* éppúgy, mint a *Csodálatos mandarin* szüzséje – Bartók zenéjével. Azután Balázs Béla *Fából faragott királyfija* és *A kékszakállú herceg vára* ugyanezen az úton. (Bartók szenvedélyesen vonzódott a színpadhoz; dramaturgiája mesteri; de a magyar viszonyok a színházat benne is eltemették.) Szép Ernő! Molnár Ferenc ...

Németh László történelmi drámái kihívták a színházatlanság vádját, és – beépültek a *Bánk*

bánnal és a *Tragédiával* megindult ön- és emberiségvizsgáló magyar drámai sorozatba; Vörösmarty *Csongor és Tündéjéről* mindig újra elfelejtjük, hogy: modern remekmű; Füst Milánnak igaza volt, mikor elsősorban drámaírónak tartotta magát, de Magyarország neki sem engedte meg, hogy – még életében! – azzá legyen, ami volt.

Szóljunk egy szót sportsikereinkről. A mozgás!

És emlékeztessünk arra, hogy a görög testkultúra ezer eresztékkel kapcsolódott a görög színházhoz – ugyanúgy, csak már nem olyan világosan láthatóan, mint a távol-keleti.

A kedély, a testi ügyesség, a költői érzék és – Vörösmarty, Madách, Bartók műveiben – a legmagasabb gondolati igény: minden együtt van, ami a totális színházat valaha is jellemezte.

És: *kitűnő színészek. Kitűnő, zseniális színészek egész sora* – milyen csábító volna mégis egy kis csoportlélektanba bocsátkozni; történelmi és földrajzi helyzetünk, sokféleképpen kikevert népünk jellemvonásai alapján! – *zseniális színészeké*, akik pályájuk tán egyharmadát sem futják meg, mert szinte kifogy alóluk a színház, mert nem olyan színház *még*, amilyen színészek ők – *már*.

Kísérlet és tudomány

Az érdekes kísérletek egész sorát – ajánlom gazdagabb országoknak.

A nézőtér és a színpad közötti lelki és testi hatásokat *mérni* – csak igen nagy tömegen és roppant pontos műszerekkel (sőt: rafinált folszerelésekkel) lehet és érdemes.

(Még így is: nem kicsit unalmas.)

Itt van mindjárt a ritmus. Ritmus és érzelem összefüggéseit mérni – a kísérletező számára csábító feladat. Az érzelem, persze, nem megfogható; csak fiziológiás kísérőjelenségeiben mérhető. (A szív működés, a vérnyomás, a légzés változásai, a bőrellenállás értékeinek ingadozása.) A legegyszerűbb: az a vizsgálat, hogy a ritmikusan, illetve ritmustalanul elmondott szöveg hatására változik-e, és ha igen, hogyan és milyen mértékben az úgynevezett galvanikus bőrreflex? azután: *a megjegyzés* – *a* bevésés és a megtartás – hogyan alakul, és *kik* azok, akikre a ritmikus szöveg szignifikánsan nagyobb hatással van (életkor, nem, személyiségjegyek).

Külön vizsgálható a fiziológiai elváltozások csoportja ritmikus zene, ritmikus beszéd, ritmikus tánc hatására – amit hall, illetve lát a néző – és erőteljesen ritmikus ének (zene + beszéd) hatására is.

A ritmusról *a dallam* hatásának vizsgálatára lehet áttérni, vizsgálható az ellentétes dallamvonalak hatása; vagy: ugyanazé a dallamé változtatott ritmussal – hogy csak két kiindulópontot említsünk.

Megvizsgálhatók az érzelmek fiziológiás kísérőjelenségei például a következő sorozatban: 1. *elmondanak* egy jelenetet a nézőknek, 2. *lejátszák* ugyanazt a jelenetet. Ez az alapséma. (A kontrollcsoportnál fordítva: előbb lejátszák, azután mondják el.) S ez bővíthető: nem színész mondja, játssza – színész mondja, játssza. Más: hogyan *hat* fiziológiailag ugyanaz a zenedarab zeneértő, jó hallású – és a zenéhez nem értő, kiműveletlen hallású emberek (gyerekek!) tömegére. Ugyanez: táncsal. (Olyan tömeget választva nézőként, amelynek minden egyes tagja *maga is tud jól táncolni*, majd olyat, amelyikben senki *jól* nem táncol. Tehát hogyan hat rám annak a mozgásnak a látványa, amelyről izmaimban és idegrendszeremben (?) kinesztetikus emlékképem van ...) Az izmokban abortálódó elektromos rezgések itt különösen érdekesek lehetnek.

Míndez csak: séma. De talán jelzi *a hatás* – *s* ezen belül különösen *a színházi hatás* –

kísérleti vizsgálatának lehetőségeit.

A kísérletek – színészek és civilek között – kiterjeszthetők a hipno-szuggesztív, metapszichikus jelenségek vizsgálatára. Itt – kellő óvatossággal és hitetlenséggel – vizsgálható a színészen megképzett „képzeleti kép”, a látomás közvetlen hatása. (A látomás több, mint képzeleti kép – ezért az idézőjel, tudjuk: a szervezet egész állapotának intenzív változása is.) Vajon mérhetően erőteljesebb-e a színész hipno-szuggesztív „telepatikus” képessége, mint a nem színészé? Ugyanakkor tudjuk, hogy maga a megfigyelés itt már jelentősen befolyásol.

(Nem véletlen, hogy a freudizmus Bécsben született meg – a mindennapi praxis és az ihletett, intuitív elmélkedés nászából, kísérleti eszközök nélkül, míg az állatlélektan, a behaviourizmus és a nervizmus Amerikában és Oroszországban – a kísérleti eszközökkel jól felszerelt laboratóriumokban. Szinte kedvünk volna olyasmit mondani, hogy Magyarországon nem kísérletezni kell, hanem elméletileg kell, kellene dolgozni, egyszerű, primitív eszközökkel – és ihlettel – megfigyelni és rájönni, szintetizáló munkát végezni ... Erre van fantázia, és erre van lehetőség ... Nota bene: nemcsak Freud – még Einstein is ezzel az eszköztelen közép-európai módszerrel dolgozott.)

Fiziológia, pszichológia, parapszichológia

Szándékunk az volt, hogy néhány *fiziológiai* észrevételt fűzzünk a színház ősi és mai – és mindmáig kidolgozatlan – pszichológiájához. (S hogy megmutassuk az ősi és a mai elvek – a színházi ember mindennapi gyakorlatában érvényesülő és megfogalmazódó elvek – azonosságát.) Azután: néhány *pszichológiai* fogalmat szembesítettünk a színházi-színészi gyakorlattal. Végül: *parapszichológiai* hipotézist kockáztattunk meg a telepátiáról szólva.

Ne képzeljük be magunknak, hogy most *sokkal közelebb* utottunk a műélvezet, a színészi hatás jelenségéhez. Ez, amit elmondtunk, mind így lehet (vagy részben megállhat, mindegy), szükséges lehet a hatás előidézéséhez, megfigyelhető és leírható jelenség lehet – de csak a leglényegesebb: a megfoghatatlan kísérőjelensége. (Például: a fiziológiás állapotok.)

Világosan kell látnunk, hogy a folyamat lényegéhez nem férköztünk hozzá.

Ami a legjobban bánt – és amit szégyellek is –, hogy a *gyakorlati munkához* olyan kevés segítséget adhat az, amit elmondhattam.

Korunk hitetlensége az imponderábilíák iránt – minden iránt, ami pontosan nem mérhető –, ha felszivárog a színpadra, ha a színész is eljut: a hatás biztos eszközeitől fosztja meg őt.

Mit bajlódna – a belső kidolgozással?

A csak apróra *elképzeléssel*?

Márpedig a színház: a belső munka nyomán áll elő. A színészi hatás. Ami a színészen – és ami a nézőben – belül történik: az végeredményben inkompenzurábilis, hozzá nem mérhető sem a fiziológiai folyamatokhoz, sem más biztos egységhez. Mégis: ez a legfontosabb.

Ezzel a jelenséggel, hogy egyik ember koncentrációja – illetve fizikai és pszichikai belső magatartása, a szervezetében lejátszódó folyamatsor – a másikra *közvetlen* (?) hatást képes kifejteni: kizárólag a parapszichológia foglalkozik.

A szenzációs, a különös – ha a vizsgálódás és az elemzés körébe vonjuk – azzal fenyeget, hogy elemzésünket elszakítja a tisztességtől, a szolidan tudományostól (vagy akár csak

tárgyilagostól), és „érdekessé” téve, öncélú kalandokra csábítja. A szerző biztosítja az olvasót, hogy e kétes jelenségekkel és ily módon való hatásukkal szemben – Thomas Mann szavával élve – „némi kis émelyedést” érez.⁶ Be kell vallania, hogy a művész beszámolóját ilyesmiről tisztességesebbnek tartja. Olyan határterületet érintünk itt, aminek átlépése – bár kényszerítőnek látszik – roppant kockázatos, és úgy lehet, roppant következményekkel jár.

Laplace szavával mentenénk magunkat, ezt írja a valószínűségről szóló tanulmányában: „Olyan távol állunk attól, hogy ismerjük a természet összes erőit és hatásuk különböző módozatait, hogy nem volna méltó a filozófushoz a jelenségek tagadása pusztán azért, mert megmagyarázhatatlanok ismereteink mai állása szerint. Kutatnunk kell a jelenségeket, mégpedig annál nagyobb gondossággal, minél nehezebb elismerni létüket.”⁷

Lássuk meg: arról van itt szó, hogy a műalkotás hatásának kutatásában a parapszichológiai feltevések és tapasztalatok a *fiziológia* határterületére vezetnek minket, tehát nem kevésbé, hanem jobban kutatható területre. Általában: ezek a határföldek a mi vadászterületeink. A pszichológia és a fiziológia mezsgyéje ugyanígy. Itt érhető tetten a színész és a néző – a bensőleg tevékeny ember.

Az ázsiai színház tudatos hagyományt hordoz: a belső erők megelevenítésének tudatos technikáját őrzi. Tudatossága *túlutal a* puszta intellektuson – anélkül hogy tagadná, ellenkezőleg: a legteljesebb, iskolázott erő kifejtést a rációban is megkívánja, ez vezet a „szellemi eszközökre való ráeszméléshez”. De ez a ráeszmélés már *túljut a* ráción, az egész embert hatja át.

Hakuin mester, a zen-tanító így énekeltet kórusdalában – e szavak után, hogy: Minden ember eredete szerint Buddha –:

Miért keresed nagy messzeségben
Ami itt hever a szemed előtt?
A habzó áradat közepében állsz,
És kiszáradtan víz után kiáltozol . .

.....

Ének és tánc: Ez az igazság hangja.

.....

*Itt van a lótuszország; a te tested Buddha!*⁸

A *spontán* érzelmek és indulatok *nem* szolgálhatnak a megismerés eszközéül, az ezek felidézte kavargás, szervezeti megrázkódtatás még tudat *előtti*, a mindent megvilágító tudattól át nem hatott állapot. Ezért int Zeami az ősi paranccsal: a művész tartózkodjék a testi szerelem s a borítal mértéktelen élvezetétől ... mindentől, ami szándék és tudatosság nélkül idézi fel és tomboltatja az érzelmeket.

Ének és tánc – ez már a tudat erőivel rendezett érzelem megnyilatkozási formája, s egyben „*több*”, mint a tudat észlelte fogalmi valóság, mélyebb összefüggésekről ad hírt, ez már az *igazság* hangja.

Szívét emeli az igazságfokára a nó-művész ...

Az így megtisztított *érezlem* változtatja át, tisztítja meg *testünket* – vezet el a legmélyebb tapasztalati megismerésig, a tudatos azonosulásig – átváltozásig! –, a törvényszerű ábrázolásig.

Itt van a lótuszország, *a te tested* Buddha!

Olyasmit ismer meg a művész – és olyasmit ismert meg velünk –, amit eddig nem ismertünk.

Ezért oly hasonló magatartása a világot tanuló gyermekéhez.

Idézzük még egyszer – és utoljára – Wallon szavait: „a gyermek tíz-tizenkét hónapos kora

után a mozgás lassanként a képzelet *kísérőjévé* válik ... mintegy rákényszeríti a képzetet a tudatra ... *a gyermek szinte lejátssza könnyen lankadó gondolatait, hogy a belső szemléleti képnek a környezetébe való kivetítésével bizonyos jelenvalóságot kölcsönözzön neki ... Ebben a szakaszban válik igen jelentőssé az utánzás.*"⁹

A művész is: a belső szemléleti képnek úgy ad jelenvalóságot, hogy a környezetébe kivetíti. (Azt mondhatnánk, hogy az emberiség egy darabig kívülről befelé építkezett, minél pontosabban utánozta a *külső* világot, mint a gyerek, mikor járni, beszélni tanul, hogy beleilleszkedhessék. Azután, mikor ez a beépülés, helyfoglalás megtörtént, már *belülről* építkezik kifelé az ember, megvalósít bizonyos viszonyokat, új dolgokat a világban – belső képsségei, a belső szükségyszerűség alapján.)

Belső szükségyszerűség – ez Marx szava is.

Belső szükségyszerűség – ez Kandinszkij művészetelméleti írásainak egyik visszatérő kifejezése, és hozzáfűzi: „manapság azt az utat keressük, mely a külsőtől a *belső alapokhoz* vezet el bennünket . . .”¹⁰

Belső szükségyszerűség – milyen utat jártak Kandinszkij és köre, hogy ezt megismerhessék? „... az értelemtől indultak – tájékoztat a művészettörténet –, analizáltak, filozofáltak. Éppen annyira érdekeltek voltak a vallás kérdéseiben, mint a modern zene fejlődésében, a színházban és az irodalomban.”¹¹

Akikről itt szó van, a *Blaue Reiter*, a Kék lovas társaság: Kandinszkij, Franz Marc, Klee ... Ide tartozik, s itt állított ki a *Blaue Reiter* első kiállításán, Münchenben, 1911-ben Arnold Schönberg három darab képet, melyeknek a *Belső víziók* címet adta; Kandinszkij imaginárius portréknak nevezte ezeket a képeket ... A kutatók megjegyzik, hogy a Kandinszkij *belső szükségyszerűség* kifejezésének jellegzetes schönbergianus csengése van; Schönberg és tanítványainak köre, az új zene bécsi iskolája kereste e belső szükségyszerűség zenei és etikai törvényeit.¹² (Gondoljuk meg: századunk festészetében „a három nagy” közül *kettő*: e kör tagja. – A harmadik: Picasso. – S velük egy úton halad Schönberg, a zene megújítója is.)¹³

Talán sikerült érzékeltetnünk, hogy valami valóságos – és tudatos – folyamatról van szó a század szellemi életében, az értelemig és tovább ... az én vezérem bensőmből vezérel . . . – a József Attila-i út is befelé – és a kozmikus térbe – vezet, Freud is a *belső alapokhoz* akar eljutni ... Talán az is világossá vált, mit érthet Sztanyiszlavszkij azon, hogy a színésztől megköveteli az önismeretet és a *látomást*, a látomás felidézésének képességét.

S mind e fentiek éppen úgy az értelemtől, a tudatból indulnak mélységekbe – és magasságokba – vezető útjukon, mint Zeami tanítványa: a nó-színész.

Siragi fölött éjfélkor is fénylik a nap.

Miért Zeami?

Miért éppen Zeamihoz kapcsoljuk hát mindazt, amit el akartunk mondani?

A nó-színház gyakorlatában megtaláljuk az egyetemes világképet és a belső erők összeszedésének technikáját; és e kettőt összekapcsolja a színészi munka.

A cél: önmagunk és a többiek (a világ) építése.

A nó játék szarugaku, azaz örömszerző: épít, gyógyít. Így jut el a másik emberig ...

Világképe: kozmikus; technikája: szubjektív; célja: szociális.

Persze: más hipotézisből indul. De tudatosságában nagyon *hasonló* úton jár, mint amit mi keresünk. (Végzetes hiba volna nó-színházat alapítani. – Erről szó sincs! De láthatjuk a példán,

hogyan lehet kidolgozni a színészi hatás technikáját – még ha *egész más úton is*. Mi mindenre kell – és lehet – tekintettel lenni.)

A teljes világkép és a belső technika – ez csábított Zeami magyarázatára.

Mennyit beszélt Zeami hely és hatás aggályosan mért összefüggéseiről! Végül mégis azt mondja: „Csak az a színész él a legteljesebb virággal, akinek játékát, játékának hatását a darab fajtája vagy az előadás helyének sajátosságai nem csorbítják.”¹⁴ Nincs itt ellentét; aki a mesteri fokig jutott, aki iskolázásában *gondosan mérlegelt* helyet és időt – az játékában felülkerekedik.

Ha a módszer megelevenedik – tüstént üdítően törvénytelené, mert törvényt teremtővé válik.

1408-ban Zeami napja lehanyatlak. Negyvenöt éves. Ekkor hal meg pártfogója, Asikaga Josimicu herceg, helyébe fia lép, s a szarugaku-nó helyett a sorvadó dengakut, ennek iskoláját karolja fel. De Zeami tovább dolgozik. Családja – iskolája – fennáll, fiai a vidéket járják. *E háttérbe szorítottság éveiben* írja legfontosabb művészetelméleti munkáit. 1433-ban, egy vidéki vendégszínházán meghal legtehetségesebb fia: Motomasza. A fiatalabbak még nem elég érettek az iskola vezetésére, úgy látszik, az egész életmű darabokra hull ... (Iskolája – a *Kanze* iskola – máig fennáll; családja a mai nó-színház vezető társulata . . . – A *Kanze* név Kanami, az apa és Zeami, a fiú nevéből van összetéve.)

1434-ben Zeamit Szado szigetére száműzi a hercegi parancs, nem tudjuk, miért. Szép írásban – hét fejezetben – szól megfontolt nyugalommal száműzetésbeli életéről, és maszkokat farag, nó-darabokat ír a szigeten. Egy-két év múlva valószínűleg visszatérhetett a fővárosba, s itt halt meg, 1443-ban, nyolcvanastendős korában.¹⁵

A Szado-szigeti sohodzsi templomban máig őrzik maga faragta, esőért könnyörgő maszkját és faszobrát.¹⁶

Budapest, Széchenyi-hegy, 1968.

Dunakeszi, Duna-part, 1987.

Jegyzetek

A *Jegyzetekben* a szöveg sorrendjében közlöm a forrásműveket, melyeknek bibliográfiai adatait a *Jegyzeteket* követő *Irodalomjegyzék* tartalmazza. (A római szám kötetszámot jelez, több kötetes művek esetén; ha nem, ezt külön jelzem.)

Néhány megjegyzést is talál itt az olvasó.

Az idézetekben – a könyv főszövegében és itt, a jegyzetekben is –, amit fontosnak láttam, aláhúztam (ez a nyomtatásban dőlt betűt jelent). Ha az eredetiben is kiemelés van, ezt külön jelzem. Az idézeteken belüli *szögletes zárójelben* az idézethez fűzött észrevétel, magyarázat áll. Az idézeteken belüli megszakítást, kihagyást *öt pont* (vagy *három pont*) jelzi.

Zeami műveire a következő – német nyelvű – kiadás alapján hivatkozom: *Die Geheime Überlieferung des No. Aufgezeichnet von Meister Seami. Aus dem Japanischen übertragen und erläutert von Oscar Benl.* Insel-Verlag Frankfurt am Main. 1961. Az idézeteket ebből fordítottam. A továbbiakban csak *Zeamival* jelölöm.

Ez a kiadás Zeami hét művét tartalmazza. Az első hat: Zeami legfontosabb elméleti munkái (*Kádensó, Kakjó, Sikadóso, Nikjoku-szantai-ecu, Júgaku-Súdó-kempu-só, Kjúi-sidai*); a hetedik: Zeami kétoldalnyi megrendült feljegyzése fia és örököse, Motomasza halálakor (*Muszeki-isszi*). A japán címek önmagukban nehezen érthető fordítását a szövegben közlöm, ahol már mond is valamit.

(A Zeami-idézetek egy része nem egyenes, nem szó szerinti, hanem tömörített, összevont és kihagyásos idézet. Ezt az idézőjel elmaradása jelöli.)

A *Muszeki-isszi* fordítását e jegyzetek legvégén megtalálja az olvasó.

MOTTÓ

Ezt a Kung Fu-ce-mondást Zeami így idézi *Kakjó* című írásának II. könyvében *a Mit kell a tanuláskor szem előtt tartani?* fejezetben. *Zeami: 102.* – Tőkei Ferenc a maga *Lunjú*-fordításában némileg eltérő szöveget ad: „Csak aki a régít ápolgatva ismeri meg az újat, csak az lehet mások tanítójává.” (*Tőkei: I. 58.*) – Hamvas Béla – egyébként rendkívül megragadó, bár hiányos – fordításában ez áll: „A Mester így szólt: – Gyakorolni azt, ami régi és ismerni azt, ami új. Ez a jó tanító.” (*Hamvas: 31.*) Az írott – ókori – kínai szövegek, írásmódjuk következtében (egy jel egy szó) magukban hordják az erősen eltérő értelmezések lehetőségét.

Bevezető

KI VOLT ZEAMI?

1. Zeami: 9–13., 27–28., 118., 149.; *Glaser: 171., 177.*; *Sipario, 1962. I.* (A szemrehányó naplójegyzetek *Waley: 19.*)

A nő máig érvényes formáját valóban Zeami adta meg; de Onami, Zeami unokaöccse és

Zeami fiának riválisa még módosított, formált egyet-mást. (Zeami fia korán meghalt.) Két évszázaddal később a nó kissé elszíneződött, stilizáltabb lett, így mondanánk ma Európában. De ennek ellenére máig Zeami eredeti elvei szerint dolgozik és hat a nó-színész. Onamiról:
Glaser: 180.

A ma is játszott 264 nó-darab nagy részét Zeami írta, illetve Zeami írta át hagyományos népi, egyházi színművekből; esetleg apjával vagy fiával közösen dolgozták fel és át ezt az ősi anyagot. (*Wilpert*: 407.)

Mondjuk Zeamit inkább *színházi embernek*, semmint *színpadi pszichológusnak*; abban az értelemben, ahogy Jean-Louis Barrault megfogalmazta és használja ezt a kifejezést. A színházi embert „egyazon forró szeretet” tölti el az „emberiség és az egész élet”, valamint a színpad iránt, melyen ez az „egész élet újjá teremthető”; és „egyazon forró szeretet” minden szakma iránt, amelyik a színpadért dolgozik; akár festés, szabás, akár a színész köpölyözése, akár bajlódás az adóhivatallal; a színházi ember (aki a legtöbbször színész, író, rendező és igazgató – vagy legalább kettő egyszerre ezek közül – egy személyben) szolgálja mind e szakmát ... (Shakespeare és Molière is színészek, rendezők és színház-, illetve társulattulajdonosok voltak, csakúgy, mint Kanami és Zeami!) *Barrault*¹: 5., 11.

2. *Zeami*: 65.; *Glaser*: 62.

MI A NÓ?

3. *The Noh Drama*: IX. oldal; *Glaser*: 167.; *Zeami*: 8.

4. A nó eredetéről: *Zeami*: 7. s köv. old., 59. s köv. old.; *Glaser*: 37., 42-70., 171.

5. *Zeami*: 8-10.

6. A pap-színészekről, s az áldozati szertartásról: *Zeami*: 8.; *Glaser*: 57.; *Schurhammer*: 138.

– A bugaku-táncról: *Glaser*: 42.

7. *Wilpert*: 407.

8. A nó-darab szerkezetéről: *Zeami*: 157. 9. A szarugaku szó eredetéről: *Zeami*: 60.

Más szófejtés szerint: *majomzene*. A dengaku pedig: *mezei muzsika*.

A TITKOS HAGYATÉK

10. A hagyaték titkosságáról: *Zeami*: 14., 22., 61., 76., 84., 85., 88., 108., 118., 127., 135., 150.

11. Lásd az imént felsorolt oldalakon, valamint: *Zeami*: 54., 55., 68., 69., 71., 75., 90-92.

12. *Sztanyiszlavszkij*²: 39; *Jersov*: I. 150. idézi Sztanyiszlavszkijt; *Redgrave*: szintén Sztanyiszlavszkijt idézi: 19., 42.

13. *Redgrave*: 8.

14. „Nó-tánc”: *Glaser*: 17.

15. *Barrault*²: 17.

16. A japán papok a mozgásról (tánc-pantomim-mimika): *Glaser*: 63.

17. „A gesztus” – kezdetű idézet *Lukács György*: *A lélek és a formák* című, ifjúkori művének 132. oldaláról való, ahol a szerző Sören Kierkegaard életét elemzi. (*Lukács*¹.)

18. *Kaposi*: 20.

19. Hogy a tragédia a zene szelleméből született, ezt Nietzsche zseniális ifjúkori dolgozatában fejti ki: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Huszonöt-huszonhat éves korában írta a bázeli egyetem fiatal klasszika-filológia professzora – közben részt vett a porosz-francia háborúban mint szanitéc, s a harctéren megbetegedett diftériában. A görög kultúra apollói és dionüszoszi arcát először itt és ő elemzi. Magyarra először – kitűnően – Fülep Lajos fordította. (Nietzsche 14 évvel később – 1886-ban – „önkritika kísérletet” illesztett a műhöz. Ezzel a cím *A tragédia születése vagy görögség és pesszimizmusra* változott, továbbra is megtartva a 25 fejezetes – és Wagnerhez írt előszóval ellátott – főrészen az eredeti címet: *A tragédia születése a zene szelleméből.*)

20. Zeami: 91.

21. A görög archaikus táncok és a tragédia-előadás hatása a nóra: *Glaser*: 14., 38., 47.

22. Aiszkhülosz áruháza: a történetet hellenisztikus és ókeresztény írók is idézik; a legrégebb ismert írásbeli följegyzést erről: *Arisztotelésznél* találjuk.

23. *Sztanyiszlavszkij*²: 39.

24. A színház felszentelt jellegéről *Dullin*: 21. – Látni fogjuk: ő is, mint Barrault, Brecht, sőt Beckett – a japánoknál és a kínaiaknál keresi az európai színház megújításának eszközeit.

25. *Jersov*: 42.

26. Zeami: 158., 164.

27. *Redgrave*: 75.

28. Zeami: 65., 67.

VILÁGKÉP

29. *Uexküll*.

30. Japán története: *Új magyar lexikon*.

31. *Glaser*: 174.

32. *Glaser*: 72.

33. A sintoizmus: *Schurhammer*: 1–138. (107 – a hóben).

34. Zeami: 57., 60.

35. A zen-buddhizmus is indiai eredetű, innen kerül Kínába. Alapítója: Bodhidharma. (I. sz. 520.) A szanszkrit dhjána – ugyanúgy, mint a kínai csan és a japán zen – befeléfordulást, önmagunkba merülést jelent, és az ülő kontemplációnak azt a gyakorlatát jelöli, amelyben a tanítvány – gondolkodásának megtisztításával – eljut a megvilágosodásig, a satoriig. *Suzuki*: 673. *Der grosse Brockhaus*²: 673.

A zen-buddhizmus még: *Glaser*: 175–176. – sabi és vabi (*Rumpf*). Zeami: 16–17., 158., 164. A test és lélek formáiról *Arisztotelész*². (Ami Arisztotelésznél fogalom, az Keleten még látomás.)

36. Zeami: 164.

37. Eugenio Barba az opolei „13 soros laboratórium-színház” olasz ösztöndíjasa volt. Opole kisváros Lengyelország nyugati részén; itt alapította meg híressé vált színházát Jerzy Grotowski rendező 1959-ben. A színészek itt elemi – koncentrációs, légzési stb. – gyakorlatokat végeztek, napi tréningben; a rendezés, az előadás a néző tudattalanjára, a „kollektív tudatra”, az archetípusra apellált. A képzés, a felkészülés, a rendezés és az előadás módszereiről írt könyvet Eugenio Barba *A pszichodinamikus színház* címmel. Könyvét *Kísérletek színháza* címmel fordították magyarra. Lásd: *Barba*. Az idézett rész

lelőhelye: 112. oldal.

38. *Zeami*: 162.; *The Noh*: IX. oldal.

39. A látomás átplántálása: *Jersov*: 150. és *Zeami*: 128. 40. *Zeami*: 158., 163.

41. *Zeami*: 21., 113-114., 125., 166. (abszolút stílus, nem stílus), 167.

42. *Zeami*: 91–92.

43. *Zeami*: 144.

Természet-ember-művészet: ehhez hadd idézzem Webernt és Kandinszkijt (és Webern nyomán Goethét). *Zeami* a szívet *a tízezer dolog – a természet-edényének, tartó edényének is* nevezi. Itt szó szerint megegyezik azzal, amit *Webern* Goethe *Szántanát* idézve mond arról, hogy mi is a művészet.

„Köznyelven szólva: *az ember csak gyűjtőedénye* annak, amit az *egyetemes természet* ki akar fejezni. Nézzék, valahogy így mondanám: ahogyan a természettudós a természet alap-törvényszerűségeinek felkutatásán fáradozik, nekünk is azokat a törvényszerűségeket kell megismernünk, melyek szerint a természet az ember sajátos formájában termékeny. És ebből adódik tulajdonképpen az az álláspont, hogy a dolgok, amelyekről a művészet általában szól, melyekkel foglalkozik, nem »esztétikaiak«, hanem *a természet törvényei által meghatározottak*, és hogy a zene vizsgálata csakis ebben az értelemben lehetséges. Olyan törvények ezek, melyek valószínűleg tényleg nem mind feltárhatók. De egyeseket közülük mégiscsak felismertek, és hogy úgy mondjam, a mesterség tanításába ágyaztak. Még egy idézet Goethétől [az előzőt én itt nem idéztem, csak a ráutaló folytatással kezdtem a Webern-idézetet – V. T.), mert a gondolatmenetet olyan csodálatosan fejezi ki. Az ókor művészetéről beszél: »ezek a magasrendű remekművek egyúttal *a természet legnagyszerűbb művei*, amelyeket az ember igaz és természetes törvények szerint alkotott. Minden önkényes és képzelt összeomlik: itt szükségyszerűség uralkodik, itt Isten van jelen.«"

Kandinszkij pedig ezt írja: "Az absztrahált festészet elhagyja *a természet* bőrét, de nem *a törvényeit*. Engedjék meg nekem a nagy szót: kozmikus törvényeit."

A Webern-idézet *Webern*² 17–19. oldaláról való – Maurer Dóra fordítása – a

Kandinszkij-idézet Max Bill 1955-ös stuttgarti *Kandinskys Aufsätzen von 1923 bis 1943* című kiadványából. (Lásd: *Kandinszk~.*)

44. *Zeami*: 146.

45. A jól felépített nóról *Zeami*: 43.; sóvár szomorúságáról: *The Noh*: IX. oldal.

46. *Pavlov*³ 111/2. 135.

47. *Barba*: 116.

48. *Glaser*: 168-169. (*Perzyrisi*), 181. (*Rumpf*), 188-191.

A nő-színpad *a legjobb cédrusfából* készül – ehhez idézzük Barrault-t, aki az *Oreszteia* rendezéséről magyarázza: „Ami a díszletet illeti, ragaszkodtunk ahhoz, hogy elsősorban fát használjunk. Ne felejtsük el, hogy a görög színház nagy korszakának eseményei *mindig fából* készült színházakban zajlottak le! A kő és a márvány csak a hanyatlás kezdetén jelent meg.” *Barrault*¹: 75.

Ami pedig a ruhát, anyagát, színeit, mintáit – valamint felöltését és hordását illeti, hadd mondjak el még néhány részletet:

A nő-színész igen sok részből álló, sajátosan övezett és kötözött ruházatának legfelső darabja gyakran *brokát*. Máskor hímzett, hófehér *atlasz*. Esetleg speciálisan szőtt vékonyabb *selyem*.

A brokátnak – az esetleg arany- és ezüstszállakkal is átszőtt súlyos, sűrű szövetű, az alapanyagból kiemelkedő mintákkal domborodó selyemnek – van egy speciális, csak nő-

ruhákhoz használt, különösen sűrűn és titkos hurkolásokkal szőtt változata, *a karaori*. Ilyet hord nemegyszer a fiatal nőt játszó színész is.

Hadd írjunk le egyet ezek közül.

Alapszíne világító *vérvörös* – ezt a színt növényi magvak savával pácolják elő a fonalból. Ebbe vannak beleszöve az *aranyfényű* fűzfaágak s közöttük nagy pöttyökként aranyzsineggel átkötözött labdák *hófehér* foltjai helyezkednek el. A mintázat – például a fűzfaág vagy a labda – csak a ruha kiterített, nyugalmi állapotában látszik világosan, viselet közben, s a színpad távolságából csak az összbenyomás marad, mely igen gyakran sejtelmes, varázslatos.

Táncosnőt és ifjú szamurájt játszó színészek rövid tunikát hordanak. Ez esetleg *zöld* selyemből van, mely a színpadi világításban sajátosan – mintegy „önfénnyel” – *derengeni kezd*. Benne növényi minták, melyeknek színei: *barnával s vörössel tört aranyárga*.

Az imént említett hímzett, *hófehér* atlaszt általában gyerekjelmezhez használják.

Rendkívül vékony *ezüstés aranyfüst–lemezeket* dolgoznak bele, melyek hamarosan úgyszólván észrevehetetlenné, nem láthatóvá (de mégis érzékelhetővé!) kopnak. Az atlaszt azután szőlőfürtökkel, levelekkel, karókkal hímezik, s a hímzés színei *sötétzöld, rózsás, égővörös, barna ...*

Férfi főszereplők brokátruhája: változó színű *négyszögekbe* szövődnek *felhő, villám és cédrus* rajzolatok. A négyszögek szegélyein *a hatalom és erő kardos kormány kerekei ...*

Hadd mondjam még egyszer: mindez játék közben, sőt már csak a ruhát felöltve is: „*nem látszik*”, alig kivehető.

A színész azonban *hosszan tanulmányozza* a ruha felöltése *előtt* ruhájának *anyagát és hímzéseit* – nagyon is *tudja*, hogy mit visel.

Ugyanis:

A nő-színpad és a színpadra vezető híd mögött van a színészek – és zenészek – öltözője.

A színész – természetesen – jóval az előadás előtt már az öltözőben van és az időt csendes elmélyültségben, maszkjával és ruhájával való foglalatossággal tölti. Mielőtt bármit magára öltene, nézi, tapintja-érezkeli – és koncentrációs gyakorlataival „magáévá teszi”; elmélyed az anyag minőségében, megmunkálásának módjában, a felület tapintásában – és így tovább. Hiszen – mint tudjuk – jelmezét, maszkját és kellékét *meg kell jelenítenie*, nem csak viselnie és használnia kell! *Belső látása* számára nagyon világosan kidolgozott képet kell kimunkálnia a maszkról, a ruhákról, a kellékről.

Együtt van vele egész idő alatt segítője, öltöztetője – aki esetleg a színpadon is megjelenik, mint fekete, azaz láthatatlan ember (a fekete ruha „jelzi” láthatatlanságát) – aki a színész szerepét, szövegét, énekeit, táncait *szintén tudja*.

Miután igen lassan – és az egyes mozdulatsorok között hosszú szüneteket hagyva – felöltözött, a színész öltöztetőjével az úgynevezett tükörszobába megy – balkézre az öltözőtől – ahonnan majd a színpadra vezető hídra lép.

A tükörszobában tükörök is vannak, ahol a színész szemügyre veheti magát, előlről, oldalról és hátulról...

De a valódi tükör: a társulat.

Mindenki itt van, a kórus, a zenészek és a függöny két emelgetője is. Egyenrangú társulati tagokként veszik szemügyre a színész ruházatát, maszkját és igazításokat javasolnak. Természetesen nemcsak a színészt vizsgálják meg ilyen módon, hanem *mindnyájan egymást*. Ezután áldozati szertartásban vesznek részt: néhány szem rizst és egy korty szakét (rizsből készült szeszt) fogyasztanak, hasonlóan a mi áldozásunkhoz

vagy úrvacsoránkhoz. (Ostya és bor vagy kenyér és bor színe alatt ...) Ez után a társulat már felkészült. Hamarosan elfoglalják helyüket a kórus és a zenekar tagjai. Rövidesen kezdődik az előadás. (*Okano; Neue Zürcher Zeitung.*)

A MA SZÍNHÁZA– ÉS A KELET

49. *Stuckenschmidt*: 12.

50. *Barrault*²: 76.

51. Jacques Copeau-ról. *Dullin*: 5.

Mi történt a színházzal? Kandinszkij, amikor az 1910-es években *A szellemről a művészetben* című könyvét írja, világosan látja, hogy nem a festészetet kell megújítani – hanem a világképet! A nagy művészet csak nagyszabású, totális világképben élhet. A „sokat a részből, semmit az egészből” markoló világlátás – a szűken racionalista részelemzések – kiszorítják a művészetet, mert kiszorítják az életet a jelenségből. Pavlov is mondja: a tudomány csak holt részeket vizsgál; a művészet *eleven egészet* szemlél (lásd fent). Tehát a művészetet – s benne a színházat – nem a művésziszínházi ötletek, csak az újonnan szült totális világkép *újíthatja* meg, Barrault a színházról ugyanezt így mondja el:
„Amikor a »vallásos« szellem kimerül, megjelenik és virágzik az önmagáért való művészet. Bőséggel pazarlódik az örökség.

.....

A színház, akár az élet, ciklikusan fejlődik. Egy új vallás, amely az emberi hanyatlás valamely gyászos szakaszában születik, megint rendbe hozza az életet, és fellendít egy új civilizációt. Bizonyos időre elveti a színházat, amely a társadalom hanyatlásával együtt elfajult. A színház átmegegy a maga purgatóriumán.

De a színházat nem olyan könnyű agyonverni. Megszökik börtönéből, és illegalitásba vonul: vándorkomédiások, trubadúrok, csepürágók ápolják a tüzet kétes hírű kocsmák és fogadók udvarán. Az új vallás közben megveti a lábát, és megállapodva, szükségét érzi a színház feltámasztásának. A színjáték újra megtalálja helyét a liturgikus szertartásokban. Kezdetben csak egyetlen szólóhangról és a kórusról van szó. Később az »utánzás« fejlődni kezd. Magánál az oltárnál is tökéletesedik a játék: egy szép napon »feltalálják« a dialógust. A színházi szertartás eltávolodik az oltártól, áthalad a templomajtón, kijut az előcsarnokból, és íme, újra ott van a köztéren, a nagy nyilvánosság előtt.

A színház eléri a társadalmi kivirágzás pontját. A színház a par excellence közösségi művészet. Egy műnek lehet több szerzője is. Minden céh részt vesz a játékban. Az istenek és az állam is csatlakoznak a tánchoz. Ami még hiányzik, azt a politika életre kelti. Az események fokról fokra túlhaladják a papságot. Engedélyezik a farce-ok, sotie-k, a karneválok levezetőül szolgáló műfajait. A színjáték megpróbál levetkőzni mindent, ami még a liturgia maradványa. A tragédia egyre jobban megtisztul, a komédia pedig egyre zsongóbb étellel telik meg.

A vallás közben kibontakozik, majd megöregszik. A nép pedig, szellemileg meggazdagodva, felszabadítja magát.

Egy szép napon a komédia megszökik, hogy a maga életét élje; a tragédia szintén önálló életet él, és a civilizáció egyre inkább kifinomul. Az emberek ráunnak a keresztes háborúkra; az állam baja. A politika mindent megront és zűrzavart kelt. A közösségtől, a társadalomtól való csömör annál erősebb, minél kifinomultabb az ízlés. A színház a családi drámákba sáncolja el magát; megjelenik a lélektani művészet; a témákat árnyalatosan dolgozzák ki, de nincs szó bennük többről, mint házi ügyekről. A színház elveszti szenvedélyességét, mozdulatlaná dermed, »elpolgáriasodik«.

A nép reagál erre a fejlődésre, de ő is elveszítette vallásosságát, erejét. Izgalomba kell hozni. A színház lezüllik. A vallás kezdetén, ameddig a színház szorosan kapcsolódott a mágiához, a dionüszoszi elemet erotikumnak hívták, a phallikus művészet szerves részét alkotta a vallásos életnek, mint ugyanannak az érzéki ritmusnak két arculata.

Napjainkban, amikor a vallás már nem alkotórésze többé az életnek, amikor a profán elem kiharcolta függetlenségét, és a megszentelt dolgok elvont csökevényyé válnak, az erotikából obszcenitás lesz; a romlottság úgy terjed, mint valami betegség.

És nincs messze a nap, amikor a színházat egy új vallás megszületésekor megint betiltják, kiátkozzák, bebörtönzik, és kezdheti újra a maga illegális életét.” *Barrault²*: 21-23.

52. *Dullin*: 38., 18.

53. *Neue Zürcher Zeitung*: 1962. október 6.

54. *Brecht*: 26. (Megjegyzések a kínai színművészetről, 1936.)

55. Claudelt a *Neue Zürcher Zeitung* fenti száma idézi. (Lásd: 53. jegyzet.)

56. A japánokról: *Barrault²*: 108., 111.; a totális színházról: *Barrault²*: 79.

57. *Dullin*: 13.

58. *Brecht*: 14-16.

59. Tudatos pszichotechnika, pszichofiziológia: *Redgrave*: 42., *Jersov*: I. 104.

60. Kierkegaard: Die Wiederholung című művében is ír a színházról. A fenti idézetek innen valók. Idézzük még e bohózat, a *posse* színházáról szóló rész kezdő sorait: „Három színház van Berlinben. Amit az Operaház előnkbe ad, opera és balett, bizonyára »nagyszabású«; ami a Színházban bemutatásra kerül, bizonyára tanulságos, épülésünkre szolgál, és nem pusztán mulatság. Nem tudom. Azt azonban tudom, hogy van Berlinben egy színház, és ezt Königstädter Theaternek hívják ...mikor először ott voltam, úgy tűnt nekem, mintha az első benyomás csak egy emléket hívná elő a lelkemben, valamit, ami *messze a múltba* utalt vissza.” A dánok nagy filozófusát német fordítás alapján idézem, ezért adtam meg a címet is németül. 27–37. (A továbbiakban *Kierkegaard*.)

61. *Brecht*: 16.

62. *Brecht*: 95. (*Kis beszélgetés a dramaturgián*. 1955.) 63. *Wathenov*.

64. *Horányi* 113; *Bálint*: 847.

A jobb és balfélteke – az 1970-es évek legvégétől feltárt – problémájának részletes – és közhírhelyű – kifejtését adja magyarul *Hámori József* kitűnő kis könyvében: *Nem tudja a jobb kéz, mit csinál a bal ...*

65. *Pavlov az emberről szóló pontos tudományról*: *Pavlov*: III/ 1. 15. Az idézett rész teljes szövege így hangzik: „Hadd arasson az ész győzelmet győzelem után a környező természet felett, hadd hódítsa meg az emberi élet és tevékenység számára nemcsak a föld egész szilárd felületét, hanem annak tengereit és a földet körülvevő légtérrel is, hadd vigye át könnyűszerrel, számos céljai számára a grandiózus energiát a föld egyik pontjáról a másikra, hadd semmisítse meg a távolságot gondolatai, szavai stb. átadásánál

– és mégis ugyanaz az ember ugyanazzal az ésszel, *a benne magában működő valamiféle sötét erőktől irányítva*, saját magának felmérhetetlen anyagi veszteséget és kifejezhetetlen szenvedést okoz a háborúk és forradalmak minden rémségeivel, amelyek újra idézik az állatok közötti viszonyokat. *Csak a legújabb tudomány, a magáról az emberről szóló pontos tudomány, melyhez legjobban a mindenható természettudomány, felől közeledünk, képes kivezetni az embert a mostani sötétségből, és megtisztítani az emberek közötti kapcsolatok terén most fennálló szégyenletes állapotoktól.*”

66. Idézi: *Read*¹: 262–265. (R. G. Collingwood: *The Principles of Art*. Oxford. Clarendon Press, 1938. 336. old. alapján.) Egyébként *Read*²: *Icon and Idea* című könyvének alcíme: *A művészet funkciója az emberi öntudatfejlődésében*; a könyv egyetlen tétele, hogy a művészet kezdettől mindmáig az emberi öntudatfejlődésének – és fejlesztésének – legfontosabb eszköze.

A képzés ideje

A CSALÁD

1. Kafka naplójegyzetét *Theodor Wiesengrund-Adorno* nyomán – *Heinz-Klaus Metzger* idézi *Gescheiterte Begriffe in Theorie und Kritik der Musik* című tanulmányában. *Kommentare*: 210.
2. *Barrault*¹: 5., 11.
3. A kötött előadásmód és a családi hagyomány: *Glaser*:18., 171. (*Rumpf*). *Zeami*: 76., 88., 135., 150.
4. Az átlagon felüli képességek örökléséről: *Halász*: 61.
5. *Brecht*: 24.

A KÉPZÉS CÉLJA

6. *Sztanyiszlavszkij*¹: 30.
7. És ne feledkezzünk meg az Ady-vers e négy soráról sem:
„Vagyok, mint minden ember: fenség,
Észak-fok, titok, idegenség,
Lidérces, messze fény,
Lidérces, messze fény.”
(*Ady Endre: Szeretném, ha szeretnének. 1909.*)
8. *Wilhelm Gottfried Leibniz*. *La Monadologie. 1714.* –
Savoyai Eugen herceg kérte a Bécsben időző Leibnizet, nagyrabecsült barátját, hogy állítsa össze számára filozófiájának fő gondolatait. Ez az összeállítás, *a Monadológia* – Leibniz legfontosabb műve – az európai gondolkodás egyik jellegzetes fordulópontját jelzi, sok rokonságot tart a keleti gondolkodás rendszerével. Tételeinek egy részét Descartes-ra vezet vissza, következtetéseiben azonban messze hagyja. Az eredeti

szöveg francia, ez volt akkor a szellemi és az udvari élet nyelve. Első magyar kiadása *Leibniz: Értekezések*. Bp. 1907. Franklin Társulat. (Filozófiai Írók Tára) 172–187. Idézett rész: 61–62. pont, 182. oldal.

Érdekes – ha tetszik: csak játékos – párhuzamok mutatkoznak természettudományos világgépünk és a nó-világgép között. A csillagok spektrumanalíziséből tudjuk, hogy testünk anyagai azonosak a világmindenség anyagaival. Az ember a mindenség kicsiben. A napműködés ciklikus változásait kanadai óriásfenyők évgyűrűiben vizsgálták; az évgyűrűk minősége és vastagsága pontosan mutatja a hozzávetőleg 11 éves periódusokban tetőző napfolttevékenység időszakait. Napváltozások – ez a nó eredeti témája; óriásfenyő – ez a nó háttérének egyetlen díszlete.

9. *Zeami*: 128–135 (többek között).

A FOLYTONOS TRÉNING

10. *Zeami*: 109.
11. *Zeami*: 140.
12. *Zeami*: 114.
13. *Zeami*: 31.
14. *Zeami*: 31.
15. *Zeami*: 66.
16. *Zeami*: 67.
17. *Zeami*: 31.

AZ ÉLETKOROK LÉPCSŐIN

18. *Zeami*: 32–37. (*Kádensó, Első könyv.*)
19. A Kádensó szó: *Zeami*: 31.
20. Sztanyiszlavszkij a tudatalattinak „rügyekből bimbóvá” fakadásáról: *Halász*: 111.
21. *Zeami*: 76–77.
22. *Zeami*: 139.
23. Nincs itt helyünk a Kodály kezdeményezte reformok elemzésére. Mindenesetre: *minden más* reformálásnál fontosabbnak tartjuk. (Igazi fontosságot tulajdoníthatnánk még *a jól szervezett, anyaggal* – homok, agyag, fa, kő, fémek, üveg ... – való játéknak és munkának, ha volna ilyen, és a testnevelés megreformálásának. Persze, mindezt valami egészen különös intézkedésnek kellene megelőznie: amelyik embernyi tanárokat juttat az iskolába – az tán gondoskodna arról is, hogy a hivatali rend és kötöttség ne tenné lehetetlenné munkájukat. Vagy éppen intézkedésre nem volna többre szükség!? –Arról nem is beszélve, hogy a tanároknak utazniuk és sétálniuk kéne – sokat sétálni! – Nem feszengeni háztartás és iskola között.) A gyereket *megnyomorítja* a mai iskolai hajsza. Képességeiket elnyomja, jellemüket kilúgozza; üres agyutinra és felszínes ügyességekre apellál.
24. *Zeami*: 137-139.
25. Einstein is, Thomas Mann is érettségi nélkül hagyta ott a középiskolát; Einstein később

leérettségizett – de más szellemű, svájci iskolában! –, Thomas Mann soha. „Lusta voltam és megátalkodott, csupa léha gúny mindennel szemben, gyűlöletes az ősi, tiszteletre méltó intézet tanárai, e kiváló férfiak számára, akik – mindenképpen jogosan, s teljes összhangban minden tapasztalattal és valószínűséggel – biztos pusztulásomat jósolták . . .” – írja Thomas Mann *A tükörben* című önéletrajzi karcolatban: *Mann*¹: XII. 344. (Az idézet Szabó Ede fordítása, a karcolat megjelent a Művelt Nép egyik számában, az 1950-es években – Einstein életrajzi adatai: *Albert Einstein: A speciális és általános relativitás elmélete. Gondolat*, Bp. 1963. 133–137. *Maróti Lajos: Utószó*. Itt olvashatjuk ezt az idézetet is:

„Einstein, magából soha nem lesz semmi!” Egyik gimnáziumi tanára mondta a fiúnak. *Einstein*: 133-137.

Valamivel később Csehovot idézem az iskoláról; e szavak lelőhelyét nem tudom megadni. Cserébe – és kárpótlásul – hadd idézzem még Móricz Zsigmondot, aki *a Légy jó mindhalálig* egyik folytatásában, *a Bálban*, ezt a címet adta a harmadik fejezetnek: *Harmadik fejezet, melyben kiderül, hogy az életben a legnehezebb az a rövid korszak, mikor a fiatal lélek a család, az iskola és a saját rabságából az önálló gondolkodásra és a szabadságra érik.* – *Móricz*: 234.

– Vajon muszáj-e, hogy gyötrő rabság legyen az iskola? Mert ma – éppen minél nemesebb a gyerek természete, annál inkább – az. Lélekgyilkos, kis híján; de még a tetet is előli: a gyereket aludni és levegőzni, mozogni se hagyja. Nem képez, csak tanít.

26. *Zeami*: 136.

27. *Zeami*: 137.

28. *Zeami*: 119.

29. Az érzelmek fiziológiai kísérőjelenségei és testi kifejeződése: *Kardos*: 205–228. (A sírás és a nevetés *ritmusának* első szisztematikus tanulmányozója és leírója: *Charles Robert Darwin* 1872-ben adta ki művét: *Az ember és az állatok érzelmeinek kifejeződése.*)

30. Sztanyiszlavszkij az emberi test és az emberi lélek életének színpadi megteremtéséről: *Sztanyiszlavszkij*¹: 50.

31. *Pavlov*³: 111/2. 135.

32. *Dullin*: 72.

33. *Dullin*: 43.

34. Sztanyiszlavszkij az ihlet paradoxonjáról: *Halász*: 111.

35. *Dullin*: 46.

36. *Shakespeare: Hamlet*; a második felvonás záró monológja.

37. Vajon a hangerősítő csak azért kellett az ókori maszkokra, mert szabad téren játszottak – vagy azért is, mert az isten hangja hatalmasabb az emberénél? 38. *Artaud*: 19-39.

39. *Barrault*²: 108.

40. *Steiner*²: 9-10.

Nem szomorú-e – valljuk meg, iszonyatos –, hogy színészeink a művészi fejlődést nem, hanem úgyszólván csak a hivatalit ismerik. Vidékről fölkerülni, a Nemzeti Színházba bekerülni – és a fejlődés lezárult, a színész *hízni kezd!* Eljutott a legmagasabbra, nincs tovább.

1968 – a könyv megírása – óta jelentős változások is történtek a színházi életben, bár a fő tendencia nem változott. A rossz színházak tovább romlottak, a nagy – színészi – tehetségek tovább pusztultak (nemegyszer megrázó, tragikus módon). De mégis: Komor István szervezésében újjáalakult, az „újak” közül legtartósabbnak bizonyult – és máig működik – a kaposvári Csiky Gergely Színház (és a többé-kevésbé belőle sarjadt

budapesti Katona József Színház) társulata; nagyerejű művészek kimentették magukat örlő és tétlenségre kárhóztató társulataikból, vállalva a szabadúszás vagy a „vidéki” társulat kockázatát – vagy: filmgyári státus, illetve a nyugdíj menedékét választva. S több hullámban valódi megújulás érkezett az amatőrmozgalom felől; legutóbb – s talán a legjelentősebb, a kőszínházi produkciók zömét messze fölülmúló előadásokkal 1986-ban a – „Monteverdi Birkózókör” produkcióiban.

41. Zeami: 37.

42. Zeami: 115-117.

43. Ez az eredetileg görög szó: *orgánum*, élettanilag *szervet* is jelent, s persze egy töről ered az *organizmus-szervezet*, élőlény szóval.

Hogy a zene a világegyetem, a természet törvényszerűségeit teszi hallhatóvá, ezt nemcsak Püthagorasz – geometriánk egyik megalapozója – állítja, hanem, mint már idéztük, a modern zenészek nemzedéke is. Ha Bartók Béla azt mondja: „*Mi a természet nyomán alkotunk*”, és a paraszt-zenét „*természeti jelenségnek*” hirdeti, akkor ez nemcsak afféle irodalmi hasonlat. (Mennyi „irodalmi hasonlat” hemzseg az egzakt természettudományokban, kezdve az élettan „nátriumpumpájától”, amivel a sejt alapvető életműködését kívánja jellemezni; és nem mondja mellé: itt azt látjuk, hogy az okokat és a tényeket nem tudjuk összekapcsolni. Nem figyelmeztet: itt alig tudunk valamit, itt nem tudunk semmit.) Bartók zenéjét műveinek egy részében – ha tetszik, nyolcadhangig menő pontossággal – az aranymetszés szabályai tagolják. E szabályok szerint épül fel *a természetben* a fenyőtoboz; és a napraforgó, az eszterlánc, a szegfű, a margaréta virága; az ananász termése; a kaktusz; számos csigafaj háza; egyes kérődző állatok szarva; *a levelek zöme e szabályok szerint helyezkedik el a száron. Az emberi test arányai – az aranymetszés arányai.* A piramisok, a görög és gótikus templomok – sőt még a nagy reneszánsz épületek is – ez arányok szerint épültek. Le Corbusier *Modulor*-jában ezekhez az arányokhoz akarja visszatéríteni korunk kiszikkadt építőművészetét, mert ezek *szerves* arányok; Eisenstein az aranymetszés arányai szerint építette *Patyomkinjának* szerkezetét, és ezt írta a filmrendezés művészetéről írott könyvében az aranymetszés pontjáról: „ez az a pont, melyben a víz gőzzé, a jég vízzé, a vas acéllá válik: az önkívületbe jutás pillanata, ugrásszerű átmenet egy új minőségbe – ugrás az *ellentétbe*”; Einstein pedig így nyilatkozott: „az aranymetszés olyan arány, amely a rossz létrejöttét nehezíti, a jót pedig megkönnyíti.” – Még Kepler sűrítette egyetlen geometriai ábrába „a geometria két legértékesebb kincsét” (mint ő mondja): Püthagorasz tételét és az aranymetszést – a Püthagorasz köréhez tartozó Eudoxus ábrája nyomán.

Aranymetszést végzünk, ha: egy távolságot vagy mennyiséget úgy osztunk ketté, hogy *az egész oly arányban álljon a nagyobbik résszel*, mint amilyen arányban áll a nagyobbik rész *a kisebbikkel*. Az aranymetszés kulcsszáma *irracionális* szám (közönséges törttel ki *nem* fejezhető, *végtelen* tizedes tört). Pontosabb megközelítése: 0,618 034 0 ...

(Lendvai: 13., 267-283.)

44. Zeami: 116-117.

45. Zeami: 63.

46. Zeami: 101.

(Emlékezzünk Klee művészi fejlődésére. Monográfusai közel húsz stíluskorszakát számolták össze – már az egyöntetűen klee idősorból. A képek a legváltozatosabbak – mégis egyöntetűen felismerhetők. *San Lazzaro: Klee.*)

HOGYAN LEHET TANULNI A NAGY SZÍNÉSZTŐL?

47. Zeami: 82-123.
48. „Annak, amit a színész gesztusokban és versmondásban nyújt, késznek kell lennie, és a kipróbáltság és lezárttság pecsétjét kell magán hordania” – mondja Brecht. – „A könnyedség benyomását kell keltenie, az pedig nem más, mint a legyőzött nehézségek benyomása.” (Brecht: 35. – A színjátszás elidegenítő hatású, új technikájának leírása. 1940.)
49. Zeami: 100.
50. Zeami: 121-124.
51. „... kísérelje meg úgy elmondani, amit lát ... mintha Ön lenne a legelső ember.” Rilke¹: 4.
A rossz jóra váltásához: másutt (Zeami: 141–142.) a költemény egy betegségét, az „azonos szó megismétlését” elemzi Zeami, s példán mutatja meg, hogy ez a betegség többé a kiváló költeményeknek nem árt. (A maga helyére szorított démon többé nem árt; a maga helyén ő is része, sőt: szolgálja a teremtésnek.)
53. Zeami: 44., 78-79., 147-149., 169.
54. Zeami: 132–133.
55. Jung².

TUDAT ÉS TUDATTALAN

56. Huxley.
57. Leary: 93. s köv. old.
58. A csodaszerű a művészetben: Zeami: 142.
59. Dullin: 53. (Tanácsok egy színinövendék számára.)
60. Jersov: 153.
61. Sztanyiszlavszkij³: 28.
62. Zeami: 113.
63. Zeami: 112.
64. Marcel Marceau tanulóéveiről: Wisten: 17.
65. Wisten: 21.
66. Wisten: 5.
(Egyébként: érdemes a hét főbűnt felsorolni! Kevélység, fös vénység, haragosság, testi fajtalanóság, torkosság, irigység, jóra való restség. *Példák könyve*. 206.)
67. Glaser: 173.
68. Az ihletről: (Gorkij szavait idézi) Jersov: II. 117.; Rilke² – többek között – Rodinről szóló könyvében mondja ezt.
69. Pavlov a tudományos tévedésekről: „... itt is volt és van sok hiba, pontatlan megfigyelés, helytelenül végzett kísérlet, nem eléggé megalapozott következtetés . . .” (Pavlov³: 111/1.10.) „Általában az idegrendszer fiziológiájában és különösen a feltételes reflexekről szóló tanban felgyülemlett óriási anyag ellenére az izgalmi és gátlási folyamat közötti viszony kérdése egyelőre megoldatlan kérdés maradt. Mi ez: egy és ugyanaz, amely meghatározott feltételek mellett egymásba mehet át, vagy pedig egy

szorosan összeforrt *pár*, amely meghatározott feltételek mellett *forog*, és hol kisebb, hol nagyobb mértékben, hol teljes egészben egyik vagy másik oldalát mutatja?” (Pavlov³: 111/2. 132. –Jegyzet.) „... ingerre az agyvelő bizonyos része működni kezd. Az agynak ezt a részét, az általánosan elfogadott terminológiával egyezően *k ö z p o n t n a k* nevezzük, anélkül azonban, hogy ezzel az elnevezéssel pontos anatómiai elkülönítettséget kötnénk össze.” (Pavlov³: IV. 33.) ’A fiziológiának ez a fejezete – általánosságban véve – valóban *lebilincselő*, hiszen az emberi szellemnek mindig egymással párhuzamosan haladó két törekvését elégíti ki: egyrészt a folytonosan újabb és újabb igazságok megismerésére irányuló törekvést, másrészt a tiltakozást amaz állítás ellen, hogy a tudás bárhol is befejeződött volna. Ebben a tárgykörben az ismeretlen anyag óriási tömege még hosszú ideig mérhetetlenül nagyobb lesz, mint az ismeretes tények kiszakított apró darabjai.” (Pavlov³: IV. 269.) Pavlov elmondja azt is, hogy a „gátlás” kifejezést – a perifériális idegrendszer működésére – először a Weber testvérek alkalmazzák 1839-ben (Pavlov³: 111/ 1. 108.). – A mesterek milyen fenségesen bizonytalanok! Csak a tanítványok biztosak a dolgukban.

A KÉPESSÉG

70. Barba: 67.
71. Halász: 79.
72. Horányi: 69.
73. Bálint: 857.
74. József Attila: *Levegőt!*
75. Bálint: 874., 895.
76. Bálint: 873.
77. Bálint: 874., 876.
78. Ezt a feltehetőleg a thalamusból induló „ösztönzést” a tudomány német szóval *Antriebnek* nevezi. (Horányi: 69.) Hadd ne térjünk itt most ki a jelenlegi kutatások részben egybehangzó, de nagyobb részben ellentmondásos részleteire.
79. Pavlov¹: 111/2. 254. (Pavlov ezt az előadását – amely az alvás problémájáról szól – pszichiáterek, neuropatológusok és pszichoneurológusok gyülekezetében mondta el 1935-ben, Leningrádban.)
80. Vizsgálták a nézők fizioiogiás elváltozásait, elsősorban a *filmet néző gyerekekét*. A naturalisztikus film – naturalisztikus képsoraival – ráront az agyra, és leteperi az öntudatot, a néző szabadságát nem hagyja meg, és *benső tevékenységét* nem igényli, mint a nem naturalisztikus színház. Ezért a naturalisztikus film „szuggesztívabb” – de a személyiség ellenére; kiiktatja és ezzel rombolja a személyiséget, míg a – nem naturalisztikus – színház résztvételére számít, és ezzel építi. (Minél kevesebb például a díszlet – de értelmesen kevesebb! –, annál inkább számít a színház arra, hogy a néző *maga aktivizálja* képzeletét. A jó színház gimnasztika, a rossz film *bénító* masszázs.) Különösen a gyerek kitett szenvedője a „rossz” film keménykezű erőszakosságának. Mivel a kéreg uralma még kevésbé szervezett, mint a felnőtt esetében – az érzékelt kép közvetlenebbül és erőteljesebben hat a kéreg alatti részekre. (Keilhacker.)
81. Pavlov a hipnotikus állapot legelső fokairól, az álmodozásról és a fantasztikus hangulatról: Pavlov¹: 111/2. 137.

82. Dullin: 65. (*Tanácsok egy színinövendék számára.*)

Gondolkozzunk el egy pillanatra iskoláink felvételi vizsgarendszerén! Ahogy az iskola csak tudáshoz juttat – ha juttat –, de képességhez nem, úgy a felvételi is a tudást vizsgálja, nem a képességet. Ha netán mégis képességet kell vizsgálnia: a rutint keresi, és a minél fölszínesebb, minél könnyedebb ügyességet. Nem számol az „átkozott görcsösséggel”; nem hitelez, és mindent elveszít.

Mozgás és mozdulatlanság

1. Az operában az arcjáték *sem* maradt meg. Az énekes *nem* táncol – csak a tánckar, ami nagy különbség –, mozogni *nem* tud. A szöveg gyakran bárgyú. Viszont: énekelnek! És zene szól. Láthatjuk, hogy tört szét minden ízekre, ízínkekre, ami kultúra – és kultusz – volt, utolsó robajlással a XVI. század körül, Európában. Így hát roppant tévedés a távolkeleti színházat az európai operához hasonlítani, csak azért, mert a zene elmaradhatatlan, és mert a színész képzett énekes is. (A kínai klasszikus színházat vélik és mondják így gyakran operának, s a nót operának vagy oratóriumnak.) Wagner felismeri a széttöredezettséget, de – gondoljuk meg! – *Gesamtkunstjából* (melyben a látványt, a zenét és a szöveget; az érzéki, az érzelmi és az értelmi hatást újra egyesíteni akarja) *a mozgás egyszerűen kimaradt!* Az ő színészei sem tudnak és nem is bírnak mozogni, szabott terük sincs rá, s az ének kiszedi minden erejüket. (Pedig Wagner színháza hatalmas – habár nehézkes – lépés a szellem felé e szellemtelen korban. Wagner és Nietzsche mély barátsága a színházra és a korra vonatkozó felismeréseik mélységében kötött.)
A naturális díszlet *elbénítja* a képzeletet; a nézőnek csak a szeme futkos, de benső látása megvakult, élettelen marad. Meg a korhű jelmez! Egy egész múzeum mozoghat a színpadon – ez mind a színészi hatás *helyett* van, és nem annak erősítésére szolgál.
2. *Wisten*: 30. – Marceau *A három páróka* címmel hozta színre 1953-ban, Párizsban a *Talizmánt*, ezt a *népi komédiából* lelkedzett, az 1848 előtti Bécs életét megjelenítő darabot. (Kierkegaard erre vonatkozó szavainak lelőhelye – lásd *a Bevezető jegyzeteiben* is! – *Kierkegaard*:27–37.) Marceau társulata tán *legnagyobb sikerét* ezzel a darabbal aratta.

A NÓ-SZÍNÉSZ MOZGÁSÁRÓL

4. Az egyes izmok, izomcsoportok mozgatása: Európában a keleti gyakorlatrendszerek közül a hatha-jóga – a jóga iskolázás *legalsóbb* foka, *a test* uralomba vétele – a legismertebb. E században Európa- és Amerikaszerte tudatára ébredtek a torna és a mozdulatművészet tanárai az effajta gyakorlatok jelentőségének. (A balett-, az artista-, a pantomim- és a sportiskolák csak egy-két évszázados – részben csak néhány évtizedes – gyakorlatrendszereket őriznek.) Magyarországon *dr. Madzsarné Jászi Alice* foglalkozott először effajta gyakorlatrendszerek összeállításával és színpadi alkalmazásával. (*A női testkultúra új útjai* című könyvének 1929-es, második kiadásában szól a színpadi

alkalmazásról részletesebben.) Az izmok *tudatos* mozgatása, a test *öntudatos* uralomba vétele mind e gyakorlatrendszer célja. A mesterek, tanárok mindig világosan látják, hogy az effajta testgyakorlás célja úgyszólván *lélektani; a tudatra* irányul.

5. *Teti*.

6. *Unruh*.

7. *Rendez-Vous des Théâtres du Monde*.

8. Pető András doktor, a budapesti Mozgásterápiai Intézet alapítója – haláláig vezetője – korunkban talán mindenkinél világosabban látta *a mozgásban megnyilatkozó tudatos és tudattalan*, meditáció és mozgás összefüggését. Intézetében a gyerekek az öntudat teljes erőfeszítésével dolgoznak *saját* mozgásuk korrekcióján – ugyanakkor *számolnak* vagy *ritmikus versikét énekelnek*. A számolás: „kiüríti a tudatot”, utat nyit a tudattalanban élő és működő erőknél. (Egyfajta figyelemkoncentráció, de „másra” figyel; a kéreg érdekelt pontjai gátolt állapotban vannak, a tudattalan tevékeny.) A ritmikus versike, az ének mélyebb, érzelmi színezetű központokat is munkára serkent. Ha az orvos, a konduktor az egyedi eseten – de nem is az eseten, hanem a beteg személyiségének egész állapotán – „*meditál*”, mintegy magában lejátssza a beteg állapotát, képzeletében kidolgozhatja a megfelelő gyakorlatot, rábukkanhat a megfelelő gyakorlatra, amivel a mozgás kivitelezhetővé válik. Mit érthet ebből a mai hivatalos egészségügy? Semmit. A betegek – az esetek – világszerte egyre intenzívebben individualizálódnak, a rendelés viszont – hol a régi jó házi orvos, akinek még a beteg személyiségéhez volt köze! – tömegrendeléssé válik. Az orvos sem magában, sem a betegben nem bíz többé – *csak a tudományában*. (Tudományában, amelynek labilitását maga is ismeri.) „Képzeletében kidolgozhatja a megfelelő gyakorlatot, rábukkanhat a megfelelő gyakorlatra” – ez aztán a borzasztó, hát nem *tanulta meg előre az egyetemen?*

9. Marceau kardjai: *Wisten*: 27.

10. *Dullin*: 38.

„...VALÓBAN ÉREZZÜK... ”?

11. *E. Jacobson: Electrical measurements of neuromuscular states during mental activities. Journal of Physiology. 1930. 567. oldal (91. kötet); Idézi: Vasziljev¹: 122.*

12. *Vasziljev¹: 123.*

13. *Vasziljev¹: 183–184.*

14. Stefan Figar: *The Applications of Pletysmography to the Objective Study of so-called Extrasensory Perception. Journal of the Society for Psychical Research. 1959. 72. szám. 162. oldal (40. kötet). Idézi: Vasziljev²: 114-117.*

15. *Zeami*: 102.

16. *Völgyesi*: 55. Pavlov részletesen ír e jelenségekről: *A fiziológus próbakirándulása a pszichiátria területére* (1930) című tanulmányában; itt a szkizofréniát elemzi.

17. *Kardos*: 165-166.

18. *Artaud*: 40.

NEM JÁTSZIK ...

19. *Stuckenschmidt*.
20. Totális érzékelés – Barrault; lásd *a Bevezető jegyzeteit!*
21. *Vasziljev*¹: 78.
22. *Zeami*: 107.
23. A *telepátia* szó távolba-érzést jelent (görög eredetű: tele – távol, páthosz – lelkesültség, érzelem). Az egyik ember felfogja a másik lelki élményeit – esetleg nagy távolságból – anélkül, hogy az szólna hozzá, vagy bármilyen más külső érzékszervekkel felfogható jelet adna lelkiállapotáról. Ezekről a jelenségekről az emberiség emberemlékezet óta tud; a múlt század – kivéve a népet és a művészeket – úgy tartotta, hogy nincsenek. Létüket – mint a hipnotikus, szuggesztív jelenségeket is – részben azok a tudósok bizonyították, akik cáfolni szándékoztak; de volt bennük erő, hogy meghajoljanak a tények – habár érthetetlen tények – előtt. Mi itt e jelenségek megnevezésére egységesen *a telepátia* szót használjuk, habár a tudomány megkülönbözteti *a telesztéziát* és *a telekinézist* is. *A telesztézia*: távolba-érzékelés (a görög *tele* és *aiszthézisz* szavakból), „dolgok és jelenségek érzékelése az általunk ismert érzékszervek közvetítése nélkül”; a régi magyar nyelv e képességet *látásnak* nevezi, bírlalóját pedig *látónak*; az angol szakkifejezés, amely világszerte elterjedt: *extra sensory perception – érzékszerveken kívüli észlelés*, rövidítve: *ESP*. Ez az elnevezés J. B. Rhine-től, az amerikai Duke Egyetem professzorától származik, és elterjedt az egész nemzetközi fiziológiai, pszichológiai és parapszichológiai irodalomban, bár az általános felfogás szerint ez az érzékelés nem annyira „érezékszerveken kívüli”, mint inkább „még fel nem fedezett érzékszervek” működése. Ami ugyanaz: *nem az ismert érzékszervek érzékelnek*. *A telekinézis*: *izomerő* távközlése (akár úgy is, hogy élettelen testekre hatást gyakorol, elmozdítja őket; kinézis – mozdítás, mozgás görögül). *A parapszichológia* (vagy *metapszichológia*): az eddig ismert, a „normális” lelki jelenségeken *kívüli* (vagy *túli*) „lelki” jelenségeket műszeresen és kísérletileg vizsgáló tudomány. (Para = valamihez hasonló, valami mellett létező, meta = valamin túli, kívüli; mindkettő görög szó.) E tudomány az általa vizsgált „lelki” jelenségeket – e „paranormális” jelenségeket – a para szó kezdőbetűjével a görög Ψ (pszi) betűvel jelöli: *Ψ-jelenség*. (*Vasziljev*¹: 6-7., 57-58., 224.)
24. A tudattartalom továbbításának legsikeresebb móda: *Vasziljev*²: 62. (Gibotteau-Caslant-Warcollier alapján; R. Warcollier: *La Télépathie Exp.*, Párizs, 1926. 48. oldal.)
A keletiek mindig figyelmeztetnek: lássuk meg a tevékenységben a tétlenséget és a tétlenségben a tevékenységet. A külső, szorgos tevékenység a „belső embert” tétlen állapotban tartja; a látszólagos tétlenség mély benső tevékenységet leplezhet. Megértheti-e szorgos és meddő civilizációnknál jobban más e gondolatot? Miből építünk – ha nem hordtunk össze hozzá téglát? Még tart a készletből.; de már hamarosan elfogy. Eisenstein, mint filmdramaturgiai törvényt ismeri föl: *a mozdulatlanság pontja a legnagyobb lendület pontja* (*Lendvai*: 282.).
25. G. V. Reic: *Vasziljev*²: 63.
26. *Szerb Antal* is figyelmeztet *A világirodalom történetének* Dosztojevszkijről szóló fejezetében (Révai, Budapest, 1945. III. 78.): „Gyilkosság és öngyilkosság olyan gyakori és olyan természetes ebben a lépkörben, mint a rémregényekben. Csak Shakespeare dolgozott ennyi halottal. [Dosztojevszkij] mintaképe Balzac, aki szintén

nem idegenkedik a giccstől és Sue, a kor vezető rémregényírója A *Démonok* végén olyan tömeghalál van, mint a Hamlet végén. *Megint csak azt kell mondanunk, hogy a legnagyobbak nem félnek a giccstől. Tudják, hogy a dráma és a regény örök témája az erőszakos halál.* Ha az író lemond erről a motívumról, le kell mondania arról is, hogy bevilágítson az embersors végső örvényeibe.” (Kiemelés tőlem. – V. T.)

27. Zeami: 93.

28. Wisten: 42.

(Az Országos Rendező Iroda tévedése: Marceau budapesti estjét az Erkel Színházban rendezték meg. Nem szólva Louis Armstrongról, akit – külföldi mintára is – a Népstadionban léptettek föl; a többit a mikrofonokra bízva.)

29. Lásd a *Bevezető* jegyzeteit.

30. *Vasziljev*²: 85.

Hogy ez a telepatikus összeköttetés hogyan jön létre, hogy *mi* hat – hogy mi hordozza az információt – *nem tudjuk. Egyelőre nem ismerünk* olyan elektromos vagy más természetű hullámokat, amelyek például az egyik agyból, mint valami rádióadóból indulva a másik agyat, mint rádió vevőkészüléket működésbe hoznák.

31. *Vasziljev*²: 160.

32. *Vasziljev*²: 161.

33. *Vasziljev*¹: 222.

34. Wisten: 42.

35. *Vasziljev*¹: 149.

36. Upton Sinclair amerikai író és felesége, Mary Sinclair 1930 és 1932 között hosszú, egymás közötti kísérletsorban tanulmányozták a telepatikus jelenségeket; és kísérleteiket Walter Prince ellenőrizte. Amikor például az író egyik ágról a másikra, átugró majom képét szuggerálta telepatikusan, felesége nem tudta *lerajzolni* a benne feltámadó képzetet – hiszen ez kép és mozdulatként igen sokelemű –, csak a főszereplőt tudta körültaogatni. – Bivaly, oroszlán, tigris ... vadállat – mondta. A majmot mintegy érzekelte – de nem az átugrás „gondolatát”.

Igen sok kísérletet folytattak le – többek között Athén, Párizs és Varsó között is – azonos eredménnyel: nem a gondolat, a fogalom, a szó, hanem *a kép* a szó szoros értelmében vett képzet – és az érzés szuggerálható sikeresen, távolból. K. I. Platonov megjegyzi, hogy a gondolati parancs – például: Aludjon el! – *képben* hatásos; azaz, ha az induktor *látja magában* az elalvó percipienst! – *Vasziljev*¹: 149.

A TÚL JÓ NÓ BETEGSÉGE

37. Zeami: 110.

38. Zeami: 110.

39. Persze: másfajta álmok is vannak, nemcsak „zavarosak”. Valóban: vannak már önmagukban – a freudi, asszociatív értelmezés nélkül is – építő, megtisztító, jelentős álmok. Nemcsak a biblikus nagy álmokra gondolunk itt, hanem, mint említettük, a tudomány és művészettörténet tanúsága szerint jelentős művészi és tudományos megoldások is álomban születtek meg – az ébrenlét üres és hosszas, de kitartóan gyötrődő erőfeszítése után. Az álom a figyelemhez és ezzel a szuggesztióhoz és a hipnózishoz hasonló *közti birodalom* ébrenlét és alvás között. Mindre jellemző, hogy: a

kéreg *részlegesen* gátolt. Gátolt: ez segíti a kéreg alatti tartalmak feltörését. Részlegesen: ez felfogja, tudatossá teszi a feltörő képeket, érzéseket – az ezekből összeálló eleven gondolatokat. – Az álomfejtésről – mint a tudattalanba vezető „királyi út”-ről – írta meg Freud a modern lélektan – a mélylélektan – alapozó művét *az Álomfejtést*. (Az első kiadás éve: 1900. Magyarra dr. Hollós István fordította, s 1935-ben jelent meg először, majd 1985-ben másodszor – átdolgozott, bővített formában – a Helikon kiadásában.)

40. Zeami: 145.

(Valószínűleg régi kínai forrásból származó verssor; Siragi az ősi Korea királyságainak egyike.)

41. A kettősséghez, a kétarcúsághoz: ne feledkezzünk meg *az érzelmek* poláris soráról: fájdalom – öröm, gyűlölet – szeretet ... És az érzelmek ambivalenciájáról: az egyik *véglet a másikba* csaphat át ...

42. Lásd a *Bevezető* jegyzeteit.

43. *Barrault*¹: 9.

44. *Barrault*¹: 8.

45. *Artaud*: 48.

46. *Brecht*: 79., 94., 95., 50., 57., 55.

47. *Zeami*: 110.

48. *Brecht*: 14.

49. *Brecht*: 55.

50. *Brecht*: 16.

51. *Brecht*: 35.

52. *Brecht*: 55.

53. *Völgyesi*: 68.

54. *Völgyesi*: 127.

55. *Völgyesi*: 117.

10/7

56. *Zeami*: 71.

57. *Sztanyiszlavszkij*²: 148. *Dullin*: 71. *Barrault*²: 73. *Brecht*: 35.

58. *Barba*: 86.

59. *Zeami*: 70., 71.

60. Szív és gondolkodás. A Biblia nyelve is így kapcsolja össze. Idézzük példaként Márk evangéliumát (2.rész, 6-8. vers): „Valának pedig némely írástudók, akik ott ülnek vala, *szívökben okoskodván*: Mi dolog, hogy ez ilyen káromlásokat szól? ki bocsáthatja meg a bűnöket, hanemha egyedül az Isten? És Jézus azonnal észrevév *az ő lelkével*, hogy magukban így okoskodnak, és monda nékik: *Miért gondoljátok ezeket a ti szívetekben?*”

61. *Zeami*: 89.

62. *Dullin*¹: 38.

63. *Barrault*²: 43.

64. *Barrault*²: 110.

65. *Webern*: 102.

66. *Glaser*: 165. (Perzúski.) A szerző e nóra alkalmazott törvényszerűségét Oswald Sickertől idézi.

67. *Wisten*: 43.

68. *Késleltetés*: harmóniaváltáskor az egyik szólam (vagy a szólamok egy része) még a régi akkord hangjait hangoztatja, míg a többi már az újét. Csak ha feloldjuk, lép ez az „elmaradt” szólam is az új akkord megfelelő hangjára. A zenetudomány a *harmóniai feszültség hatásos eszközének* tartja a késleltetést; természetesen csak a *többszólamú zene* ad rá lehetőséget. (*Szabolcsi Tóth*: II. 318.)

69. A nő-színész beszédje is lassú, a hangok nehezen, a torokból születnek, a dallam gyakran zsoltározó recitatív: *átmenet* az ének és a szavalás között. (*Stuckenschmidt*.)

70. *Völgyesi*: 34. (Behtyerev, szovjet fiziológus elemzi a *várakozás emócióját*. Úgy véli, hogy ez az emóció létrehozza – a többi hatással együttesen – a hipnózist, és a szuggesztiók erejét növeli.)

Valóban: a várakozásnak minden színpadi hatásban jelentős szerepe van – tudniillik: a *néző* várakozásának.

Az, hogy az ingerület a figyelem pontjában a többi – a külső és a belső világból származó – ingerületet elnyomja, azt jelenti: ez a „pont” készen áll a színésztől származó hatások befogadására, és az egész központi idegrendszert mintegy „kiszolgáltatja” e hatásoknak.

71. *Pavlov*¹: 111/2. 132. (Ez az ingerület, mint Pavlov itt kifejti, származhat a *kéreg alatti központokból*, más szóval: emóciókból – autoszuggesztió! – vagy *kívülről* – szuggesztió! – vagy kiválthatják esetleg gondolatiképzeti asszociációk is, melyek megint csak külső vagy belső hatásra születtek meg. – Pavlov *A hisztéria és tünetei fiziológiai értelmezésének kísérlete* című 1933-ban elmondott előadásában beszél erről; ez az előadás sok helyütt magyarázó hipotézissel szolgál a színészi alakítást, átváltozást illetően. Hogy a színész hiszteroid alkatú ember, ez csak azt jelenti: fokozott mértékben képes önmagában az autoszuggesztiót megvalósítani; a látomást fölidézni; a freudi *konverziót*, a „*lelki tünet testire váltását*” megvalósítani – már adottságainál fogva is. Ezt aztán még iskoláznia kell, és: uralnia!)

72. *Völgyesi*: 47. (A késedelmi hatás fogalmát is Pavlov határozta meg: ha a feltételes inger például rendszeresen fél vagy több perccel előbb kezdődik, mint a feltétlen, előáll a késedelmi effektus – az ingerre adott válasz a feltétlen inger időpontjára tolódik. A feltételes inger és a feltétlen közötti időt a belső gátlás folyamata tölti ki. Végül: esetleg *alvás* lép fel a folytonosan megújuló gátlások szétterjedése következtében. – Soha ne felejtjük el: mindez hipotézis! – Nem a jelenség maga, melyet regisztrálhatunk; hanem az, hogy *mi és hogyan* történik az agyvelőben.)

73. *Pavlov*¹: 111/2. 90. *Völgyesi*: 52. Pavlov szavai: „Amikor a hipnotikus állapot, a gátlásos állapot [a figyelmi állapot!!] kezdődik, a kéregsejtek mintegy gyengébb, kevésbé munkaképes állapotba jutnak, számukra csökken a megengedhető lehetséges ingerlékenység felső határa. Ez az *úgynevezett paradoxfázis*. Ilyenkor rendszerint az erős inger túlerős ingerré válik ...” „... *paradoxfázisunk az emberi hipnózisnak különösen érdekes változataival, bizonyos szuggesztív fázisokkal analóg, amelyekben a világ valóságos erős ingerei átadják helyüket a hipnotizőr szavaiból származó, viszonylag sokkalta gyengébb, de annál mélyrehatóbb ingereknek.*”
(A hipnotizőr id est: a színész.)

74. A nő hangszerei: 1 furulya, 1 dob, 2 tamburin, azaz kézzel vert magas és keskeny kisdob. A nő-dobokon is *dallamot* vernek ki; jellemző negyedhangokat, glissandókat (azaz: egyik hangról átcsúsznak a másikra a közbeeső hangok érintésével, amint ütés után tovább húzzák kezüket a dob felületén). – Hangzásában a nő-zenekar igen közel állhat a

görög archaikus színjáték zenekarához; a görög hangszerek: a furulya és a sokhúrú pengető hangszer: a kithara. (*Stuckenschmidt; Wilpert: 85., 407.*)

75. *Völgyesi: 61.*

76. *Völgyesi: 161., 162.*

A TARTÁS

77. *Zeami: 106.*

78. *Zeami: 23-28.*

79. A tartásról az egyenesen *Wallon²: 235-239.*

Itt összegezi Wallon: a mozgás „természeténél fogva irányítója” a lelki tevékenység későbbi alakulásának.

A szoros értelemben vett mozgás (az izomrostok rövidülnek és hosszabbodnak) az izom *klónusos*, a tartás az izom *tónusos* funkciója, a szaknyelv szerint. Wallon emlékeztet, hogy „a tónusnak, amint ezt az idegrendszer központjaihoz kötött hiper- és hipotóniák [túlzott vagy csökkent feszültségek] mutatják – bonyolult szabályzó rendszere van. A tónus az alapja a testtartásrendszernek, s ezek egyrészt a perceptív [érzékszervi] *hasonítással és várakozással* vannak kapcsolatban, másrészt pedig az *érzelmi élettellel.*”

(Mi pedig megjegyezzük, hogy a tónus, ez a görög eredetű szó eredetileg *a beszéd, a hang árnyalatát jelöli, a hanglejtést, a hanghordozást.* Nem véletlen, hogy az orvosi szaknyelv ezt a szót alkalmazta *az idegek, az izmok, a véredényrendszer* feszültségének jelölésére.)

80. *Barrault²: 52.*

81. *Zeami: 105.*

MOZGÁS ÉS BESZÉD

82. *Zeami: 54.*

83. Az ausztrál bennszülött valójában *egész lényével írja a képet: rituális*

elragadtatottságban. *Fernand Windels* nagy könyvében – *The Lascaux Cave Paintings* – olvashatjuk: „Az ausztrálok ... ma is ... paleolitikus [történelem előtti] életet élnek ...” Életmódjukat éveken át kutatták szervezett etnográfus csoportok, közöttük éltek. Az egyik etnográfus filmet készített az egyik bennszülött férfiről, aki barlangfestményen dolgozott. E bennszülöttek a barlangjaikat, a sziklákat és *saját testüket* festik, vörös és fehér festékekkel (ez a japán maszkok két alapszíne is; a jinben és a jangban is kifejezésre jutó ellentétpárokat jeleníti meg ez a két szín). A filmen megelevenedő látvány „meghökkenítő. Nem egy művészt látunk munkában, hanem egy papot vagy egy varázslót, amint áldozatát mutatja be. Minden gesztust *ének és rituális tánc* kíséri és lelkesíti át, s ezek sokkal fontosabb részei az egész ceremóniának, mint maga a készülő faldíszítés”!

84. A görög szavak és Theszpisz: *Wilpert.* (Theszpiszt lásd: *Chor* alatt.)

85. Vers, rím: *Wilpert.*

86. *Dullin*: 72.
 87. *Zeami*: 90.
 88. *Zeami*: 73-74 (a már idézett helyeken kívül)
 89. *Barrault*²: 27.
 90. Gümnaszt, rhétor, tudós tanár: *Steiner*¹: 142.
 91. Kitűnő elemzését adja a magyar nyelv artikulációs bázisának *Karácsony Sándor*, többek között *A magyar észjárás és közoktatásügyünk reformja* című könyvében. *Karácsony*¹: 135-142.
 92. A lírai deklamáció elvesztéséről: *Dullin*: 52., 57., 60.
 93. *Barrault*²: 38.
 94. *Redgrave*: 68. (*Shakespeare és a színészek.*)
 95. *Dullin*: 56.
 96. Indulatszavak: a *h* =hehezet; nem teljes értékű mássalhangzó. A *j* – szintén átmeneti hang magán- és mássalhangzók között; az *i* változik *j*-vé, ha magánhangzótársa előtt áll. Így aztán igen erős az indulatszavak magánhangzó-jellege, még ha a *h* vagy a *j* megtoldja is a tiszta magánhangzót.
 97. *Sztanyiszlavszkij*¹: 55.
 98. Időmérték és érzelmi hatás – hallás, látás: *Zeami*: 111–112. (Klemperert egyszer a riporter megkérdezte, mi adja Beethoven-interpretációjának elemi erejét és varázsát? – Tartom a ritmust – felelte a karnagy.)
 99. *Dullin*: 71.
 100. A prózai előadás zenei kidolgozottsága; a színészi beszéd, a játék ritmusa: *Barba*: 62., 113.

A SZÓ

101. Pavlov a szóról, mint a legátfogóbb feltételes ingerről: *Pavlov*¹: IV. 278-279.
 102. *A szó, mint fiziológiai és gyógyító tényező* – *K. I. Platonov* könyvének címe. Moszkva, 1962. (Harmadik kiadás.) *Idézi: Vasziljev*¹: 84.; *Völgyesi*: 45.
 103. A leírt jelenségek: *Vasziljev*¹: 84.; *Völgyesi*: 120. (A képzelt ütés és a képzelt égetés csak azokon vált ki külsérelmi nyomokat, akik *életükben már legalább egyszer* ilyenfajta sérülést elszenvedtek; akiknek tehát a szervezete „tudja”, hogyan kell reagálnia. Mondanom sem kell, hogy az egész folyamat homályban van; csak a jelenség bizonyított. Többek között: P. P. Podjapolszkij professzor kísérlete. *Vasziljev*¹: 84.
 104. Wagner-Jauregg és az ortodox fiatalember: *Völgyesi*: 120. (Julius Wagner Jaureg, Nobel-díjas bécsi orvostudós; a hűdékes elmezavar egyik gyógymódjának felfedezője; 1857-1940.)
 105. *Zeami*: 70.
 106. *Zeami*: 68., 74.
 107. *Zeami*: 73-74.

Ábrázolás és átváltozás

AZ ÉGI SZŰZ TÁNCA

1. Zeami: 134.
2. Sztanyiszlavszkij¹: 27.
3. Dullin: 22.
4. Barrault¹: 29-30.
5. Zeami: 91.
6. Dullin: 25.
7. Redgrave: 82.
8. Hisztéria: *Új magyar lexikon*, 3. kötet. Ne feledkezzünk meg itt a hisztéria úgynevezett konverziós tüneteiről!
(Freud.) A konverzió *megfordulást, megfordítást* jelent (latinul). Mi fordul meg, mit fordítanak meg a hisztériások? Jellegzetes konverziós tünet: a beteg, ha „*akar*”, belázasodik. Normális esetben: észreveszem, hogy lázam van, tudomásul veszem, hogy a szervezetemben bizonyos, *akaratomtól független* változások zajlanak le. A hisztériás esetében a dolog megfordul; az impulzus úgyszólván a kéreg felől indul, és *kiválja a szervezet elváltozásait* ... Íme az *átváltozás* technikája, kórképen szemléltetve. (Kardos: 255.; ugyanitt példa a pupilla *akaratlagos* szűkítésére – C. V. Hudgins 1933. alapján.)
9. Kardos: 70.
10. Kardos: 109.
11. Halász: 73.
12. Goethe morfológiája: *Goethe² – Morphologische Hefte*.
Goethe maga ezt a címet adta ezeknek az 1817-től sorozatban megjelenő füzeteknek: *Zur Morphologie – Erfahrung, Betrachtung, Folgerung durch Lebensereignisse verbunden* (A morfológiához – Tapasztalat, szemlélődés, következtetés az élet eseményeiben egybekötve). Olyan jelentős közlemények láttak itt napvilágot, mint a növények metamorfózisa, a csonttanból kiinduló anatómia első vázlata (és az emberi és állati felső állkapocs csontozatának összevetése), tanulmány a komlóról és a komlót megtámadó gombásodásról, a látásról, a koponyacsontozat kialakulásáról ... Időnként egy-egy kérdéskört a régebbi és az újkori irodalom úgyszólván teljes kivonatóval világít meg Goethe ... S időnként verseket ír bele, latinul és németül a tanulmányokba; hogy mélyebbre vezesse az olvasót. Azután: hajszálpontos rajzokat készít és közöl növényekről; vagy: újonnan megjelent tudományos műveket – például Purkinje közleményeit a látásról – úgy olvas el, hogy közben azonnal diktálja, amit kivonaton belőle, s ami róla eszébe jut, s az így keletkezett iratot közli itt.
13. Alaklélektan: *Hofstüetter* 142.; *Kardos*: 41-47., 61., 76., 109-116., 130-133., 139-140., 160-161., 182-183., 188.
Christian von Ehrenfels mutatta ki először, 1890-ben, hogy a melódiaélményben: 1. Az *egész-jelleg* a részek – az egyes hangok – jellegzetességeiből le *nem* vezethető; viszont: 2. Az egész-jelleg *más* részekre – más hangokra – átvihető anélkül, hogy jellegzetessége megváltozna. („Magasabban” vagy „mélyebben” énekeljük, a dallam ugyanaz marad. – *Kardos*: 61.) Wertheimer 1912-ben kimutatta, hogy az érzéklet *nem*

elemi ingerületek kombinációja vagy összege; nem, hanem *originálisforma*, az öt alkotó részeztől minőségileg különböző *egész*. (Wertheimer az úgynevezett látszatmozgást vizsgálta; szélsőséges esete a mozi: sok állóképet folyamatosan mozgóképnek látunk. – *Fraisse*.)

Tudjuk: recehártványunk egyik pontján – ahol a szemből (a szem belsejéből hátrafelé, az agyvelő felé) kilépő ideg átfúrja – semmit *sem látunk*. Ez a vakfolt. Miért nem látunk fekete foltot vagy űrt, ha valamire – akár csak egy szemmel is – ránézünk? Hiszen a tárgy képeinek egy része a vakfoltba esik – és azt valóban *nem is látjuk*. Nos: a szem még *látja* a vakfoltot – vagyis *minden képet*, ami szemünkbe vetül, egy ponton *lyukasnak* látunk – de a „lélek” már nem látja. Vagyis „tudatunkba” ez a lyuk már nem kerül be (csak sajátosan előidézett kísérleti szituációban). A „lélek” ezt a lyukat, ezt az űrt *kitölti* a lyuk környezetének színeivel és formáival – az alaklélektan törvényei szerint.

Hogy hogyan tölti ki a lélek? Ne lelejtjük el, „... eddig *egyetlen esetben sem* sikerült konkrétan megállapítani azt az idegrendszeri folyamatot, amely akkor megy végbe, amikor valamilyen lelki jelenséget átélünk”. (*Kardos*:20.)

Fizikailag vizsgálva a hanghullámot, *nem* érthető, hogy miről ismerjük fel egymás szavait. Ha két különböző ember azt mondja, hogy: – jó! – mi mind a kétszer jót értünk. Pedig: a hanghullám *különbözik a* hangmagasságban, a hangerőben, a hangszínezetben és a tempóban – hogy csak a fő különbségeket említsük. A felidézett két hanghullám *formája* annyira eltérő lehet, hogy úgyszólván *semmi* fonetikailag közös nincsen bennük – mi mégis megértjük mind a kettőből ugyanazt. Az érzékleti *egész* itt teljesen függetlenné válik az érzékelés alapjául szolgáló részeztől.

A lélekben, az idegrendszerben – mindezek szerint bizonyos készség él a „jó alak” létrehozására. Az idegrendszer a maga alakképző erejével *strukturálja* a zavaros vagy hibás (csonka) ingerülethalmazt, és kialakítja és felfogja: a jó alakot!

A csonka egész felidézi a hiányzó részt – mondja ki az egyik alaklélektani törvény. A színész produkciója csak csonka egészként idézi föl az alakot – de ez a csonka egész vonzza a hiányzó részeket ... Még a legtökéletesebb megjelenítés is csonka egész *az alakhoz képest*; teljes egészé a nézőben integrálódik!

A tudományos felfedezések *a részletek* pontos megjelenítésével kezdődnek – és *az új egészhez* (ami a tudományos felfedezés, de minden megismerés lényege) úgy vezetnek el, hogy „hagyjuk”, hogy a kép, a részletek képe bizonyos belső átszerveződésen menjen át *bennünk!* (Sajnos nincs itt helyünk ennek bővebb elemzésére; lenyűgözően elemzi *Wertheimer* Galilei és Einstein felfedező munkáját éppúgy, mint az iskolás gyerekekét. – Amit mond, nem éppen hízelgő a mai iskolákra!)

Arról van itt szó, amit Pavlov úgy fejezett ki, hogy „az agykéreg igen bonyolult dinamikus rendszer, amely állandóan az egyesítésre (integrációra) törekszik.” (*Kardos*: 144.)

14. Az alak szerves, csak a maga törvényei szerint épül ... – idézzük ide, mit mond Dullin a „tehetséges és igazán művésznek nevezhető színészekről”: „Ha a szóban forgó szerző és rendező nem régi rókák elkaphatja őket a kísértő gondolat: »*Micsoda hülye!* Hiszen semmit sem ért meg abból, amit az ember mond neki.«A színész *az egész idő alatt gyakran alvajáráshoz hasonlít; dadog, a szöveget megnyomorítja, vagy számtalanszor el is téveszti, és a legegyszerűbb mozdulatokat sután hajtja végre* ...Néha az egész ideges kitöréssé fajul, majd ezt követi a veszekedés, szakítási fenyegetéssel tarkítva Tudtam én, hogy ez a szerep nem nekem való – mondja a színész.”

(Iskoláink rendszerébe beépült ez a tévedés. Micsoda hülye! – éppen a tehetséges gyerekek egy része hülye, vagy hülyül meg a mai iskolában; az iskola nem kíván, sőt nem tűr meg semmiféle elmélyülést, semmiféle öntörvényű kibontakozást. A gyerek esze éles legyen, mint a borotva, az a jó, ha csak siklik a felületen. Ha mélyen szánt, és lassan, akadozva halad – mint az eke –, akkor elmarad a többitől. (Karácsony Sándor hasonlata.) Ha a valóság kacskaringóit követi, maga bánja: fusson a tananyag nyílegyenes köves útján. Igazi *képességekre* még intellektuális szinten sincs szükség; szélhámosi készségekre annál inkább.)

15. Zeami: 72.

16. Mime statuaire – mime objectif: *Wisten*: 7. (Etienne Decroux dolgozta ki a modern pantomim technikáját. 1941-ben nyitja meg iskoláját. 1943-ban Barrault-val elkészíti a *Szerelmek városát*. Ő Marceau egyik mestere. Technikájának alapja: a test tudatos elemzése, s a „test-tudat” kiépítése. Példaképe: az ázsiai (indiai, kínai, japán) színész, táncos. Az *intellektuális elemzést koncentrációs gyakorlatok követik*; ezek a gyakorlatok vezetik a testbe *az először fogalmilag*, azután képileg kidolgozott látomást; az alakot. – Decroux elődje Franciaországban: a *kötéltáncos* Debureau. Jean-Baptiste-Gaspard Debureau kötéltáncosból lett mimussá, megalapította – a múlt század elején Párizsban – a Théâtre des Funambules-t, s itt mimodramákat adott elő; rajongott érte Párizs. 1846-ban halt meg; művészetét fia folytatta még, de lassan elapadt a társulatban a mimusi erő. Debureau-t Barrault és Marceau is elődjüknek tekintik. – *Wisten*: 19. *Sipos*: 38-39.

17. *Flaubert: Aszkéta művészet, aszkéta szerelem. (Levelek.)* 154-156.

(A címet, persze, nem Flaubert adta. – Louise Colet: akkoriban nagy hírű, sokszorosan kitüntetett költőnő, sugárzó szépség; nagy emberek barátnője – Béranger, Victor Hugo, Musset –, Flaubert egyetlen szerelme.)

18. *Barba*: 82.

19. *Vasziljev*¹: 78.; *Goethe*²: 343-352.

20. *Zeami*: 91.

21. *Zeami*: 126.

22. Klee szavai németül: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.”
Paul Klee.

23. *Wisten*: 44.

24. *Zeami*: 124., 134., 166.

25. Arany János fordítása. (Kiemelés tőlem –V. T.)

26. *József Attila*¹: Költészet és nemzet. 33-63. Ez a rendkívüli tanulmány József Attila halála után jelent meg először.

27. *Jersov*: I. 10. (*K. Sz. Sztanyiszlavszkij: Cikkek, beszélgetések, beszédek, levelek*. 1953-as orosz kiadás: 461., 653.)

28. *Zeami*: 121.

29. *Brecht*: 26., 28., 35., 55., 57.

30. *Barba*: 71-78.

31. *Vasziljev*²: 65.

32. *Henri Michaux: Egy barbár Ázsiában*. Idézi: *Barba*: 84.

Az ábrázolás soha nem bemutatás ... Idézzük Cézanne egyik levelét: „Le akartam másolni a természetet; nem sikerült. De gratuláltam önmagamnak, amikor rájöttem, hogy a napot például nem lehet reprodukálni; hanem *meg kell jeleníteni valami más dolog segítségével, a szín segítségével, annyira, amennyire*. A természetet nem szabad reprodukálni, *megjeleníteni* kell. Hogyan? Színes figuratív megfelelők segítségével.”

(Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei* című művéből idézi Barba: 85.) A bemutatáshoz nem kell stílus – nem kell „stilizálni” – a megjelenítéshez igen. – A bemutatás soha nem sikerülhet tökéletesen; a megjelenítés igen. A megjelenítés elhagyja a valóságmozzanatok tömegét, „valóságfogyatkozást” idéz elő, így vezet mélyre; a bemutatás megtapad a felületen – a sok részlet nem engedi az egész magváig elhatolni.

Az ábrázolás tehát *nem* bemutatás. Megjelenítés. Ehhez idézzünk egy kísérletleírást a londoni Lélektani Kutató Társulat gyűjteményéből:

„Mr. Smith (Gurnett munkatársa) hipnotikus állapotba hozta B. kísérleti személyt, s utána igyekezett lehetőleg minél tisztábban maga elé képzelni, hogy az asztalon nagy nyitott napernyő áll. Körülbelül egy perc múlva a kísérleti személy – egy nő – nevetve megszólalt: Milyen furcsa! nagy nyitott napernyő áll az asztalon ...”

Amit itt hipnotikus-szuggesztív állapotban lejátszódott, szavak és mozdulatok nélkül, csak a telepatikus kontaktus útján – az játszódik le a keleti színházban (a színházban) is, éber állapotban (de a néző agykérgét a figyelem a hipnotikus állapothoz hasonló állapotba hozta!) és a szó és a mozdulat erősítésével. Mindenesetre: csak a szó és a mozdulat önmagában nem elég az igazi – a hallucinatorikus – hatás kiváltásához.

Jersov Pavlov alapján mondja a színésznek: „Ha szavakat akarsz használni, *szavaid mögé minden pillanatban gondold oda a valóságot ...*” De nem fogalmilag! Néhány oldallal odébb olvashatjuk: „A szó csak akkor kap igazi jelentőséget, amikor kiejtése világosan élő elképzelésre, látomásra támaszkodik[a szavaknak] végletekig telítve kell lenniük *reális* fogalmakkal, látomásokkal...”

„Más dolog kiállni az igen tisztelt közönség elé, elhadarni, hogy »tra-ta-ta« meg újra »tra-ta-ta« és aztán otthagyni a színpadot ... Más dolog a színészi beszéd, és más dolog az emberi beszéd” – mondja Sztanyiszlavszkij.

A telepatikus kísérletekből tudjuk, hogy a jó induktorokat az jellemzi, hogy *fokozott mértékben képesek világos és tartós* képzeleti képeket felidézni magukban. A *képzeletnek* ez az ereje minden művészt jellemez.

A kísérletek azt is igazolták, hogy a telepatikus percepció (a néző) és indukció (a színész) képességeit *gyakorlás* útján is tökéletesíteni lehet (bár ezek *nem* szerzett, hanem az emberrel született tulajdonságok; ezért is lehet oly nagy szerepe a színészi képességek örökítésében a színész-családoknak).

Világos, hogy a színésznek „jó induktornak” kell lennie, aki fokozott mértékben képes világos és tartós képzeleti képet felidézni magában. Nyilvánvaló az is, hogy *iskolázásának* e képességre is ki kell (Európában csak ki kellene) terjednie.

A kutatók úgy tapasztalták, hogy a legjobb hipnotizőrök és telepatikus induktorok – férfiak. Fűzzük ehhez hozzá, hogy az ősi színház minden szerepét férfiak játsszák, tudjuk, a nőszínházét is. (Ennek persze mélyebbre ágazó okai lehetnek; másfelől nem vitatjuk el a női színészek rendkívüli képességeit. Sőt, általában: a nők „készebb” színészek ...)
Vasziljev²: 55; Jersov: I. 143., 154-155., 150. (Sztanyiszlavszkij); Vasziljev²: 171.

AZ ÖREGEMBER

33. Zeami: 128-135.

34. Zeami: 162.

35. Zeami: 40.

36. Zeami: 40.

37. Zeami: 80.

Sajnálattal hagytuk el mindazt, amit Zeami az öregember ábrázolásáról még elmond (mint láttuk: még mezítelen és ruhába bújtatott rajzot is mellékel a szöveghez). Idézzünk ide töredékesen még négy mondatot, utalásként a szöveg főbb részeire:

„Előkelően nyugodt szív, a tekintet a távolba irányul. – A figura [a rajz] a típus sajátos tartását mutatja, ezt ruhákkal kell [még kifejezőbben] ábrázolni. Ragadjuk meg ezt az alakot *benső szemünkkel*, és azután tegyük meg az öregember mozdulatait Az isteni vagy a szuverén nyugalom stílusa is az öregember típusából sugárzik elő, mint annak »funkciója«.”

38. Zeami: 41.

Világos, hogy itt – az öregember, az örült esetében – a belső magatartás pontos kidolgozásáról van szó. – Ezt az értő pszichológiai ravaszságot – hogy az öregember szíve ifjonti mozgásra vágyakozik, s hogy semmiképpen *ne akarjon az* öregembert játszó színész öreg emberként mozogni (Zeami: 80.) – etikai szintre emelve is megtaláljuk Zeaminál. Inti a színészt, hogy a versengésben *ne akarjon* mindenáron nyerni – ez „merev elhatározás”, ne játsszon túl hevesen a verseny kezdetén, és egyáltalán *ne törődjön vele, ha az egészet elveszíti is*; inkább: mérsékelje mozdulatait, játsszon tartózkodóan. (Tudnia kell: az igazi sikert, a nő felvirágzását, nem a sikerre irányított emberi akarat hívja elő; az embernek azon kell fáradoznia, hogy legjobb tudása szerint helyhez és időhöz alkalmazottan játsszon.) És akkor: *felkelti a tartózkodásán csodálkozó néző figyelmét!* (Következő napon már teljes odaadással játszhat; s az amúgy is rá figyelő közönséget e meglepően újszerű hatás magával ragadja majd.) – Zeami:85-86.

Még *az örülthöz* annyit, hogy Zeami az idézett leírásban az mondja: „... az a színész, aki az örültség típusaiban a mesteri rangig vitte, *minden más körben is* képes a játékra . . .” Zeami megkülönbözteti a megszállottat – akit isten, élők vagy holtak szelleme szállt meg – attól, akinek örületét lelki fájdalom okozta. (A szövegben idézett rész ez utóbbiakra vonatkozik.)

Megszállott ...

A megszállott elhagyja testét és lelkét, átadja az istennek, hogy abban magát kijelentse – elveszíti öntudatát.

A színész – megtartja öntudatát. Testét és lelkét ugyan átadja az alaknak, az alak képére formálja – *harmadikként* azonban ő is ott marad.

A megszállott *agykéрге* elveszítette dominanciáját, nem uralg többé a kéreg alatti, ősi központok fölött – ezek felszabadulnak, és most tombolnak; áldozatukkal rohannak a pusztulásba; személyiségének határait átszakítják, és végül is: visszamossák őt az öntudatlanságba.

A színész *agykéрге* éber és erős marad; de felszabadítja a kéreg alatti központok bebörtönzött hatalmait is; felszabadítja, de kordában tartja. (Már a múlt század végén Meynert is elmondta, a hisztériát és a hipnózist magyarázva, klinikai előadásában, hogy „az agykéreg, tónusgyengesége következtében, kóros esetekben nem képes a subcortex és az ősbíró kérgi mezők felől keletkező hallucinációkat, illúziókat és reflexeket teljesen elnyomni”. In: *Völgyesi*: 64.

Ezért példászerű a színész számára: örültet játszani. Az örültben – az örült szervezetében – hasonló dolog történt, mint ami a színészben naponta meg kell hogy

történjék.
Hasonló, de nem azonos.

A RÖGTÖNZÉS

39. Kodály Zoltán: *Népzene és műzene*. 1941. Előadás. Egyik kiadása: *Fábián*. Idézett oldalak: 129., 134.
40. *Fábián*: 129.
41. A modern zene „rögtönzései”; többek között: *a Kommentare zur Neuen Musik* című kötetben. John Cage két írása: *Unbestimmtheit (166- Cage²)* és *Beschreibung der in Music for Piano 21-52 angewandten Kompositionsmethode (176-Cage¹)*.
42. Zeami a „meglepően új”-ról, s a pillanatnyi improvizációról, többek közt: *Zeami*: 84-87., 97-99.
43. A típus, lélektani értelemben: *Kardos*: 146-148.
44. LSD. lásd a Playboy fent idézett számát – *Leary* – valamint Népszabadság, 1967. X. 11.
45. *Schrödinger* szavai: „Szükséges-e a kép a fizikában? – A kép nemcsak megengedett segédeszköz, hanem cél.” Idézi – Heisenbergre és de Broglie-ra is hivatkozva – *Kontra*: 39.
(Schrödinger szavainak lelőhelye: *Erwin Schrödinger: Was ist ein Naturgesetz?* München-Wien, 1967. Oldenbourg. 44.)
46. Archetípusok: többek közt: *Jung¹ és Jacobi*.
47. *Jung¹*: 142.
48. *Jung¹*: 142.
49. *Zeami*: 40.
50. *Fábián*: 127.
51. *Fábián*: 127.
52. *Jung¹*: 148.
53. *Jung¹*: 164.
54. „... a tudat felszínén való megtartás az egész módszernek természetes követelménye. „: *Jung¹*: 139.
(Mindez a művészetet magyarázza ugyan – de torz, félreértett dolog e magyarázatok alapján művelni a művészetet.)
55. „Szemünk pillás függőnye fent: Hol a színpad: kint-e vagy bent, Urak, asszonyságok?” – *Balázs*: 6–7. (A Regös prológusa.)
Mivel a típus elveszett, a törvényes, a típus jegyében álló improvizáció helyett a véletlent hívják segítségül a fröccsöntő festők csakúgy, mint a három részbe vágott kottalapokra író zeneszerzők; a zenész játék közben akármelyik részt hajtogathatja, s ettől függően variálható a zene. (Tehát ráadásul: nem magából hoz elő valamit, rögtönöz a típus, a struktúra jegyében állót az előadó, hanem a „szabad variáns” is „elő van írva”.) Bábel. A közös jel most egyszer megint elveszett. Keressük. Innen – innen is – a pantomim divatja. A pantomim nem lehet el e típus jegyében álló rögtönzés, variálás nélkül. (Szegény Európánkban már a gyerekmesék is kezdik levedleni a típusok alakját – a modern és tanulságosított mese a gyerekeknek semmit sem mond. Reméljük. Ha mond – még sokkal rosszabb. Itt kezdjük a gyereket leszoktatni önmagáról és a valóságról; és szeretnénk rászoktatni megürült, „emberi” konvenciókra; légy pontos, légy rendes, légy

szófogadó ...)

56. Zeami: 138.

Típus és rögtönzés, hagyomány és egyéni variáns ... Összeforrásukra idézzünk példát a mai színházi munkából:

Marceau színházában így épül fel egy mimodráma: Marceau valamely *régi történet, mese, színdarab alapján* elkészíti a mimodráma *vázlatát*; e vázlattal a kézben – és a fejben – megkezdődnek a próbák. A próbákon mindenki – minden szereplő –: *improvizál*, a vázlat szellemében, a vázlat alapján. Így épül lassan-lassan a darab, *napi nyolc-kilenc órai* munkával. Az improvizációk változnak, csiszolódnak, elmaradnak, visszatérnek. Az *egész* együttes dolgozik *az egész* darabon. Ami végül is megmarad – azt most már *stopperórával* rögzítik. Ezután készül *a néma* mozgáshoz a zene!

A típust az improvizáció eleveníti meg. A hagyományt – az egyéni variáns. *Wisten*: 21–22.

(Jerzy Grotowskiék – mint *Barba* hírül adja – ismerik és alkalmazzák is színházi praxisukban Jung archetípus-tanát. Elméletükben összeakadt részletek kavarnak; színházuk *ettől függetlenül* lehet jó vagy rossz.)

A HARMADIK SZEM

57. Zeami: 93-94.

58. Vision objective: *René Sieffert: Zeami. La tradition secrète du Nô*. Paris. 1960.: 119. (Hivatkozás: *Zeami*: 163.)

59. *A Tampankanról*: *Zeami*: 163.

60. Lewinski: Lásd fent. (*A képzés ideje* című rész 40. számú jegyzete! *Steiner*²: 9-10.)

61. Diderot: önmagunkon belüli kettéválás. *Dullin*: 36.

62. *Barrault*²: 108.

63. Goethe találkozik önmagával. *Vasziljev*¹: 78.

64. Goethe a szellemi szemről és a testi szemről: *Bahr*: 86.

(*Bahr a Goethes naturwissenschaftliche Schrifte*. Weimar. Hermann Böhlau kiadását idézi. *Bahr*: 148.)

65. Galton: *Bahr*: 75-78-79.

66. A szem: *Bühler*: 65-66., 69-71.; *Kardos*: 29-30., 37-38., 102-103.; Kéziratos egyetemi anatómia jegyzetek. Bp. 1962-1963; *Goethe*¹: 343-352. (Goethe följegyzései Purkinje könyvéről: *Das Sehen in subjektiver Hinsicht von Purkinje, 1819*.)

67. *Kardos*: 103.

68. Hang, ritmus – szín, forma: *Gyulai*. (Ez a *színesztézia* – az „össze-érzékelés” – lélektani jelensége.)

69. Kinesztézis, ataxiás betegek, propiocepció: *Kardos*: 69,70-74.

70. Statikus érzékelés: *Kardos*: 72.

(A kövecske nagyobb tehetetlenségénél fogva süllyed *tovább* a folyadékban a dőlés irányába; mivel *nehezebb*, mint a szálacska, minek a hegyibe ült.)

(Különös mélységbe vezethet a kinesztetikus érzékelés. Ha zsebünkben két *azonos súlyú* kulcs van, de az egyik vasból és a másik alumíniumból – az alumíniumkulcsnak, persze, *nagyobbnak* kell lennie, hogy a vassal *azonos súlyú* legyen – akkor az alumíniumkulcsot, letapogatva és megemelve mindkettőt, kifejezetten *könnyebbnek*

érezzük. Mert megszoktuk, hogy ami nagyobb, az nehezebb; ha nem nehezebb, hanem azonos súlyú, akkor már könnyebbnek véljük. Ez látszólag érzéki *csalódás*. Valójában: ez már fajsúlyérzékelés. *Érzékeljük*, hogy az alumínium fajsúlya kisebb, mint a vasé. A fajsúly érzékelése az *anyagok megkülönböztetése* szempontjából pedig sokkal fontosabb, mint a tárgy pillanatnyi súlyának pontos megállapítása.)

71. Az arisztotelészi csalódás: középső ujjunkkal átfogjuk, kereszteljük mutatóujjunkat, amennyire csak lehet, és most egy ceruzát, tollat teszünk a keresztelt ujjak közé; úgy érezzük: nem egy tárgy két oldalát, hanem két tárgyat érintünk. A Charpentier-féle csalódás: egyenlő súlyú és különböző nagyságú vagy különböző súlyú és egyenlő nagyságú tárgyak becslése ... A nagyobbik tárgyat könnyebbnek érezzük; lásd fent: fajsúlyérzékelés. (Kardos: 70-71.)
72. Mint fentebb is idéztük, Goethe 1819-ben följegyzéseket készített – és adott közzé a *Morfológiai Füzetekben* – Purkinje *A látás szubjektív szempontból* című művéről; innen való az idézet – amit egyébként Bahr is idéz könyvének 87. oldalán. *Goethe*²: 351. (Goethe ezt az idézett részt zárójelben fűzi Purkinje művének 169. és 170. oldalához, ahonnan két fontos gondolatot kivonatol. Az egyik az, hogy *gyakorlással az utókép hihetőleg mind hosszabban és bensőségesebben megtartható, s ez a gyakorlás mintegy előképzése lehetne az emlékezetnek s a képzelőerőnek*. A másik: a megfigyelések alapján állíthatjuk, hogy az emlékezet és a képzelőerő magukban az *érzékszervekben is* tevékenyek, hogy minden érzékszerv sajátos emlékezettel és képzelőerővel bír, s ezek mint egyes meghatározott erők, részei a lelki tevékenység általános energiájának.)
73. M. A. Rouhier: *Les plantes divinatoires*. Paris. 1926. (*Les Conf. de l'Inst. Métaps. Intern.* 84.) Idézi: *Vasziljev*²: 97.

Echinocactus Williamsii = Lophophora Williamsii.

Cortez óta tudjuk, hogy az aztékok, a mexikói indiánok éltek peyotlallal; 1885 óta az észak-amerikai indiánok között is *elterjedt vallás* a peyotizmus – egyben az Egyesült Államok hivatalosan elismert vallásainak egyike. A peyotisták keresztényeknek vallják magukat; az istentisztelet szombat este nyolc órától vasárnap reggel nyolc óráig tart – például –, és az áldozás: peyotlfogyasztás. A peyotl *megnyitja az érzékeket*, és erővel – a szellem erejével – tölti el a hívőt, aki vízióiban a valóságból többet lát, és – a hatás fokozásával – az istenséget és a szellemi világot is szemlélheti. Az első tudományos kísérleteket 1897-ben végezték peyotlallal. (A. Heffter.) – *Fncyclopaedia Britannica.*; *Der Grosse Brockhaus*¹.

74. Sztanyiszlavszkij *A színész munkája* című művének bevezetőjében maga mondja: „A »rendszer« egyik legfontosabb feladata a *szerves természet* és a *vele kapcsolatos tudatalatti* alkotó tevékenységének fölidézése. – Ezt közelebbről a könyv utolsó, XVI. fejezete tárgyalja. Kérem az olvasót, hogy erre a fejezetre *különös figyelmet* fordítson, mert a színészi alkotás és a »rendszer« lényegére vonatkozóan innen kaphat tájékoztatást.” És itt ezt olvassuk: „A színész *természetes és szerves* lelki életének *tudatalatti* működése nélkül azonban a színész játéka számító, hamis, mesterkéltnél, száraz, külsőleges és élettelen marad. – Törekedjenek tehát arra, hogy a színpadon minél tágabb lehetőségeket adjanak a *tudatalatti alkotásnak!* Küszöböljenek ki mindent, ami ezt gátolja, és erősítsenek mindent, ami elősegíti. Pszichotechnikánk legfontosabb feladata, hogy olyan közérzetet és lelkiállapotot teremtsen, *melyben a természet maga indítja meg a tudatalatti alkotásfolyamatát.*”

(A továbbiakban kifejti, hogy hogyan vezet a tudatos *technika* – a figyelem koncentrációja – a tudatalatti erőinek felszabadításához. Később még újra meg újra

kimondja, hogy az igazi művészi alkotás, alakítás „a természet tudatalatti alkotó munkája, a színész tudatos pszichotechnikája segítségével . . .”.)

Sztanyiszlavszkij³: 6., 392., 413.

Ugyanitt olvashatjuk ezt is: „A belső érzékelésnek fokozott tudatosságát és érzékenységét kell a színésznek kidolgoznia . . .” (27.)

75. Sztanyiszlavszkij a spontán érzelmekről: *Redgrave*:43.; az önismeretről: *Brecht*: 99.

76. *Brecht*: 34., 66. és 21.

77. *Brecht*: 35.

78. (Megjegyzések a kínai színművészetéről.) *Brecht*: 24.

79. *Brecht*: 34.

A hatás – hely és időpont

A HELY HANGULATA

1. *Zeami*: 65-66.

2. *Barrault*¹: 54.

3. *Kardos*: 208. (W. E. Blatz, 1925. alapján.)

4. *Tölgyesi*: 48.

5. *Karácsony*²: Bevezetés és XXVIII. fejezet.

6. *Natya*: D. Mitchell és E. K. Swartz cikke.

7. *Zeami*: 63., 77-78., 81-83.

A KELLŐ PILLANAT

8. *Zeami*: 45-46.

9. A kellő pillanat megragadása, benső látással – a kellő pillanat intuitív megragadása:

Zeami: 95.

A német fordítás *intuitív megragadásnak* mondja a kifejezést. Németül az Intuition *belső szemléletet* – illetve ilyen szemlélettel, *belátással* összefüggő *megismerést* – jelent, az intuitív szó pedig *szemlélődőt, szemléletest*. Hadd emlékeztessünk itt arra, hogy az intuitív szó a latin *intueor, intuere, intuitus* sum-ból származott az európai nyelvekbe. Ez az ige azt jelenti; *megnéz, tekint*. A *tueor, tuere, tuitus* sum: *néz, megnéz, szemlél*. Az *in a* bensőséget erősíti; benső lénye szerint *megtekint, belenéz* ...

Voltaképpen kétféle bensőségről van itt szó: bensőmben érzékelem, felfogom az elem kerülő jelenség, a *másik* ember benső tartalmát.

Az intuíciót egyelőre és csak hipotetikusan „telepatikus” jelenségként próbáltam értelmezni a szövegben. Látni fogjuk majd, hogy a nő-színész intuíciója nemcsak a közönség szívbéli állapotát érzékeli, hanem – mondjuk – az időjárást is. Ez már nem „telepatikus” jelenség; hiszen nem embertől emberig tartó hatást fog fel.

Az intuíció *belső érzékelés* – akár a másik ember hangulatát, akár a saját

szervezetem időjárás okozta állapotát fogom fel. De hiszen *minden* érzékelés *belső!* Valóságos csoda, hogy a szemünkbe vetítődő képet *nem a recehártyán látjuk!*, hiszen ott kellene látnunk, ott érinti testünket, ott ábrázolódik – s nem ott látjuk, nem, hanem: a külvilágban. Mintegy *visszavetítjük* a képet oda, ahol van, *visszaképzeltük* a külvilágba. (Valószínűleg a szemlencsét és a két szemet mozgató izmok feszültsége „jelzi”, hogy a fénysugár milyen messziről hull a szemünkbe. Persze csak gyakorlat után és bizonyos körben jelzik pontosan. A kisgyerek még felnyúl a Holdért, de még mi is sokkal közelebbinek látjuk, mint ahol van.) Így – megszokás és gyakorlás után – *kihelyezhejük* benső érzékletünket oda, ahol valóban van! Így szubjektív benyomásainkat, megérzéseinket, intuícióinkat – objektív érzékeléssé tisztíthatjuk, kellő iskolázással. Ezen is dolgozik a nő-színész.

Tehát az intuíciót *érezékelésnek* tartjuk?

Igen. De nem a fogalmi gondolkodáson inneni, hanem – mondjuk – azon túli érzékelésnek. Ha Pavlov azt mondja: „Mármost miben áll az én intuícióm? Abban, hogy az eredményre emlékszem, de a megokolás folyamatát abban a pillanatban elfelejtettem ... az eredményre emlékeztem, és helyesen feleltem, de az egész előzetes gondolatmenetet elfelejtettem. Ezért is tűnt úgy, hogy intuíció segített. Azt gondolom, minden intuíciót úgy kell értelmezni, hogy az ember a végeredményre emlékszik, de az utat, amelyen haladt, és amely a célhoz vezette, az adott pillanatban nem veszi tekintetbe” – akkor ezzel egyrészt az intuíciót ki akarja ragadni a sejtelmesség kódéből – mintegy következtető gondolkodási folyamat végső eredményeként fogja föl –, másrészt utal arra, hogy az intuíció világos egészet (azt szeretném mondani: világos, egész képet) villant fel az észlelőben, anélkül hogy az észlelő tudna a részletekről, s e részletek összeilleszkedéséről egyetlen egészzé.

Pavlov szavait Lukács György idézi (Pavlov: *Mittwochskolloquien. II.* kötet. Berlin, 1956. 212. oldal alapján) esztétikájában. *Lukács²*: II. 39. És először jegyzetben a következőket fűzi hozzá: „Még mielőtt behatóan foglalkoztam volna Pavlov elméletével, hasonlóképpen tettem fel a kérdést, és hasonlóképpen válaszoltam is rá: »És pszichológiailag az intuícióval kapcsolatban az a közvetlen látszat keletkezik, mintha konkrétabb, szintetikusabb volna a fogalmakkal dolgozó diszkurzív gondolkodásnál. Ez persze csak látszat, hiszen az intuíció pszichológiailag nem jelent mást, mint hogy hirtelen tudatossá válnak tudattalanul lezajló gondolatfolyamatok.« *Existenzialismus oder Marxismus.* Berlin, 1951.: 24. oldal.” És a szöveget – a Pavlov-idézet után – így folytatja: „Az intuícióval kapcsolatban természetesen ugyanazt a fenntartást kell tennünk, amelyet a fantázia tárgyalásakor már kiemeltünk: az intuíció lélektani jelenség, amely egyaránt keletkezhet a 2. és az 1'. jelzőrendszerben. Fenti fejtegetéseim, akárcsak Pavlovéi, közvetlenül a második jelzőrendszerre vonatkoznak; csak a teljesség kedvéért hadd jelezzük röviden, hogy – akárcsak a fantázia esetében – jövőbeli pszichológiai vizsgálatok foglalkoznak majd azzal, hogy vajon a 2. jelzőrendszerben egy ehhez bensőleg hozzátartozó intuíció, illetve fantázia működik-e, vagy ilyen esetekben az ember az 1'. jelzőrendszer erőit veszi segítségül, hogy azután az így elért eredményeket maradéktalanul bekebelezhesse a második jelzőrendszerbe. Mindenesre már magában a munkafolyamatban is felmerülnek hasonló jelenségek. Az érzékek munkamegosztásáról szólva Gehlen kiemeli ezt az intuitív vonást: »De mindezeket az adatokat a szem *egyetlen* pillantással fogja át.« [Gehlen, *Der Mensch.* Bonn, 1950. 67. oldal] jellemző és fontos, hogy mindenütt, ahol a felidézés a szóbeli kifejezés világában döntő szerepet játszik, olyan tendencia szokott kialakulni, amely a

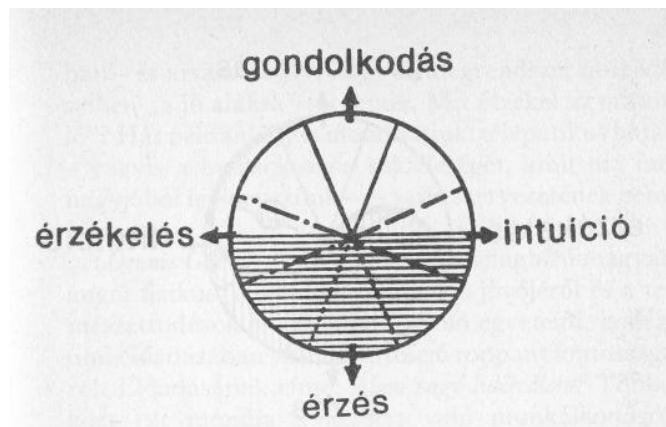
fogékonyságot tudatosan az intuitív megragadásra állítja be, a hallgatót intuitív megértésre ösztönzi, és elsődlegesen nemcsak a gondolatokat, hanem főként élményeket, érzéseket, indulatokat stb. idéz fel benne. Jellemző, hogy Arisztotelész felhívja a figyelmet a lakonikus mondások, a talányosan célozgató beszédformák kedvező hatására. [Arisztotelész, *Retorika. II. könyv. 21. fejezet*]"

A 1'. jelzőrendszeren Lukács György a pavlovi 1. és 2. jelzőrendszer közötti tartományt érti; nem konkrét érzékelés (1. jelzőrendszer), de nem is absztrakt fogalom (2. jelzőrendszer) adja e tartományjeleit, hanem: *a képzet*. Még *kép*, de már általánosított, elképzelt. Ez egyben a fantázia – a képzelet! – és az intuíció – a belső *látás!* – tartománya Lukács György értelmezésében.

Látjuk: Lukács nyitva hagyja a kérdést, hogy a gondolati folyamatot *követő* intuíció az 1'. intuitív erőket veszi-e segítségül, vagy a 2. jelzőrendszerben – durván szólva: a kéregben – is vannak-e ilyen (képzeleti, intuíciós) lehetőségek.

Én úgy vélem, feleltem hipotetikusan erre a kérdésre, amikor *a „megfordulást”*, kérgi és kéreg alatti központok, bal és jobb félteke, „tudatos és tudattalan” viszonyát fejtegettem. (A tudattal átjárt tudattalan – a Siragiban felfénylő éjféli nap.)

Az intuíció Jung klinikai-empirikus megállapításai szerint a lélek négy alapfunkciójának egyike. E négy tevékenységi forma: érzékelés, érzés, gondolkodás, „intuálás”. A személyiségek négy kategóriára oszthatók, aszerint hogy melyik tevékenységi forma *jellemzi* lelki működésüket. Ehhez a domináns tevékenységi formához *még egy* társul alárendelt viszonyban, s csak ritkán jut szóhoz már a harmadik. A negyedik általában teljesen elnyomott állapotban van; és feltörése kataklizmatikus. A finom különbségtételbe, s annak elemzésébe, hogy miért „racionális” funkció a gondolkodás és az érzés (mert mindkettő *értékeléssel* dolgozik – míg az érzékelés és az intuálás puszta észlelés, értékelés és értelmezés nélkül), itt nem vághatunk bele. De hadd szemléltessük e négy funkciót, a teljes lelki életet jelölő körön – például a gondolkodó típus esetében:

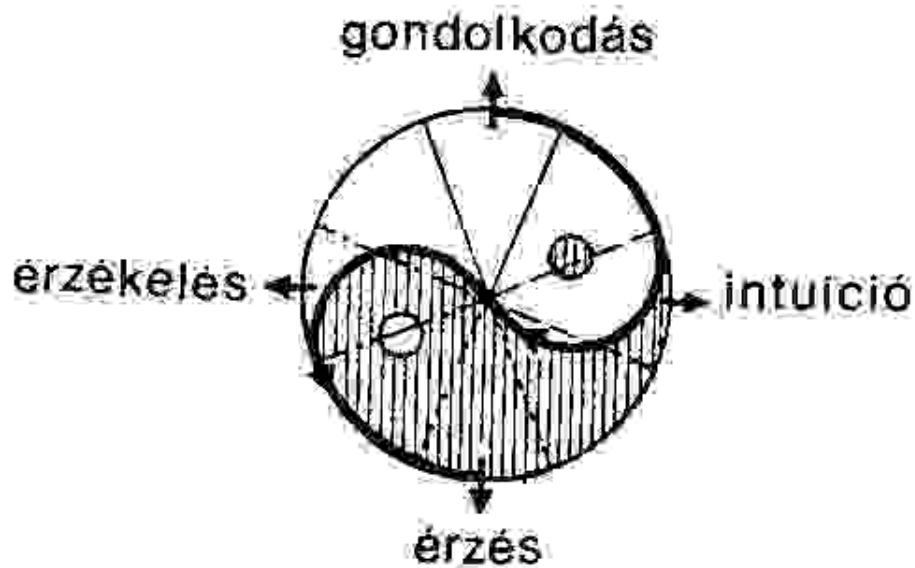


A szemben állók kizárják egymást. Egy időben nem működhetnek.

Az érzékelés észleli a dolgokat, úgy, amint vannak; az intuíció is észlel, de nem annyira az érzékszervek tudatos munkájával, mint inkább a „benső észlelés” öntudatlanabb módján. Így fogja fel a dolgokban rejlő lehetőségeket, tendenciákat. Az érzékelő típus például egy történelmi helyzetet minden egyes részletében lát, mégis: a

részletekbe beépült összefüggéseket figyelmen kívül hagyja. Az intuitív típus ügyet sem vet a részletekre, de az esemény benső értelmét, lehetséges összefüggéseit és várható hatásait azonnal átlátja.

Hogy a gondolkodó típusban például milyen sorrendben és tudatossági szinten helyezkedhetnek el a funkciók, azt a jin-jang ábra – Jung iskolája szerint is – kitűnően szemlélteti:



Nem a kör kerületén kell tehát haladnunk, hanem a belső vonalon, ha a szerves összefüggést keressük. A gondolkodó típus esetében tehát ez a funkciók sorrendje: gondolkodás, intuálás (másodlagos funkció), érzékelés (nem jut lényeges szerephez), érzés (úgyszólván nincs jelen; katalizmatikus feltörésekben mutatkozik meg). Roppant vázlatos felvetés ez; e finoman kidolgozott, a fő funkció pillanatonkénti változásával is számoló klinikai praxis ismertetésébe itt most nem vághatunk bele.

(Jacobi: 19–24.)

Hogy mit tartunk az intuáció fiziológiai alapjának azt részben elmondtuk az előző fejezet utolsó részében, amikor az agysejtek sajátos, képteremtő erejéről beszéltünk, részben még szót kerítettünk rá e fejezet későbbi részeiben is (az emberi szervezet és a természeti állapotok összefüggései ...). Továbbá: utalunk az alaklélektan megállapításaira – amit szintén az előző fejezetben, s jegyzeteiben ismertettünk, kutyafuttában – és arra a tényre, hogy az idegrendszer működéseiben „a jó alakra” törekszik. Mit érzékel az „intuáló”? Hát például így is mondhatjuk: telepatikus hatást – vagyis a hatások azon sokféleségét, amit ma még nagyjából így nevezünk – és saját szervezetének benső állapotát.

(Dennis Gabor – Gábor Dénes – a világhírű magyar-angol fizikus, a nyugati civilizáció jövőjéről és a természettudósok felelősségéről szóló egyetemi, kollégiumi előadásában szólt az intuáció roppant fontosságáról. Előadásának címe: *Álom vagy lidércálm?* Többek közt ezt mondja a jövőért való munkálkodásról: „... olyan emberek tesznek erőfeszítéseket ennek érdekében, akik felmérték korunk sorsdöntő jellegét, és

ugyanakkor nem hódolnak be az elkeseredésnek. Ha ezekhez az erőfeszítésekhez még sok-sok tehetséges agy csatlakozik, mind az intuitív, mind a matematikus fajtából, akkor nagy esély lenne rá, hogy megmeneküljünk a civilizációnkat fenyegető veszélyektől ...” Tudniillik: „... mikor politikai rendszerekkel operálunk, az emberi tényezőt teljes komplexitásában kell figyelembe vennünk, részben ésszerű, részben ésszerűtlen reakcióival együtt ...” E figyelembevételre csakis az intuitív megértés képes; a matematikai leírás „nemcsak túlságosan merész, hanem ostoba is lenne” – mondja Gabor: 38.)

10. *Barrault*²: 48., 52-53., 109.

11. *Zeami*: 96.

12. *Kardos*: 147.

13. *Barrault*²: 78. Egyébként Homérosz – az *Iliászban!* lankadatlan harcai közepette – a harci erény mellett említi a táncot, így:

S most a hajók mellől s szomorúan a sátrak elől is
visszavonulnak a trójaiak szeles Ílionukba,
Pülüdamász ha nem áll oda hős Hektórhoz e szókkal:
'Hektór, csak nem tudsz másnak hallgatni szavára.
Harcierényt amiért bőven nyujtott neked isten,
azt akarod már, hogy légy mindig tervben is első?
Csakhogy nem lehet ám mindent magad–egynek elérni:
van, kinek isten a harcierényt nyujtotta sajátul;
van, kinek épp táncot, másoknak a dalt meg a lantot,
s van, kinek oly okos elmét tesz kebelébe a dörgő
Zeusz, hogy igen sok nép veszi aztán annak a hasznát,
mert sokakat megment, s a javát maga látja leginkább.”

Így tehát a *tánc* adománya nemcsak a harcierény, de a dalni-tudás, s az okosság mellé, velük egy sorba kerül. Valamivel előbb meg az álommal, szerelemmel, édes dallal említi együtt Meneláosz szavával a költő:

Mindennel betelünk, be az álommal, szerelemmel,
édes dallal is és *táncokkal*, a *kellemesekkel*,
melyekkel jobban kíván jóllakni az ember,
mint a csatákkal: s lám, ezzel sose tel be a trósz had.

(*Iliász*, 13. ének, 723-734. és 635-638. sor; Devecseri Gábor fordítása.
Kiemelés: tőlem – V. T.)

14. *Zeami*: 46.

15. *Kardos*: 93.

16. *Kardos*: 92.

17. És milyen más hatások alkalmasak még különösen arra, hogy felkeltsék figyelmünket?

Néhányat felsorolunk a figyelem mai lélektanából –, s egybevetjük a nótázás gyakorlatával. (Előbb még említsük meg, hogy a figyelem terjedelme 4-6 tárgy, ennyit még egyszerre és egészben fel tudunk fogni; négyzavas plakátot, hatjegyű telefonszámot – a nó játék szereplőinek száma általában *négy*. Néha csak kettő, de néha

hat.)

Tehát:

Felkelti és leköti a figyelmünket az inger *tartama* (minél hosszabban tart, bizonyos határig, annál biztosabban) – „ezért” mozog *lassan* a nó-színész.

Még hatékonyabb a *megisméltő* inger – erről gondoskodik a nó-színész lábának dobbantásával, s a nószínház a zenész pontosan ismétlődő *dobütéseivel*.

Nagy jelentőségű, hogy a tárgy a látótér melyik részén van – Zeami pontosan megszabja, hogy a színész a közönséghez képest *hol* álljon, milyen távol és milyen közel, a színpad melyik oldalán.

Amit a *bal oldalon* látunk, az jobban megragadja figyelmünket – a nó-színész *balról* jön be, baloldalt áll meg, a színpad bal oldalán játszik (jobboldalt általában a zenekar ül).

A tárgy izoláltsága, *elszigeteltsége* felkelti figyelmünket – a nó-színész általában *egyedül* áll az üres hídon vagy színpadon; illetve partnere (a mellékszereplő) nagy távolságban van tőle; ruhájának színe élesen *elüt* környezetének színétől.

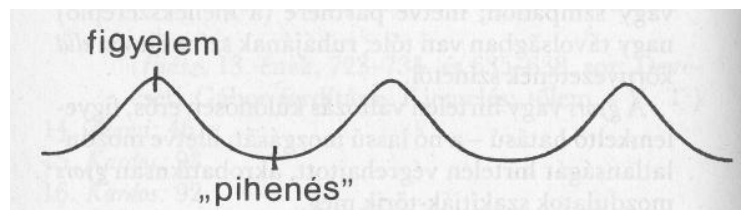
A *gyors* vagy hirtelen változás különösen erős, figyelemkeltő hatású – a nó lassú mozgását, illetve mozdulatlanságát hirtelen végrehajtott, akrobatikusan *gyors* mozdulatok szakítják-törik meg.

A *relatív erősség is* döntő lehet, például: feszült csendben egészen kis zörej is elegendő – erre a törvényre épül (külsőleg) *mozgás és mozdulatlanság* kombinációja, a teljes mozdulatlanságot követő jelentéktelen mozdulat is jelentős hatású.

Ami az érzékszervek szerinti felosztást illeti: *legerősebb* hatású a test megérintése, tehát a *tapintás* ingerlése. (A keleti színész szuggesztívjátéka folytán ezt a tapintási érzékletet is ki akarja váltani, láttuk, anélkül azonban – természetesen –, hogy a nézőt valóban megérintené.) Az érintés figyelemkeltő erejétől nem sokkal maradnak el az *éles, magas hangok* és a *színes, rikító, telített színű tárgyak* – a nó-zene *éles, magas* hangokkal él (még az énekes is!), és ruhája, maszkja – tudjuk – *színekben ég; jellegzetes, fénylő, erős színekben*.

Különösen fontos – szubjektív szempontból – az *inger újszerűsége*, mondja a tudomány; nem kelthet hatást, nem érhet el sikert az a színész, aki nem tudja, miben áll a „*meglepően újszerű*”; ez a titok a „*csodálatos*” határait súrolja, mondja Zeami.

A figyelem *fluktuál*, hullámzik; egy hullám körülbelül 10 másodperc tartamú; ezen belül a negatív fázis – mikor *nem* figyelünk, kevésbé figyelünk – általában *valamivel hosszabb*, mint a figyelem ideje:



Ennél jóval nagyobb hullámszám is megfigyelhető *hosszabb idő alatt*; azaz sokkal mélyebbre zuhanhat és sokkal tovább tarthat a nem figyelés fázisa. Ez a nagy hullámszám mérhető, ha – viszonylag rövid időnként, például *15-20 percenként* – rövid szünetet tartunk. A nóelőadás egy-egy részlete *10-25 percig tart!*

(Vö.: fentiek; valamint Zeami: 95. és Kardos: 91-98.)

AZ EMBERI SZERVEZET ÉS A VILÁG TERMÉSZETE

18. Zeami: 81.

19. Zeami: 47.

20. Zeami: 85.

21. Zeami: 69-70.

22. Az akupunktúrás gyógy mód több száz–722!–pontja: Pálos: 41.

Akupunktúra – Európában és Amerikában alkalmazott, a latinból származott kifejezés a kínai tűszúrásos eljárásra. *Acus* = hegy, él, tű. *Punctum* = szúrás.

23. Pálos: 70-75.

24. Pálos: 61.

Még egyszer: ezeket a vezetékeket és pontokat (egész rendszerük jin-jang-rendszer) roppant pontos anatómiai rajzokon ábrázolták és ábrázolják a kínai orvosok. Egy-egy vezeték sokszoros elágazású, görbületű – néhol önmagába visszatérő, önmagát keresztező. De e vezetékek és pontok *semmiféle* testi összefüggésnek nem felelnek meg! Néhol egy-egy izmot, ideget, eret látszanak egy-két centiméteren át követni, hogy azután hirtelen éles szögben más irányt vegyenek, és *egészen más* szervezeti részhez fussanak át.

Önkényes ez a cikcakk?

Kínában és Nyugaton (elsősorban Franciaországban és Németországban; az akupunktúrás gyógy módnak mindkét országban központi orvosi folyóirata van), roppant nagy érzékenységgű elektromos bőrellenállás-mérőket szerkesztettek (például: az R. Voll-Plochingen-féle apparátust), és azt a meghökkentő megállapítást tették, hogy e rendkívül finom műszerek a vezetékek mentén – egy-egy vezeték mentén – *mindenütt azonos ellenállást mutatnak*, a vezetékeken kívül eső pontokon azonban (a legközelebbi pontokban is) már *egészen más* értéket találunk.

A Szovjetunióban, a Lomonoszov Egyetem biofizikai tanszékén kétféle műszerrel mérték a megfoghatatlan vezetékek és pontok helyén mutatkozó élettani sajátosságokat; elektronikus műszerük szintén kimutatta, hogy a bőrellenállás potenciálja *a pontokban* és *a rajtuk kívül* eső helyeken *különböző*; akusztikai, „hangadó” készülékükkel végzett vizsgálataik pedig arra a feltevésre vezettek, hogy a megjelölt pontokban a kötőszövet *valamivel lazább* szerkezetű. (Az akusztikai készülékkel dörzsölik a bőrt; az így keletkező hang változó sűrűségű közegekről változó erővel verődik vissza.)

A hagyományos pontokban *az egész vezeték mentén* ki lehet mutatni a jellegzetes erősséggű bőrellenállást, még a hullán is – ez Bachmann, német tudós megállapítása.

A korszerű felfogás szerint a pontokban kiváltható, vitán felüli hatás a vegetatív idegrendszer ingerlékenységével magyarázható; de lássuk világosan: a vezetékek *nem a* vegetatív idegrendszer pályái mentén haladnak, a pontok *nem a* vegetatív idegrendszer pontjai.

Honnan ismerték a hajdankori kínai orvosok e vezetékeket? Milyen eszközzel ismerhették meg? Nem tudjuk.

Vezérlő elvük: a jin- jang-elv volt.

Adatok: Pálos: 71., 91., 94.

25. Pálos: 30-35.

(A szovjet Tudományos Akadémián *külön szekció* vizsgálta a hagyományos kínai orvoslást! – Pálos: 91.)

26. Az emberi szervezet az évszakok váltakozásában, a mai, európai felfogás szerint: *Pálos*: 37-38. (*Dr. Kérdő István: Időjárás, éghajlat, egészség*: Budapest, 1961. Medicina: 96-98. alapján.)
27. *Donhoffer*: 655.
A zsigeri idegrendszer paraszimpatikus ága fokozza éjjel a belek, a vesék *kiválasztó* tevékenységét, miközben csökkenti a vérkeringés iramát, lassítja a légzést.
28. *Donáth*.
29. *Pálos*: 38.
30. Többek között: *Pálos*: 123-124., 130. (Klinikai adatok.)

FEED-BACK, A SIKER

31. Turligin kísérletei: *Vasziljev*²: 85. (*SZ. J. Turligin: Mikrohullámok (= 2 mm] kisugárzása az emberi szervezetből*.
A kísérleti biológiai és orvostudományok tájékoztatója 1942. 14. kötet. 10. szám. 4. füzet. 63. oroszul.) 32. Woodrough és Dayle mutatja ki, Brugmans nyomán, a pszichogalvanikus bőrreflex mérésével, 1952-ben: *Vasziljev*²: 104. (*H. I. Brugmans: Quelques experiences the lephatiques ...* Copenhague. 1922.)
33. K. D. Kotkov levélrészletek: *Vasziljev*²: 64.
34. *Vasziljev*²: 63.
35. *Vasziljev*²: 80.
36. J. Olds kísérletei: *Kardos*: 273.
37. *Wisten*: 38.
38. Pap: 105-106. (*Papez* alapján.)
39. A *hippocampus* szó eredetileg egy mesebeli, ló alakú tengeri állat görög neve; tán sajátos alakja miatt, így nevezték el az agyvelő egyik dudoros részecskéjét is.

A túllépés

A MEGLEPŐEN ÚJ

1. *Zeami*: 81.
2. *Heinz-Klaus Metzger: Gescheiterte Begriffe in Theorie und Kritik der Musik*. (In: *Kommentare*: 197-213.)
3. Hogyan lehet a meglepetés elemével komponálni? Sztravinszkij mondja, hogy „a totális Reihe-zeneszerzót” ez a kérdés nyomasztja. (Totális Reihe-zeneszerzón ő – Schönberggel, Berggel és Webernnel szembeállítva – Stockhausent és kortársait érti, mint mondja, mivel a fentebbi három a zenei formát, minden radikális újítása ellenére „történeti érzékkel” alkalmazta. – Stockhausenék teoretikusa a fenti Heinz-Klaus Metzger.) – Igor Sztravinszkij: *Kortársaim – beszélgetések Robert Crafttal*. (In: *Fábián*: 237.)

4. Zeami: 84.
5. Zeami: 84.
6. Zeami: 84.
7. Zeami: 78.
8. Kardos: 220-221.
9. A nő moralizáló, intellektuális, eszmei és elvont: *Natya*.
10. A nő azt is magával ragadja, aki nem ért belőle semmit. Shaw és Unruh mérnök nyilatkozata: *Sipario* és *Unruh*.
11. Introverzio: *Natya*.
12. A kedvező érzelmek növelik az agykéreg vezető szerepét. *Völgyesi*: 71. (Többek közt K. J. Platonov és Meywart alapján.)
13. *Webern*: 98.

A VIRÁG

14. Buddha virág-beszéde: többek közt: *Zen, Aussprüche und Verse der Zen-Meister*. *Weber-Schkfer*²: 47. (*Utószó*.)
15. Zeami: 87-88.
16. Az egyik szutrában: talán a zen-buddhisták szeretett szutrájából, a *Fimalakirti-szutrából* származó idézet. De nem szó szerinti. – Zeami: 162.
(A szutrák a védikus irodalom aforizmatikus mondatokba foglalt tanító könyvei; vallási, jogi, csillagászati, fonetikai és metrikai tanításokat tartalmaznak. Később, a buddhizmusban, néhány szutra a kanonizált iratok közé került. – *Der Grosse Brockhaus; Encyclopaedia Britannica*.)

A JÜGEN

17. A júgen fogalmáról: Zeami: 23-28.
18. Lukács György esztétikájában Goethét idézi a műben rejlő „kimondhatatlan” természetét, mibenlétét elemezve: „Számunkra itt az a legfontosabb, hogy Goethe szerint az, amit az igazi műalkotások fejeznek ki, »még minden nyelven kimondva is kimondhatatlan« marad [Goethe nem irracionalista. A goethei kijelentés nem az irracionálisra utal, mondja Lukács, s tovább idézi Goethét.] »Minden lírai alkotásnak egészében nagyon észszerűnek, részleteiben kissé ésszerűtlennek kell lennie« ... A Goethe értelmében vett kimondhatatlanságnak [mondja a továbbiakban Lukács], mint lényeges megjelenési formának nemcsak – negatív értelemben – nincs köze semmiféle irracionalizmushoz, hanem most már egészen pozitíven – olyan magatartást kell kifejezésre juttatnia, amely [figyeljünk!] éppúgy az objektív valóság meghódítására tör, mint minden igazi tudomány, de belső lehetősége, és ennek következtében feladata az, hogy a valóság új oldalait, új mozzanatait tárja fel, olyanokat, amelyekhez az emberi szellem más eszközökkel sosem férhetne hozzá. »A szép – mondja Goethe – olyan titkos természeti törvények manifesztációja, amelyek megjelenése nélkül örökre rejtve maradnának.« A kimondhatatlanság helyes és hiteles goethei értelmea tudatosság

körének kiterjesztésében rejlik.”

Lukács a fentebb jellemzett 1'. jelzőrendszerben találja meg azt a fiziológiai-pszichológiai „szervet”, amelyben a tudatosság körének ez a kiterjesztése végbemehet. Mi által az ember képes a valóság – az egyes valóság-mozzanatok – „*intenzív végtelenségének*”, tehát befelé terjedő végtelenségének megragadására és művészi kifejezésére.

A kimondhatatlan tehát csak „gondolati-szóbeli” kifejezéssel *nem* mondható ki; de a művészi megjelenítés *kimondja*.

Ahogy a valóságban, úgy a műben is mindig ott van ez a kimondhatatlan – ez a gondolatilag-szóbelileg nem kifejezhető. (Amit azonban a művész *tudatosan* vizsgál, és *tudatosan kifejez* a műben, a valóság sajátos képmásában. Csakhogy tudatossága kiterjesztett, a gondolati-szóbeli tudatosságnál *tágabb* körű!)

Lukács²: II. 141–143. (*Goethe: Maximen und Reflexionen*. Jubiláumsausgabe. 326.; valamint az idézett kiadás XXXVIII. kötetének 255., IV. kötetének 210., XXXV. kötetének 305. oldala.)

Emlékeztetünk még Lukács *unbestimmte Gegenständlichkeit* (meghatározatlan tárgyiasság) fogalmára. A meghatározatlan tárgyiasság: „a műalkotásokban *közvetlenül meg-nem jelenő, művészetén kívüli eszközökkel kifejezhetetlen tárgyi világ*, a közvetlenül kifejezett tartalom felidézéséhez szükséges mögöttes terület.” Lukács²: II. 814. (*Eörsi István: A fordító utószava.*)

Ki szorgalmazná Zeaminál jobban a tudatos, éjt nappallá tevő gyakorlást, ki követelne tudatosabb „belső technikát” – és mégis milyen bölcsen tud ez a mester a kimondhatatlanról, a csodaszerűről. Ott, ahol arról ír, hogy bárhol jár, áll, ül vagy fekszik az ember, éjjel és nappal – *anélkül hogy pillanatra is lankadna*, a szellemi eszközök tízezerét kell látó szívében összefognia, így növelheti művészi erőit napról napra! –, néhány sor után új részecske következik, címe ez: *A csodálatosról. Így szól itt: „Mjő azt jelenti: »csodálatos«. Csodálatos: ez az alaktól mentes alak. Éppen az alaktalanban van a csodálatos. A nő-művészetben ez a csodálatos föllelhető a táncból és az énektől kezdve minden színészi tetteben, de lehetetlen valami pontosabbat is efelől mondani Ha sikerül szavakba kötni, nem nevezhető többé csodálatosnak.” Zeami: 109.*

19. *The Noh*: X. oldal.

(Vesd össze: Lukács György fejtegetésével: *Az 1'.jelzőrendszer az életben.* – Lukács²: 11. 32-68.)

20. *Zeami*: 142.

21. *Barrault*²: 33-34.

22. *Zeami*: 48.

Színész és szerző Zeami idejében – és családjában – még nagyon gyakran egyazon személy.

23. *Sartre: Qu'est-ce que la littérature?* (A könyv írása idején 1950-es német kiadását olvastam.)

24. Az önmagunkon belüli túllépéshez és a jungi transzcendentális funkcióhoz: Lukács²: II.

805.: „... így foglалható össze a katarzis lényege: a műalkotáségyéniség a világ olyan képét tartja a befogadó elé, amelyet ez sajátjának fogad el, de ugyanakkor egy csapásra tudatára ébred annak, hogy e világról kialakított elképzelései nem, vagy legalábbis még nem értékel ennek lényegét. A katarzisban tehát a mindennapos világnép, az emberekről, sorsukról, az őket mozgató indítékokról kialakult megszokott gondolatok és

érzések rendülnek meg, de ez olyan megrendülés, amely egy jobban megértett világba, egy helyesebben és mélyebben megragadott evilági valóságba vezet vissza. Ezért érintkezik olyan szorosan a katarzis *az emberi átalakulás és továbbfejlődés etikai kategóriáival* A katarzis tehát *az ember lényegére* irányul.”

(Ugyanitt elmondja Lukács György, hogy ezt a katarzist szöges ellentétben állónak látja „az összes vallásos megvilágosodással, megtéréssel stb.”. Tudniillik ezek – Lukács szavai szerint – „kivétel nélkül nem a földi ember felszínét és lényegét állítják egymással szembe, hanem teremtményszerű jellegét (valamenynyi »ragyogó bűnével«) és a túlvilágot, még ha ez, mint manapság, nem is más, mint a Semmi”. Itt tévedést látok. A világvallások alapjául szolgáló *szövegek is* ellentmondanak ennek a felfogásnak: nem szólva a vallási *élmény és praxis* fizioiogiájáról, pszichoiogiájáról. Kimondottan ezt olvassuk Lukács evangélista írásában: „Meggkérdetvén pedig a farizeusoktól [Jézus], mikor jő el az Isten országa, felele nekik és mondó: Az Isten országa nem szemmel láthatólag jő el. Sem azt nem mondják: Ímé, itt vagy ímé, amott van; mert az Isten országa *ti bennetek* van.” 17. rész, 20– 21. vers. Amit Lukács György mond, az az üres, klerikus gyakorlatra áll.)

25. Zeami: 145.

26. Zeami: 109.110.

27. A kúp alakú jungi séma: *Jacobi*: 46.

28. A tudat felszínétől az archetípusok erőteréig: *Jacobi*: 56.

29. Művészet és jelkép (jel és jelkép; jel és tudomány): ez *Karácsony Sándor* fogalomrendszere is. Lásd többek között: *Karácsony¹* (*az Irodalom és irodalmi nevelés* című részben).

30. *Jacobi*: 112.

31. Zeami: 55.

32. Gondolat, érzelem: *Brecht*: 21., 79., 94., 95.

Zárszó

A BESZÉD – MOZGÁS, ÉRZÉS, GONDOLKODÁS

1. *Wallon¹*: 1-4. „Az indulatoktól a képzethez a testtartáson és a simulacrumon vezet át az út” – mondja Wallon.

A simulacrum Wallon meghatározása szerint: „... vázlatosan leegyszerűsített cselekvés; a valóságos cselekvést valóságos tárgy nélkül, *belső szemléleti kép* nyomán mímelő aktus.” (*Wallon¹*: 124.)

2. Gümnaszt, rétor, doktor: *Steiner¹*: 195-212.

GONDOLATI SZÍNHÁZ – MÉG EGYSZER

3. *Mann²*: 220-221. (*Tengeri utazás Don Quijotéval*)

... ÉS AZ ISKOLA

4. Bentley. – Honti Katalin kéziratos fordítása; az idézet *A dialógus* című részletből való.
5. Wisten: 39., 43.

FIZIOLÓGIA, PSZICHOLÓGIA, PARAPSZICHOLÓGIA ...

6. Mann³: II. 212. (*Willi, a médium* –1923.)
7. Laplace szavai: *Laplace: Essai philosophique sur le probabilité – Filozófiai tanulmány a valószínűségről*. Idézi: Vasziljev¹: 191.
8. Weber–Schäfer²: 45. (Kiemelések tőlem V. T.)
9. Wallon¹: 5., 6.
10. Mitchell: 137.
11. Rötchel (*Mitchell*): 138.
12. Mitchell: 137-138.
13. Read¹: 139-175. (A három nagy: Picasso – Kandinszkij, Klee.)

MIÉRT ZEAMI?

14. Zeami: 75.
„ ... az idők során mindig kétféle művésznek volt minden szabad: a mesternek és a tudatlannak” – Arnold Schönberg írja ezt *Komponálás tizenkét hanggal* című művében! A Reihe megteremtője is tudja, hogy: minden szabad! (*Fábián: 172.*) Idézzük még Madácho: „Kiben erő van és Isten lakik, bár új utat tör, bizton célba ér. Művéből fog készíteni új szabályt, Nyügül talán, de szárnyakúl soha Egy törpe fajnak az abstractió” (*Az ember tragédiája, tizedik szín.*)
15. Zeami élete: *Zeami*: 12-13.
16. Szado–szigeti maszk és szobor (fényképestül): *Nishida*. Ide mellékelem még Zeami egyik írásának nyers, kétszeres fordítását. (Japánról németre, németről magyarra; mint az összes többi idézett rész is.)
Ez az írás *a Muszeki-isszi*.
Fia halála után írta.
Zeami: 150–151.

Muszeki-isszi

(EGY LEVÉLNYI ÁLOMNYOM)

A gyökérhez visszahanyatlanak,
a meghitt fészekbe sietnek
a virágok, a madarak;
és törvény szerint
lesz vége a tavasznak is.

Valóban, a virágokat szerető és a madarakat irigylő érzés – egy és ugyanaz; érzékletes mélységű költemény. Szülők és gyermekek elválása, ez a fájdalom, és a színek és a hang mulandóságának gondolata, ez a szomorúság – vigasztalhatatlan fájdalomban az emberi érzésekről mit sem tudó virágokat és madarakat irigyeljük – igen, mindez egy töről fakad.

Nos, az elmúlt nyolcadik hónap első napján meghalt a fiam, Cenzun, a legidősebb, Amo-nocsu-ban, Isze tartományában. Tán úgy látszik, mintha engem (egészen értelmetlenül) megrémítne ez a törvény, hogy a halál nem kérdez a kor szerinti rend után; de a sorsnak ez az ütése túlságosan váratlanul ért; így hát összetört engem, öreget, és a bánat könnyei megrohasztották a ruhám ujját. Cenzun, habár csak az én fiam, mégis feledhetetlen művész volt, és én, Sió, ki átvettem apámtól még életében e házunk hagyományozta művészetet, és tisztelettel odaadással munkáltam rajta, én is megvéhnedtem, már hét évtized fölöttem. Mivel úgy láttam, hogy Cenzun páratlan mester, aki még nagyatyját magát is meghaladta, én hüen a szavakhoz: »Ha valakire rátalálunk, akihez szólni érdemes, és nem szólunk hozzá, elveszíthetünk egy embert« – titkos tradícióját és legmélyebb dolgait e művészetnek hozzá szólóan, hagyatékként, följegyeztem: Ámde most illanó álommá lett mindez, és nem maradt semmi más, mint urát nem látó, hasznát nem ismerő por és hamu. Még ha írásaimat valaki másnak át is adnám, kinek szolgálhatná igazi hasznát? E hangulatot – melyben valaha ez a vers fogant –

Hogyha te nem vagy,
kinek is mutathatnám mind
e szilvavirágokat itt?

hogy értem ezt ma már. Most azonban művészetünk pusztulása kezdetét veszi; csak értéke hullt, öreg életem van már hátra. Hogy szorongat, hogy ezt az időt látó szemmel kell megérnem. Így igaz: megnyomorít ez! Azt mondják, Kung-csi mellében fájdalmasan égett, mikor meghalt a fia, Li Jü, és hogy Po Csü-ji, kitől a fia túlságosan is korán ragadtatott el, megpillantván az orvosságot – még ott állt a fejealján – névtelen keserűségben merült el. Ha gondolok arra, hogy Cenzun egykor ebbe az álomszerű létbe lépett, és én most az érte való szomorúságban – ki csak rövid ideig volt az én fiam – e zavart panaszt itt le is írom, elviselhetetlen fájdalmat érzek.

Irtóztatos sors:
én, ki, mint a vízholdta fa,
még megmaradtam,
egy pompás virág utolsó nyomait
láttam itt a földön.

Eikjó 4. évében, a 9. hónapban.

Sió

Ha nem gondolnám,
hogy minden hamarosan véget ér,
honnán is sejthetném,
mikorra fognak vénkorom könnyei
végre el, kiapadni?

Jegyzetek a Muszeki–isszi–hez

Mind a négy vers: nyersfordítás.

A gyökérhez visszahanyatlanak. Dainagon Tamesada költeménye a *Sin-Szencaisu* című műből.

A virágokat szerető érzés: híressé vált meghatározás, formula: a *Kokinsú* című versgyűjtemény előszavából.

Cenzun: Zeami legidősebb fiának, Motomaszának szerzetesneve.

Sió: Zeami öregkori neve.

Ha valakire rátalálunk: idézet Kung Fu-ce *Lun-jüjéből*.

Hogyha te nem vagy ... Ki no Tomonori egyik költeményének kezdő sorai (a *Kokinsúból*).

Kung-csi: Kung Fu-ce; fia Li Cung-jü a hagyomány szerint 15 éves korában halt meg.

Irtóztatos sors ... Ha nem gondolnám ... Zeami költeményei.

Eikjó 4. éve: 1433.

Ábrák, rajzok, képek

Zeami rajzai – mint ezt jeleztük is – Zeami kéziratából valók. Mi az említett Zeami-kiadás alapján közöljük (a típusok: 129-134. oldal). A nó-színpad alaprajza és a nó-kellékek ábrái: a *The Noh Drama* című angol nyelvű japán sorozat második és harmadik kötetéből valók. (A sorozat 1955 óta jelenik meg folyamatosan, kötetenként tíz nó-darab megragadóan pontos, erőteljes fordításával.) A könyv hátlapján lévő maszk és a belső borító első s hátsó oldalán található jelenetek képeit: *Maruoka-Yoshikoshi* alapján adjuk közre.

IRODALOM

Az irodalomjegyzék mindazokat a műveket – könyveket, antológiákban megjelent tanulmányokat, cikkeket – tartalmazza a szerzők neve (vagy ha a szerzőt nem ismerjük, a könyv, folyóirat címe) szerint, ábécé-rendbe állítva, melyeket a könyv írásához felhasználtam. Nem tartalmazza azonban azokat a műveket, amelyeknek csak adataira utalok *közvetve*, valamelyik felsorolt mű alapján. Ezeknek a műveknek a bibliográfiai utalásait – az idézett adathoz kapcsolódóan – a jegyzetekben találja meg az olvasó, annak megjelölésével, hogy az irodalomjegyzékben szereplő művek közül melyik idézi őket.

Ady Endre: *Szeretném, ha szeretnének*. A „Nyugat” kiadása, Budapest, 1909.

Aristoteles¹: *Nikomachosi etika*. Parthenon, Budapest, 1942. (Újabb kiadása: Arisztotelész. *Nikomachosi etika*. Helikon, Budapest, 1971.)

Arisztoteles²: *A lélekről*. Franklin, Budapest, 1915.

Artaud, Antonin: *Le Théâtre et la Peste* (Oeuvres Complètes d'Antonin Artaud. IV.) Gallimard, Paris, 1964. (Temesi Hédi kéziratos fordítása.) – Magyar nyelvű kiadása (Betlen János fordításában): *A könyörtelen színház*. Gondolat, Budapest, 1985.

Bahr, Hermann: *Expressionismus*. Delphin-Verlag, München, 1920.

Balázs Béla: *A kékszakállú herceg vára*. Magyar Helikon, Budapest, 1960.

Bálint Péter: *Az, élettan törvénye*. Medicina, Budapest, 1965.

Barba, Eugenio: *Kísérletek színháza*. Korszerű színház 73. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965.

Barrault¹, Jean-Louis: *Egy színházi ember naplója*. Korszerű színház 71. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1964.

Barrault², Jean-Louis: *Hogyan jön létre bennünk a színház?* (In: Barrault³.)

Barrault³, Jean-Louis: *Gondolatok a színházról*. Korszerű Színház 31. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1962.

Benl, Oscar: lásd: Zeami.

Bentley, Eric: *The life of the Drama*. Athenaeum, New York, 1965. (Honti Katalin kéziratos fordítása.) Bili, Max: lásd: Kandinszkij.

Brecht, Bertolt: *A színházról*. (Cikk- és nyilatkozatgyűjtemény.) Korszerű Színház 4-5. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1960.

Brockhaus: lásd: Der Grosse Brockhaus.

Bühler, Walter: *Der Leib als Instrument der Seele*. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 1962.

Cage¹, John: *Beschreibung der in Music for Piano 21-52 angewandten Kompositionsmethode*. (In: Kommentare ...)

Cage², John: *Unbestimmtheit*. (In: Kommentare ...)

Collingwood, Robin George: *The Principles of Art*. Clarendon Press, Oxford, 1938. (In: Read')

*Der Grosse Brockhaus*¹. F. A. Brockhaus, Wiesbaden, 1955.

*Der Grosse Brockhaus*². F. A. Brockhaus, Wiesbaden, 1957.

- Donáth Tibor:** *Az idegrendszer funkcionális anatómiája.* Előadások a Budapesti Orvostudományi Egyetemen pszichológia szakos bölcsészhallgatók számára.) Kézírtos jegyzet, Budapest, 1963.
- Donhoffer Szilárd:** *Kórélettan.* Medicina, Budapest, 1967.
- Dullin, Charles:** *A színészet titkairól.* Korszerű Színház 20. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1960.
- Einstein, Albert:** *A speciális és általános relativitás elmélete.* Gondolat, Budapest, 1963.
Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica, LTD., London, 1963.
- Fábián Imre (szerk.):** *A huszadik század zenéje.* Szöveggyűjtemény. Gondolat, Budapest, 1966.
- Flaubert, Gustave:** *Aszkéta művészet, askéta szerelem.* (Levelek.) Fővárosi Könyvkiadó, Budapest, é. n.
- Fraisse, Paul:** *A kísérleti pszichológia gyakorlati kézikönyve.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965.
- Freud¹, Sigmund:** *Álomfejtés.* Somló Béla kiadása, Budapest. 1935. – Újabb kiadása: Helikon, Budapest, 1985.
- Freud², Sigmund:** *Bevezetés a pszichoanalízisbe.* Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien és Somló Béla, Budapest, é. n. (1932.) – Újabb kiadása: Gondolat, Budapest, 1986.
- Gabor, Dennis:** *Álom vagy lidércálm?* – Valóság, 1968. 3.
- Glaser, Curt:** *Japanisches Theater.* Würfel, Berlin, 1930. (Egyes, idézett fejezetek szerzőtársai: Perzyrski, Friedrich: Vom Nó; Rumpf, Fritz: Yokyoku, Zur Geschichte des Nó Spiels.)
- Goethe¹, Johann Wolfgang von:** *Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje, 1819.* (In: Goethe².)
- Goethe², Johann, Wolfgang von:** *Die Schriften zur Naturwissenschaft.* Neunter Band: *Morphologische Hefte.* Hermann Böhlens Nachfolger, Weimar, 1954.
- Gyulai Elemér:** *A látható zene.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1965.
- Halász László:** *Művészet és pszichológia.* Gondolat, Budapest, 1964.
- Hámori József:** *Nem tudja a jobb kéz, mit csinál a bal ...* (Az emberi agy aszimmetriái.) Kozmosz könyvek, Budapest, 1985.
- Hamvas Béla** (fordította, bevezetéssel ellátta): *Kungfutse: Lun Yü – Kung mester beszélgetései.* Bibliotheca, Budapest, 1943.
- Hofstätter, Peter Robert:** *Psychologie.* Das Fischer Lexikon. Fischer Bücherei A. G., Frankfurt am Main, 1960.
- Homeros:** *Iliász.* Európa, Budapest, 1957.
- Horányi Béla:** *Neurológia.* Medicina, Budapest, 1961.
- Huxley, Aldous:** *The Doors of Perception.* Harper and Row, New York, 1954.
- Jacobi, Jolande:** *Die Psychologie von C. G. Jung.* Rascher Verlag, Zürich, 1940.
- Jersov, Pjotr M(ihajlovics):** *A színészi alkotás.* Korszerű Színház, 59-60., 61-62. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963.
- József Attila:** *Költészet és nemzet.* Dokumentum könyvek, Budapest, é. n.
- József Attila:** *Összes versei.* Szépirodalmi, Budapest, 1965.
- Jung¹, Carl Gustav:** *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába.* Bibliotheca, Budapest, 1948.
- Jung², Carl Gustav:** *Psychologie und Religion.* Terry Lectures 1937, gehalten an der Yale University. Rascher Verlag, Zürich, 1940. (Negyedik, javított kiadás: 1962.)

(**Kandinszkij**, Vaszilij Vasziljevics): *Kandinskys Aufsätzen von 1923 bis 1943*. Max Bill, Stuttgart, 1955.

Kaposi Edit-L.Merényi Zsuzsa-László-Bencsik Sándor: *Kis könyv a táncról*. Gondolat, Budapest, 1961.

Karácsony¹ Sándor: *A könyvek lelke*. Exodus, Budapest, 1941.

Karácsony² Sándor: *A magyar észjárás és közoktatásügyünk reformja*. Exodus, Budapest, 1939. (Új, a szerző által javított és bővített kiadása: Magvető, Budapest, 1985.)

Kardos Lajos: *Általános pszichológia*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1964.

Keilhacker, Margarete und Martin: *Jugend und Spielfilm*. Klett, Stuttgart, 1953.

Kérdő István: *Időjárás, éghajlat, egészség*. Medicina, Budapest, 1961.

Kierkegaard, Sören: *Die Wiederholung*. (Ein Versuch in des experimentierenden Psychologie von Constantin Constantinus. Kopenhagen, 1843.) Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft. Philosophie der Neuzeit. Band 2. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1966. – Magyarul: *Az ismétlés*. Constantin Constantinus próbálkozása a kísérleti pszichológiában. In: Sören Kierkegaard írásaiból. Gondolkodók. Gondolat, Budapest, 1969.

Klee¹, Paul: *Im Zwischenreich*. Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1957.

Klee², Paul: *Schöpferische Konfession*, 1920. (In: Klee¹.) Kodály Zoltán: *Népzene és műzene*. Előadás. 1941. (In: Fábrián.)

Kokubu, Tamocu: *A japán színház*. Gondolat, Budapest, 1984.

Kommentare zur Neuen Musik. M. DuMont Schauberg, Köln, 1960.

Kontra György: *A vizuális nevelés és a biológiatanítás új útjai*. Előadás, Budapest, 1967. (In: *Vizuális nevelés...*)

Kung Fu-ce (Konfuciusz, Kungfutse): lásd: Hamvas; Tőkei.

Leary, Timothy *nyilatkozata az LSD-ről*. Playboy, 1966. IX.

Leibniz (Gottfried Wilhelm): *Értekezések*. Filozófiai írók Tára, XX. Franklin, Budapest, 1907. – Újabb fordítása: Leibniz válogatott filozófiai írásai. Európa, Budapest, 1986.

Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964.

Lukács¹ György: *A lélek és a formák*. Franklin, Budapest, 1910.

Lukács² György: *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965.

Madzsarné Jászi Alice: *A női testkultúra új útjai*. 2. kiadás. Athenaeum, Budapest, 1929.

Mann¹, Thomas: *Gesammelte Werke. XII*. Aufbau-Verlag, Berlin, 1956.

Mann², Thomas: *Mesterek szenvedése és nagysága*. Athenaeum, Budapest, é. n.

Mann³, Thomas: *Novellák*. Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955.

Mann⁴, Thomas: *Tengeri utazás Don Quijotéval*. (In: Mann².)

Maróti Lajos: *Utószó* (In: Einstein.)

Maruoka, Daiji–Yoshikoshi, Tatsuo: *Noh*. – Color Books, Hoikusha, Osaka, 1969.

Metzger, Heinz-Klaus: *Gescheiterte Begriffe in Theorie und Kritik der Musik* (In: *Kommentare ...*)

Mitchell, Donald: *The Language of Modern Music*. Faber and Faber, London, 1966.

Móricz Zsigmond: *Bál*. Az Est-lapok kiadása, Budapest, é. n.

Natya, New Delhi, Autumn, 1961.

Neue Zürcher Zeitung, 1962. október 6.

Nietzsche, Friedrich: *A tragédia eredete avagy görögség és pesszimizmus*. Filozófiai Írók Tára,

XXIII. Franklin, Budapest, 1910. – Újabb fordítása: *A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus*. „Mérleg”, Európa, Budapest, 1986.

Nishida, Kasuo: *Noh*. Asia Scene, Tokyo, 1965. 9.

[*The*] *Noh Drama*. Ten Plays from the Japanese. Selected and translated by the special Noh Comittee Japanese Classics Translation Comittee; Charles E. Tuttle Company: Publishers Rutland, Vermont; Tokyo, Japan. UNESCO Collection ... 1955. (Fourth printing: 1965.)

Okano, K(oshiro) – (Kataloggestaltung): *No-Theater – Masken und Kostüme – Aus dem Tokugawa-Museum, Japan*. Japanische Kulturinstitut, Köln, 1971.

Pálos István: *A hagyományos kínai orvoslás*. Gondolat, Budapest, 1963.

Pap Zoltán: *Neurológiai és pszichiátriai diagnosztika*. Medicina, Budapest, 1965.

Pavlov¹, Ivan Petrovics: *A fiziológus próbakirándulása a pszichiátria területére*. 1930. (In: Völgyesi.)

Pavlov², Ivan Petrovics: *A hisztéria és tünetei fiziológiai értelmezésének kísérlete*. 1939. (In: Pavlov³.)

Pavlov³, Ivan Petrovics: *Összes Művei. I–IV*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1954–1958.

Példák könyve. 1510. Codices Hungarici, IV., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1960.

Perzynski, Friedrich: *Vom Nó*. In: Glaser.

Read¹, Herbert: *A modern festészet*. Corvina, Budapest, 1965.

Read², Herbert: *Icon and Idea*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1955.

Redgrave, Michael: *Mesterség és művészet*. Korszerű Színház 72. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1964.

Rendez-Vous des Théâtres du Monde, Paris, Juillet-Aout, 1957.

Rilke¹, Rainer Maria: *Levelek egy fiatal költőhöz*. Egyetemi Nyomda, Budapest, 1947. – Újabbban: *Válogatott versek. Prózai írások*. Magvető–Európa, Budapest, 1961.

Rilke², Rainer Maria: *Rodin*. Kultúra Könyvkiadó, Budapest, é. n.

Rötchel, H(ans) K(onrad): *Introduction to the catalogue of the Blaue Reiter exhibition at Edinburgh*. 1966. (In: Mitchell.)

Rumpf, Fritz: *Yokyoku*. In: Glasser.

San Lazzaro, G(iovanni) di: *Klee*. Thames and Hudson, London, 1957.

Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Les Temps modernes 2/3, 1947/48. – Magyarul: *Mi az irodalom?* Gondolat, Budapest, 1969.

Schurhammer, Georg S. J.: *Shin-to*. Der Weg der Götter in Japan. Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig, 1923.

Schrödinger, Erwin: *Was ist ein Naturgesetz?* Oldenbourg, München–Wien, 1967.

Sipario, Milano, Agosto–Settembre, 1960., Gennaio, 1962.

Sipos István: *A pantomim*. Népművelés, 1967. 10. szám.

Steiner¹, Rudolf: *Der Pädagogische Wert der Menschenerkenntnis und der Kulturzerstörung*. (Neun Vorträge, Arnheim, 1924.) Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach, 1929.

Steiner², Rudolf: *Über Schauspielkunst*. (Eine Fragenbeantwortung.) Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach (Schweiz), 1939.

Stuckenschmidt, H(ans) H(einz): *Einfachheit und Broadway-Glamour*. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1959. október 13.

Suzuki, Daisetz Teitaro: *Die grosse Befreiung*. Einführung in der Zen-Buddhismus, mit Geleitwort von C. G. Jung. Wiesbaden, 1939.

Szabolcsi Bence-Tóth Aladár: *Zenei lexikon*. Zeneműkiadó, Budapest, 1965.

Szerb Antal: *A világirodalom története*. Révai, Budapest, 1941.

Sztanyiszlavszkij¹, Konsztantin Szergejevics: *Cselekvő elemzés*. Korszerű Színház 6-7. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1960–1961.

Sztanyiszlavszkij², Konsztantin Szergejevics: *Színészetika*. Budapest Székesfőváros Irodalmi és Művészeti Intézete, Budapest, é.n. (1949)

Sztanyiszlavszkij³, Konsztantin Szergejevics: *A színész munkája*. I. rész. Hungária, Budapest, 1950. Sztravinszkij, Igor: *Kortársaim – beszélgetések Robert Crafttal*. (In: Fábrián) – Újabb, bővített kiadása: *Stravinsky –Beszélgetések*. Gondolat, Budapest. 1986.

Teti, Mario: *L'Avvenire del Nó*. Sipario, Agosto-Settembre, 1960.

The Noh Drama: lásd: *Noh Drama*.

Tőkei Ferenc (válogatta, fordította, a bevezetéseket és jegyzeteket írta): *Kínai filozófia*. Ókor. Első kötet. Szöveggyűjtemény, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1962.

Uexküll, Jakob: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Springer, Berlin, 1909.

Új magyar lexikon. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1960/1962.

Unruh, Walter: In: *Bühnentechnische Rundschau*. Berlin und Bielefeld, 1963. 4. 21.

Vasziljev¹, L(eonyid) L(eonyidovics): *Az emberi pszichikum titokzatos jelenségei*. Kossuth, Budapest, 1964.

Vasziljev², L(eonyid) L(eonyidovics): *Telepátia*. A fiziológus észrevételei. Gondolat, Budapest, 1964.

Vizuális nevelés, korszerű pedagógia. (Előadások a Magyar Képzőművészeti Főiskola pedagógiai tanszékének tudományos ülészekén, 1967. június 19-21. Szerkesztette: Balogh Jenő). Tankönyvkiadó, Budapest, 1967.

Völgyesi Ferenc: *Az orvosi hipnózis*. (I. P. Pavlov és a hipnózis: Az orvosi befolyásolhatóság technikája.) Medicina, Budapest, 1962.

Waley, Arthur: *The Noh Plays of Japan*. Grove Press, Inc., New York, é.n.

Wallon¹, Henri: *A gyermek lelki fejlődése*. Stúdium Könyvek, Gondolat, Budapest, 1958.

Wallon², Henri: *A mozgás jelentősége a gyermek lelki fejlődésében*. – Importance du mouvement dans le développement psychologique de l'enfant. *Enfance*, 1959. 3-4. (Kézirat fordítás az Országos Pedagógiai Könyvtárban.)

Wathenov, Ralph Rainer: *Über den Geist der japanischen No-tradition*. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1965. május 6.

Webern¹, Anton: *Előadások – Levelek – Írások*. Zeneműkiadó, Budapest, 1965.

Webern², Anton: *Út az új zenéhez 1933*. (Előadássorozat) – (In: Webern¹.)

Weber-Schäfer¹, Peter: *Vierundzwanzig Nó-Spiele*. Ausgewählt und aus den japanischen übertragen von Peter Weber-Schäfer. Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1961.

Weber-Schäfer², Peter: lásd: *Zen*.

Wilpert, Gero von: *Sachrörterbuch der Literatur*. 2. Aufl. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1959.

Windels, Fernand: *The Lascaux Cave Paintings*. Faber and Faber, London, 1949.

Wisten, Eva: *Marcel Marceau*. Henschel, Berlin, 1966.

Zeami Motokijo: *Die Geheime Überlieferung des No*. Aufgezeichnet von Meister Seami. Aus dem Japanischen übertragen und erhalten von Oscar Benl. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1961. (Az itt közölt hét mű a közlés sorrendjében: Kádensó, Kakjó, Sikadóso, Nikjokuszantai-ecu, Júgaku-Súdó-kempu-só, Kjúisidai, valamint Muszeki-isszi.)

Zen. Aussprüche und Verse der Zen-Meister. Gesammelt von Peter Weber-Schäfer. Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1964.