

Kozma Gábor Viktor

Test és tér

Esszé Suzuki Tadashi poszthumán-humanista alkotói gondolkodásmódjáról

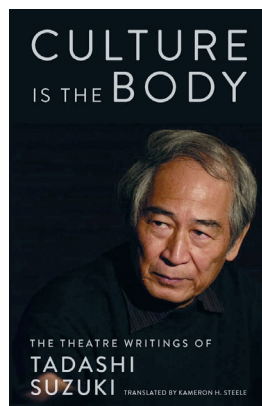
Absztrakt

Az írás Suzuki Tadashi színházi gondolkodását mutatja be különös tekintettel a testről és a térről alkotott meglátásaira. Bevezetésként az alkotói pályája meghatározó állomásai jelennek meg, majd tárgyalásra kerül, hogy a rendező miért látja a színház társadalmi feladatát elsősorban kritikusnak. A művészi reflexiók fontosságának bemutatását követően, a szerző Suzuki egyedi meglátásait tárgyalja kontextualizálva azokat a japán kulturális hagyomány értelmezésével. Az írás a színész testét és a színházi teret elválaszthatatlan egységként ábrázolja, és kölcsönös függési kapcsolatukat elemi ki a színházi aktus során. Ezt a gondolatot folytatva a szerző Suzuki humanista filozófiáját keretezi a posztfenomenológia egyes állításaival.

Kulcsszavak: Suzuki Tadashi, Suzuki színésztréning-módszer, test és tér, testelme (bodymind), testvilág (bodyworld)

„Mivel folyamatosan kutattam a módját
alkotói céljaim megvalósításának,
szembefordultam ezekkel a tendenciákkal,
és elhatároztam, úgy fogok dolgozni,
hogy közben nem áldozom fel
az eszményeimet.”

(Suzuki Tadashi: *A testben élő kultúra*¹)



Suzuki Tadashi színházi gondolkodása és filozófiája rendkívül összetett és szer-
teágazó. Munkássága folyamatosan kapcsolatot teremt a hagyománnyal, amit
állandóan megkérdőjelez, újragondol, és a jelen szociokulturális közege és
problémái szerint reprezentál. A címben jelölt paradoxon feloldásához először
szükségesnek tartom Suzuki életművét egy tágabb perspektívából bemutatni,
majd a test és tér viszonyára térek ki, megmutatva a rendező hogyan előzi meg
korának gondolkodását.²

Suzuki pályája már önmagában inspiráló erővel bír. A tokiói Wasedai Egye-
tem színházi köréhez, a Waseda Jiyū Butai-hoz csatlakozva az 1950-es évektől
kísérletezik a színházi kifejezőmódokkal. A japán realista színházi tendenciával,
a shingekivel ellentétben már a korai színházi munkáiban saját színházi gon-
dolkodásmódot és formanyelvet keres. A '60-as években, kiválva az egyetemi
alkotócsoporthól megalapítja először a Jiyū Butai-t, majd 1966-ban a Waseda
Shōgekijō-t (Goto 1988, 46). Habár eleinte előadásainak kritikai fogadtatása
nem mindig volt kedvező, Minoru Betsuyaku drámaíróval közösen szerkesz-
tett és készített előadásuk *A kis gyufaárslány* 1966-ban meghozza Suzuki és
a Waseda Shōgekijō számára a szakmai elismerést.

1 Az esszé Tadashi Suzuki: *The Culture is the Body* 2015-ös amerikai kiadásának magyar fordítása felhasználásával készült. A magyar kiadás a Színház- és Filmművészeti Egyetem és a Színházi Olimpia Nonprofit Kft. gondozásában várhatóan 2023 tavaszán kerül az olvasók elé.

2 Esszémben felhasználom 2022-ben megvédett doktori dolgozatom egyes részeit. A nem magyar források idézetei saját fordítások.

Kara Jūrō, Terayama Shūji, Satō Makoto, valamint Ōta Shōgo mellett Suzuki az egyik legmeghatározóbb alkotója lesz a japán mainstream ellenében gondolkodó, a shingekit megkérdőjelező, és más kifejezési formákat kereső *angura* mozgalomnak (Goto 1988, 9–10). Az *angura* az *andāgurando* rövidített formája, ami az angol underground szó használatából alakult ki a japán színházi szaknyelvben. Suzuki *A kis gyufaárslánnyal* nyitja meg a Waseda Shōgekijō stúdió-épületét a tokiói Mon Cheri kávéház tetején (Goto 1988, 46–50). Színházi kísérletei a színész fizikalitása felé fordulnak, a teljes testes kifejezést keresi és egy olyan formanyelv megalkotását, ami hidat képezhet a klasszikus előadói hagyományok és a kortárs színházi üzenetek között.

A '60-as évek végén, a '70-es évek elején áttörő sikereket érnek el társulataival, 1972-ben pedig Jean-Louis Barrault Párizsba hívja őket egy fesztiválra, ami Suzuki számára revelatív élménynek bizonyul. Leírása szerint Kanze Hisao előadásában a nő új erővel mutatkozik meg számára. Felismeri a nő életteli-ségét és kitűnő teatralitását, ahogy az a saját közegéből kiemelve jelenik meg (Suzuki 1987, 71–72). Suzuki gondolkodásmódja a '70-es években metodológiai keresésben ölt testet. Folyamatos kísérletezéssel elkezd kialakítani a Suzuki színészténing-módszert, amely társulatának folyamatos edzéseként funkcionál. A rendező a '70-es években újabb és újabb sikereket arat, többek között bemutatásra kerül emblematikus előadása *A trójai nők* 1974-ben. 1976-ban Suzuki Tokióból, a Toyama prefektúrában elhelyezkedő hegyi faluba, Togába költözteti át székhelyét, társulatának nevét pedig Suzuki Company of Togára (SCOT) változtatja. Az elmúlt közel ötven évben ebből a faluból kiindulva vált világszerte ismertté művészete, pedagógiája és gondolkodásmódja. Suzuki, a vidéki központjának létrehozásával csatlakozik ahhoz a hullámhoz, ami Copeau, Grotowski, Barba és Staniewski munkáját is jellemzi: az elkülönített közeg válik a munkamódszerének szerves részévé. Azonban az egyedivé teszi a SCOT tevékenységét, hogy nem csak virágzó kulturális központot hoznak létre, de ezt bevonják a nemzetközi színházi körforgásba is turnéik és nemzetközi események fogadásával. 1982-ben Suzuki létrehozza az első japán nemzetközi színházi fesztivált, a Toga Fesztivált, amely azóta is minden évben megrendezésre kerül. A Toga Arts Park folyamatos fejlesztése és bővítése mellett Suzuki 1989–1995 között az Art Company Mito (ACM), majd 1995–2007-ig a Shizuoka Performing Art Centre művészeti vezetését is vállalja. Suzuki japán és nemzetközi elismeréseinek felsorolására nem lenne elég esszém terjedelme, így ebbe nem

bocsátkozom. Pályájának alakulása egyértelműen a 20. és 21. század egyik legmeghatározóbb színházi alkotói és gondolkodói közé emeli őt.

Suzuki inspiráló ereje számomra mégsem pályájának grandiózus ívében rejlik, hanem színházi víziójának és gondolkodásmódjának árnyaltságában. Suzuki filozófiája összetett világgépet, széleskörű érdeklődést és erős etikai nézetet hordoz. A rendező saját munkáját mindenképpen a társadalom művészi reflexiójaként gondolja el.

„Azok az emberek, akik hatással voltak a világszínházra és sikerült is jelentős mértékben megváltoztatniuk, a közvélekedéssel ellentétben nem magát a színházcsinálást tűzték ki célul, hanem azoknak a tudatát kívánták megváltoztatni, akik a társadalmat formálják. A drámát egyszerűen csak eszközként választották ehhez.”

Suzuki az alkotást „társadalmi cselekvésként” látja, amiből nem hiányozhat a kritikai él. Ennek megfelelően munkássága során folyamatosan reflektál az őt körülvevő jelenségekre. A II. világháború tapasztalata, az átalakuló nemzeti identitás, a modernizáció során felboruló klasszikus japán értékrendek és szokások mind-mind Suzuki reflexióinak kiindulópontját képezik. „A színjátszás mindig akkor a legaktívabb, mikor egy nemzet identitásválságon megy keresztül.” Suzuki maga is gyakran hivatkozik könyvében arra, hogy az európai színjátszás alapja a társadalmi kérdések közös megvitatása és a problémák exponálása. Munkásságának ilyen érdelemben vett politikai vetülete erős. A rendező feladatának nem kizárólag a társadalmi reflexiót és a kritikát tekinti, hanem a jobbítás felé vezető gondolat megfogalmazását is. Suzuki ilyen szempontból úgy látja, hogy a művész a saját társadalmán keresztül tudja ezt gyakorolni, azonban nem biztos, hogy ez megreked ezen a szinten.

„Amikor a vágy, hogy megváltoztassuk egy adott ország társadalmát, túllépi az adott ország határait és univerzálissá válik, abban a pillanatban válhat egy alkotás nagy művészetté. [...] Egy igazi művész nem csupán egy bizonyos nemzetiség vagy etnikum problémáival foglalkozik, pláne nem a saját csoportjának a gondjaival, hanem sokkal inkább az emberiséget érintő kérdéseket teszi fel, az egyetemes emberi lény spirituális állapotát vizsgálja.”

Ilyen szempontból Suzuki egyaránt látja a színházat lokális fórumként, valamint egyetemes eszközként, ami megcélozhatja a közös emberi tapasztalatokat.

A rendező szöveghez való viszonyát is ez a társadalmi szerepvállalás és az üzenetformáló attitűd határozza meg. Számára a színház fizikai és nyelvi kifejezés, amit az összefüggő lineáris narratíva formálás helyett egyfajta töredékes szerkesztéssel hoz létre. Az írott darab számára csak „az előadás szövegkörnyezetét és kontextusát” határozza meg. Gondolkodásában Artaud szellemi öröksége és a 20. századi rendezői színház klasszikussá vált logikája ismerhető fel. Suzuki gyakran él a szövegmontázs technikájával, még akkor is, ha előadásainak kiindulópontjaként egy létező drámai művet választ: „[...] az intertextuális gyakorlatára a honkadori kifejezést szerette használni, amely terminus a japán irodalomból származik és »utaló variációt« [allusive variation] jelent” (Carruthers 2004, 125). Ezen gyakorlata pályája kezdetétől meghatározza a rendező munkásságát. Akkor is ha Euripidész, Shakespeare vagy Csehov darabját rendezi, saját maga is szerzőként lép fel beemelve különböző vendégszövegeket az előadás textusába. „Ahogy a szöveg testet ölt a térben, úgy létezik a dráma a színházban. [...] Segíti-e a szöveg a színészi »szemfényvesztést«, vagy sem? Ez az igazi kérdés.” Suzuki számára ez a szemfényvesztés a színész fizikai és vokális hatáskeltése, ami a nézőt teljesen hatalmába keríti: nem intellektuális inger, hanem a jelenlét auratív megtapasztalása a közösen megélt térben és időben.

„A »szemfényvesztéshez« szükséges többleterő akkor jön létre, amikor a színész a nyelv és a tér, a cselekvés és az energia delejező hatásmechanizmusa révén egyfajta rendkívüli, folyamatosan változó zsigeri éberség légkörét képes megteremteni a közönség és önmaga között. Általában ezt nevezzük színészi jelenlétnek. [...] Ezekben a pillanatokban a színész »szemfényvesztése« által olyan telített tér jön létre, hogy a néző, aki lát és a színész, akit látnak – ők ketten, akik az imént még egymástól strukturálisan elválasztva és elidegenítve léteztek, eggyé olvadnak. Abban a pillanatban, amikor a színész és a közönség eggyé olvadása megvalósul, születik meg a színház.”

Suzuki osztja Grotowski gondolkodásmódját abban a tekintetben, hogy a színház legpontosabban akkor határozható meg, ha megfosztjuk mindazon elemeitől, amik nélkül még mindig létezhet. A rendező egyetért Grotowskival,

hogy a színház nem képzelhető el színész nélkül, de nem elégszik meg ennyivel és Brook üres tér koncepcióját is felidézi (Brook 1973, 5). A kettő fúziójából Suzuki számára a színház nem csak a néző és színész között létrejövő találkozás, hanem ami azon a konkrét helyen jön létre. Filozófiáját áthatja és mélyen meghatározza a testről és térről való gondolkodás.

Suzuki társadalmi reflexiójának egyik központi eleme a defizikalizáció tematizálása. Habár a 20. század második felének szellemi diszciplínái, többek között a fenomenológia térhódítása a test felé fordulást széles körben eredményezi, Suzuki ezen túl is különös figyelemmel kezeli a test és testvesztés, valamint az élő, vagy mediatizált kommunikáció témáját. Suzuki megkülönböztet testi (állati) és nem testi (nem-állati) energiákat. Megfigyelése arra irányul, ahogyan a modern társadalom a nem-állati energiák bevonásával megváltoztatja az emberek fizikai tapasztalatait és kultúra képét. Ahogy a modernizáció során egyre több munkafázist és tevékenységet váltanak fel gépek, úgy az ember testi aktivitása csökken, állati energiáinak kifejtése természetyszerűen visszaszorul. Suzuki kultúra felfogását is meghatározza a testi energiához való viszonya:

„[...] (A) kultúra egyfelől jelenti azt az állati eredetű energiát, melyet a csoport felhasznál, másfelől azt a kölcsönös bizalmat, amellyel ezt az energiát a csoport tagjai kezelik. A kultúra az ingerekre adott válaszok megjelenési formája, legyen szó a művészetekről, sportról, szexuális tevékenységről, vagy akár a főzésről. Azt, hogy ezek a formák mennyiben térnek el az egyes csoportokban, különösen, ami az etnikai csoportokat illeti, hajlamosak vagyunk kulturális másságként kezelni.”

A testetlenítő modernizáció és a piacgazdaság produktumorientált szemléletében a testileg meghatározott kultúra is újraértelmeződik: mivel a termeléshez nem tud hatékonyan hozzájárulni, ezért látja olyan fontosnak Suzuki a kultúra és a színház társadalmi szerepvállalását és kritikai feladatát.

A mediatizált kommunikáció Suzukiban bizalmatlanságot szül. Ahogy leírja, fiatal korában a telefonbeszélgetéseket is igyekezett kerülni, mert zavarta, hogy nem látja a másik arcát és testének nonverbális kommunikációját. Talán saját tapasztalata miatt fordul figyelme már a '60-as években azok felé a tendenciák felé, amik csak a digitális és információs kultúra rohamléptékű terjedésével válnak igazán jelentős közös tapasztalattá. Suzuki korán felismeri az őt körülvevő, globális változásokat, és bizalmatlansággal figyeli, ahogyan

az emberi tapasztalat egyre több közegben függetlenedik saját, intenzív, testi élményétől. Suzuki szerint ez jelentős mértékben megváltoztatja az emberek térérzékelését is.

A rendező számos aspektusból gondolkodik a térről. Mindenekelőtt nagyon pontosan figyeli meg a tér testre, értékrendre és szokásokra gyakorolt hatásait. Hosszan részletezi azt, ahogyan a '60-as évek modern japán építkezése megváltoztatja nemzetének hétköznapi tapasztalatait. Kifejti, hogy a klasszikus építészetben nagy hangsúlyt kapó *tokonoma* hogyan alakult át. Ebben a típusú fülkében tradicionálisan vagy egy szent kép, vagy egy ideológiai jelkép kapott helyet. A tér szertartásossága megkövetelte, hogy, aki a jelkép előtt ül tisztában legyen saját megkérdőjelezhetetlen tekintélyével és képviselnie kellett megfellebbezhetetlen autoritását. Ahogy a II. világháború utáni újjáépítések szűk panelekbe szorították az élettereket, a terek funkciója is átalakult, így a *tokonoma* lett az a tér, ahol a televízió helyet kapott. Mivel a tv frontális nézésirányt követelt meg, rákényszerítette az embereket, hogy szembe üljenek vele, ezért voltaképpen átvette az autoritás fizikai és metaforikus helyét is a hétköznapi életben. Suzuki szerint a kultúra folyamatosan változik, nem szabad a régi értékrendekkel identifikálni azt. Reflexiói mégis arra kényszerítik az olvasót, hogy saját teréről és tér által megképzett értékrendjéről gondolkozzon. Tágabb értelemben Suzuki a tér által determinált viselkedésünkre való rálátásunkat provokálja. Viselkedésünk ilyen értelemben nem elhatározott, hanem az alkalmazkodás miatt értelemeszerű és mások által sugalmazott.

Suzuki másik két példán keresztül a tér és a testhasználat kapcsolatát világítja meg. Szintén a modern japán lakástervezés eredménye, hogy eltűntek a hagyományos *rōkák*, melyek olyan közlekedő folyosók voltak, amik a családi ház belsőjébe vezettek. Padlójuk fából készült és csiszolásuk miatt csúszós felületű volt. A fa-padlón való járás ezáltal körültekintést igényelt, hogy az ember ne csúszson el, illetve ne recsegjen lába alatt a padló. Mivel ezeket a közlekedő folyosókat rizspapír falak választották el a szomszédos helységektől, a család számára egyfajta közös térként funkcionáltak. Suzuki nemcsak a testhasználat kontrollált módjára, de a közösségi figyelemre, az együttélés felelősségére is vezeti az olvasó figyelmét. Az egyén és a legszűkebb közösség, a család kapcsolatát mutatja be: az egyénnek korlátoznia kellett saját testhasználati módját a közösség nyugalma érdekében. Másik példájában a klasszikus japán wc-k eltűnésére mutat rá. Állítása szerint Tetsuji Takechi producer hívta fel erre figyelmét, amikor az amerikai megszállás alatt fokozatosan kezdték el felváltani az angol wc-k

a hagyományos japán toaletteket. Utóbbi a testet aktív izommunkára készítette, mivel a guggolás gesztusa miatt az embernek folyamatosan kontrollálnia kellett testközpontját és súlyát. Az angol wc esetében erre a testhasználatra nincs szükség, és a kényelmes ülő pozíció miatt az időkezelés is megváltozott.

Suzuki rámutat a változásokra, de nem a múlt idealizálása, vagy pusztán nosztalgia vezeti gondolkodását. Írását inkább az ok-okozatiság kutatása, az emberi testre gyakorolt hatások fűrészkézése hatja át. Valahogy az akadályokat keresi, ami ellen az ember energiát fejthet ki. Sartre filozófiáját többször említi könyvében, mint ami nagy hatást gyakorolt rá. Olyan, mintha Suzuki folyamatosan keresné azokat a „reménytelen” küzdési helyzeteket, ahol munkát végezhet, ahol energiát fejthet ki. A társadalom megváltoztatása tekinthető a sartré-i, abszurd ember reménytelen feladatának, de Suzuki a fizikailag aktív színházi élmények létrehozásával mégis teljesíti küldetését, és ellene dolgozik azoknak a tendenciáknak, amelyeket fentebb felsoroltam. Suzuki színháza ezáltal a társadalmi küzdés tere: nem valami ellen, hanem valaminek a megtapasztalásáért; az intenzíven és közösen megélt, testileg és szellemileg aktív közös élményért. Nem szűkperspektívájú, célorientált propaganda, hanem a tágabb értelemben vett nyilvános társadalompolitika fóruma.

Suzuki mind a testhasználat-, mind a tér megváltozásának vizsgálja színházi vonatkozásait. A modernizáció testtelenítése természetesen kihat a színészekre is. A „[...] japán emberek a tokonoma és a rōka segítségével bizonyos értelemben alapvető színészképzést kaptak, már pusztán azáltal, hogy ezekben a házakban nőttek fel”. A fellépő hiányt Suzuki úgy látja, hogy a színésznek rendszeres edzéssel kell pótolnia ahhoz, hogy az életteli testi jelenlétét, kifejezésének intenzitását, a „szemfényvesztést”, valamint a „fizikai érzékenység” minőségi fokát szabadon tudja megélni, és képes legyen a rendezői üzenetet eljuttatni a nézőknek.

„A színészi mesterség e bénító modernizációja ellenében én arra törekedtem, hogy előadásaimban helyreállítsam az emberi test teljességét, nem egyszerűen az olyan színpadi formák elemeinek kölcsönzésével, mint a nó és a kabuki, hanem ezen és más premodern hagyományok egyetemes értékeinek felhasználásával. Ezek által ugyanis lehetőségünk nyílik arra, hogy visszanyerjük jelenleg szétszabdalt fizikumunk teljes erejét, és újra-élesszük testünk érzékelő és kifejező képességét.”

A rendező ezen szemlélete leginkább az általa létrehozott Suzuki színészténing-módszerben ölt testet, ami napi szintű gyakorlásra ad teret a SCOT tagjainak. Színészei fizikai és vokális kifejezőképességüket, valamint fizikai érzékenységüket, képzelőerjük intenzitását edzik a gyakorlatokon keresztül.

Módszerét egyszerre tekinti képességfejlesztő eszköznek, ami ellensúlyozza a modernizáció által megjelenő előadói korlátokat; nyelvtannak, amivel a színészek egymással tudnak kommunikálni; diagnózisnak, ami által a rendező fel tudja mérni, hogy a színész milyen „betegséggel” küzd; valamint standard mércének, amihez képest bizonyos előadói minimumokhoz lehet viszonyítani a színész munkáját. Mégis számomra tréningje a funkcionalitásán túl valami tágabb filozófiai és „etikai keretbe” (Camilleri 2009, 27) illeszkedik. Az emberi test teljességének elérhetetlen helyreállítását hirdeti. A következetes napi szembenézés tere és a megküzdés eszköze, ami által az előadók minden nap jobb alkotói énjük mellett döntenek a fizikai és szellemi munkán keresztül. Suzuki munkásságában egyszerre felfedezhető a sziszüphoszi és sartré-i küzdelem: reménytelen, hiába való, fizikai és mégis a végén talán boldog.

A tér és előadó viszonyát Suzuki számos szemszögből elemzi. Jelen esetben arra szeretnék koncentrálni, ahogy Suzuki a nő hagyományát a rögzített színpadstruktúra fontossága felől elemzi.

„Ahhoz, hogy a nő teljes pompájában megmutatkozzon, szükséges volt egy rögzített, minden egyes játzó által interiorizált játéktérre. Ha lebecsüljük ennek a ténynek a jelentőségét, semmit sem fogunk megérteni a nő művészetéből. A kollektív térérzet éppen egy ilyen játéktér emlékezetbe vésődése során fejlődött ki, és bár a színészeknek kell generációról-generációra továbbadniuk a hagyományt, valószínűtlennek tűnik, hogy művészetük a nő-színpad kollektív jellege nélkül virágozhatna. Ennek alapja nem a koreografált gesztusokban, hanem magában a térben rejlik. Ezek a színészek soha nem mondják, hogy művészetük ezen vagy azon az előadói technikán alapul; mert amikor egy előadás minősége eléri a legmagasabb szintet, ez annak köszönhető, hogy tanáraik annak idején részletesen elmagyarázták nekik a tudnivalókat a térrel kapcsolatban, és ez tette lehetővé, hogy a színészek teste hozzászokjon a nő színpadához. Óriási különbség van aközött, hogy az előadói készségek maguk fejlődtek ki, és aközött, hogy ezek a készségek elválaszthatatlanok attól a tértől, amelyben megmutatkoznak.”

Egyrésről az előadó és a tér viszonyára való érzékenység kulturálisan is meghatározott. Japánul a színpadot *butai*-nak nevezik, amelyben a *bu* táncot, mozgást, a *tai*, pedig színpadot jelent. Nyersfordításban tehát a tánc színpada, a tánc tere. Azonban a *tai* továbbá a testet is jelenti. A kifejezés alternatív jelentése ezáltal nem csak arra a térre utal, amelyben az előadók táncolnak, hanem egy térre, amely az előadó játéka által táncolni kezd (Oida és Marshall 1997, xviii). A színész ebben a gondolkodásmódban nem a folyamat középpontja, hanem annak működtetője, nem birtokba veszi, hanem élte a teret saját fizikai jelenlétével keresztül. Másrésről viszont Suzuki még a japán gondolkodásmódon belül is különös odafigyeléssel kezeli a tér és előadó viszonyát. A rendező úgy látja, hogy a színésznek be kell laknia azt a teret, amiben játszik, hogy testi jelenlétének és kifejezőképességének maximumát legyen képes elérni.

Suzuki gondolkodása egyértelműen humanista: témaválasztásai, társadalmi érzékenysége Toga falu irányába, pacifista szemlélete, a kulturális tapasztalat-cserékbe vetett hite, testközpontú gondolkodásmódja, a színház közösségi szerepének hangsúlyozása mind ezt tükrözik. Azonban az a mód, ahogyan a tér egyénre és közösségre gyakorolt hatását elemzi egészen a posztumán filozófia egyes gondolataival hozza őt szoros kapcsolatba, mégha ezt ő valószínűleg el is utasítaná.

Philip Zarrilli belső esztétikus testelme [bodymind] koncepciójával kitágítja a 20. századi fenomenológia (Merleau-Ponty, Noë, Leder) fogalomkészletét a színház és a színészi munka felől értelmezve a testet. Elgondolása szerint az esztétikus belső testelme a hétköznapin túli érzékelés és tapasztalat területe, amely a hosszú távú pszichofizikai gyakorlás vagy tréningben való intenzív részvétel következtében jön létre. Az ilyen jellegű tréningek által a résztvevő mind fizikai testét, mind elméjét bevonja a cselekvésbe, amely által mindkettő tapasztalata és tudata finomabb szintekre jut. Ez a fajta hangolás Zarrilli értelmezésében esztétikus, mivel nem hétköznapi [non-ordinary] és időbe telik. Ezáltal a dualista test elme dichotómia helyett arra törekszik, hogy gondolkodásunk és párbeszédünk

„[...] a test a lélekben és az elme a testben dialektikus kapcsolatára térjen át. Ezért tehát esztétikusnak jelölt, mivel a tapasztalás fokozatosan finomodik [refine] a tudatosság egyre finomabb [ever-subtler] szintjeire, és belső, mivel a tapasztalás módja egy belülről jövő felfedezéssel kezdődik, ahogy a tudatosság megtanulja felfedezni a testet” (Zarrilli 2009, 55).

Suzuki tréningjén keresztül és rendezői víziójában is ezt a folyamatosan finomodó testelme állapotot keresi, amely fiziológiailag hat a nézőre, emlékeztetve minket közösen elfelejtett, a modernizáció vívmányai által elvesztett teljes testi tapasztalatunkra. Ugyanakkor Suzuki abban előzi meg korát, hogy látja azt, hogy ez az állapot kiszolgáltatott a környezetnek, ami körülveszi azt.

Frank Camilleri a Zarrilli-féle „konzervatív” pszichofizikai gyakorlattól a poszt-humán szellemi irányzatok felé mozdul el. Habár Merleau-Ponty és a munkásságát továbbgondoló fenomenológiai megközelítésekben helyet kap a test és környezetének viszonya, mégis Camilleri egy radikálisabb megközelítést javasol (Camilleri 2020, 57–69).

„A karteziánus kettősség, amelyet Zarrilli és mások érintetlenül hagynak a hagyományos pszichofizikában, az ember és a nem-ember közötti kettősség. Hogyan lehet például a világról szerzett tapasztalatom »teljesen emberi«, ha azt a ruhák és szemüvegek közvetítik, amelyeket viselek; a klimatizált tér, ahol edzek és fellépek; a felszerelések és tárgyak, amelyeket használok; a többnyire feldolgozott ételek és italok, amelyeket elfogyasztok; a levegő, amelyet belélegzek, és a hangok, amelyeket hallok, különösen a városi környezetben?” (Camilleri 2020, 61)

Camilleri a posztfenomenológia irányzatát – többek között Don Ihde munkáit – a színházra alkalmazva a testelme kifejezés helyett a testvilág [bodyworld] terminus használatát javasolja. A humáncentrikus gondolkodástól eltávolodva Camilleri az emberi és nem emberi kölcsönhatására irányítja a figyelmet. „»Én« nem pusztán egy »testelme« vagyok. »Én« egy »testvilág« vagyok, emberi és nem emberi alkotóelemek összessége, amelyek a külsőségek [exteriority] viszonylatában kötődnek és konstituálódnak” (Camilleri 2020, 62 kiemelés az eredetiben).

Camilleri terminusa pontosan írja körül azt, amit Suzuki is állít: nem választható az emberi, vagy színészi tapasztalat attól a környezettől, amiben létrejön. Suzuki gondolkodásmódja ilyen értelemben megelőlegezi a későbbi filozófiai irányzatokat. Suzuki elsődleges kifejezési módja azonban mégsem gondolatainak írásbeli vagy szóbeli megosztása, hanem azok színpadi manifesztációi. Kritikai meglátásait a színész testének konstruált használati módján, a térkezelés végtelenségig finomított precizitásán, az eklektikus, gyakran meditatív időkezelésén, és a közösen megélt színházi aktuson keresztül kommunikálja.

„Ami engem illet, még ha a színház idő előtt elhalálozik, én akkor is színházi alkotó maradok. Ezért nehezen bírom meg olyasmiben, amiben nem fedezhető fel bizonyos fokú folytonosság, vagy maradandóság. A kortárs színháznak egyetlen kihívással kell szembenéznie: hogyan biztosítsa a történelmi folytonosságot, miközben az emberi test és szellem spontaneitására támaszkodik.”

Alkotói víziója társadalmi felkiáltójeleket teremt számunkra. Arra irányítja figyelmünket, hogy elveszítettük saját testi tapasztalásunk egy jelentős felületét, és arra bátorít, hogy vállaljuk a reménytelen küzdelmeket ezen tapasztalatok visszaszerzésére. Saját társadalmának kritikai szemléletén keresztül vezet rá figyelmünket közös kultúránk hiányosságaira. Az egyetemes emberi tapasztalatok tematizálásával válik alkotóművésze a folytonosság és maradandóság részévé, miközben az eltűnő pillanatot tágítja ki.

Hivatkozások

- Brook, Peter. 1973. *Az üres tér*, Fordító: Koós Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Camilleri, Frank. 2009. „Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century.” In *Performance Research* XIV/2: 26–34.
- Camilleri, Frank. 2020. *Performer Training Reconfigured*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Methuen Drama.
- Carruthers, Ian és Yasunari, Takahashi. 2004. *The Theatre of Tadashi Suzuki*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Goto, Yukihiko. 1988. *Innovator of Contemporary Japanese Theatre*. Ann Arbor: UMI.
- Oida, Yoshi és Marshall, Lorna. 1997. *An Invisible Actor*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Suzuki, Tadashi. 1987. *The Way of Acting*, Angol fordító: J. Thomas Rimer. New York: Theatre Communication Group.
- Zarrilli, Phillip. 2009. *Psychophysical Acting – An Intercultural Approach After Stanislavski*, London és New York: Routledge.