Drámapedagógiai Magazin, 1998. (8. évf.) 2. sz. 4-8.

Az unalom a vég

(Le diable c'est l'ennui)

Peter Brook

1991. március 9-10-én Peter Brook több francia gimnázium színművészeti osztályáért felelős tanárokkal és művészekkel találkozott (Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes). A (francia) Művelődési Minisztérium Színházi Vezetősége által rendezett találkozó témája az érettségi követelménybe felvett Az üres tér című könyv köré szerveződött.[1]

Tapasztalatból jöttem rá, hogy mennyire fontos az a kapcsolat, amelyet pillanatnyilag mi, egy ember, aki beszél, és egy csoport, aki hallgatja, megélünk. Egy nap egy angol egyetemen előadást tartottam *Az üres tér* című könyvem alapján, egy nagy lyuk előtti dobogón találtam magam, és valahol a terem mélyén emberek ültek a sötétben. Amikor elkezdtem beszélni, éreztem, hogy minden, amit mondok, a számban formálódó szavak, tökéletesen érdektelenek voltak. És mivel amikor beszélünk, mindig van valahol egy figyelő fül, egyre levertebb lettem. Nem sikerült megtalálnom a nyelvet, a képeket, a közlés természetes módját. Úgy láttam ott az embereket, mint az iskolában, mint az egyetemen, ezekben a merev keretekben, ahol egy személy, egy hős, mivel ő van felül, passzív, nyomorult emberekkel néz szembe, akik unatkoznak anélkül, hogy tudnák, és akik mégis figyelnek.

Szerencsére bátorkodtam azt kérni, hogy álljunk le és keressünk egy másik termet. Az emberek keresésre indultak az egyetem egész épületében, míg végül találtak egy kicsi, meglehetősen szűkös, elég kényelmetlen termet, de ott intenzív kapcsolatba tudtunk kerülni egymással. Amint folytatni kezdtem az előadást azon a helyen, rögtön úgy éreztem, hogy átváltoztam. Ezt az átváltozást nem én idéztem elő, hanem az a tény, hogy létezett egy másik kapcsolat azokkal az emberekkel, akik jelen voltak. Attól a perctől kezdve nemcsak másképpen beszélni, hanem még változtatni is lehetett, mivel a kérdések és a válaszok sokkal természetesebben követték egymást.

Minden, amit megpróbáltam kifejezni ebben a könyvben, benne foglaltatik a címében: *Az üres tér*. Ha egyet akarunk érteni a könyv tartalmát illetően, meg kell állapodnunk abban, amit a cím sugalmaz, tudniillik: ahhoz, hogy valami értékes dolog történhessen, először is létre kell jönnie egy üres térnek. Az üres tér lehetővé teszi, hogy egy új jelenség megszülessen. Ha jól megfigyelik az előadás minden mozzanatát, mindent, ami a tartalmat, az értelmet, magát a kifejezést, a szöveget, a zenét, a mozdulatokat, a kapcsolatot, az érintkezést, önmagunk megőrzése lehetőségének emlékét érinti... mindez csak úgy létezik, ha ennek a friss és új tapasztalatnak a lehetősége létezik. Tehát semmiféle friss és új tapasztalat nem lehetséges, ha nem létezik előzetesen egy meztelen, szűz, tiszta tér a befogadására.

Amikor dolgozni kezdtem a színházban, szerencsére teljesen tudatlan voltam. Egy olyan országban dolgoztam, ahol nem volt iskola, nem volt mester, nem voltak példák. A német színház teljesen ismeretlen volt, Sztanyiszlavszkijt alig, Brechtet nagyon kevéssé, Artaud-t egyáltalán nem ismerték. Nem volt semmilyen elmélet, és az emberek, akik színházat csináltak, természetesen siklottak egyik műfajról a másikra. Nagy színészek váltottak Shakespeare-ről a vásári komédiára vagy a zenés vígjátékra. A közönség és a kritikusok teljes egyszerűséggel követték őket, nem gondolva arra, hogy árulás történt. Ez a sokféleség még pozitívnak is tűnt számunkra.

A színház mindenekelőtt az élet. Ez az elengedhetetlen kiindulási pont, és igazából csak az érdekelhet bennünket, ami az élet része, a szó lehető legtágabb értelmében. A színház az élet.

Ugyanakkor nem mondhatjuk azt, hogy nincs különbség az élet és a színház között. 1968-ban láttuk azokat az embereket, akik alapos okokból, émelygéssel, kimerülve annyi komor, haldokló, holt és „*deadly*" színháztól, azt bizonygatták, hogy „az élet egy színház", tehát nincs szükség művészetre, színlelésre, struktúrákra. „Mindenütt színházat csinálunk, a színház mindenütt jelen van", mondták. „Mindenki színész, tehát akármit megtehetünk akárki előtt, csak színház." Mi a gyanús ebben a gondolatban?

Egyrészről teljesen igaz: azért járunk színházba, hogy megtaláljuk az életet, de ha nincs semmilyen különbség a színházon kívüli élet és az odabenti élet között, akkor a színháznak nincs semmi értelme. Ezért

[1] A világhírű rendező írásából részleteket jelentetünk meg – *a szerző engedélyével*, új fordításban. (Brook írása magyar nyelven először 1992-ben jelent meg a Színház című folyóiratban.)

nem érdemes színházat csinálni. De ha elfogadjuk, hogy az élet a színházban jobban látható, olvashatóbb, mint odakint, látjuk, hogy ez egyszerre ugyanaz és egyszerre kicsit más.

Ebből kiindulva különböző pontosításokat végezhetünk. Az első az, hogy ez az élet azért olvashatóbb és intenzívebb, mert sűrítettebb. Már a tér lekicsinyítése, az idő összetömörítése sűrítettséget eredményez.

Az életben beszélünk, beszélgetünk, az önkifejezésnek ez a teljesen természetes módja mindig sok időt vesz igénybe, ahhoz a reális tartalomhoz viszonyítva, amit mondani akarunk. De ezzel kell kezdeni, pontosan úgy, ahogy a színházban improvizációval kezdünk, egy sokkal hosszabb szöveggel. De akkor melyik a sűrítés mozzanata?

Abban áll, hogy kiemeljük azt, ami nem feltétlenül szükséges, hogy egy semmitmondó melléknevet egy erőssel helyettesítünk, megőrizve a természetesség benyomását. Ha ezt a benyomást tartósítjuk, akkor az eredmény: ha két embernek az életben három óra kell ahhoz, hogy kimondjon valamit, a színpadon ez három percig tart. Ezt látjuk Beckett, Pinter vagy Csehov egyszerű stílusában.

Csehovnál a szöveg azt a benyomást kelti, mintha magnetofonra rögzítették volna, mintha minden mondatot a hétköznapi életből vett volna. Márpedig Csehovnak nincs egyetlen mondata, amelyik ne lenne kidolgozott, csiszolt, módosított, ám olyan művészettel, hogy a színészben azt a benyomást kelti, mintha tényleg úgy beszélne, „mint az életben”. Ugyanakkor, ha úgy játsszuk ezt, mint az életben, soha nem játszhatunk Csehovot. A színésznek és a rendezőnek ugyanazt az utat kell végigjárnia, amit a szerzőnek; tehát számot kell vetni azzal, hogy – még ha annak is tűnik – egyik szó sem ártatlan. Magába és az őt megelőző, illetve követő csendbe foglal egy egész jelenetet, a szereplők közti töltés összetettségét. Ha sikerül ezt megtalálnunk, és ráadásul megkeressük a szükséges művészetet ahhoz, hogy ezt elrejtsük, akkor sikerül kimondanunk ezeket az egyszerű, az igazi élet benyomását keltő szavakat. Gyakorlatilag ez az élet, de egy koncentráltabb formájú, rövidebb, időben és térben összezsugorított élet. És újra eljutottunk a tér kérdéséhez.

Azt kell tudnunk, hogy megvan-e az a szikra, az a kis láng, ami felgyullad és intenzitást ad ennek a sűrített pillanatnak, vagy nincs. Mert összegyűjteni és sűríteni nem elég. Mindig lerövidíthetünk egy túl hosszú, túl beszédes darabot, és mégis valami unalmas dolog előtt maradhatunk. Csodálatos dolog meglátni, hogy a színházi forma melyik ponton lesz munkaigényes, mert ennek a kis életszikrának ott kell lennie, percről percre.

Ez csak a színházban és a moziban létezik. Egy könyvben lehetnek lyukak, de a színházban egyik percről a másikra elveszthetjük a közönséget, ha egy jelenet tempója nem pontos. Ha most abbahagyom a beszédet... csöndet hallunk... mindenki figyel... Egy kis semmiség is elég ahhoz, hogy ez a figyelemteli pillanat elveszszen. Szinte emberfölötti erő kell ahhoz, hogy folyamatosan megújítsuk az érdeklődést, hogy megtaláljuk ezt az újdonságot, ezt a frissességet, egyik percről a másikra. Ezért van az, hogy – más művészetekhez viszonyítva – csak nagyon kevés nagy drámai műalkotás létezik a világon: mert mindig ott a kockázat, minden pillanatban, hogy az életszikra eltűnik. Ahhoz, hogy jelen legyen, precízen elemezni kell hiányának az okait más pillanatokban. Ehhez hozzáértéssel kell megfigyelni a jelenséget.

... a színház élő fenoménje nincs a külső körülményekhez kötve. Megnézhetünk egy nagyon banális darabot, egy nagyon középszerű témáról, aminek nagy sikere van és sok pénzt hoz egy teljesen konvencionális színháznak, és néha sokkal többet érő életszikrát találhatunk benne, mint amikor a Brechten és Artaud-n felnőtt, jó eszközökkel dolgozó, jó szcenográfiai ismeretekkel rendelkező és a darab tartalmát alaposan elemző emberek bemutatnak egy darabot, ami rendelkezik mindazzal, ami kulturális szempontból tiszteletreméltóvá teszi a cselekedetüket.

Az ilyen fajta előadással szemben eltölthetünk egy komor estét, látva, hogy minden van benne, az életen kívül. Nagyon fontos, hogy ezt hidegen, világosan, kegyetlenül megállapítsuk, főleg ha el akarjuk kerülni, hogy ezeknek a „kulturálisnak” mondott kritériumoknak a sznobizmusa hasson ránk. Ezért hangsúlyozom azt a veszélyt, amit egy olyan nagy szerző, mint Shakespeare, vagy az olyan nagy művek, mint az operák képviselnek. A mű kulturális értékei a legjobbhoz és a legrosszabbhoz is vezethetnek bennünket. Minél magasabb színvonalú egy mű, annál nagyobb a kockázata az unalomnak, ha az előadás nem pontos.

Mindig nehezen ismerik ezt el azok, akik azért harcoltak, sokszor nagy nehézségek közepette, hogy előteremtsék egy nagy kulturális értékkel bíró mű előadásának lehetőségeit egy közömbös közönség számára. Majdhogynem kötelesek vagyunk védelmezni az erőfeszítést, és gyakran nagyon csalódottak vagyunk, mert ez a közönség minden országban visszautasítja ezeket a műveket, és azokat részesíti előnyben, amelyeket mi

rosszabb minőségűnek tartunk. Ha jól odafigyelünk, megállapíthatjuk, hogy a nagy művet, a mesterművet bemutatták, de anélkül, hogy az élet jelen lenne benne. Mégis közelebbről megnézve, ez az elemzés, az egyetlen, amit el kell végezni, visszavisz bennünket az üres térhez.

Ha egy bizonyos automatizmussal fogadjuk el azt a gondolatot, hogy a színházcsinálást egy jelenettel, egy darabbal, egy rendezéssel, díszletekkel, fénnyel, zenével, székekkel kell kezdenünk, ha ezt evidenciaként fogjuk fel, téves útra lépünk. Ez igaz lehet a moziban, kell legalább egy kamera, filmtekercs és eszközök, hogy ezt a filmtekercset megtöltsük, de a színházcsináláshoz, ahhoz, hogy tanulmányozzuk és megértsük a színházat, egyetlen dologra van szükségünk: emberi anyagra. Ez nem azt jelenti, hogy a többi nem olyan fontos, de nem az az elsődleges anyag.

„Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék.” (Koós Anna fordítása)

Azt írtam: „Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” ... ma hozzátenném, hogy kell egy harmadik személy. Ha van egy személy, aki föláll, egy másik személy, aki figyeli, akkor már van cselekmény. Minden benne van, azzal a feltétellel, hogy messzebbre menjen. Ezután kell a találkozás. Három elemre van szükség: egy személy, aki néz, egy személy, aki néhány percig egyedül lehet, majd egy harmadik személy, hogy kapcsolatba lépjen vele. Ekkor elkezdődhet egy élet és lehetséges egészen messzire menni.

Ezért ritkán tudnak meggyőzni a szólóestek. A varietékben, ahogy a mesélőknél, közvetlen kapcsolatot találunk a nézőkkel. Egy ember, aki közvetlenül más személyekhez fordul: ez egy csere, kommunikáció, ahol valamit elmesélnek; lehet csodálatosan megcsinált, de én személyesen sosem vagyok elégedett. Ezt a kapcsolatot soha nem hívnám színháznak, mert nem idézi fel az életet. Mindig hiányzik valami. Az hiányzik, ami két személy között történik, amikor egymással szemben állnak, és a közönség előtt.

Vegyünk egy példát: ha két személy találkozik, minden külső szemlélő nélkül, mint egy próbán, megvan a kísértése és a veszélye annak, hogy azt higgyék, ez az egyetlen kapcsolat, ami létezik. Tehát a belső koncentráció csapdájába eshetünk, ami teljesen nárcisztikussá válik, és semmi értelme. Látunk így csoportokat, akik annyi időt töltenek próbával, hogy végül elvesztik a lehetőségét annak, hogy megtalálják azt az energiát, ami a harmadik elem, a közönség jelenlétéből születik. Abban a pillanatban, amikor érezzük a harmadik személyt, aki néz bennünket, a próba feltételei mindig jobbak.

Gyakran használunk próbatérnek egy szőnyeget, a színészek számára nagyon egyszerű szabállyal: a szőnyegen kívül a hétköznapi életben vagyunk, azt csinálunk, amit akarunk, pazarolhatjuk az energiánkat, végezhetünk jelentéktelen mozdulatokat, vakarhatjuk a fejünket, elalhatunk... Mindennek nincs jelentősége, de amint a szőnyegre lépünk, követelmény, hogy világos szándékunk legyen, vagy inkább azt mondanám, hogy intenzíven éljünk. Ez sokkal könnyebb akkor, ha van közönség is.

Ez nagyon apró dolgokon múlik, egész pontosan azon a tényen, hogy szemmel tartanak bennünket. A közönség figyelme az első segítő elem. Ha úgy érezzük ezt a tekintetet, mint egy igazi igényt, ami azt kéri minden pillanatban, hogy semmi se legyen véletlenszerű, hogy semmi se legyen erőtlen, hanem éber, akkor megértjük, hogy a közönség szerepe nem passzív. Nem kell közbelépnie, megnyilvánulnia ahhoz, hogy részt vegyen. Szakadatlanul részt vesz éber jelenlétével. Ezt a jelenlétet pozitív kihívásként kell megélni, mint egy szeretőt, aki előtt nem engedhetjük meg magunknak, hogy akármilyenek legyünk.

A hétköznapi élet abban áll, hogy akármilyenek vagyunk. Ha vizsgázunk vagy egy értelmiségivel beszélgetünk, már nem vagyunk akármilyenek a gondolatainkban vagy a beszédünkben, de azok vagyunk a testünkkel. Egy szenvedő emberrel nem vagyunk akármilyenek az érzelmeinkben, gyengédek, figyelmesek vagyunk, de a gondolat elmosódott vagy konfúz, és a test is. Ellenben ha nagyon finom kézműves, órás, szabász munkát végzünk, az egész testünket mozgásba hozzuk a kisujjunk végéig, de a fej álmodozhat. Ahhoz, hogy tökéletesen biztosak legyünk a szándékainkban, amit egy másik személlyel kicserélünk intellektuálisan, anélkül, hogy elárulnánk az igaz érzést, és hogy a test pontos és kiegyensúlyozott legyen, a legnagyobb érzékenységgel jelezve ezt, látjuk, hogy a három elem közül – gondolat, érzelem, test –, ami bennünket alkot, egyik sem lehet akármilyen.

Értjük tehát, hogy a példánkban – „valaki keresztülmegy egy üres téren és találkozik egy másik személylyel, miközben egy harmadik figyeli” – mindent elveszthetünk és mindent megnyerhetünk. Ahhoz, hogy

mindent megnyerjünk, ahhoz, hogy művészetről beszélhessünk, az kell, hogy képesek legyünk nagyon pontosan megkülönböztetni, mi alkotja meg és mi blokkolja az életszerű mozdulatot ennek az állításnak a mélyén.

Az alapvető elem a test. Minden rasszban, kivéve a marslakókat, a testek többé kevésbé egyformák. Megfigyelhetünk némi méret- vagy színbeli különbséget, de a lényeget tekintve a fej mindig a vállak felett van, az orr, a szemek, a száj, a has, a lábfejek ugyanazon a helyen vannak. A test eszköze ugyanaz az egész világon, a stílusok, a kultúrák különböznek.

Amikor először jártunk Japánban, egy alkalommal japán színészekkel találkoztunk *Az üres tér* kapcsán. Nem is képzeltem addig, hogy mennyire a zen, a tér, az üresség gondolatán alapuló kultúrájuk részét képezi ez a téma. Nyugaton felfoghatjuk és megbecsülhetjük az ürességet, de egész másképp, mint Keleten. Néhány néző a Bouffes-du-Nord-ban azt mondja, amikor meglátja a terünket: „Á, keleti stílus!”. Nem érdekel, hogy ezt mondják, de nincs igazuk. Üres azon okokból, amelyek szükségessé teszik ezt az ürességet, akár Keleten vagyunk, akár Nyugaton.

Megfigyelhetjük, hogy Japánban egy gyermek teste végtelenül jobban fejlett, mint nálunk. Két éves kortól kezdve megtanul felülni egy tökéletesen kiegyensúlyozott módon; két és három éves kor között elkezd szabályosan hajlongani, ami a legjobb gyakorlat a test számára. A tokióiszállodákban csinos fiatal lányok állnak egész nap a liftajtók előtt, napi nyolc órán keresztül, és akárhányszor kinyílik vagy becsukódik a lift ajtaja, ők minden alkalommal meghajlanak. Ez elképesztő, de ha egy nap az egyiküket kiválasztaná egy rendező a színházába, biztosak lehetnek benne, hogy a teste alkalmas lesz.

Nálunk az egyedüliek, akiknek ugyanolyan jól fejlett a testük nyolcvanéves korukban, mint az afrikaiaknak, a karmesterek. Egy karmester, anélkül, hogy gyakorlatnak tekintené, egész életében olyan mozdulatokat végez, amelyek a felsőtest meghajlásával kezdődnek. Akár a japánoknak, neki is erős hasra van szüksége, hogy a test többi részével hihetetlenül expresszív mozdulatokat végezhessen. Ezek nem akrobatikus vagy torna mozdulatok, amelyek feszültségből születnek, hanem olyanok, ahol az érzés és a gondolat pontossága összekapcsolódik. Ez a gondolati pontosság, amire szüksége van ahhoz, hogy a zene egyetlen részletét ne veszítse el, ez az érzés, amelyet követnie kell a zene minden mozdulatában, ez az egész zenekarra figyelő szem és egy állandó hajlásban, emelkedésben lévő test, a szüntelenül mozgó karok, akárcsak az úszóké, mindez lehetővé teszi a nyolcvanéves karmesternek, hogy tökéletesen hajlékony legyen a teste.

Pedig nem egy fiatal afrikai harcos táncát járja, nem is japán módra köszön. Egy század eleji, nagy angol azt tanácsolta a fiatal angoloknak, hogy hajoljanak le és csókoljanak kezet minden nőnek, akivel találkoznak...

...Különbség van tehát a test fejlettsége között Keleten és Nyugaton. El voltam hűlve, el voltam szörnyedve a gyermeki testek állapotától társadalmunkban, amikor három-négy éves lányomat elvittem táncórára. Láttam, hogy a vele egykorú gyerekek teste már blokkolva van, ritmus nélkül. A ritmus nem különleges adottság. Háromévesen ugyanolyan természetes módon rátalálunk, ahogy természetesen mozgunk, mint minden tradicionális társadalomban. Eközben a városi gyerekek mozdulatlan életet élnek a televízió előtt, és hároméves korukban teljességgel blokkolt testtel mennek el tánciskolába.

El kell ismernünk, hogy a test eszköze nem olyan fejlett nálunk a gyermekkor és a serdülőkor idején, mint Keleten; a gyakorlás szükségessége tehát egyértelmű. Egy színésznek számot kell vetnie azzal, hogy kompenzálnia kell ezeket a nehézségeket, tudva azt, hogy nem táncos.

A mi színházunkban, ha új színész érkezik, és hihetetlenül nehéz gyakorlatokat végez, hogy ugyanolyan diszponzibilis teste legyen, mint a táncosoknak, még nem lesz szükségszerűen jobb színész ettől. Egy színésznek típusa kell hogy legyen, a táncosnak van egy névtelen oldala. A táncosoknak – a balettről, a klasszikus táncról beszélek – a koreográfus utasításait kell követniük névtelenül. A színésszel ez másként történik; nagyon fontos, hogy legyenek testileg jellegzetes színészek, alacsony és kövér, magas és sovány, fürge mozgású, nehézkesen mozgó... Szükséges ez, megint csak azért, mert az életet mutatjuk meg, a belső és a külső életet, mivel egyik sem létezik a másik nélkül. Ahhoz hogy a külső életet kifejezzük, típusokkal kell rendelkeznünk, minthogy mindannyian egy férfi vagy nőtípust jelenítünk meg. De fontos, és itt kapcsolódunk a keleti színészhez, hogy a kövér, ügyetlen, vagy az eleven, fiatal, gyors test egyaránt tökéletesen érzékeny legyen.

Amikor akrobatikus gyakorlatokat végzünk, nem a virtuozitás kedvéért tesszük, sem azért, hogy zseniális akrobatákká váljunk, (még ha ez néha hasznos és csodálatos is lenne), hanem az érzékenység miatt. A nagy

színészt, aki soha nem végez gyakorlatokat, Angliában úgy nevezik: „csupa-fej”. Végül is nagyon könnyű érzékenynek lenni a nyelvvel, az arccal, az ujjakkal; de ami nem adott és amit el kell sajátítani a gyakorlatokkal, az a test többi részének az érzékenysége: a lábaké, a háté, a fenéké... Az érzékenység azt jelenti, hogy a színész minden pillanatban kapcsolatban áll az egész testével. Ha színpadra lép, tudja, hol van a teste.

A kérdés messzire vezet. Amit kompozíciónak, egy személyiség felépítésének hívunk, egy progresszív konstrukció aktusa. Szerintem nem ez a módszer a kreatív út. A kreatív út az, hogy megcsinálunk egy sereg átmeneti konstrukciót, tudva, hogy még ha úgy is érezzük egy nap, hogy megtaláltuk a személyiséget, ez csak időszakos. Ez csak a legjobb, amit ezen a napon tehetünk, de be kell vallani önmagunknak, hogy az igazi forma még nincs meg. Az igazi forma az utolsó pillanatban érkezik, néha az utolsó pillanaton túl. Ez születés. Az igazi forma nem olyan, mint egy ház felépítése, nem egy sor konstruktív és logikus cselekedet. Ellenkezőleg, az igazi építő folyamat egyúttal egyfajta rombolás is. Ez azt jelenti, hogy fokozatosan haladunk a félelem felé, ahogy minden rombolás. Létrehozunk egy ürességet, kevesebb a mankó, a támasz, egyre inkább veszélyben vagyunk.

Jegyezzük meg, hogy még ha az igazi kreativitás pillanataihoz is érkezünk egy improvizációban, egy próbán vagy egy előadáson, mindig megvan a kockázata annak, hogy leromboljuk ezt a formát, hogy összekuszáljuk.

Vegyünk egy példát a közönség reakcióiból! Ha improvizálnának, érezve azoknak a jelenlétét, akik néznek (másként ennek nincs értelme), és hogy az emberek nevetnek, kockázatos lenne, hogy olyan irányba sodorják magukkal ezek a nevetések, ami nem feltétlenül az lesz, amerre nélkülük haladtak volna. Mindenféle szubjektív elem izgató lehet, mint a tetszeni vágyás vagy a félelem, amelyek megtörhetik a kreativitást.

Az a lényeg, hogy tudomást vegyünk ezekről a fenoménekről. Amint tudomásuk van arról, hogy mi idézi elő a félelmet, el is fogadhatják, befogadhatják, vagy védekezhetnek is ellene. De oda kell figyelni és meg kell kérdőjelezni minden elemet, ami biztonságot nyújt. Ez például a mechanikussá váló színész esete. Egy bizonyos pillanatban lustaságból vagy félelemből elkezdi mindig ugyanazt csinálni, enélkül a másikkal való finom és érzékeny kapcsolat nélkül. Ha néz, csak úgy tesz, mintha nézne. Mechanikussá válunk, mert az biztonságos.

Ugyanez vonatkozik a rendezőre. Létezik egy nagy kísértés a rendező számára, hogy megcsinálja a rendezését már az első próba előtt. Ez természetes, és én mindig így teszek: több száz díszlet- és cselekményvázlatot készítek. Egyedül az segít, hogy tudom, hogy ebből az egészből holnap már semmit nem fogok komolyan venni, mivel gyakorlatként csinálom. Ez nem akadályoz abban, hogy megcsináljam, mert előkészületnek jó, de ha arra kérem a színészeket, hogy alkalmazzák azt a vázlatot, amit három hónappal vagy három nappal a próba előtt készítettem, elvágom magam mindentől, ami élő lehet és feltűnhet magának a próbának a pillanatában. Meg kell tenni ezt az előkészületet és ugyanakkor el kell hagyni.

Miért nem hagyjuk el? Félelemből. Ahhoz, hogy elfogadjuk alapvető szabályként, hogy semmit nem értünk el az utolsó pillanatig, szembe kell nézni a félelemmel. Tudomást kell venni a lehetőségekről, amik előttünk állnak: a biztonságot választani vagy elutasítani ezzel az elkerülhetetlen félelemmel szemben. Azt is tudva, hogy a meghozott döntés soha nem végleges.

Fordította[2]: Harangi Mária
Lektorálta: Kőrösiné Vatai Éva

***

[2] A fordítás a Francia Nyelvű Diákszínjátszásért Alapítvány támogatásával készült.

Az unalom a vég

2. rész

(Le diable c'est l'ennui)

Peter Brook

1991. március 9-10-én (Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes) Peter Brook több francia gimnázium színművészeti osztályáért felelős tanárokkal és művészekkel találkozott. A Művelődési Minisztérium Színházi Vezetősége által rendezett találkozó témája az érettségi követelménybe felvett Az üres tér című könyv köré szerveződött.[1]

Az üres tér egyik hozzátartozó és elkerülhetetlen aspektusa a díszletek hiánya. Ezzel nem minősíteni szeretnék, nem ítéletet hozok itt, de a szőrszálhasogatás kedvéért hangsúlyozom, hogy ha egy tér üres, akkor nincsenek benne díszletek. Ha van díszlet, akkor a tér nem üres, akadály van benne, még akkor is, ha igen szép tárgyakról van szó. Ez esetben már a néző szelleme is be van bútorozva. Az a hely, ahol ma találkoztunk, nem mesél semmilyen történetet. Ezt hívhatjuk üres térnek, még ha le is terítettünk két szőnyeget, egyet a padlóra, egyet meg hátra, hogy szimpatikusabbá és melegebbé tegyük a helyiséget, amire a terem falai önmagukban nem képesek. Egyikünk személyes képzelőerejét, figyelmét, gondolkodását sem akadályozza semmi. [...] A képzelőerő működésének egyik feltétele a díszletek hiánya. A színészeket belehelyezni egy üres térbe annyi, mint egy laboratóriumi kísérlethez hasonló helyzetbe hozni őket: keresünk valamit az életben, és nagyon erős fénybe állítjuk, hogy jobban lássuk.

A színházban az üresség lehetővé teszi, hogy a képzelőerő kitöltse a lyukakat. Látszólag paradox módon minél kevesebbet adunk neki, annál elégedettebb. A képzelőerő egy izom, nagyon szívesen játszik. Megfogom például ezt a műanyag flakont, és úgy döntök, hogy ez a pisai ferdetorony. Játszhatok vele, meghajlíthatom, megpróbálhatom eldönteni, talán még össze is omlaszthatom, földhöz vághatom... Mindezt elképzelhetjük a színházban vagy az operában, és a flakon erősebb képet hozhat létre, mint azok a speciális mozis effektek, melyek ezrek szeme láttára hoznak létre egy igazi tornyot, egy igazi földrengést stb. A képzelőerő, ez az izom, ilyenkor kevésbé elégedett.

Ebből láthatjuk, hogy mit is jelent a közönség részvétele. A 60-as években a közönség közreműködéséről álmodtak. Naivan azt gondolták, hogy „részt venni” annyi, mint testileg megnyilvánulni, felugrani a színpadra, sürögni-forogni és a színészek csoportjának tagja lenni. Minden lehetséges, és az ilyenfajta előadások néha nagyon érdekesek, de a „részvétel” más. Abban áll, hogy a színpad cinkosai leszünk, és elfogadjuk, hogy a műanyag flakon a pisai ferdetoronnyá válik vagy egy a Holdra induló rakétává. [...] Mindez lehetséges, ha üres térben vagyunk. Mindenféle megállapodás lehetséges és elképzelhető, csak a formák hiányától függenek.

Amikor nem tart fogva bennünket a tér és az idő egysége, amikor a tér teljességgel meghatározatlan, a hangsúly kötelezően az emberi kapcsolatokra helyeződik. Az érdeklődést az tartja fenn, ami egy ember és a másik között történik, a társadalmi összefüggés... Ha a cselekmény témája egy gazdag nő és egy tolvaj közti kapcsolat, nem a díszlet, és nem is a kellékek fogják létrehozni ezt a kapcsolatot, hanem a történet, maga a cselekmény. A férfi tolvaj, a nő gazdag, egy bíró érkezik: a nő, a tolvaj és a bíró közti emberi kapcsolatok teremtik meg a kontextust. A díszletet – a szó élő jelentésében – a szereplők közti játék hozza létre dinamikus és teljességgel szabad módon. Az egész játéknak, beleértve a szöveget, közvetlenül a lehető legnagyobb, legintenzívebb feszültség kifejezőjének kellene lennie. Ha valós díszletek által berendezett helyzetben találjuk magunkat, ablakkal, páncélszekrénnyel, ajtóval... akkor moziban vagyunk. A ritmus és a játék feszültsége ott lanyhább. A vágás közbelépésére van szükség, hogy rátaláljunk az élet dimenziójára.

A színházban az egyik és a másik mondat közti kapcsolat nem olyan, mint az életben; egy majdnem architekturális kapcsolat áll fenn egy feszültség és a másik között. Ezzel visszatérünk a kiindulási pontunkhoz. Ahhoz, hogy meglegyen a színház és a nem színház közti különbség, a mindennapi élet és a színházi

---

[1] A világhírű rendező írásából részleteket jelentetünk meg – *a szerző engedélyével*, új fordításban, három részben. (Brook írását magyar nyelven először a Színház című folyóirat közölte, 1992-ben.)

térben folyó élet közti különbség, a térben és az időben lévő sűrítést nem választhatjuk el az energia intenzívebbé tételétől. Ez alkot nagyon erős köteléket a nézővel. Ezért van mindig zene a népi színjátszás minden formájában. Nemrég láttam Üzbegisztánban egy nagyszerű előadást, egy ütős hangszeres mutatta be. Komédia volt egy férfiról, a szeretőjéről, a feleségéről és egy szolgálóról, egy sor féltékenységi és félreértési jelenettel. A jeleneteket folyamatosan táplálta az összes szereplő kapcsolata a zenével. A zenész nemcsak követte és kísérte a szereplőket, hanem állandóan bekapcsolódott az előadásba, kommentált, közbeszólt a cselekmény közepén stb. Miért volt ez jó? Mert energiát töltött az előadásba, élőbbé, vidámabbá tette.

Általában, és ezért a legnehezebb művészetek egyike a színház, három dolognak kell egyszerre és tökéletes harmóniában megtörténnie.

Egyrészt a szereplőnek mély, titkos és intim kapcsolatban kell lennie a saját tartalmával, belső érzékenységével. Ez az első kapcsolat megtalálható a mesélőnél és az énekesnél is. Azok a nagy mesélők, akiket például az iráni és az afganisztáni teaházakban láttam, a nagy mítoszokat sok örömmel, de nagy belső súllyal is mesélik el. Minden pillanatban megnyílnak a közönségnek, nem azért, hogy tetsszenek, hanem hogy megosszák annak a valaminek az örömét, ami eközben is szent szöveg marad. Indiában azok a nagy mesélők, akik a Mahabharatát mesélik a templomokban, soha nem vesztik el a kapcsolatukat annak a mítosznak a nagyságával, amit éppen újra élnek. Egyszerre befelé és kifelé irányul a figyelmük, ahogy ennek minden igazi színésznél lennie kéne. Egyidejűleg tartózkodnak a két világban.

Ez nagyon nehéz és összetett. Amikor egy színész egy „színházinak” nevezett kapcsolatban játszik, belső súllyal kell belehelyezkednie ebbe a kapcsolatba. Akármilyen darabról is legyen szó, hűnek kell lennie valamihez, minden tőle telhetőt meg kell tennie a legfinomabb érzékenységgel. Ha Shakespeare-t játszik, Hamletet vagy Lear királyt, nem szabad csak a hatásra, a külsőre gondolnia, hanem folytonosan figyelnie kell mindenre, ami belül mozog, mindarra, ami mitikus a saját lelkének legrejtettebb, legelérhetetlenebb zónáiban. A játék ideje alatt alkotó élete egy részének befelé kell fordulnia – anélkül, hogy ez elvágná őt, akár csak egy pillanatra is, attól a személytől, aki előtte áll. Gyakran látunk színészeket, néha hírnevük tudatában lévő nagy színészeket is, akik teljesen saját maguk felé fordulnak. Ugyanakkor úgy tesznek, mintha a partnerükkel játszanának. Aki Leart játssza, úgy fog tenni, mintha Cordeliával játszana, és hátat fordíthat neki, miközben folytatja a játékot. Ez esetben nem teljesíti azt a kötelességét, miszerint el kell játszania az apa-lány kapcsolatot.

Ahhoz, hogy ez igazán pontos legyen, nem kell túl korán mindent bevetnünk a próbák során. Ismerünk színészeket, akik érzelmileg túl korán megnyilvánulnak, és nem képesek megtalálni a másikkal az igazi kapcsolatot. Még ha úgy is írták meg a szöveget, hogy erővel kell kiejteni, a lehető legnagyobb intimitásban kell elkezdenünk próbálni, hogy ne fecséreljük el az energiánkat. Elég szabadnak kell lenni ahhoz, hogy érezzük a kapcsolatot, hogy improvizáljunk más szavakkal, más mozdulatokkal. Mindez természetesen átmeneti állapot, hogy elérkezzünk ahhoz a nagyon nehéz dologhoz, ami abban áll, hogy élő kapcsolatot őrzünk meg az intim tartalommal, miközben nagyon hangosan beszélünk. Hogyan engedhetjük meg, hogy ez az intim kifejezés átváltozzon energiával telt kifejezéssé, hogy megtöltsünk egy nagy teret árulás nélkül? Hogyan lehetünk egyre erősebbek anélkül, hogy ez eltorzítaná a másikkal való kapcsolatot? Mindez hihetetlenül nehéz egy színész számára.

Végül a harmadik elem: a két játszó embernek egyszerre szereplőnek és mesélőnek kell lennie. Dupla mesélők, kétfejű mesélők: miközben játszanak és fenntartanak egy intim és pontos kapcsolatot egymás között, közvetlenül a nézőkhöz is beszélnek, akik a társaik...

Tehát állandóan és kötelezően fenn kell állnia ennek a hármas kapcsolatnak, magával, a másikkal és a közönséggel.

Az unalom a legjobb idegenvezető, amit ebben a munkában ismerek és amire mindig figyelek. Az unalom, akár az ördög, bármelyik pillanatban megjelenhet a színházban. Egy kis semmiség elég, leselkedik, ránk ugrik, és telhetetlen. Lesi a pillanatot, hogy észrevétlenül becsusszanjon egy akció, egy gesztus, egy mondat belsejébe. Ha ezt tudjuk, a munkához elég, hogy magunkban bízzunk. Elég, ha az ítélkezés fő kritériumaként azt a hatalmat adjuk meg magunknak, amit a világ összes lényével megosztunk: az unalmat! Nézhetek egy próbát, egy gyakorlatot és így szólhatok: „Ha unatkozom, annak oka van.” Tehát kétségbeesetten keresem ezt az okot. Adok egy ötletet a másik személynek, vagy épp ellenkezőleg: megrázom őt, megrázom önmagam... Amint feltűnik bennem az unalom, az egy vészjelző lámpa.

Évek óta csinálunk a próbáinkon egy igen fontos dolgot: eljátszunk egy félkész munkát órán, közönség előtt. A legtöbbször iskolákban játszunk gyerekek előtt, anélkül, hogy ezt előre jeleznénk, anélkül, hogy tudnák, miről van szó. Kellékek, jelmezek, rendezés nélkül megyünk oda, egyszerűen az „üres térbe", amit az a terem alkot, ahol tartózkodnak. Persze dolgozni kell előtte, de amint a munka felével vagy harmadával végeztünk, próbára tesszük, amit felfedeztünk, hogy lássuk, mi az, ami felkelti az emberek érdeklődését, és mi az, ami unalmat szül. A közönség általában, de főleg a gyerekközönség a legjobb kritikus. A gyerekeknek nincsenek előítéleteik, érdeklődnek vagy unatkoznak, együtt éreznek a színészekkel vagy türelmetlenek.

Amikor az igazi közönség elé érkezünk, a csöndek színvonala a nagy barométer. Ha jól odafigyelünk, mindent megtudhatunk az előadásról a csönd színvonalából, amit figyelő emberek egy csoportja alkotott. Néha érzünk egyfajta emóciót, ami végigvonul a közönségen, és a csönd minősége átalakul. Néhány pillanattal később egy teljesen más csöndben találhatjuk magunkat. És így tovább... A nagy intenzitású pillanatból egy kevésbé intenzívbe kerülünk, és a csönd gyengül, valaki köhögni kezd, vakarózik, mozgolódik. Ha felbukkan az unalom, azt a köhögés jelzi, a kis zajok, egy ember, aki feláll, egy másik, aki suttog és végül, a legrosszabb, valaki, aki kinyitja a programfüzetet.

Soha nem kell tehát azt állítani, hogy amit csinálunk, az elkerülhetetlenül érdekes, vagy azt mondani, hogy rossz a közönség. Igaz, hogy néha találkozunk nagyon rossz közönséggel, de nincs jogunk ahhoz, hogy ezt mondjuk; azon egyszerű oknál fogva, miszerint nem kell azt várni, hogy a közönség jó legyen. Egyszerűen fel kell ismerni, hogy van könnyű és kevésbé könnyű közönség. Ha könnyű a közönség, az az égből hullt kegyelem, mennyei adomány, de a nehéz közönség nem ellenség. Nem abnormális. Ellenkezőleg, a közönség természetes állapotában ellenálló, folyamatosan keresni kell hát, ami felvillanyozza, anélkül, hogy elveszítenénk az intim kapcsolatot a tartalommal és a másikkal. Mindezt bármiféle tetszelgés, mindenáron való tetszeni vágyás nélkül.

Az a kérdés, amit most felvetek, számomra nyitott marad. Ha erősen hatni akarunk a nézőre, segíteni neki, hogy megnyíljon egy olyan világ számára, ami a mi világunkhoz kötődik és ugyanakkor gazdagabb, tágasabb, titokzatosabb, mint az, amit a mindennapokban ismerünk, két módszer létezik.

Az első a szépség keresésében rejlik. A keleti színház nagy része ezen az elven nyugszik: ahhoz, hogy a képzeletet elkápráztassuk, minden elemben a legnagyobb szépséget keressük. A díszletben, a zenében és a jelmezben minden azért van, hogy a szépségbe illeszkedjen. A legkisebb mozdulatot is azért tanulmányozzuk, hogy elkerüljük a banalitást és a vulgárisat.

A második módszer pontosan ellentétes: figyelembe veszi, hogy a színész különleges lehetőséget birtokol, amikor odaérkezik, hogy megalkosson egy köteléket a saját képzelete és a néző virtuális képzelete között, a banális tárgyat mágikus tárggyá változtatva. Egy nagy színész át tud változtatni egy műanyag flakont csodás gyermekké. Láttam Indiában egy zseniális táncost, aki egyetlen gesztussal sugallta a csecsemő Krisna jelenlétét. Ilyen kvalitású színész kell ahhoz, hogy hasonlóan tiszta színházi formát érhessünk el. Erre az alkímiára van szükség, hogy megőrizzük a kettős víziót: az agy egyik fele látja, hogy vizes flakonról van szó, a másik fele pedig ugyanekkor, ellentmondás nélkül, nem feszültséggel, de örömmel lát egy csecsemőt és az anyának a gyermekkel szembeni attitűdjét. Ez az alkímia függ a tárgy természetétől, aminek *a priori* különleges tulajdonság nélkülinek kell lennie.

Nyitva hagyom ezt a kérdést, mert nem mondhatjuk meg, hogy a két módszer közül melyik az igazi, melyik a jobb.

Az igazi kérdések a paradoxonokban rejlenek, abban, amit lehetetlen megoldani. Van egy játék aközött, ami tiszta próbál lenni, és aközött, aminek tisztává kell válnia a tisztátalannal való kapcsolata által. Látjuk, hogy az idealista színház mennyire működésképtelen, amennyiben folyamatosan a világ anyagán kívül akar lenni. A tisztaság a színházban csak valami olyasmin keresztül fejeződhet ki, aminek a lényege kötelezően tisztátalan. Ez a titokzatos házasság áll a tapasztalat középpontjában.

Mindig gyűlöltem a maszkokat, amelyek számomra nem egyszerűen haldoklóak (*deadly*), hanem halottak voltak. Ugyanakkor ehhez az előadáshoz (*A madarak konferenciája*) érdekesnek tűnt számomra a használatuk, mivel láttam egy Bali-szigeti maszksorozatot, amely nagyon közel állt az emberi archoz, és nagyon távol a halott, egészségtelen arctól, amit gyakran éreztem a maszkok láttán. Meghívtunk tehát egy Bali-i színészt, Tapa-t, hogy dolgozzon velünk. Első nap mindenkinek megmutatta, hogyan játsszunk maszkban, hogyan mozogjanak a figurák. A színészek érdeklődve figyelték, de rájöttek, hogy erre senki nem lenne képes. Tapa úgy mutatta be a maszkot, ahogy ő a Bali-i hagyományban megélte, ezer év hagyományával a háta mögött. Tehát majomkodás lett volna megpróbálnunk az lenni, ami nem vagyunk.

Megkérdeztük hát tőle, hogy mit tehetnénk. „Végül is számunkra az a pillanat számít, amikor felvesszük a maszkot”, mondta. Ez már nem stilisztikai, hanem lényegi megjegyzés volt. „Fogjuk a maszkot, és egy hosszú pillanatig nézzük, amíg át nem érezzük ennek az arcnak a kifejezését annyira, hogy vele együtt tudunk lélegezni. Ebben a pillanatban, és csak ebben, feltehetjük az arcunkra.” Ettől kezdve mindenki próbált kapcsolatot teremteni a maszkjával, beleértve a Bali-i színészt, és elképesztő tapasztalatnak számított, hogy a Bali-i hagyomány által meghatározott gesztusokon kívül ezer forma bukkant fel, ezer különböző mozdulat, ami megfelelt a maszk életének. Mindenki számára hozzáférhető volt, mert nem a tradíció kötött kódrendszerén tűnt csak át.

Általában abban az értelemben, ahogy a szót használjuk, a hagyomány merevséget jelent. Automatizmus által reprodukált merev forma, többé-kevésbé halott, néhány nagy kivételtől eltekintve, amikor a minőség olyan kiváló, hogy benne marad az élet. Mint amikor néhány nagyon öreg ember hihetetlenül eleven marad. Ugyanakkor minden forma halandó. Nem létezik forma, önmagunkkal kezdve, ami ne lenne alávetve az univerzum törvényének: az eltűnésnek. Csodálatos. Minden vallás, minden ismeret, minden hagyomány, minden bölcsesség elfogadja a születést és a halált.

A születés a formába öntés, akár egy emberi lényről, egy csecsemőről, vagy egy mondatról, egy szóról, egy gesztusról beszélünk. [...] Valakinek támad egy gondolata, megéli ezt a gondolatot, ami formát ölt, és ez tart, ameddig tart. Vannak rovarok, amelyek egy napig élnek, állatok, melyek néhány évet élnek, emberek, akik tovább élnek, elefántok, amelyek még tovább élnek. Mindezen ciklusok léteznek, és ugyanígy van a gondolattal vagy a memóriával.

Mindenkinek van memóriája, amely rendelkezik egy formával. Bizonyos memóriaformák („Hol álltam le az autómmal?”) alig egy napig tartanak. Másnap kitörlődnek, hogy átadják helyüket egy új formának. Más memóriaformák tovább tartanak: egy telefonszámra emlékezhetünk több napon, több éven át. Végül ott vannak az igazi emlékek, az erősen bevésődött tapasztalatok, amelyek egy életen át tartanak. Ugyanez a jelenség érvényes minden formára. Megnézünk egy ostoba darabot, egy filmet, és másnap azt sem fogjuk tudni, miről szólt, míg vannak más formák, amelyek tovább tartanak.

Amikor színpadra állítunk egy darabot, természetesen az elején nincs formája. Az esemény a rendezés. Amit munkának nevezünk, az a pontos forma keresése. Ha ez a munka sikerült, az előadás történetesen néhány évvel tovább élhet.

Ezért nem szabad összekeverni a virtuális formát a megvalósított formával. A megvalósított formát nevezzük előadásnak. Külső formáját azoknak az elemeknek a működése eredményeként nyeri, amelyek jelen vannak a születésénél, mint az asztrológiában. Az asztrológia a színházban a hely és a pillanat, amelyben az előadás lezajlik. Ugyanaz a darab Párizsban, Bukarestben vagy Bagdadban nyilván nagyon különböző lesz a formáját tekintve. A hely, a társadalmi, politikai hangulat, az éghajlat, a gondolat hatnak az emberekre.

Az életben semmi nem létezik forma nélkül. Minden pillanatban arra kényszerülünk, főleg beszéd közben, hogy keressük a formát. Ugyanakkor számot kell vetnünk azzal, hogy ez a forma tökéletes akadály lehet az élettel szemben, aminek nincs formája. Nem menekülhetünk meg ettől a nehézségtől, ez a harc állandó: a forma szükséges, de mégsem a forma a minden. Ezzel a nehézséggel szemben nem fogadható el egy olyan purista attitűd, amely azt várja, hogy a tökéletes forma lepottyanjon az égből, mert ez esetben nem csinálnánk semmit. Ez az attitűd ostoba lenne. Újra felmerül itt a tisztaság és tisztátalanság kérdése. A tiszta forma nem száll le az égből. A formába öntés mindig kompromisszum, amit el kell fogadni, mondván: „Ez csak átmeneti, meg kell majd újítani.”

Végül is azt tanácsolom mindig, hogy ha színházba mennek és unatkoznak, ne rejtsék el, ne higgyék, hogy maguk a hibásak, hogy maguk tehetnek róla. Ne hagyják, hogy a kultúra gondolata megfélemlítse magukat! Tegyék csak fel a kérdést: „Belőlem hiányzik valami vagy az előadásból?” Joguk van vitatni azt a szörnyű, ma már társadalmilag elfogadott dolgot, hogy a kultúra automatikusan „felsőbbrendű”.

Ez még rosszabb – szerencsére Franciaországban kevésbé, mint – Angliában vagy Amerikában, ahol a kultúrát úgy tekintik, mint a Mercedest vagy egy jó éttermet: a társadalmi jólét külső jelének. Ez a „sponsoring” alapja. A szponzor alapelve tragikus dolog, és sajnos beférkőzött a mindennapjainkba. A szponzor egyetlen érdeke egy színházi esemény kapcsán, hogy elcsábítsa rá a klienseit és azok feleségét. Az előadásnak tehát idomulnia kell ahhoz, amit ők megszoktak: ahhoz, hogy a kultúrából élnek. Szépnek, kedvesnek és unalmasnak kell lennie.

Hangsúlyozom hát a különbséget az élő kultúra és ezen más, nagyon veszélyes kultúrafelfogás között, amely kezd elterjedni az egész fejlett világban, főleg amióta kialakult az előadások és a szponzoraik közti kapcsolat.

(folytatjuk...)

Harangi Mária fordítása[2]

Tanítsunk drámával!

Dorothy Heathcote – Gavin Bolton

2. fejezet

Néhány bevezető és iránymutató gondolat

Az első fejezetben[3] elindultunk afelé, hogy meg tudjunk fogalmazni bizonyos alapelveket; ebben a fejezetben magával a módszerrel foglalkozunk, azon belül is elsősorban a kezdeti lépésekkel.

A fentiekből már látszik, hogy a témától függetlenül a tanár a következő kérdések mentén dolgozik:

- Milyen típusú tudás/információ áll a munka középpontjában?
- Milyen (mentális, nyelvi, művészi, mozgásos vagy drámai) képességek gyakorlása válik lehetségessé az adott ismeret alkalmazásával?
- Milyen eszközök alkalmazhatók az osztály speciális szükségleteinek kielégítéséhez?
- Mi fogja rábírni őket az erőfeszítésre és munkájuk színvonalának önkéntes javítására?

Ez az a négy alapvető gondolat, mely a szakértői játék felállításakor a tanárt vezérli.

Külső forma

Nagy gondot kell fordítanunk arra, hogy a témát hatásosan vezessük fel. Ezt gyakran úgy érhetjük el, hogy a szavakat valamilyen képpel, ábrával, térképpel stb. is megerősítjük. A látvány és a tanáros utasításokat kerülő beszédmód együttes alkalmazása lehetővé teszi, hogy az érzelmeket is bekapcsoljuk a folyamatba.

Fikció

A „mintha” világát, illetve a „mintha” következményeit nagyon korán fel kell villantanunk a tanulók előtt, mert az indító lépésből néhányan esetleg arra a következtetésre jutnának, hogy valódi folyamat veszi kezdetét; nem szabad azt hinniük, hogy *ténylegesen* cipőket fogunk készíteni, vagy valóban temetőt vagy szállodát fogunk üzemeltetni. A tanárnak olyan kifejezéseket kell használnia, mint például:

Mi lenne, ha...
Ha lehetőségünk volna...
Ha az emberek minket bíznának meg azzal, hogy...[4]
Ha keményen dolgoznánk, biztos tudnánk...

Sokféleképpen elindulhatunk; a lényeg az, hogy az osztály attitűdjét és életkorát leginkább tiszteletben tartó (azaz figyelembe vevő) hangnemet alkalmazzuk. Egy apatikus, nemtörődöm osztálynál például elképzelhető, hogy az első lépésben a tanár egy „zavarjuk el a főnököt” típusú nézőpontból világítja meg a felállítandó vállalkozást. Itt a „mintha” a tanár megváltozott testtartásán és hangnemén keresztül közvetítődik a tanulók felé: „Nem gondoljátok... / Azt hiszem, hogy sokkal jobban is lehetne kezelni a mentősök sztrájkja által létrejött helyzetet...?” Azzal, ha a mondat a „nem gondoljátok”-kal kezdődik, hogy a tanulók szinte

---

[2] A fordítás a Francia Nyelvű Diákszínjátszásért Alapítvány támogatásával készült. Lektorálta: *Kőrösiné Vatai Éva*

[3] Eredeti mű: Dorothy Heathcote – Gavin Bolton: *Drama for Learning – Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education*, Heinemann, NH, Portsmouth, 1994, pp. 117-168.

[4] Amikor ezt írtuk, a mentősök épp sztrájkoltak Angliában. (*A szerzők jegyzete*)

Az unalom a vég

3. rész[1]

(Le diable c'est l'ennui)

Peter Brook

1991. március 9-10-én (Atelier du Chaudron, Cartoucherie de Vincennes) Peter Brook több francia gimnázium színművészeti osztályáért felelős tanárokkal és művészekkel találkozott. A Művelődési Minisztérium Színházi Vezetősége által rendezett találkozó témája az érettségi követelménybe felvett Az üres tér című könyv köré szerveződött.

A „szent színházról" szólva a legfontosabb a láthatóvá tett láthatatlanról beszélni. A láthatatlannak valójában több rétege van. A XX. században mindenki ismeri és feltételezi a pszichológiai réteget. Azt a homályos zónát, ahol a kimondott és az igaz között található a hazugság. Szinte az egész kortárs színház elismeri ennek a nagy freudi világnak a létezését, ahol az átlátszó gesztus vagy szó mögött ott van a láthatatlan zóna, melyben az ego, a superego, az elfojtott és a tudattalan impulzusai találhatók, s ezek hozzák létre az eltolódást az igaznak tűnő és a tulajdonképpeni hazugságforma között.

Ez a láthatatlan pszichológiai réteg egyáltalán nem érzékelhető a szent színházban. A szent színház azt jelenti, hogy emögött létezik még mélyen, körülötte és fölötte egy még láthatatlanabb zóna, ami messzebb van azoktól a formáktól, melyeket képesek vagyunk elolvasni, rögzíteni, és amelyek hihetetlenül erős energiaforrásokat tartalmaznak.

A kevésbé ismert energiazónákban vannak jelen azok az impulzusok, amelyek a „minőség" felé vezetnek minket. Minden impulzus, amely az általunk bizonytalanul vagy ügyetlenül megnevezett minőség felé irányul, egy olyan forrásból származik, amelynek természetét, értelmét egyáltalán nem ismerjük, de amit képesek vagyunk *fel*ismerni, amikor megmutatkozik bennünk vagy egy másik személyben. Ez nem a zajban nyilvánul meg, hanem a csenden keresztül. Ezt hívjuk, mivel szavakat kell rá használnunk, szentségnek.

Az egyetlen kérdés, ami számít, a következő: a szentség forma-e vagy sem? A vallások elfajulása és hanyatlása abból származik, hogy egy időszakos formájú áramlatot, fényt összekeverünk azzal, amit emlékezetnek, rítusnak vagy dogmának nevezünk. Bizonyos formák, amelyek néhány személynek éveken át, vagy egy egész társadalom számára egy évszázadon keresztül tökéletesen megfeleltek, még ma is jelen vannak, mert védi őket a tisztelet. De miféle tiszteletről van itt szó?

Az évezredek során az ember megértette, hogy a bálványimádásnál semmi nem borzalmasabb, mert a bálvány csak egy darab fa. Ha a szentséget keressük, ami természetesen teljességgel személyes döntés eredménye, akkor nincsenek kompromisszumok: akár minden pillanatban jelen van, akár nem létezik. Nem lehet olyan szentségünk, ami vasárnaponként megjelenik, a hét többi napjára meg elalszik. Abszurd dolog azt gondolni, hogy a szentség a hegy csúcsán székel, a völgyben pedig nincs jelen.

Az a baj, hogy a láthatatlan nem szükségszerűen válik láthatóvá mindenki kedve szerint. Néhány újságíró, aki könyveket ír vagy tévéműsorokat készít, azt gondolja, elég elutazni Indiába, kopogtatni egy ashram ajtaján és azt kérni, hogy találkozhasson a guruval, hogy az megmutassa neki a szentséget: „Jó napot, a TV2-től jöttem, szeretném látni a szentséget." Nyilvánvaló, hogy semmit nem lát és visszajön azzal, hogy a szentség nem létezik.

Még ha a láthatatlan nem is mutatkozik meg szükségszerűen, mégis megteheti ezt akárhol és akármikor, bármelyik személyen keresztül, ha a feltételek pontosak. Azt hiszem tehát, hogy semmi haszna reprodukálni a múlt szent rítusait, amelyek csak kevés eséllyel vezetnek bennünket a láthatatlan felé. Az egyetlen, ami segíthet nekünk, a jelen érzete. Érezni, hogy a jelen pillanat különösen intenzív módon van körülzárva, és hogy a feltételek kedvezőek ahhoz a felvillanáshoz, ami a helyes hang, a helyes gesztus, a helyes tekintet, a helyes váltás pillanatában felbukkan. Egyszóval ezer váratlan körülmény közepette előtűnhet a láthatatlan, természetesen egy formán keresztül. A szentség meghódítása tehát egyféle magatartás, egyféle kutatás.

A láthatatlan megmutatkozhat a leghétköznapibb tárgyakban, mindaddig, amíg a metamorfózis, az alkímia működik. A műanyag flakon, amiről az előzőekben beszéltem, átváltozhat és átitatódhat a láthatatlan hatására, mialatt a személy, aki a kezében tartja, fogékony és ihletett állapotban van.

[1] A világhírű rendező írásából – *a szerző engedélyével* – részleteket közlő sorozatunk befejezése olvasható e számunkban.

A szentség minőségi átváltozása annak, ami az elején még nem szent. A színház olyan emberek közti kapcsolatokon keresztül zajlik, akik, mivel az emberek világához tartoznak, szükségszerűen nem szentek. A láthatatlan a láthatón keresztül tűnik fel, és ez az emberek élete.

A „nyers színház", a népi színház egész más. A peremeszközök ünnepe, mindannak a tagadása, ami az esztétikai rend része. Ez nem azt jelenti, hogy nincs helye benne a szépségnek, de vannak, akik ezt állítják: „Nincs semmiféle külső eszközünk, egy fillérünk sem, díszletesünk sem, esztétikai minősítésünk sem, nem tudjuk kifizetni a látványos kosztümöket, sem a díszleteket, nincs színpadunk, nincs másunk, mint a testünk, a képzelőerőnk és a peremeszközök."

Ismertem Indiában egy csodálatos társulatot, egy falusi színházat, tele nagyon tehetséges és találékony emberrel. Ha itt kéne előadniuk egy darabot, ma, azonnal használatba vennék a párnákat, amelyeken maguk ülnek, ezt az üveget, ezt a poharat, azt a két könyvet..., mert ezek peremeszközök. A nyers színházról szólva ez a lényeg.

Amikor a „közvetlen színházról" beszélek, egyszerűen csak azt akarom jelezni, hogy mindaz, amit ez idáig mondtam, nagyon relatív. Semmit sem kell dogmának vagy határozott osztályozásnak tekinteni. Minden nagyon véletlenszerű, mint a peremeszközök. Az igazat megvallva a közvetlen színház azt jelenti, hogy bármi is legyen a téma, meg kell találni a legjobb eszközöket, itt és most, hogy életre keltsük ezt a témát. Azonnal látjuk, hogy ez állandó keresést igényel, különleges gazdagság előtt találjuk magunkat, mert minden lehetséges. Ott vannak a szent színház eszközei, akár a nyers színházéi. A közvetlen színház azt jelenti tehát, amire szükségünk van.

Egy nagy témát érintünk itt. Két szükséglet közti konfliktusról van szó: egyrészt a megközelítés abszolút szabadságáról, a „minden lehetséges" tényének felismeréséről, másrészt a szigorúságról és a fegyelemről. Ennek köszönhetően a „minden" nem „akármi". Hogyan helyezkedjünk el a „minden lehetséges" és az „az akármi elkerülendő" között? A fegyelem magában lehet akár negatív, akár pozitív. Képes bezárni minden ajtót, tagadni a szabadságot, vagy ellenkezőleg: létrehozhatja a szigort, hogy kiszabaduljon az „akármi" ingoványából.

Ezért nincs recept. Ha túl sokáig maradunk a mélységben, az unalmassá válhat. Ha túl sokáig maradunk a felszínen, az gyorsan banálissá válik. Állandó mozgásban kell lennünk.

A nagy kérdések teljességgel illuzórikusak és elméletiek maradnak, ha nincs konkrét alapjuk, alkalmazásuk. Csodálatos, hogy a színház egyszerre találkozási hely az emberiség nagy létkérdései számára, és ugyanakkor gyakorlati, technikai dimenzió. Olyan, mint a fazekasság. A nagy tradicionális társadalmakban a fazekas az, aki megpróbálja megélni az örök kérdéseket, miközben elkészít egy edényt. Ez a kettős dimenzió lehetséges a színházban is, épp ez az, ami az értékét adja. Két szemszögből nézhetjük tehát, egyszerre elvontan és konkrétan, de veszélyes, ha megelégszünk egy túl absztrakt megközelítéssel, még ha az pontos is. Jobb, ha az élettel való kapcsolatot szigorúan kézműves módon keressük.

A díszlet gyakorlati probléma: „Jó vagy nem jó? Betölt valamilyen funkciót?" Ha még mindig az üres térből indulunk ki, az egyetlen kérdés a hatékonyság. Az üres tér nem elég? Ha a válasz „nem", akkor világosan látni fogjuk, melyek az elengedhetetlen elemek. A cipész kézműves munkájának alapja, hogy olyan cipőket készít, amelyek hordhatóak, a színházi kézműves munka alapja abban áll, hogy a közönséggel – nagyon is konkrét elemekből indulva – életképes kapcsolatot alakítunk ki.

Már hosszú ideje mindenki beszél róla, korunk kliséinek egyike: mindenütt „improvizálunk". Érdemes megfigyelni, hogy ez a szó ezerféle különböző lehetőséget fed, jókat és rosszakat.

Vigyázat: néhány esetben még az „akármi" is jó! A próbák első napjaiban, mint ahogy maguk is, tanítók teszik talán egy új osztályban, majdnem lehetetlen kitalálni olyan ostobaságot, ami tényleg ostoba, mert a legkisebb ötlet is hatékony lehet.

Miért improvizálunk? Először is azért, hogy megteremtsünk egy atmoszférát, egy kapcsolatot, hogy mindenki jól érezze magát, hogy mindenki felállhasson és leülhessen, anélkül, hogy ez drámát hozna létre. Mindenekelőtt a bizalmat keressük, hogy a félelem ellen harcoljunk, amiről az előzőekben már szó volt. A legtöbb embert ma a beszéd gátolja. Nem a szóval kell tehát kezdeni, nem a gondolatokkal, hanem a testtel. A szabad test az első lépés.

Az improvizációkban fontos az első lépés, de nem elegendő. Egyszerre kell felismerni az improvizáció örömét és csapdáját. Minthogy lehetőséget adunk arra, hogy másképp éljünk, mint a mindennapi életben, rögtön az öröm állapotába kerülünk, de ha nem ajánlunk nagyon gyorsan valamilyen kihívást, az élmény körben forog. Ezt állapítottam meg az improvizáció minden formája kapcsán.

Az Egyesült Államokban, amikor a társulatok improvizálnak, azt az elvet alkalmazzák, hogy soha nem szabad közbelépni, megszakítani az improvizációt. Ha tényleg tudni akarják, hogy mi az unalom, részt kell venni két-három színész improvizációján, akik elfoglalják helyüket és egy tapodtat sem mozdulnak onnan. Elkerülhetetlen, hogy nagyon gyorsan le ne blokkoljanak. Folyamatosan regisztert kell tehát váltani.

Most bemutatok önöknek egy improvizációt, de előtte van egy kikötésem: ne próbálják megismételni más kontextusban azt, amit itt csinálunk. Tragikus lenne, ha jövőre Franciaország minden iskolájában ugyanezt csinálnák a gyerekek azzal a felkiáltással, hogy Brook úr híres gyakorlatáról van szó. Kétségtelenül ki lehet találni ennél sokkal jobb dolgokat is.

Akik előttem vannak, válasszanak maguknak egy számot!

(*10-15 ember, mindegyikük választ magának egy számot: egy-kettő-három-négy stb.*)

Most próbálják megszámozni magukat egytől tizenötig anélkül, hogy az ülésrendet figyelembe vennék! Aki akarja, kezdheti. Egytől tizenötig kell eljutni, anélkül, hogy két ember egyszerre beszélne.
(*Egy-kettő-három-négy... ketten ötöt mondanak egyszerre.*)

Nem. Mivel ketten egyszerre beszéltek, újra kell kezdeni.

(*A csoport elszámol egytől tizenötig hiba nélkül.*)

Ne menjünk tovább. Figyeljék meg, hogy egyrészt van az abszolút szabadság, hiszen mindenki akkor számozza meg magát, amikor akarja, másrészt két szigorú feltétel, vagyis meg kell tartani a számok sorrendjét, és nem szabad egyszerre beszélni. Ez sokkal jelentősebb koncentrációt igényel, mint az első kísérlet, amikor egyszerűen csak be kellett mondaniuk a számukat az ülésrend szerint.
Egy anekdota: ezt a gyakorlatot egy kávéházban tanultam egy amerikai rendezőtől. Azt mondta: „A színészeim gyakran csinálják az ön Nagy Gyakorlatát.” Megkérdeztem tőle, miről beszél, és ő elmondta, amit az előbb csináltunk... és amit én egyáltalán nem ismertem. Azon nyomban elloptam tőle. Azóta rendszeresen csináljuk. Ebben a gyakorlatban nagyon gyakran hibáznak az emberek. Tarthat húsz percig vagy akár fél órán keresztül, a feszültség nagyon éles lehet, és a csoport figyelem-minősége átváltozik. Példaképp mutattam meg ezt önöknek, hogy lássák, mi is az, amit bemelegítő gyakorlatnak nevezhetünk.

Vegyünk egy másik könnyed példát egy elv illusztrálására! Tegyenek egy mozdulatot a jobb karjukkal, hagyják, hogy bármerre lendüljön, tényleg bármerre, ne gondolkozzanak! Jelre hagyják lendülni, majd állítsák meg a mozdulatot! Rajta!

(*Mindenki mozgatja a karját.*)

Maradjanak mozdulatlanok! Most próbálják érezni viselkedésük egészét, érezni, amit épp kifejeznek! Érezzék azt a belső impressziót, ami felszabadul a viselkedésükből! Én nézem mindnyájukat, elfogadták, hogy semmit nem akarnak csinálni, mégis mindenki kifejez valamit. Semmi nem semleges.
Csinálják újra a gyakorlatot: egy karmozdulat, gondolkodás nélkül!

(*Mindenki mozgatja a karját.*)

Próbálják érezni, a helyzetükön való változtatás nélkül, a kapcsolatot a kezük, a karjuk, a válluk között... a szemmozgató izmokig! Érezzék, hogy mindennek van értelme! Most fejlesszék egy leheletnyit a mozdulatot, majd újra állítsák meg!

(*Kicsiny mozdulat.*)

Érezzék, hogy ennek az egész kis mozdulatnak a hatására valami átváltozott a viselkedésük egészében! Köszönöm.
Tudomásul vesszük, hogy minden szokás fölött, tudatosan vagy tudattalanul, ezer dolgot fejezünk ki folyamatosan a testünkkel. Az idő nagy részében ez tudatunkon kívül történik.
Csináljunk most egy másik gyakorlatot! Tegyék ugyanazt, de ahelyett, hogy egy saját mozdulatot végeznének, íme egy meghatározott gesztus: emeljék a kinyitott kezüket maguk elé, tenyérrel kifelé!
(*Mindenki ugyanazt a mozdulatot végzi.*)

Ez az improvizáció ellentéte: az előbb tetszésük szerint tettek egy mozdulatot, most egy előírt gesztust végeztek. Csak azt kérem önöktől, hogy fogadják el ezt a mozdulatot. Ne gondolkozzanak azon elméleti vagy elemző módszerrel, hogy „mit jelent ez”, különben kívül rekednek. Próbálják érezni, hogy mit idéz elő magukban! Most valami olyasmit élnek át, amit kívülről kaptak – más, mint az előző szabad mozdulat, és mégis, ha teljesen elfogadják, ugyanaz történik.

Próbálják érezni, hogyan kapcsolódik ez a mozdulat a tekintetükhöz! Ne komédiázzanak, ne grimaszoljanak, ne igazolják a szemek és az arc jelentését, hagyják, hogy kialakuljon a kapcsolat, és akkor az nagyon erőssé válik!

Most próbálják követni, mint amikor zenét hallgatunk, hogyan alakul át ez a mozdulat, ha ebből az első helyzetből, tenyérrel kifelé, egy másik helyzetbe kerülnek, tenyérrel a plafon felé! Itt nem egyszerűen két viselkedésformához járuló érzéssel próbálkozunk, hanem az egyikből a másikba való átmenettel, azzal, hogy miként változik át.

(*Mozdulatok.*)

Most anélkül, hogy történeteket vinnénk bele, keressük a személyes változatokat ebben a mozdulatban, alakítsák a gesztust, ahogyan szeretnék, keressék meg a saját tempójukat, ami jelentést fog létrehozni! Hogy ne gondolkozzanak, érzékenynek kell lenniük a visszhangra, arra a rezonanciára, amit a gesztus kelt a testükben.

(*Mozdulatok.*)

Amit most csináltunk, az is improvizáció. Két fajta improvizáció van tehát, az egyik a személy totális szabadságából indul, a másik pedig tudomásul vesz egy adott korlátozást, ami egy előadásban lehet a szöveg, a rendezés... De ebben az esetben, és minden előadáson a színésznek improvizálnia kell.

Amit az előbb csináltunk néhány perc alatt, az normálisan hetekig, hónapokig is eltarthat. Az ilyen gyakorlatokat több hónapon át csináltathatjuk gyerekekkel. Azt mondanám, hogy lehet butaságokat csinálni, komikus figurákat játszani hosszú időn keresztül, mielőtt a legkisebb bírálatot is tennénk, hogy a bizalom kialakuljon. Hivatásos színészekkel néhány próbanap után elérhetünk oda, játszva, zenét használva, táncolva... A Vihar elkészítésekor két egész hetet töltöttünk a teljesen elszigetelt Villeneuve-les-Avignon-i kolostorban. Mindenféle gyakorlatot végeztünk anélkül, hogy a darabhoz nyúltunk volna. Úgy gondolom, hogy egy osztályban csinálhatunk ilyesmit nagyon hosszú időn keresztül. Nagyon jó dolog ez, ha a viccelődés révén sikerül megnyílnunk, azzal a feltétellel, hogy létezik egy másik szint.

Itt érintjük azt a különbséget, ami az amatőr és a hivatásos között áll fenn. Az amatőr sok mindent csinálhat lendületből, lelkesedésből. A hivatásosnak el kell érnie egy olyan mesterségbeli szintet, ami minden körülmények között a természetesség benyomását kelti.

E jelenség legjobb példáját a moziban találjuk. Az amatőr színészek, néha gyerekek, valaki, akit az utcán találtak, ugyanolyan jól játszhat, mint a hivatásos színészek. Ugyanakkor nem mondhatjuk, hogy minden filmszerepet eljátszhatnak akár amatőrök, akár hivatásosok. Hol a különbség? Ha azt kérik egy amatőrtől, hogy csinálja a kamera előtt azt, amit általában az életben szokott, nagyon jól fogja csinálni. [...] De amint azt kérjük valakitől, aki nem hivatásos, hogy lépjen egy olyan érzelmi állapotba, ami rendesen nem az övé, sokkal nehezebb dolga lesz.

Egy igazi művész kezében minden mesterségesnek vagy természetesnek tűnhet, a helyzettől függően. Úgy képzeljük, hogy a mindennapi élet gesztusai automatikusan valóságosabbak, mint azok, amiket az operában vagy egy balettben használnak. Ez nem így van. Elég, ha megnézzük az Actor's Studio munkáját, hogy megértsük: a szupernaturalizmus ugyanolyan mesterséges benyomást kelthet, mint operát énekelni, és viszont. Annak, aki játszik, az a szerepe, hogy természetessé tegyen bármilyen stílust. Visszatérünk az alapelvhez: bármilyen mozdulat – elfogadom és „természetessé” teszem.

Összekapcsolni a lehető legnagyobb érzelmet a lehető legkevesebb eszközzel... Érintettük ezt a kérdést abban a kis kísérletben, amit az előbb végeztünk, hogy elérjünk a legfinomabb érzékenységhez a kéz legkisebb mozdulatával. Nagyon érdekes látni, hogy a legkisebb mozdulat hogyan lehet üres vagy teljes, pont mint egy mondat. „Jó napot”-ot mondhatunk valakinek anélkül, hogy „jót” vagy „napot” mondanánk, és még anélkül is, hogy hozzá fordulnánk. Kezet szoríthatunk automatikusan vagy őszintén. Utazásaink során nagy vitáink voltak antropológusokkal e téma kapcsán. Számukra a kézszorítás és az indián köszöntés (a mellen keresztbe tett kezekkel) mozdulata közti különbség kulturális különbség. A színész szempontjából ennek nincs jelentősége. Tudjuk, hogy éppúgy lehetséges képmutatónak vagy őszintének lenni egy gesztussal vagy egy másikkal. Tökéletesen informálódhatunk egy gesztus minőségéről, még ha nem is a mi kultúránk része.

A színésznek tudnia kell, akármilyen mozdulatról is legyen szó, hogy tudatosan hagyhatja megtelni valódi jelentéssel.

A minőség a részletekben rejlik. Egy színész jelenléte, ami a figyelmének, a tekintetének minőséget ad, részben titokzatos dolog, de csak részben. Nincs teljesen kívül a tudatosan és akarattal irányított képességén. Megtalálhatja ezt a jelenlétet a benne lakozó csendből kiindulva. Amit a szent színháznak nevezhetünk, ott a

láthatatlan ebből a csöndből indul, és ebből kiindulva lehetséges mindenféle mozdulatot kitalálni. Ez esetben még egy eszkimó is megérti, hogy egy indián vagy afrikai mozdulat elfogadó vagy agresszív. Minősíthetünk bármilyen mozdulatot vagy bármilyen hangot ily módon, vagy nem. Minden a részleteken múlik. A minőségen.

Tudjuk, hogy a corridákon a matador igazi munkája abban a hosszú folyamatban rejlik, ami abban a pillanatban végződik, amikor mozdulatlanul a bika szemébe néz. Mivel nem akarunk messzebb menni, a halálos döfésig, itt megállapodhatunk.

Csöndben.

Harangi Mária fordítása[2]

***

Színházi formák a gyermekszínjátszásban

Sándor L. István

Sokfajta megközelítésmód merülhet föl, amikor megpróbálja újragondolni az ember egy-egy fesztivál tanulságait. Felidézi az élményeket, keresgéli a szempontokat, amelyek segítségével általánosabb szakmai tanulságokként fogalmazhatók meg a személyes benyomások. Nyilván az országos gyermekszínjátszó találkozó összegzéséhez speciális szempontok is kínálkozhatnának. Fontosak lehetnek a pedagógiai összetevők, az előadásoknak a személyiségfejlesztésben, a nevelésben betöltött funkciói. Fontos, hogy a (szín)játékok hogyan oldják az iskolai oktatás merevségét, miképp teszik ismét intimmé és felszabadítóvá a tanárok és diákok közti személyes viszonyt (a nevelés elengedhetetlen alapfeltételét). Fontosak lehetnek a közösségi szempontok. (A valódi színpadi élmények kapcsán ma is ez a szó jut eszünkbe, amely napjaink ön- és csoportérdekekre parcellázott világában ugyan egyre anakronisztikusabbnak hat, de a színház mégsem tud nélküle létezni.) Az igazán jó előadások mindig önfeledt egymásra találások tükröződései, tanárok és diákok közös erőfeszítésének, gyerekek természetes összjátékának eredményei. Viszonyítási pontokat teremthet a gyermekszínjátszó fesztivál élményeinek összegzéséhez az emberi összetevők számbavétele is. Nyilván önmagukat fogalmazzák meg a színházcsinálók akkor is, amikor gyerekek állnak a színpadon. Így válnak emlékezetessé a gyerekszereplők önkéntelen gesztusai, önfeledt megnyilatkozásai (egy-egy kialakulóban lévő személyiség vonzó megnyilvánulásai). Így lehetnek érdekesek, időnként meghökkentőek azok az emberi tapasztalatok is, amelyek az előadásokban tükröződnek. Benyomásokat szerezhetünk arról is, hogy gyermekszemmel milyen az a világ, amelynek mi felnőttként vagyunk az elszenvedői.

De találhatók speciálisan színházi szempontok is a fesztivál tanulságainak összegzéséhez. Mert a gyerekszínjátszás is színház. És ha egy közösség az önkifejezés számtalan lehetősége közül épp ezt a közlésmódot választja, nyilvánvaló, hogy csak akkor tud valódi hatást kiváltani, ha sikerül rátalálnia arra a fogalmazásmódra, amely a játszók személyiségét, közlendőjét érvényesen közvetíti. És ez – akármi is volt az előadás kiindulópontja, elkészítésének ösztönzője – egyértelműen színházesztétikai problémákat vet föl. Azt a kérdést, hogy megtalálta-e az adott társulat azt a színházi formát, amelyen keresztül adekvátan tudnak megnyilvánulni a pedagógiai eredmények, a közösségépítő szándékok, a személyiségnevelés eredményei. Hogy sikerült-e az alapanyaggal és a mondandóval összhangban lévő műfajt választani, és hogy az ehhez szükséges képességek birtokában vannak-e az előadók.

Feltűnő, hogy milyen sok gyermekszínházi előadás indul ki a színháznak abból a formájából, amelyet a 60-as 70-es évek amatőr színjátszói terjesztettek el. Az általában üres térben játszódó előadások csak néhány jelzésszerű tárgyat használnak. Az ilyen típusú produkciók éltető erejét az erőteljes kollektív jelenlét adja, a szereplők mellett mindig nagyon sok háttérfigurát, „kórustagot” látunk. Különböző pózokba, képekbe állva többnyire ők alakítják ki a helyszíneket. Ebben a „testtérben” eleve nem teremthetők reális szituációk, ezért a szereplők játékában is jelzéses fogalmazásmód a meghatározó.

Tipikus (és elég jó színvonalú) példája volt az effajta játékmódnak a felsőszentiváni „Kísérleti Színpad” Szegény csicseriek című előadása (rendező: Kalmár János). A játék a középen álló bírói emelvény körül zajlik. Úgy áll ott fent a piedesztálon a Bíró, mintha önmaga tekintélyének eleven szobra lenne. A kezdőképben az emelvény mögött oszlopban álló szereplők megkoreografált kézmozdulatai hatásosan indítják a játékot. Aztán különböző alakzatokba állva érzékeltetik a falu nyüzsgő mindennapi életét. A stilizált képek sajátos ritmust adnak ki: újabb és újabb helyzetek teremtődnek azáltal, hogy kilép a karból egy-egy szereplő, bemond valamit, ami az épp soros fejleményre utal, és a többiek, többnyire kórusban beszélve, mindig erre reagálnak. Ez a különféle mozgásokkal összekapcsolódott pergő ritmusú játék – és ez a hasonló szemléletű előadások többségére érvényes – a tömegenergiákat hatásosan tudja közvetíteni, de egyéni színeket, egyedi karaktereket nem igazán képes teremteni. Ez derült ki a felsőszentiváni előadás második feléből, a csicseriek küldöttségének a királyi udvarban tett látogatásából, ahol

[2] A fordítás a Francia Nyelvű Diákszínjátszásért Alapítvány támogatásával készült. Lektorálta: *Kőrösiné Vatai Éva*