

Formakánon kontra koncepció

A koncepció szó gumifogalom, különösen a kelet-német változata az, ahol a jelentése – az előírt látásmód. A koncepciót a programfüzet tartalmazta, csak el kellett olvasni, és ezen a szemüvegen keresztül az ember máris pontosan azt látta a színpadon, ami elő volt írva. Ha a művészek bátrak voltak, megingatták az előírt látásmódot, és megmutatták a közte és a sajátjuk között lévő diszkrepanciát. Ahhoz, hogy tematizálni lehessen a különbségeket, hogy képesek legyünk a fonákjáról értelmezni, bizonyos tudást magunkkal kellett hozni. A kelet-német színháznak a nyugat-némettel szembeni önállóságát mindinkább csak ez az állapot biztosította, vagyis a kelet-német színház folyvást az állandó politikai-kulturális ellenállás felől definiálta önmagát. A Német Szövetségi Köztársaságban viszont – véleményem szerint – a koncepció lényegében azoknak a műhöz társított gondolatoknak a gyűjteménye, amelyeket lehetőleg meg kell különböztetni a színpadra állított műtől, vagyis minden műnek kijár az egyedi rendezés joga. Én magam sem az egyik, sem a másik koncepciófelfogással nem tudtam megbarátkozni, mert úgy tűnik, mindkettőt a mindenkori társadalmi nézetek határozzák meg. Legelső színpadi próbálkozásaimtól kezdve egyfajta formakánont állítottam ezzel szembe, olyan kánont, amelyhez hasonló például a klasszikus balettben mind a mai napig létezik.

Brecht és tanítványai rendezéseikben néhány esetben kísérletet tettek egyfajta formakánon felállítására. Ám hamar világossá vált, hogy a Berliner Ensemble egyre nagyobb sikere Brecht rendezésének meseszerűségét fújta fel, és megfojtott mindennemű kritikai kezdeményezést, azaz ellentétjébe fordította a tulajdonképpeni lényegét. Brecht a

közölt elméleti szövegekre hivatkozott, ám a színpadon mindvégig nyájas akart maradni. Az, hogy a célba vett formakánon mégis hatott, és hogy – különösen technikai szempontból – Kelet-Berlinben bevetté vált, Appennek, a vele éveken át együtt dolgozó dizlettervezőnek volt köszönhető. A prózai színházban megjelenő formakánon politikailag a polgári színház esküdt ellenségét jelentette a Német Demokratikus Köztársaságban. A Német Demokratikus Köztársaság korai éveiben a szovjet társulatok, a kínai operacsoportok és az indiai táncegyüttesek olyan gazdag formakánont mutattak be, amely – optimizmusra adván okot – eltért a Német Demokratikus Köztársaság színházának emészthetetlen és egyhangú agitáció-realizmusától. Kivétel nélkül mind teljesen más típusú színházat hirdettek. Amikor anyám régi fotói között böngésztem, akivel annak idején a tornaegyesületben begyakoroltatták a Laban-féle *állóképeket* és *csoportokat*, egy ezekkel rokon formakánont láttam viszont, amely sokkal inkább a táncnak, a teret betöltő mozgásnak volt elkötelezve, mintsem a „realista” színház tisztas íróasztalainak és az ablakon való kitekintés mozdulatainak. A Német Demokratikus Köztársaság nemzetközileg elismertté válásával párhuzamosan eltűntek a külföldi társulatok, s helyettük bevetté váltak a nyugat-európai vendégjátékok, amelyek azonban teljes egészében meggátolták a kelet-európai színházak hatását. Elmaradoztak a kínai és indiai társulatok, és e két állam már nem volt szalonképes: a saját útjukat járták, és a Német Demokratikus Köztársaságban ennyivel elintéztnek is tekintették e két kultúra ügyét. Befolyásuk immár ellenségesnek számított, mintha pusztá vagdalkozással ignorálni lehetne

¹ Einar Schleef a német ajkú színház egyik legvitatottabb rendezője. 1944-ben született, pályafutását festőként és dizlettervezőként kezdte, aztán kezdett el írni, végül rendezni. (Vö.: Szilágyi Mária: A megújulás jelei: Theaterreffen Berlin '98. *Világszínház*, 1998. tavasz 143–144.) Jelen írás *Droge. Faust. Parzival*. című könyvének (Frankfurt a. M., 1997.) részlete. (A fordító megjegyzése)

őket. Aztán a szovjet társulatok is nemkívánatos vendégekké váltak. A Szovjetunióban átalakították a csoportokat, például feloszlatták a Berjoskához hasonló, csak nőkből álló társulatokat, és helyettük nemzetközi, vegyesfelvágott-szerű árucikkek jöttek létre. Az orosz népszokások csöndben eltűntek, hasonlóan ahhoz, ahogy a Német Demokratikus Köztársaság bánt el a szorbokkal, miután a cigányok nyomtalanul eltűntek a kelet-német területekről.

Hamarosan világossá vált, hogy formakánon kizárólag csak a tánc területén, a Palucca munkáiban, vagy a háború előtti könyvekben volt fellelhető. Annak ellenére, hogy a formakánon végigkísérte a nélküle elképzelhetetlen proletár művészet egészét, a Német Demokratikus Köztársaságban leginkább olyasvalaminek tűnt, amitől meg kell szabadulni, mint a múltnak attól a fejezetétől, amelyre az ember nem szívesen emlékszik. Brechtnek a *Színházi munkára* (Theaterarbeit) tett kísérlete megpróbált az árral szemben úszeni: egy modell létrehozásával örökkévaló, de legalábbis hosszú életű dolgot akart teremteni. Ha azonban megjelenése után immár 35 évvel vesszük kezünkbe e könyvet, az embert elfogja a meghatottság. Lapozgatja az oldalakat, rezignáltan állapítja meg, hogy a Német Demokratikus Köztársaság már nem létezik, a Szovjetuniónak bealkonyult és az örökkévalóság nem állítható elő. Kétségbeesetten turkál a *Puntila*-interpretációk² között, amelyek közül, függetlenül attól, hogy ki írta, egy sem veszi figyelembe az Európában végbemenő történelmi átalakulásokat, urat és szolgát egyaránt szocialista divat szerint fésűlik, és mintegy eltorlaszolja azt a lehetőséget, hogy behatoljunk az alakok és a folyamatok belső világába, mintha a *Puntila* témái kapcsán nem is lehetne más mondanivalónk. Figyelemreméltó, hogy a brechti szemétkupac rövidebb életűnek bizonyult, mint a wagneri, mindkettőt elborította recepciójuk hulladéka. A Brecht-interpretációk által kitermelt meddő anyag szavatossága a Német Demokratikus Köztársaság felbomlásával lejárt. Annak idején Kelet-Berlinben fellépett Hoyer. Emigrációból tért vissza. Diákként minden előadását megnéztem, bárhova ment, utána utaztam. Nem tudtam, ki ő, azt sem, hogy döntő színházi élményben van részem. Hoyer ugyanis egy bennem emlékképként felmerülő formakánonnal dolgozott, amely egy dél-amerikai

táncstúdióban megbújva élte túl a háborút és a háború utáni Németországot, s amelyet most egy idős asszony mutatott be. Nézem a jelmezeit, műsorszámait, a lépéseket. Üres színpada szellemi térré vált. Nem fogtam fel, hogy mi is történik. Itt volt valaki, aki megvizsgálta és darabokra szedte a teret. A métereket köbméterekké, a köbmétereket gondolatokká alakította. Egyik táncában a hátán fekve a levegőben mozgott. A kínai operában az ember úgy kel át egy hatalmas folyón, hogy közben szőnyegen áll. Érezhető volt a rokonság, amely azonban az első pillanatban nem tárult fel előttem. Hoyer egykori vendégjátéka olyan fordulópontra volt elfojtottam, mivel az addig látottak közül nem volt semmi, amihez kötni tudtam volna. Ennek kellett megváltoznia. Brecht egykori színpadán különösen nehéznek bizonyult újra formakánonra létrehozni. Tulajdonképpen az idő kerekének visszaforgatását jelentette. Más összefüggésben így írtam az első időkről: Amikor a Berliner Ensemble-ba jöttem, minden rendező vagy dramaturg címre hallgató ember legnagyobb álma volt, hogy egyszer Brecht rendezőpultjához üljön, hogy pontosan ugyanoda tegye a kávéscsészéjét, ahova Brecht tette. A nagy deszkalap – ez volt mindenki álma. És ebben a deszkalapban tényleg volt valami. Kisugárzása volt, olyan volt, mint az áldozati bort tartalmazó kehely. Úgy is hozta be a díszletépítő minden egyes alkalommal. Gyakran megfigyeltem, ahogy behozták és összeállították. Nagyobb előadás volt annál, mint ami aztán órákon át folyt. A Deszkalap természetesen engem is megbénított. Mint mindenkinek, nekem is meg kellett vívnom vele a magam harcát. Csak később, saját rendezéseimnél értem el, hogy ne hozzák be, bár egykori rendezőtársam kedvelte. A köztem és a deszkalap, azaz a ház szelleme között folyó dráma évekre konzerválódott. Aztán egyszer csak a *Wessis in Weimar* egyik próbáján a deszka előtt álltam, és elnéztem felette. Nem úgy, mint a hazatérő győztes, hanem megpróbálva egymagam helyállni mellette. Sok éven keresztül éreztem e deszkalap mágikus vonzását.

A színpadot mindig szőnyeg borította. Még Brecht rakatta le, és akkoriban, a legelső munkáimnál felszedtem. Összefutott az egész színház: az intendánstól a titkárnőig mindenki ott állt és nézték, ahogy eltávolítják a szőnyeget. A színház munkatársai először látták, hogy a szőnyeg alatt desz-

² A *Puntila úr és szolgálója*, *Matti* című Brecht-darabot 1995-ben mutatta be a Berliner Ensemble Einar Schleef rendezésében. (A fordító megjegyzése)

kalapok vannak. Számomra ez a művelet nem destrukció volt, egyszerűen csak sajátommá kellett tennem a teret. Ki kellett terítenem a saját „szőnyegemet”. Az a folyamat, ahogy berendezkedtem a színpadon, azt az állandó törekvésemet tükrözi, hogy munkáimba rendet vigyek, egyaránt jelezsem annak kezdetét és végét, még hozzá mindkettőt azzal, hogy megtisztítom a teret. Ez a mozzanat fontosabbnak bizonyult magánál a munkánál. Be kellett rendeznem a teret az új munka számára, később pedig búcsút vennem tőlük, a munkáimtól. Mivel munkáim nem folynak egymásba, nagy időbeli távolságok választják el őket, a mindenkori tisztítás csak kezdet és vég, nem pedig átmenet az egyik és másik között. Egy formakánon összeállítás az az bukott meg, hogy a dramaturgia, a színpadkép és a jelmez eltérően viszonyult a dolgokhoz, s ezek mind politikai beállítódáson alapultak. Ez tette lehetővé, hogy a művészeket elkülönítsék egymástól, és hogy elejét vegyék bármifajta egyesülésnek. Ennek ellenére a Német Demokratikus Köztársasághbeli állapotokat ténylegesen liberálisabbnak tekinthetjük a mainál. Az efféle értékelések során azonban inkább olyanokat részesítsenek előnyben, akik kevésbé elfogultak nálam. Ha ragaszkodni akartam egyfajta formakánonhoz, a legfontosabb feladat a szétartó érdekek összefogása, a dramaturgia, a színpadkép, a jelmez és a rendezés egy kézben tartása volt. Csak ily módon vált lehetővé, hogy a négy fél ne vitatkozzon egymással: vagy egy személyhez kötődnek, vagy elválnak útjaik. Formakánonomat az első frankfurti rendezéssel hoztam létre, és a rákövetkező években ennek ki-munkálásán fáradoztam. O riási győzelem volt egy produkciót egyedül összerakni és a különféle érdekeket egyesíteni. Ezzel azonban sem a problémáknak, sem a hibák sorának nem lett vége, csak más alakot öltöttek. Annyit azonban mindenképpen elértem, hogy már csak a hibákkal kell számolnom. Az általam használt formakánon vázlatosan a következő:

Térépítés

A cél egy olyan, alapként funkcionáló színpad-építmény létrehozása volt, amely az előadás ideje alatt csak kevésbé változik meg. Ha mégis szükség van más terekre, azoknak az alapépítményből kell létrejönniük, amely a nézőtér egyes részeire is kiterjedhet, hogy a rendelkezésünkre álló tér kitáguljon. Bár eleve nagy színpadokon ren-

deztem, mégis mindig a játéktér megnövelésére törekedtem, hogy a színészek mozgásterét megnagyobbítsam, a járásokat meghosszabbítsam, az alakok viszonyait erőteljesebben hangúlyozzam. Az alapépítménynek nem szabad utálnia a milióré, hanem éppen ellenkezőleg: csak tisztán funkcionális építményt jelent. Elutasítottam a színpadi díszlet Brecht által gyakran használt és oly sok színházcsináló által nagyra értékelt „régiesítését”, patináját. Ehelyett a tér kialakítása, berendezése csakis a rendezés céljának volt alárendelve. Ezt az építményt éppen átmeneti jellege, újszerűsége jellemzi. Ezzel együtt jár az, hogy nincsenek bútorok, és az állandó harc az ellen, hogy egyáltalán megjelenjenek a színpadon.

Jelmez

A z alapépítményhez hasonlóan próbáltam meg alapjelmezeket alkotni, megfelelően annak az óhajnak, hogy számuk állandóan bővüljön. Arra törekedtem, hogy egy bizonyos darab egy adott alakjának jelmeze helyett archetipikus jelmezek legyenek. Így például Titurel számára nem a saját rendezésemre érvényes, különleges jelmezt kerestem (az ő speciális és individuális jellege leginkább az operaszerűséggel áll összefüggésben), hanem az ő alakja és a többi királyfigurám közötti viszonyt kutattam, mintha az alakokat tekintve nem is lenne különbség színjáték és opera között. Ily módon produkcióim többek között más művekre vonatkozó utalásokból állnak, amelyek annál érthetőbbek, minél több rendezésemet ismeri valaki. Még ha az ember éveken át jelmezeket tervez és készít, akkor is csak igen korlátozott számban alkot valóban jó jelmezt, olyat, amely mindegyik színészre ráadható és amelyben mindegyik jól néz ki. Az individuális jelmezek a felszínből táplálkoznak, az archetipikus jelmezek a kontúrból. Ez a kontúr azonban a színészek közötti különbségek ellenére is mond valamit és a hatása fokozható. Több jelmezt is javítottam éveken át, mégsem sikerült az első változatnál jobbat készíteni.

Rekvizitum és fegyver

A tér és a jelmezek korlátozásához hasonlóan a rekvizitumok számát is mérséklek. Igen bizonyult például a valójában veszélytelen színpadi fegyverek használata. Nos, dacolva a történeti pontatlansággal, fejszéket, tehát archetipikus

fegyvereket alkalmaztam, mivel a tüzelésre amúgy sem alkalmas színpadi puskák és pisztolyok valószínűtlennek tűnnek. A használt fejszék tompák voltak, mégis belevágtak a fába, és ha odavágtak vele, súlyuk folytán akár sérülést is okozhattak. A rekvizitumok számát megpróbáltam lecsökkenteni, mivel a kezelésüket túlságosan is be kellett gyakoroltatni, máskülönbén hiteltelennek, nem az alakhoz tartozónak tűntek volna.

Ezzel viszont alapvetően eltértem mindkét tanáromtól, Klingertől és Appentől, sőt, olyannyira eltávolodtam Brecht és a két színpadépítője által létrehozott előadások eszköztárától, mintha soha nem is vettem volna róluk tudomást. Ám csakis a brechti előírásokkal való állandó összeütközés tette lehetővé, hogy kitörjek az általuk megszabott keretekből. Bár az előadásokról alkotott elképzeléseim nagyon is egyszerűnek tűnnek, gyakorlati megvalósításuk igen nehéz volt, és sokszor a velem együtt dolgozó rendezőkön bukott meg. Sokkalta inkább a divat változásai irányították őket, mintsem hogy egy saját formanyelv kialakítására tettek volna kísérletet, pedig nem maradt számukra háttástan az üres tér. Aztán biztosan az is oka volt a kudarcoknak, amit a kritika oly sokszor vetett a szememre, hogy az egyik előadás olyan, mint a másik, és ha valaki az egyiket látta, valamennyit ismeri. Ebben is megmutatkozik az olyan formaeszközökkel szembeni ellenállás, amelyek különbözőképpen alkalmazva, mindig valami mást eredményeznek, de úgy, hogy az alapeszközök, mint a most felsoroltak, mindig felismerhetők maradnak. Az ábcé is csak A-tól Z-ig tart, csak ügyesen kell bánni vele. A színpadi megjelenítés kánonjával párhuzamosan előadásaimat az alakok függvényében is rögzítettem, mintha e téren is kánont kellett volna összeállítanom.

A tragédia színésze

1. A színpadon te formálod meg a színpadi portált és a nézőteret is, mégpedig azáltal, hogy ily módon te tagolod a színpadi teret, és egyben „márkóban tartod” a nézőteret is. Alakod megjelenése soha sem valami mellékes dolog, hanem alapvető megnyilvánulás, ami mindig testedből formálódott felkiáltójel, vagy éppenséggel pont alakjában lép

elénk. Az alaknak a jeleneten belüli fejlődése nem más, mint a megjelenés mindenkori állapotának változása vagy a testből formált alak kitartása, azaz a figura a színpadi eszközök teljes fegyverzetében a portál vagy a függöny mögött vár fellépésére, azaz a forma kitartására vagy változására. Ennél több nem történik a színpadon, de kevesebb sem. Hogy a színpadon jól nézel ki, azt jelenti, hogy potens és szexi vagy, de azt nem, hogy csinosnak, bájosnak, deréknek, legyőzöttnek nézel ki. Ahhoz, hogy ellenállás jöjjön létre a szereppel szemben, a testnek el kell taszítania magától, nem pedig felöltenie. A szerep felöltése legyőzöttséget jelent, azt, hogy betagozódtunk egy rendbe és a történelem túlhaladt rajtunk. Rómeó és Ophélia: az ő életakrásuk vagyunk mi, azaz élünk, és remélhetőleg csak halálunk után válunk történelemmé, csak akkor haladnak túl rajtunk, és csak akkor tagozódunk be egy rendbe, ahogy a sirkövek a temetőben.

2. Mit is jelent valójában: eszem egy darab papírost, s ez valami olyat közöl, ami a saját és a velem együtt élők életét fenyegeti. A színpadon azt mutat meg, hogy le kell nyelnem a papírdarabot, azaz magát az evést vagy magát a gyilkosságot tudatosan nem mutatom meg. Arra kényszerítem a nézőt, hogy fogadja el az általam játszott alak állapotát, s ily módon tulajdonképpen a néző „eszik”, hal vagy sebesül meg, ami gyakorlatilag azt jelenti, hogy én kockáztatom, hogy megsérülök vagy megeszem a papírt.

3. A két valóság: az életbeli és a színpadi valóság a színpadon egyáltalán nem azonos egymással. A nézők és a játszóak el vannak választva egymástól, ezért az egyik a színpadon áll, míg a másik csak tőle bizonyos távolságban tartózkodhat. Az elválasztó dobogót meg kell tartani, hogy elérjük a közös „együttlétet és érvényessé” váljon a viszony, jobb esetben pedig bepanaszoljuk vagy megköveteljük egymást. Színház vagy baleset³: az elválasztó dobogó annak a távolságnak felel meg, amelyet a néző az utcán tart meg. A művér és az igazi vér közötti viszony távolság és közelség, az áldozathoz fűződő viszony egzakt definíciója. Az utcán az egyik embert elundorítja a szertespiccettel vér. Ugyanez az undor hajtja azonban a színpadhoz, méghozzá úgy, hogy térben is, tehát közvetlenül szeretne részese lenni a folyamatoknak, jól tudva, hogy nem fog megse-

³ Az itt következő részlet rájátszik Brechtnek az *Utcai jelenet* című írásában felvetett problematikára. In: B.B.: *Színházi tanulmányok*. Bp., 1969. 371–384. (A fordító megjegyzése)

besülni, és hogy majd csak aztán, a valós életben, vagyis hazafelé, a színház után kerülnek benne helyükre a dolgok.

4. Különbségek: a között, hogy mit mutatok meg magamból azoknak, akikkel együtt vagyok a színpadon, illetve mit mutatok meg a nézőnek az általam játszott figurából, rosszabb esetben saját magamról. A színpadi valóságban más vagyok, mint ahogy a többi színpadi alak számára az alakot prezentálom, máskülönben a monológ, a tragédia magja, lényege értelmetlenné válna. Ily módon az általam játszott alakot olyan vonásokkal ruházom fel, amelyek a két fél közül mindig csak az egyik számára bizonyulnak meghatározónak, és ellentmondanak egymásnak.

Ez a különbségtétel segít annak megakadályozásában, hogy a néző belém bújjon, besoroljon valahova, amit ezen kívül még saját felfokozott teremtoerómmal is elutasítok. Mesterségesen nagyobb alkotóerőt keltek magamban, ezáltal felfokozom magam, és megnehezítem a néző számára, hogy napirendre térjen fölöttem, és az általam játszott alak problémáját mintegy kipipálja. Alkalmassint lehet, hogy ebben áll az epikus színház lényege: a technika által felfokozott művészi teremtoerőben. Ez pedig saját magam által irányított folyamat, tehát „tudom a mesterségem”, azaz tudom, mire van szüksége a testemnek ahhoz, hogy a szemeim, a mellkasom még szebbé és meghatározottabbá válhasson. A saját személyes kontúromon, a feltöltődésem dolgozom. A tapasztalatokat és a megtett lépéseket aztán ráruházom a figurákra, és fordítva: az alakok is segítenek nekem.

5. Én, a színész határozom meg a teret: Általam definiálódik a színpad és nem a tér definiál engem. Nélkülem a színpad üres és halott. Ebben persze nincs semmi új, ahogy az a felismerés is régi, hogy színészt (a néző oldaláról) a szín-tér definiálja, a nézőt pedig (a színész oldaláról) a néző-tér. A tér, amelyben helyet foglal, nem konkrétan irányítja a reakcióit, míg a színésznek igenis konkrétan kell a saját reakcióit irányítania, ami azt jelenti, hogy a néző-tér egy bizonyos pontját kell játékba vonnia.

6. Picasso azt mondta: ha három színnel tudsz festeni, fess kettővel. Ne engedd, hogy a színpadon bármi olyan álljon, heverjen, lógjon melletted, ami nincs veled kapcsolatban, hiszen te létesíted a kapcsolatokat, te határozod meg őket. Ha nem sikerül, hagyd annyiban a dolgot, rakd félre, talán legközelebb menni fog. Ha erőd engedi, azonnal vágj oda, lásd *A fejedelm!* Egy vágásnak mindig ülnie

kell, azaz, ameddig csak bírod, olyan gyakran sebzed meg magad, ahányszor csak belekezel. Ne mutass sebeket! A sebek ugyanúgy árulkodnak, mint a ráncok: elárulják a korodat.

7. A színpadon minden lehetséges, mindennek lehetségesnek kell lennie a halálon kívül. A sebesülést el kell kerülni, ezért be kell magolni a szakmát, és nem csak a csontjaid, hanem a fejed érdekében is, mert arra az utolsó pillantig szükség van.

8. A saját lelki, szexuális problémáidat a figurán keresztül megközelíteni, azaz túljutni rajtuk. A színpadon mutasd meg magad partnerednek, akár sebzetten is. Csak ez old fel, nem a büfé, akár fekdj is le vele, ha szükségét érzed. A néző fizet és éppen ezért az exhibicionizmusért jön el, ezért ül a sötétben. Az utcai színháznál távol tartja magát tőled, fontos számára, hogy teljes egészében, hosszában és keresztben egyaránt lásson. Hajlamos arra, hogy a mellette figyelő szomszédjáról is ugyanezt feltételezze, hiszen a nézők egymás közötti, testi közelsége oly vonzó: ezt keresik, ezért hajolnak félre, hogy a szomszédok is lásson. Ezt pedig nem lehet drágább ülőhellyel szabályozni.

9. A színpadi fény nem egyenlő a fényszóróval. Csak az a fény, amit te csinálsz, mint a nap, amely átsüt a felhőkön, és egy pillanatra megvilágítja ezt az ágat, azt az ablakot – erre nem képes a pultnál az ügyelő. Neked magadnak kell fénynek lenned. A te aurádnak. A pult mellől világítani azt jelenti, hogy a figurádat osztályokba sorolják, a nézői megismerés keretei közé kényszerítik, alárendelik a középponti perspektívának. Egy faszor végén az emberek kicsik lesznek az egymás felé tartó vonalak között.

10. Harc a középponti perspektíva ellen: nem vagy te paradicsomszelet, 'garnérung', vagy köret, te magad vagy a főétel. Ne engedd közel magadhoz a nézőt, mesterségesen tarts tőle távolságot (a) szellemileg, az általad játszott alak ábrázolásának lendülete által; (b) testileg, szépséggel, erőddel, teremtoépesseggel; (c) kényszerítsd arra, hogy távolságot tartson tőled, mert megebesítesd és veszélyes vagy rá nézve. Az alakok felől érkező veszély, fenyegetés tudatosítja a nézőben, hogy nem kell a hatalmukba keríteni őt, sem reszketnie nem kell, sem imádnia nem szükséges őket, de a belső kisugárzást, szépséget és félelmet egyaránt sejtienie kell. A középponti perspektíva ellen folytatott harc az abszolutisztikus színház ellen is folyik, amely még mindig uralja testünket és fejünket. A színház-

zokat még mindig azért az „egyetlen” helyért csinálják, amelyet várként vesznek be, elfoglalnak, még akkor is, ha minden egyes forradalom után csak annyi változás történik, hogy épp más fenekkel lesz kikövezve, míg a révült, meredt tekintet ugyanaz marad, bárkihez tartozzon is. Ez a hely a te ellenséged, rajta törnek szét az álmaid figurái, akiket szeretnél eljászani, hangsúlyozom: az álmaidé – s ez alázatot is jelent. Harcolj a középponti perspektíva ellen, amin figuráid már régen összeröttek, különben nem lenne fogadtra való szöveg, mert csak a halottak szövegét beszéled, akiknek életigenlését neked kell képviselned és kiverekedned a középponti perspektíva ellenében.

Az ember nem belebújik egy szerepbe, hanem meghódítja, mint egy várat, még akkor is, ha csak egyetlen olyan kis rést talál, amelyen keresztül belülről törheti fel a kapuját.

Taps: ne szolgálj, már eleget dolgoztál, most a néző akar dolgozni és tőled megszabadulni, most kényszerít csak téged igazán, hiszen kétszeresen is fizetett érted. Meghajlás közben sokkal inkább a kollégáidat ellenőrizd, mintsem a nézőteret. Most leplezik le magukat az arcok: a mindentudó, a bürokrata, a korrekt. Szellemi nyomorékok arcai, akik valami nagyratörőt szolgáltak fel, s most fennhéjázó mosollyal kacsintanak össze a nézőkkel: ugye milyen jól csináljuk!? Most láthatod, hogy mi a nagy és mi a kisszerű. A tetszésnyilvánítás az alak megformálásának végpontja: hozzá tartozik, hiszen az alak már eltűnt ugyan, de te még akkor is ott vagy.

A tragédia színpada

z a jelenet a palota előtt játszódik, egy ingadozó állomalakulat elemzése. Ahogy a tragédia színpada mind a mai napig egyetlen formában sem viseli el, hogy bebútorozzák, és térbelileg csak a hatalom képes lokalizálni, úgy nem tűri el a helyre vonatkozó konkrét utasításokat sem. A tragédia színpada örökké jelenvaló, még Hauptmann Bagoly-hegysége is mindenütt létezik. A lépcső, a kapu és a trón helyhez köthető, az ágy pedig olyan önmagában vett lehetetlenség, melynek távolléte messzemenőkéig a cselekmény témája. A bútorok el akarnak téríteni az igazi harctérről és veszthelytől. Ahogy a tragédia nem viseli el a székeket, a függönyöket és az asztalokat, úgy nem tűri el a mellébeszélést sem. Ez a polgári jólét világának része, egy harctéren találnia kell a kiejtett szónak, s ez itt szűrőssá van téve és irányhoz kötött. Mellébeszélni tilos, mert az hátbatáma-

dást jelent – a fűrtök kopaszsgát takarnak. A kipárnázott világban elviselhetővé válnak a sorscsapások, nyíltan harcolni nem elegáns, sőt nyers modorra vall. A tragédia alakjai, innen nézve, barbároknak tűnnek, hunoknak, furcsa óriásoknak, letűnt világok itt ragadt szörnyeinek. A polgári művészet a legmesszebbmenőkéig nekik szenteli magát. Európa legszébb sétálóutcait díszítik, mintha a puszták leképezés, a megmintázás győzelem volna. A tragédia alakjainak a száját betömik és megfosztatnak az élethez való bármilyen jogtól. Kétszínűség javasolt – maga a megáltkodott trágárság. Ha valakinek túl sok kín jut részül e kipárnázott világban, akkor föbbe lövi magát vagy a konnektorba nyúl. A tragédia neve: baleset. A kinyilatkoztatásokból, az égre kiáltott szövegekből, a nyers mozdulatokból és táncból csupán egy műbeles virsli marad, s az is földig érő maskarában áll előttünk. Hüszínű arccal, kisminkelve, ahogy Berlin színpadi nagyságai vonzólják végig magukat a Kurfürstendammon. A tragédia alakja meztelen. És nem azért mert Görögországban akkora a forróság. Vagy mégiscsak azért? Méltatlánké különben csak egyetlen pillantásra is egyenes hátukat, hajlott derekukat. Ha van bundája, akkor az a nemezis oroslánjának sörénye vagy aranygyapjú. Egy tucat egyszerű skalp is megtenné mint meleg ruha. Egy tragédiában minden mondatnak ülnie kell. Nincs helye a kétszínűségnek: csak az alak közvetlen megszólításának és semmiféle „rápillantásnak”. A nézőpontokat kell vitatni, nem pedig az őket hordozó testeket. Vagy az alakot vagy a közönséget kell megszólítani, el kell választani e kettőt a tekintetben, hogy kinek mit mondok és melyik a nagyobb közlés. Csak semmiféle mozgás közben elhaló beszéd, mert az maga a görcs és a betegség. A csapásoktól megrokkadt ember össze-vissza beszél. A beszédet ugyanúgy kell kezelni, mint az éneket, és a kettőt nem szabad összetéveszteni egymással. Ha a kísérőzene alátámasztja az énekest, akkor a színésznek azon szituáció gondolati ívének intenzitását kell szembeállítania vele, amelyben a figurája található. Mi szól a tragédia ellen? Nehéz gondolatisága, tartalmassága, kérlelhetetlensége, a fogaskerekei közé került csikorgó homok. A tragédia gyanús a prózai színházban, mégpedig politikai okokból.

(Formenkanon contra Konzeption. In: Marc Silbermann (szerk.): *Drive b: brecht 100. Arbeitsbuch*. Theater der Zeit 1997/10. / *Das Brecht-Jahrbuch* (1998). 155–158.)

Fordította: Kiss Gabriella