

Az aranyhal

Minden alkalom, amikor nyilvánosság előtt beszélek, színházi kísérlet. Megpróbálom felhívni a közönség figyelmét arra a tényre, hogy itt és most egy színházi szituáció részesei vagyunk. Ha részleteiben figyeljük a folyamatot, amibe ebben a pillanatban kerültünk, lehetővé válik számunkra, hogy a színház jelentését kevésbé elméleti módon közelítsük meg. De ez a mai kísérlet sokkal bonyolultabb. Először egyeztem bele, hogy improvizálás helyett a beszédet előre megírom, mert a publikáláshoz szükség van a szövegre. A célom meggyőződni arról, hogy ez nem árt a folyamatnak, épp ellenkezőleg: közös kísérletünket gazdagabbá teszi.

Amint ezeket a sorokat írom, a szerző — én magam, első személy — egy forró nyári napon Dél-Franciaországban üldögélve megpróbálja elképzelni az ismeretlent: a kyotói japán közönséget. Milyen teremben, mennyi ember, milyen viszonyban? — nem tudom megmondani. És bármily óvatosan válogatom is meg a szavaimat, a hallgatóságból néhányan tolmács révén, egy másik nyelven hallják azokat. Ebben a pillanatban az önök számára az „én, első személy”, a szerző eltűnt, kicserélődött az „én, harmadik személy”-lyel, a beszélővel. Ha a beszélő, fejét a papír fölé hajtva, olvassa ezeket a szavakat, a tartalmat monoton, pedáns tónusban közvetítve, azok a szavak, amelyek életszerűnek tűnnek a papírra vetéskor, elviselhetetlen monotoníába süllyednek, ismét igazolva, hogy mitől olyan rosszhírűek a tudományos előadások. Az „én, első személy” a drámaíróra hasonlít, akinek bíznia kell abban, hogy az „én, harmadik személy” új energiát és új vonást visz a szövegbe és az eseménybe. Az angolul értők számára a hangszín különbségei, a hangmagasság hirtelen változásai, a crescendók, fortissimók és pianissimók, a szünetek, a csend — egy szóval a közvetlen emberi hang

hordozza azt az emberi dimenziót, amely figyelemre készlet, és amelyet mi és a számítógépeink a legkevésbé értünk pontos, tudományos módon. Ez a dimenzió érzés, amely szenvedélyhez vezet, szenvedély, amely meggyőző, a meggyőzés pedig az egyetlen szellemi eszköz arra, hogy az egyik emberben érdeklődést keltsen a másik iránt. Önök közül azok, akik e percben ezt fordító révén hallják, sincsenek elszigetelve egy bizonyos, a figyelmünket fokozatosan összekötő energiától, mert ez az energia hang és gesztus által terjed szét a térben: minden mozdulat, amelyet a beszélő a kezével, a testével, tudatosan vagy öntudatlanul tesz, az átvitel egy formája (nekem, akárcsak a színésznek, ennek tudatában kell lennem, ez a felelősségem), — önök is aktív szerepet játszanak, mert a csendjükben személyes érzéseiket visszaküldő felerősítés rejlik, finoman bátorítva engem, módosítva a beszédmódomat.

Miben kapcsolódik mindez a színházhoz? Mindenben.

Először tisztázzuk a kiindulópontunkat. A *színház* szó annyira tág, hogy vagy nincs jelentése, vagy zavaros, mert az egyik ember az egyik aspektusáról beszél, míg a másik valami egészen másról. Olyan, mint az életről beszélni. A szó túl nagy ahhoz, hogy értelmet hordozzon. A színháznak semmi köze az épületekhez, a szövegekhez, a színészekhez, a stílusokhoz vagy a formákhoz. A színház lényege a „jelen pillanat” csodájában rejlik.

A „jelen pillanat” bámulatba ejtő. Akár egy hologramról levált töredék, áttetszősége megtévesztő. Amikor ez az időatom megnyílik, végtelen kicsiségében benne van az egész univerzum. Itt, ebben a pillanatban látszólag semmi különös nem történik: én beszélek, önök hallgatnak. De vajon ez a felszíni kép igaz tükröződése-e jelen valóságunknak? Természetesen nem. Semelyikünk sem rázta le teljes eleven szövedékét: legfőbb gondolataink, kapcsolataink, kis komédiáink, mélységes tragédiáink, még ha szunnyadnak is, mind jelen vannak, akár a kulisszák mögött várakozó színész. Nemcsak személyes drámáink szereplői, hanem, akárcsak az operakórusban, kisebb figurák tömegei is felsorakoztak belépésre készen, hogy összekössék magántörténeteinket a külvilággal, a társadalommal mint egészszel. Bennünk is, mint egy minden percben játékra kész óriási hangszerben, húrok vannak, amelyek hangja és harmóniája tesz minket képessé arra, hogy megfeleljünk a láthatatlan szellemi világból érkező rezgésekre, amelyeket gyakran figyelmen kívül hagyunk, bár minden lélegzetvétellel kapcsolatba kerülünk velük.

Ha lehetséges volna e terem arénájába szabadon engedni minden rejtett képzetünket és szándékunkat, az egy nukleáris robbantásra hasonlítana, és a benyomások kaotikus örvénye túl erőteljes lenne ahhoz, hogy bármelyikünk is befogadhassa. Láthatjuk, hogy a jelenvaló színházi cselekedet, amely szabadjára engedi a gondolat, kép, érzés, mítosz és trauma rejtett kollektív lehetőségét, miért olyan erőteljes, és miért lehet annyira veszélyes.

A politikai elnyomás mindig tisztelettel adózott a színháznak. Azokban az országokban, ahol a félelem uralkodik, a színház az a forma, amelyet a diktátorok gondosan figyelnek, és amelytől a legjobban rettegnek. Épp ezért, minél nagyobb a szabadságunk, annál inkább meg kell értenünk és fegyelmeznünk minden színházi cselekvést: ahhoz, hogy értelmet nyerjenek, nagyon pontos szabályoknak kell engedelmesskedniük.

Először is az abból származó káoszt, hogy az egyes ember felfedte saját titkos világát, egy közös élményben kell egyesíteni. Más szóval, fontos, hogy az előadó által felidézett valóságkép minden nézőben ugyanazt a választ ébressze fel, és így a közönség egy pillanatra egyetlen kollektív benyomás részesévé váljék. Ezért a bemutatott alapanyag, a történet vagy a téma az a közös talaj, a lehetőség mező, ahol a közönség minden egyes tagját, kortól és származástól függetlenül, a szomszédjával egyazon élmény egyesíti.

Természetesen nagyon könnyű olyan közös talajt találni, amely triviális, felszínes és nem igazán érdekes. Nyilvánvaló, hogy a mindenkit összekötő alapnak érdekesnek kell lennie. De mit jelent valójában az, hogy *érdekes*? Tegyük egy próbát! Egy ezredmásodperc hosszú pillanatban, amikor a színész és a közönség kapcsolatba kerülnek egymással, ahogy az ölelésben is, a sűrűség, a többrétűség, a gazdagság — szóval a pillanat minősége számít. Bármelyik pillanat lehet könnyű, érdektelen — vagy épp ellenkezőleg, mély kvalitású. Hadd hangsúlyozzam, hogy a pillanaton belül a minőségnek ez a szintje az egyetlen referencia, amely alapján megítélhető egy színházi cselekvés.

Most közelebbről vegyük szemügyre, mit is értünk pillanaton. Ha behatolhatnánk a pillanat legbensőbb magjáig, bizonyára azt találnánk, hogy nincs mozgás, hogy minden pillanat az összes lehetséges pillanat egésze, és hogy amit mi időnek hívunk, eltűnt. De kifelé haladva azon területekre, ahol rendes körülmények között létezünk, látjuk, hogy minden időpillanat az előző és a következő pil-

lanathoz kapcsolódik, örökké megbonthatatlan láncban. A színházi előadásban is egy elháríthatatlan törvény jelenlétével kell számolnunk. Az előadás folyam, amelynek a szintje hol emelkedik, hol esik. Egy mély jelentésű pillanat eléréséhez pillanatok láncára van szükségünk, amely az egyszerű, természetes szintről az intenzitáshoz vezet, majd továbbvisz onnan. Az idő, amely az életben oly gyakran ellenségünk, a szövetségesünk is lehet, ha belátjuk, egy farkó pillanat hogyan vezethet előbb egy ragyogóhoz, aztán egy tökéletesen áttetszőhöz, mielőtt ismét a mindennapi egyszerűség pillanatához érne.

Jobban megértjük, ha a hálót készítő halászra gondolunk. Munkája közben minden mozdulatát gondosság és hozzáértés jellemzi. Ahogy a fonalat húzza, a csomóka kötít, az ürességet zárja körül formákkal, amelyek pontos alakja megfelel a pontos funkcióknak. Aztán a hálót bedobják a vízbe, húzzák-vonják az árral vagy az árral szemben, bonyolult szabályok szerint. Kifognak egy halat, ehetelent vagy közönséges főznilót, talán sokszínűt vagy ritkát, vagy mérgezőt, vagy, kegyes pillanatokban, egy aranyhalat. Itt azonban ki kell emelni a színház és a halászat között egy hajszálnyi különbséget. Jól elkészített háló esetén a halász szerencséjén múlik, hogy jó vagy rossz halat fog. A színházban azok, akik a csomókat kötik, felelősek a hálójukban kifogott pillanat minőségéért is. Bámulatos: a „halász” csomókötő tevékenységével befolyásolja a hálójába kerülő hal minőségét!

Az első lépés a legeslegfontosabb, és sokkal nehezebb annál, mint amilyennek látszik. Meglepő, hogy ez az előzetes lépés nem kapja meg a megérdemelt figyelmet. A közönség várja, hogy az előadás megkezdődjék, azt akarja, hogy feltámadjon az érdeklődése, reméli, hogy fel fog támadni, meggyőzi magát, hogy fel kell támadnia. Az érdeklődés csak abban az esetben támad fel ellenállhatatlanul, ha a legelső szavak, hangok vagy cselekvések minden nézőben felszabadítanak egy mélyből feltörő morajt, amely a rejtett témákhoz kapcsolódik, amint azok fokozatosan jelentkeznek. Ez a folyamat nem lehet intellektuális, még kevésbé racionális. A színház semmi esetre sem művelt emberek közötti vita. A színház a hang, a szín, a mozgás energiája által azt az emocionális gombot nyomja meg, amely viszont rezgéseket futtat át az intellektuson. Mielőtt az előadó kapcsolatot teremt a közönséggel, az esemény több úton haladhat. Vannak színházak, amelyek egyszerűen arra töreksenek, hogy gyomorrontás nélkül elfogyasztható hétköznapi halat

produkáljanak. Vannak pornográf színházak, amelyek szánt szándékkal azon igyekeznek, hogy mérgezett belű halat szolgáljanak fel. De tegyük fel, hogy az előadást illetően a mi törekvésünk a legmagasztosabb: kifogni az aranyhalat.

Honnan jön az aranyhal? Nem tudjuk. Valahonnan, találgatjuk, a kollektív, mitikus tudattalanból, ebből a hatalmas óceánból, amelynek a határait soha nem fedezték fel, amelynek a mélységeit soha nem tárták fel kielégítően. Hol vagyunk mi, közönséges emberek a hallgatóságból? Ott, ahol a színházba lépéskor: magunkban, hétköznapi életünkben. A hálókészítés tehát hídépítés önmagunk és a láthatatlan világ között: ez itt önmagunk, amilyenek általában vagyunk, szokásos állapotunkban, mindennapi világunkat hordozva magunkkal, — az ott a láthatatlan világ, amely csak akkor válhat láthatóvá, amikor az érzékek szokásos alkalmatlanságát a tudatosság határtalanul fokozottabb minősége váltja fel. De vajon lyukakból vagy csomókból áll a háló? A kérdés egy koanra emlékeztet, és ahhoz, hogy színházat csináljunk, ezzel a kérdéssel kell együtt élnünk.

A színháztörténetben semmi sem fejezi ki ezt a paradoxont annyira élesen, mint a Shakespeare-nél található szerkezetek. Az ő színháza lényegében vallásos, azaz a láthatatlan szellemi világot viszi át az érzékelhető és látható minták és cselekvések konkrét világába. Shakespeare az emberi világok egyik szintjén sem tesz engedményt. Az ő színháza nem vulgarizálja a spirituálist azért, hogy az átlagember számára könnyebbé tegye a befogadást, de nem utasítja el a mocskot, a rútat, a kegyetlenséget, a közönséges létezés abszurditását és nevetését sem. Erőlködés nélkül siklik közöttük pillanatról pillanatra, nagyszerű előrenyomulásában felerősítve a kibomló élményt, amíg minden ellenállás felrobban, és a közönség ráébred, hogy e a pillanatban a valóság szövedékébe láthat be. Ez a pillanat azonban nem tartós. Az igazságot soha nem határozhatjuk vagy ragadhatjuk meg, de a színház gépezet, mely lehetővé teszi minden résztvevője számára, hogy egyetlen pillanatban az igazság egy aspektusára érezzen rá, a színház gép, amellyel fel-le utazhatunk a jelentés fokozatain.

Szembekerültünk a valódi nehézséggel. Az igazság egy pillanatának a megragadása megkívánja, hogy a színész, a rendező, a szerző és a díszlettervező erőfeszítései egyesüljenek, merthogy egyedül senki nem érheti el célját. Egy előadáson belül nem lehetnek különböző esztétikák, különböző célok. A művészet és a szakértelem

minden technikájának azt kell szolgálni, amit Ted Hughes angol költő a közönséges szintünk és a mítosz rejtett szintje közötti közvetítésnek hív. Ez a „közvetítés” a változatlan és az örökké változó mindennapi világnak a találkozásában ölt alakot, és pontosan ez az, ahol az előadás létrejön. Éber életünk minden másodpercében érintkezünk ezzel a világgal, amint az agysejtjeinkben a múltban elraktározott múltbeli információt a jelenben újra működésbe hozzuk. A másik, állandóan jelenlévő világ láthatatlan, mert érzékeinknek nincs bejárásuk hozzá, még ha sokszor és sokféleképpen érzékelhetjük is intuícióink által. Minden szellemi gyakorlat, amely a benyomások világából a mozdulatlan és a csend világába von vissza bennünket, közelebb visz a láthatatlan világhoz. Mindemellett, a színház mégsem a tiszta szellemi területén munkálkodik. A színház, a szellemi felfogásmód külső szövetségese, azért létezik, hogy óhatatlanul rövid időre futó pillantásokat vethessünk egy láthatatlan világra, amely átjárja a mindennapi világot, és amelyről érzékeink jobbra nem vesznek tudomást.

A láthatatlan világ formátlan, nem változik, legalábbis nem a mi fogalmaink szerint. A látható világ mindig mozgásban van, állandó áramlás jellemzi. Formái élnek és meghalnak. A legösszetettebb forma, az emberi lény is él és meghal, a sejtek is élnek és meghalnak — és pontosan ugyanilyen módon a nyelvek, sémák, megközelítések, ötletek, szerkezetek is születnek, hanyatlanak és eltűnnek. Az emberi történelem néhány ritka pillanatában lehetséges volt a művészek számára, hogy a látható és a láthatatlan közötti házasságot oly igazzá tegyék, hogy a formáik, legyenek bár templomok, szobrok, festmények, történetek vagy zeneművek, úgy látszik, örökké fennmaradnak, noha illő óvatossággal azt sem árt észrevennünk, hogy meghal az örökkévalóság is. Nem tart örökké.

A színházban egy gyakorlati embernek, — bárhol is van a világon —, minden oka megvan arra, hogy a nagyszerű hagyományos formákhoz, különösen a keletiekhez az őket megillető alázattal és tisztelettel közelítsen. Ezek ugyanis túlragadhatják önmagán: ez az út túl van azon a megértésre és kreativitásra irányuló elégtelen képességen, amelyet a huszadik századi művészeknek jellemző állapotként kell felismernie. Egy nagy rítus, egy alapvető mítosz olyan, mint az ajtó, amely nem azért van, hogy megfigyeljük, hanem hogy kitapasztaljuk, és aki megtalálja magában, nagy intenzitással léphet át rajta. A múlt nem arra való, hogy öntelten mellőzzük. De nem

szabad csinálni. Ha ellopjuk a rítusait és a jelképeit, és megpróbáljuk őket saját céljainkra használni, ne lepődjünk meg, ha elveszítik értéküket, és csillogó, üres díszítéseké válnak. Állandóan különbséget kell tennünk: egyes esetekben a hagyományos forma még él, máskor a hagyomány az élő élményt megkötő halott kéz. A probléma: hogyan utasítsuk el az „elfogadott utat” anélkül, hogy változtatást csak a változtatás kedvéért keresnénk.

A központi kérdés tehát a formára irányul, a pontos, a szabatos formára. Nem lehetünk meg nélküle, az élet sem lehet meg nélküle. De mit jelent a forma? Bármilyen gyakran térek is vissza erre a kérdésre, elkerülhetetlenül a szofista-hoz jutok: a klasszikus indiai filozófia azon kifejezéséhez, amelynek a jelentését a hangzása hordozza — a vízszínen hirtelen feltűnő moraj, a tiszta égből kiemelkedő felhő. Forma a nyilvánvalóvá váló látszólagos, a testet öltő szellem, az első hang, a nagy robbanás.

Indiában, Afrikában, a Közel-Keleten, Japánban a színházban dolgozó művészek ugyanazt kérdezik: Mi a formánk ma? Merre keressük, hogy megtaláljuk? A helyzet zavaros, a kérdés zavaros, a válaszok is zavarosak. Két osztályba sorolhatóak: egyrészt adott a nézet, hogy a nyugati nagy kulturális erőművek (London, Párizs és New York) már megoldották a problémát, és csak annyi kell, hogy használjuk a formáikat, ahogy a fejletlen országok átveszik a megkívánt ipari fejlődést és technológiát. A másik hozzáállás ennek épp a fordítottja. A harmadik világ művészei gyakran érzik úgy, hogy elvesztették a gyökereiket, hogy elsodorta őket a Nyugatról jövő nagy kulturális áramlat, minden huszadik századi képzelgésével, és így szükségesnek érzik, hogy elutasítsák az idegen minták utánzását. Ez a kulturális gyökerekhez és ősi hagyományokhoz való dacos visszatérést eredményezi. Látjuk, hogy e kettősségben korunk két nagy ellentmondásos törekvése tükröződik, amely kifelé egységhez, befelé széttöredezettséghez vezet.

Egyik módszer sem hoz jó eredményeket. Számos harmadik világbeli országban küszködnek színházi csoportok olyan európai szerzők darabjaival, mint pl. Brecht vagy Sartre. Gyakran nem veszik észre, hogy ezek az írók saját korukhoz és helyükhöz tartozó összetett kommunikációs rendszerrel dolgoztak. Teljesen más kontextusban a rezonancia megszűnik. A hatvanas évek avantgárd kísérleti színházának az utánzása is ugyanevvel a nehézséggel küzd. Ezért aztán a harmadik világ országainak néhány komoly színházi

embere büszkén és kétségbeesetten a múltba mélyed, megkísérli korszerűsíteni mítoszaikat, rítusaikat és folklórijukat. De ez sajnos csak amolyan se hús, se hal megoldást eredményez.

Hogyan lehetünk hűek a jelenhez? Mostanában utazásaim Portugáliába, Csehszlovákiába és Romániába vittek. Portugáliában, a nyugati országok közül a legszegényebben, azt mondták, hogy „az emberek nem járnak többé színházba és moziba.” „A gazdasági nehézségek miatt az embereknek nem telik rá” — mondtam megértően. „Egyáltalán nem!” — hallottam a meglepő választ. — „Épp ellenkezőleg. A gazdaság, ha lassan is, de fejlődik. Korábban, amikor kevés pénz volt, s az élet szürke, a szórakozás, a moziba vagy színházba járás szükséglet volt, így természetesen az ember áldozott rá. Ma az embereknek egyre több az elköltenivalójuk, és a huszadik századi fogyasztási cikkek teljes skálájából válogathatnak. Van videó, videokazetta, CD, valamint azon örök emberi igény kielégítésére, hogy másokkal együtt lehessünk, éttermek, charterjáratok és csomagtúrák. Aztán ruha, cipő, fodrász, ... A mozi és a színház is ott van ugyan, de a prioritások sorában igen mélyre süllyedve.”

A piacorientált Nyugatról Prága és Bukarest felé vettem az utam. Itt újra, mint Lengyelországban, Oroszországban és szinte mind egyik ex-kommunista országban, ugyanaz a reménytelen kiáltás. Néhány évvel ezelőtt az emberek harcoltak a színházjegyekért — ma a színházak gyakran 25%-os kihasználtsággal játszanak. Teljesen más társadalmi összefüggésben az embernek azzal a színházi jelenséggel kell szembenéznie, hogy a színház elveszítette vonzerejét.

A totalitárius elnyomás éveiben a színház egyike volt azoknak a ritka helyeknek, ahol az ember egy kis időre szabadnak érezhette magát, egy romantikusabb, költőibb létezésbe szökhetett, vagy, a közönség névtelenségével burkolózva-védve, nevetéssel és tapsal dacolhatott a hatalommal. A színésznek lehetősége volt arra, hogy egy tiszteletre méltó klasszikus bármelyik sorában egy szó leheletnyi hangsúlyozásával, egy alig érzékelhető gesztussal titkos szövetségre lépjen a nézővel, hogy így fejezze ki azt, amit másképp túl veszélyes lett volna kifejezni. Ez a szükség elmúlt, és a színház ma arra kényszerül, hogy szembenézzon egy kellemetlen ténnyel: a múlt dicsőséges teltházai sok érvényes okból, de nem foglalkoztak magának a darabnak az igaz színházi élményével.

Vegyük újból szemügyre az európai helyzetet. Németországtól keletre, a hatalmas orosz kontinenst is beleértve, ill. nyugatra Ola-

szországon, Spanyolországon és Portugálián át totalitárius rendszerek egész sora volt hatalmon. A diktatúra minden formáját az jellemzi, hogy befagyasztja a kultúrát. Nem számít, milyenek a formák, az a lényeg, hogy nincs többé lehetőségük élni, meghalni, természetes törvények szerint cserélődni. A kulturális formák egy bizonyos körét elismerik biztonságosnak és mérvadónak, ezt intézményesítik, minden más forma gyanús, és vagy földalattivá válik, vagy teljesen kiirtják. A húszas és harmincas évek az európai színházak számára a rendkívüli élénkség és termékenység időszakává vált. A fő technikai újítások (forgószínpad, nyitott színpad, világítási effektusok, vetítés, absztrakt díszlet, funkcionális építkezés) mind erre az időszakra tehetőek. Kialakultak bizonyos játéktípusok, közönséggel való kapcsolatok, illetve bizonyos hierarchiák, mint pl. a rendező helye vagy a díszlettervező fontossága. Összhangban álltak korukkal. Aztán nagy társadalmi fölfordulások következtek: háború, mézszárlás, forradalom, ellenforradalom, kiábrándulás, a régi eszmék elutasítása, új ingerek utáni sóvárgás, egyfajta hipnotikus vonzódás minden új és más iránt. De a színház, mereven bízva régi struktúrájában, nem változott. Többé nem része a korának. Az eredmény (sok okból kifolyólag): a színház szerte a világon válságot él át. Ez jó, szükséges.

Létfontosságú, hogy világosan megkülönböztessük: a „színház” egy dolog, a „színházak” valami egészen más. A „színházak” a dobozok, és a doboz éppúgy nem a doboz tartalma, mint ahogy a boríték sem a levél. Borítékainkat a kommunikációnk mérete és hossza szerint választjuk. Szomorú, de a párhuzam itt megbotlik: könnyű egy borítékot a tűzbe vetni, de sokkal nehezebb egy épületet elvetni, különösen, ha az épület szép — még ha ösztönösen érezzük is, hogy elvesztette célszerűségét. Még nehezebb felhagyni az agyunkba vésett kulturális és esztétikai szokásokkal, művészi gyakorlattal és hagyománnyal. Bár a „színház” alapvető szükséglet, a „színházak”, formáikkal és stílusukkal, csak ideiglenes és lecserélhető dobozok.

Visszatértünk az üres színházak problémájára, és azt látjuk, hogy a lényeg nem egyetlen reformon múlik — a reformot a „régiformák újraalkotása” értelemben véve. Amíg a figyelem a formára irányul, a válasz is tisztán formális marad, — és a gyakorlatban kiábrándító következményekkel jár. Ha túl sokat beszélek a formákról, az azért van, hogy hangsúlyozzam: magában az új formák kere-

sése nem lehet válasz. A tradicionális színházi stílusokkal rendelkező országok ugyanezzel a gonddal küzdenek. Ha korszerűsíteni annyi, mint az óbort új üvegekbe tölteni, a formális csapda szorosan zárva marad. Ha a rendező, a díszlettervező, a színész megkísérli, hogy a jelen képvilágának naturalista reprodukcióit tekintse formának, nem kis csalódására ismét úgy találja, hogy aligha tudja meghaladni, amit a televízió óráról órára nyújt.

A jelenben élő színházi élménynek közel kell lennie az idő ritmusához, ahogy a nagy divattervezők sem vakon keresik az eredetiséget, hanem titokzatos módon elegyítik kreativitásukat az élet örökké változó felszínével. A színházművészetnek kell, hogy legyen mindennapi oldala, a történeteknek, helyzeteknek, témáknak felismerhetőeknek kell lenniük, mert az emberi lényt főképpen az általa ismert élet érdekli. A színházművészetnek ezenkívül legyen lényege és jelentése is. A lényege az emberi tapasztalat sűrűsége: minden művész arra vágyik, hogy ezt munkájában valamilyen módon megragadja, és talán érzékeli, hogy jelentés a normális határain túli láthatatlan forrással való érintkezés lehetőségéből fakad, amitől jelentés a jelentés. A művészet rokka, amely egy nem meghatározható vagy megragadható középpont körül forog.

Mi hát a célunk? Belekerülni az élet szövédékébe: nem több, nem is kevesebb. A színház az emberi létezés minden területét tükrözheti, így minden élő forma érvényes, és mindegyiknek helye lehet a drámai kifejezésben. A formák olyanok, mint a szavak, csak a használat során nyernek értelmet. Shakespeare-nek volt minden angol költő közül a legnagyobb szókincse, szakadatlanul gyarapította a rendelkezésre álló szókészletet, összekapcsolta a homályos filozófiai kifejezéseket a legnyersebb obszcenitásokkal, amíg végül 25000-nél is több szó volt a kisujjában. A színházban végtelenül sok szavakon túli nyelv van, amelyek révén a kommunikáció a közön-séggel létrejön és fennmarad. Testbeszéd, hangzásnyelv, ritmusnyelv, színnyelv, jelmeznyelv, díszletnyelv, világításnyelv — mind ahhoz a 25000 szóhoz adva. Az élet minden eleme az egyetemes szókincs egy-egy szavához hasonló. Képek a múltból, a hagyományból, a mából, rakéták a holdra, revolverek, durva szleng, egy rakás téгла, láng, a szívre tett kéz, bélzaj, a hang végtelen sok zenei árnyalata: ezek azok a főnevek és melléknevek, amelyekkel új kifejezéseket alkothatunk. Jól használjuk őket? Szükségesek? Valóban

eszközök arra, hogy még elevenebbé, még erőteljesebbé, még kifinomultabbá és még igazabbá tegyék azt, amit kifejeznek?

Ma a világ új lehetőségeket kínál: ez a nagyszerű emberi szókinccs olyan új elemekkel gazdagítható, amelyek a múltban soha nem találkoztak. Minden faj, minden kultúra hozzáfűzheti saját szavát az emberiséget egyesítő kifejezéshez. Semmi sem életbevágóbb a világ színházi kultúrái számára, mint hogy különböző fajtájú és hátterű művészek dolgozzanak együtt.

Amikor különböző tradíciók találkoznak, először határokból ütözköznek. Amikor azonban, intenzív munka által, felfedezik a közös célt, a határok eltűnnek. Abban a pillanatban, amikor a határok eltűnnek, minden hangszín és gesztus egy nyelvet alkot, egy pillanatra kifejezve egy közös igazságot, melynek a közönség is része: e pillanat felé tart minden színház. Ezek a formák lehetnek régiek és újak, közönségesek vagy egzotikusak, kidolgozottak vagy egyszerűek, kifinomultak vagy naivak. A legváratlanabb forrásokból eredhetnek, és olykor teljesen ellentétesnek, vagy akár egymást kizáróknak is tűnhetnek. Valójában, ha stílusegység helyett egymásnak ütözköznek, az egészséges és revelatív lehet.

A színház nem lehet egyhangú. Nem lehet konvencionális. Váratlannak kell lennie. A színház a meglepetésen, izgalmon, játékon, örömmön keresztül vezet el az igazsághoz. Ez adja a jelen múltját és a jövőjét, miközben eltávolít attól, ami rendes körülmények között beborít bennünket, és megszünteti a távolságot köztünk és a között, ami általában messze van. Egyszerre csak úgy tűnhet, hogy egy mai újsághír kevésbé igaz és ismerős, mint valami más korból és más országból. Csak a jelen pillanat igazsága számít, a meggyőződés feltétlen érzése, és ez csak akkor jelentkezik, ha az előadót és a közönséget egység köti össze. Ez akkor mutatkozik meg, ha az időleges formák megfeleltek a célnak, és abba az egyedi, megismételhetetlen pillanatba visznek, ahol az ajtó kinyílik és a látásunk látomássá alakul.

*London–Párizs
Budapest*

*Peter Brook
Fordította: Cseicsner Otília M.*

In: Peter Brook, *There Are No Secrets. Thoughts on Acting and Theatre*, (Nincsenek titkok. Gondolatok a színjátszásról és a színházról), Methuen Drama, 1995.