

Kiss Gabriella

ELIDEGENÍTÉS – ELMESÉLÉS – ELTÁVOLÍTÁS

– Fejezetek a magyarországi Brecht-recepció történetéből¹ –

A történelmi avantgárd a színház *újra-teatralizálásának* (Fuchs) és *irodalomtalanításának* (Artaud) jegyében formálta át a színházi kommunikációt. Nem meglepő, hogy a 20. század első felében a berlini Friedrich-Wilhelms Universität, illetve a Debreceni Tudományegyetem közel azonos témákban hirdet előadásokat. Max Hermann és Németh Antal a dráma írott volta és a színházi esemény *élettelisége* [liveness] közötti viszonyról foglalkozik, hogy teatralitás és irodalmiság eltérő medialitására irányítsák hallgatóik figyelmét. A nézői befogadás és a színészi megtestesítés egy-és jelenidejűségének hangsúlyozásával egyfelől sürgetik koruk *színháztörténeti* (valójában *drámaszövegekkel* foglalkozó) kutatásainak elméleti és módszertani reflexióját, másfelől érzékenyen reagálnak azokra az antropológiai tapasztalatokra, amelyek radikálisan megváltoztatták a „technikai sokszorosíthatóság korában” élő európai ember önértelmezését és önértékelését.² A német kutató 1923-ban a színházi avantgárd olyan személyiségeivel együtt hozza létre Európa első Színház-tudományi Tanszékét, mint Leopold Jessner és Max Reinhardt.³ A Nemzeti Színház igazgatója (1935 és 1944) viszont nem érheti meg az első magyarországi tanszék alapítását – erre ugyanis csak 1994-ben kerül sor.⁴

Mi az oka annak, hogy Berlinben a húszas évek, Magyarországon viszont csak a kilencvenes évek elején alakulhatott ki olyan általános szemléletmód, amely az egyetemi oktatás, a művészképzés és a színházi gyakorlat terén is reflexió tárgyává tette a színházi, az irodalmi és a kulturális aktivitás kapcsolatát? Milyen hatástörténeti folyamatok magyarázzák azt a tényt, hogy hazánkban csak a második évezred végére jött létre olyan szellemi közeg, amely megtűri a dráma tolmácsként működő irodalmi (illúzió)színházétól eltérő, önnön teatralitására reflektálni képes jelhasználatot? Hogyan válhat a kortárs európai rendezői színház újszerű törek-

¹ A tanulmány a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával jött létre. Első változatát lásd HUBER Beáta, KISS Gabriella: 1998 www.villanyspenot.hu

² Vö. Erika FISCHER-LICHTE (szerk.): *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Francke, Tübingen, Basel, 1995. 1–15.

³ Vö. Renate MÖHRMANN (szerk.): *Theaterwissenschaft heute*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1999. 8.

⁴ Vö. KÉKESI KUN Árpád: *Színház, kultúra, emlékezet*. Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006. 70–91.

véseinek alkotóan befogadó közegévé egy olyan színházi hagyomány, amelynek önértelmességét mindmáig meghatározza az a vélt vagy valós tény, mely szerint „természetesnek tartottuk, hogy kívül vagyunk az európai áramkörön”?⁵ Mennyiben van igaza Eörsi Istvánnak, aki szerint a „magyar színház [...] híján volt mindannak, ami Brecht világszínházi jelentőségét biztosította. Népi realizmusa helyett nekünk népszínművünk volt, operái és dalos darabjai helyett operettünk, társadalomkritikája helyett bulvárszentszentalizmusunk, avantgardizmusa helyett semmink”?⁶ A Brecht-darabok színházi recepciótörténetének hazai fejezete ezekre a kérdésekre is választ adhat.⁷

Köztudott, hogy Európában a színházi alkotás és befogadás pluralizálódásának következményeként írható le a színháznézés és drámaolvasás modernitásbeli horizontjainak szerkezete.⁸ A századfordulón kialakuló ún. rendezői színház [Regietheater] ugyanis egyfelől a színházi törekvések heterogenitásának, a játéknyelvek divergenciájának erejével, másfelől a művészi kísérletezéstől elválaszthatatlan *curiositas*-jellegű (Jauss) nézői élmény hagyományra válásával lépte át a klasszikus modernség horizontját, és teremtette meg a posztmodern (posztdramatikus) paradigmaváltás kontextusát. Az előbbi szempontból egy olyan színházkultúra célképzete (pontosabban e képzet létrejötté) válik izgalmassá, amelyben színész és néző egyaránt képes szakmai (reflektált) viszonyt kialakítani saját munkájával, a színházi kommunikációval szemben. Az utóbbi szempont a brechti nézőre gyakorlandó hatás természetére, vagyis nem is annyira az *elidegenítési effektusra*, mint az *elidegenítésre* irányítja a figyelmet. A modern színházelmélet egyik legismertebb terminusának hatástörténetét ugyanis nem (csak) Brecht színházelméletként kanonizált írásai, hanem olyan rendezőgyéniségek munkái írják, akik következetesen és a reflexió igényével vitatkoznak a polgári illúziószínház *teatralitás*-fogalmának alapjaival. Bertolt Brecht, Richard Schechner, Robert Wilson és a Rimini Protokoll különböző módon, de azonos meggyőződéssel vitatkozik a század egyik legnagyobb horderejű jelenségével, a sztanyiszlavszkiji lélektani realizmussal. A „dialektikus színház”, az „Environmental Theatre”, a „képek színháza” és az „új dokumentarizmus” különböző módon, de azonos meggyőződéssel törekszik a hagyományos nézői tekintetet meghatározó „mintha”-koordináták felforgatására, a színházi reprezentáció megképzettségének és a megtestesítés *konstrukció* voltának megmutatására. Az európai színház történet három különböző korszakában mind a négy színházi beszédmód felismeri, hogy az azonosulás manipulálás és hogy mekkora antropológiai veszélyt rejt magában az a színház, amelyik semmit vagy csak nagyon keveset bíz a néző képzetére, és nem épít a közönség fantáziájára és kritikus pillantására.⁹ Ugyanakkor és éppen ezért ismeri fel, hogy negatív, ám mégis pro-

⁵ FÖLDES ANNA: „Színházi horizontunk kitágításáért. Beszélgetés Kazimír Károllyal.” In F. A.: *A rendező a szó. Tizenhárom beszélgetés a színházról*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974. o. n.

⁶ EÖRSI ISTVÁN: *Magánbeszéd Brechtől*. Színház 1998/2. 1.

⁷ A kérdések részletesebb kifejtését lásd Kiss Gabriella: *Magyar dráma és színház a 20. században*. Irodalomtörténet 2008/1. (megjelenés előtt)

⁸ VÖ. KÉKESI KUN ÁRPÁD: *A rendezői színház*. Osiris, Budapest, 2007. 7–12.

⁹ VÖ. HANS-THIES LEHMANN: *Das Politische Schreiben*. Theater der Zeit, Berlin, 2001.

duktív elrugaszkodási pontként szüksége van arra a Rendszerre, amely épp didaktizáltságánál fogva teszi lehetővé a megszokott dolgok másként, idegenként, távoliként láttatását.

A nézői tekintet manipulálhatóságának köztudottan „speciális” esetével találkozhatunk az ötvenes évek Magyarországnak színházi diskurzusában, amikor és ahol csaknem minden államilag finanszírozott társulat a tömeges népfelvilágosítás és a népnevelés céljából folytatott politikai propaganda eszközevé vált. A szocialista realizmus csak olyan ideológiailag meghatározott, normakövető, pozitív hősöket engedett lapra és színpadra, akiknek alakjába a néző problémamentesen beleélhette magát, mi több: utánozhatta. Következésképp a színész művészete elsősorban Sztanyiszlavszkij Rendszerére épülhetett. Szinte törvényszerű, hogy hazánkban is lezajlott az a folyamat, ami a Szovjetunióban Mejerhold kivégzéséhez, Magyarországon pedig a „más” és „alternatív” színházak perifériára szorításához vezetett.¹⁰ Ugyanakkor nem szabad elfelejteni, hogy színházkultúránk (mindenekelőtt a bulvárdarabok színrevitelének színészpédagógiai jelentőségét felismerő és azt az ún. „vígyszínházi stílusban” artikuláló Ditrói Mór és Jób Dániel munkájának köszönhetően) csak az 1940-es évek végén lett képes érdemi jelentőséget tulajdonítani a színész szerepen és önmagán végzett munkájának.¹¹ A szalonnaturalizmus és a lélektani realizmus tényleges párbeszédét elsősorban a hivatalos műsorpolitika akadályozta meg. A zsdanovi doktrínáknak megfelelő sematikus darabok a szocialista közösségi embertípus példamutató eszményét propagálták: Gál Anna, Kevély Nagy Márton és társai tipikus(ként propagált) helyzetekben ugyanolyan előre kiszámíthatóan viselkednek és beszélnek, mint tette azt a letűnt(nek tekintett) polgári világban a *Játék a kastélyban* Annie-ja vagy a *Víg özvegy* Glavári Hannája. A néző pedig palota, illetve polgári szalon helyett parasztkunyhóban, estélyi helyett rékliben ismerhetett rá kedvenc sztárjainak sztereotip alakításaira. S ez az elvárás még azt is megakadályozta, hogy érdemi feladatként fogalmazódhasson meg a dramatikus és színházi alak életvilágbeli referenciák és a lélektani, illetve szociokulturális motivációk alapján történő azonosításához szükséges „ki, mikor, hol, miért, mit cselekszik?” kérdés. Az eredmény pedig a felszíni naturalizmus konzerválódása lett.

Pedig a vassfüggöny keleti oldalán volt egy színház, amely érdemben vitatkozhatott (volna) ezzel a színházolvasási szokásrenddel. A Német Demokratikus Köztársaság kultúrpolitikájának reklámjává váló Berliner Ensemble a német színészi hagyomány részévé tette a stilizáló, önreferenciális játékmódot, felnevelte „hűségesen hűtlen”, magukat „poszt-brechtinek” nevező fiait és ezzel teljesítette színháztörténeti küldetését. Így volt ez annak ellenére is, hogy a *Buckowi Elégiák* felől (is) értelmezhető rendezéseket egyre ellentmondásosabb viszony fűzte a *Sárgaréz-*

¹⁰ Vö. Erika FISCHER-LICHTE: *A dráma története*. Fordította Kiss Gabriella. Jelenkor, Pécs, 2001. 591.; JÁKFAI Magdolna: *Avantgárd, színház, politika*. Balassi, Budapest, 2006.

¹¹ Vö. BÉCSY Tamás: *A színjáték lételeméletéről*. Dialóg Campus, Budapest, Pécs, 1997. 15–30.

vásárban felvetett és a *Kis Organon*ban megválaszolt tartalmi és formai problémákhoz.¹² Hiszen nem lehet nem elfelejteni, hogy a színházi jelhasználat elidegenítő-eltávolító módja Brecht esetében elválaszthatatlan attól a küldetéstudattól, melynek értelmében a „színház nem a költészet, hanem a társadalom szolgálóleánya”.¹³ A brechti színház sikerét köztudottan nem az író, nem a rendező, nem a dráma, hanem „A darabjaimnak való egyetlen néző” (kell, hogy) garantálja. A *Sárgarézvásár* díszletmunkása azért ül a színházban, hogy felismerje: döntés- és cselekvőképességének megőrzéséhez egy új (inter-szubjektív) identitásra van szüksége.¹⁴ Ennek a célkitűzésnek viszont két arca van, s ez a kétarcúság magyarázhatja meg, hogy a művészi diskurzus miért és hogyan tudta túlélni azt az ideológiát és politikai rendszert, amelynek így vagy úgy, de a szolgálatába szegődött.

Egyfelől (bár Brecht forradalmisága a Karl Korsch-i anarchista, tehát az intézményesítettség béklyóját el nem tűrő eszmékből építkezik) elméletét egy végső, üdvözítő, helyes emberideál létének megkérdőjelezhetetlensége mozgatja. Másfelől ez az ideál jelenleg még csak célképzet és kísérletek útján formálódik. Vagyis a tudományos kor színházának kísérletező jellegét a brechti színház idő-fogalmának kettőssége felől is meg lehet ragadni. Ez az idő egyfelől a teleologikus történelemkoncepció formája (Hegel), amikor „kezdet” és „vég”, „előtt” és „után” az új ember nevelésére és a társadalom megváltoztatására irányuló szándék kontextusában kap értelmet. Másfelől a színházcsinálás ideje, ami egy, az állandó kérdés, az állandó vita, az állandó ellentmondás értelmében aktív alkotással és befogadással egyenértékű munkával telik. A hazai (ös)bemutatók többsége azonban az állandó vita helyett egyenlőségjelet tett a darabok rendezése és a brechti modellrendezések lemásolása között. Zsótér Sándor Brecht-ciklusáig a magyar rendezői színház nem tudta érdemben elsajátítani a színházi standardok megszüntetve megőrzésének dialektikus látásmódját.¹⁵

Köztudott, hogy a magyar színházi közönség lényegében halála (1956) után ismerte meg Brechtet: ekkor születtek az első fordítások, jelent meg a teljes drámai életmű (1964), illetve a *Színházi tanulmányok* (1969). És ami még fontosabb: a legelső Brecht-bemutatók kritikai visszhangjukat tekintve sem gyakorolhattak lényegi hatást a hazai színházi kultúrára. Ez a tény viszont a brechti elmélet egyik legtanulságosabb jelenségére, az ún. modellrendezések szerepére irányítja figyelmünket. Brecht rendkívül részletes előadásszövegei ugyanis a szó tudományelmé-

¹² Vö. Claudio MELDOLESI–Laura OLIVI: *A rendező Brecht. A Berliner Ensemble emlékezete*. Fordította DEMCSÁK Katalin. Kijárat, Budapest, 2003.

¹³ Brechtet idézi Frank-M. RADDATZ: *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Henschel, Berlin, 2007. 214.

¹⁴ „Mivel manapság az ember óriási szövetségekben él, és ezektől függ mindenben, s egyúttal mindig egyszerre több szövetségben él, mindenüvé csupán nagy kerülővel juthat el, ha valamit el akar érni. Csak látszólag nem függ már a döntéseitől semmi. A valóságban a döntés csupán nehezebbé vált.” Bertolt BRECHT: *Színházi tanulmányok*. Fordította EÖRSI István, VAJDA György Mihály. Magvető, Budapest, 1969. 287.

¹⁵ Vö. Kiss Gabriella: *A megszakítás esztétikája, avagy politikai színház a média korában – Zsótér Sándor Brecht-rendezéseiről*. Alfold 2004/10. 65–85.

leti értelmében is modelleknek tekinthetők, amelyeknek produktivitását köztudottan nemcsak pillanatnyi alkalmazhatóságukon, hanem azon a tulajdonságon is le lehet mérni, hogy milyen mértékben módosíthatók, szerelhetők át, ha a kutatás során más tényezők, a modellállandó jelenség más vonásai válnak hangsúlyossá. Egyfelől nem szabad elfelejteni, hogy a modellrendezéseknek Brecht olyan fontos pedagógiai szerepet tulajdonított, mint „a technikában és a tudományban a vívmányok, a standard átvétele”.¹⁶ Ugyanakkor Brecht nem zárja ki a változtatás lehetőségét, amelyet „kizárólag azért volna szabad végrehajtanunk, hogy a valóság ábrázolását a valóságra hatás céljából, pontosabbá, differenciáltabbá, artisztikusan képzeletgazdagabbá és vonzóbbá tegyünk, csak kifejezőbbek lesznek attól, hogy a meglévő modell tagadását szemléltetik”.¹⁷ Míg Brecht egykori asszisztensei, Heiner Müller és Einar Schleef számára kezdettől fogva egyértelmű volt, hogy „Brechtet felhasználni anélkül, hogy kritizálnánk, árulás”,¹⁸ addig az ötvenes-hatvanas évek hazai bemutatói számára az első számú és szinte egyetlen vonatkoztatási pontot a Berliner Ensemble produkciói képezték.¹⁹ Az viszont, ahogy az intellektuális igényesebb rendezések reagáltak az illúziószínház szöveg- és alakértelmezési technikái számára kihívást jelentő epikus dramaturgia újszerűségére, pontosan jelzi az 1960-as, 1970-es évek színházkultúrájának (és drámairodalmának) koordinátáit.

E történet első fejezete meglehetősen egységes képet mutat. Az ős- és első bemutatók büszkén vállalják a modellek átvételét, melynek következtében a darabok (újra)értelmezésére sem törekszenek. Ez alól két kivétel van. Egyfelől már itt meg kell említeni Major Tamás rendezéseit, amelyek a brechti társadalmi gesztus (az aktualizálás) felől próbálják meg értelmezni a fabula központi alakjaiban formát öltő gondolatot. Így nála Galilei „attól hős, hogy egy elhibázott életpálya után van ereje és tehetsége ahhoz, hogy [...] önmagát ismint tudománya tárgyát nézze”; Johanna esendő lény, aki mindenből erkölcsi erőt tud meríteni, Sen Tè pedig a közösségi magatartás mintája.²⁰ Másfelől különleges státusa van a *Koldusopera* első előadásának: a Munka-kör 1929 szilveszter esti zártkörű rendezvénye – az átírási agitációs jellege mellett és ellenére²¹ – a songokra koncentrált. Ez viszont Brecht

¹⁶ Bertolt BRECHT: i. m. 458.

¹⁷ I. m. 460f. Erre kiváló példa, hogy például míg az *Arturo Ui feltartóztatathatalan felemelkedésének* modellrendezésében az Ut játszók színésznek a „Glauben” (hit) szónál mindig ugrania kellett egyet, addig Heiner Müller 1995-ös rendezésében Martin Wuttke ziháló kutyaként kushadva úgy mondja el a monológot, hogy az érthetlenségig eltorzított szövegből csakis ez a (belélegzés közben kiejtett) szó lesz felismerhető.

¹⁸ Vö. Marc SILBERMANN (szerk.): *drive b (Brecht Yearbook)*. Theater der Zeit, Berlin, 1998.

¹⁹ A kritikák érvelési stratégiáján kívül erre a legjobb bizonyíték, hogy a *Courage mama* Madách Színházbeli ősbemutatójának (1958) rendezője (Pártos Géza) és főszereplője (Kiss Manyi) ki is mentek Berlinbe, hogy megnézzék az előadást. Vö. POZSONYI László: *Színházi őrvjárat*. Vigilia 1958/3. 177–179.; IMRE Katalin: *A nagy megalkuvás krónikája*. Élet és Irodalom 1958. január 31.

²⁰ MAJOR Tamás: *A színház nem szelíd intézmény*. Magvető Kiadó, Budapest, 1985. 104.; MOLNÁR GÁL Péter: *A vágóhidak Szent Johannája*. Népszabadság 1968. január 24. 7.; SZILÁDI János: *A példázat újratemetése*. Színház 1972/4. 10–14.

²¹ Vö. NÁDASS József: *Beszélgetés Karlheinz Martinnal az új színházról*. Munka 1928/2. 35–37.

első (közönség)sikerét a formai újszerűség, a gesztikus jelhasználat felől értelmezte és kiindulópontja lehetett volna a darab (az 1981-es Ljubimov-rendezésig ellefelelt) interpretációs tradíciójának.

Kazimír Károly 1963-as *Arturo Ui*-jától eltekintve (amelynek prologusában Goebbelset látjuk, ahogy egy szállodai szobában a végrendeletét fogalmazza), az Ascher Tamás, Babarczy László és Csiszár Imre nevével jegyzett rendezésekig nincs eklatáns példa a darabok „valóságábrázoló” igényének újragondolására. Az első kánonértékű *Koldusopera* (1960) kapcsán például többen megjegyzik, hogy „[a mű] minden sora és minden taktusa parodizál, benne a nyárspolgár egész gondolat- és érzésvilágának olyan mély értelmű paródiáját kapja a néző, hogy ehhez nem kell hozzátenni semmit”.²² Több szempontból is tünetértékű lehet azonban Vámos László tizenhárom évvel később (!) a Magyar Televízió *Színházi album* című műsorában tett kijelentése: „Brecht halála után néhány évvel azt hiszem, hogy eljött az ideje annak, hogy elszakadjunk azoktól a teóriáktól, amelyeket Brecht néhány évtizeddel ezelőtt, az akkori társadalmi körülményeknek megfelelően teremtett a maga és a színházi világ számára, és a darabok önálló életet kezdjenek el élni, tehát elkezdjük olvasni úgy a darabokat, mint ahogyha nem ismernénk Brecht elméleti írásait.”²³ Elmélet és gyakorlat – Brecht esetében különösen improduktív – dichotómikus felfogása két okból is különösen figyelemre méltó. Egyfelől a BE pontosan ebben az időben lezáruló turnéin mindig szerepelt a *Coriolanus*-átdolgozás, ami az elmélet iránt kevésbé érdeklődők számára is transzparenssé tehetette az aktualizálás brechti értelm(ezés)ét. Másfelől az európai színháztudomány épp ebben az időben kezdi el azokat a monumentális kutatási programokat,²⁴ amelyek egyik eredményeként megszületik Patrice Pavis kánonalkotó írása, amely a dramatikus szöveg színházi fordításának brechti módját tekinti a dráma és a színház közötti lehetséges viszonyok egyik alappéldájának.

A *mise en scène* ideotextuális típusában „nem is annyira a szöveget viszik színre, mint inkább a politikai, társadalmi és főként pszichológiai szövegmozgást, mint-ha a metatextus (vagyis a műelemzés) magának a szövegnek a helyébe lépne. [...] A szöveg színrevitele nyit a külvilág felé, a textuális tárgyat pedig úgy formálja, hogy igazodjék a jelenhez és a befogadás megváltozott körülményeihez”.²⁵ Nos, Ascher Tamás (1978) rendezésében egy mai nagyváros külterületén játszódik *A szécsuani jólétek*, Csiszár Imre (1980) díszlete egyszerre idézi fel egy nyomorúságos bádogváros képzetét és egy rakétakilövő állomást, Ács Jánosnál (1994) pedig marlboros cigarettakartonokkal megpakoltan távozik az állástalan pilóta, és punk frizurát visel a nyolctagú család fia. 1978-ban az istenek erkölcsi imperatívuszokat szá-

²² PAÁL Ferenc: *Koldusopera*. Magyar Nemzet 1960. október 19. 9.

²³ Ennél már csak az figyelemreméltóbb, hogy a *Puntilla úr és szolgálója*, MATTI LAJOS Sándor-féle vizsgarendezésében (2003) a prologus egyik legsikeresebb poénja arról biztosítja a nézőt, hogy bár a játékosok elolvasták Brecht elméleti műveit, a néző semmit sem fog ebből észrevenni.

²⁴ Például JAN KNOPF: *Brecht-Handbuch*. Metzler, Stuttgart, 1980; WALTER HINDERER (szerk.): *Brechts Dramen: Neue Interpretationen*. Reclam, Stuttgart, 1984; KLAUS-DETLEF MÜLLER: *Bertolt Brecht. Epoche-Werke. Wirkung*. C. H. Beck, München, 1985.

²⁵ PATRICE PAVIS: *A lapról a színpadra – nehéz születés*. Fordította SIPŐCZ Mariann. Theatron 2000/2. 100.

mon kérő és gépkocsin távozó középkáder tisztviselők, 1984-ben maszk nélkül és civilben ülnek a magas bársonyszékeken, 2000-ben taláros-parókás bírókként hátrálnak a felhők közé a játéktérből, hogy 2006-ban Novák Eszter rendezésében végre ne is hangozhasson el a híres epilógus: „Mert kell jó végnek lenni, kell, muszáj.” A kánonalkotó Ljubimov-féle *Háromgarasos operában* a Biblia-idézeteket felolvasó öregemberek felvonásvégi zsolozsmázása és a zárás (a „Hegyi beszéd” színészek által elmondott részlete) jelzi az emberi értékek általános devalvációját. A Fal lebontása után három évvel a Hold Színház „Megdöglök érted, Berlin” (1992) címmel játssza a *Koldusopera* songjait, 1993-ban Babarczy színpadán egy elegáns golfklub tagjai utasítják el a bankszakmába átigazolni készülő kishalát, Taub János pedig nőgyógyászati székekre fekteti Jenny kurváit. 1998-ban Novák Eszter Penge Mackie-je nem kér a Tigris Brown által hozott kegyelemből és a zsinórpadlásról a színpadra ugorva „felakasztja magát”, majd a ponthúzón lógó élettelen bábként mozogva csúfondárosan és mindentől megundorodva a „Második koldus-finálét” kezdi el énekelni, amit az egész társulat szemrehányón elsuttogott szavai fejeznek be: kinyírtuk a morált is. Ascher Tamás 2001-es rendezésének végén viszont a Ferenciek terén lévő metróaluljáróban éjszakázó hajléktalanok tapadnak egy üvegfalhoz, és a hulló hóesésben hallgatják a „szegények szegényeinek korálját”. A *Kurácsi mama és gyermekei* Telihay-féle rendezése a boszniai háborúval egyidejűleg születik (1993), és a játék megkezdése előtt a színészek olyan szöveget mondanak el, amelynek kezdő és utolsó sorai – Szász János hét évvel későbbi munkájával rokon módon – erkölcsi és nem társadalmi-politikai szempontból interpretálják a háborús pusztítás tematikáját: „Tizennégy színész menjen el egy lebombázott városba. Kezdenek el játszani [...] Hát ne vegyük olyan komolyan magunkat. Maradjunk színészek ebben a lebombázott városban is, totózzunk, cipőzzünk salátázzunk. Ez a legtöbb, amit tehetünk.”

Néhány példa arra a hazai Brecht-rendezés jelenét is meghatározó értelmezési módra, amely ellen semmiképp sem lehet felhozni Spiró Györgynek a Magyar Rádióban 1973. november 30-án elhangzott vádját, mely szerint a Brecht-előadásokban nem jelenik meg a továbbgondolás, az aktualizálási szándék. Sőt: e rendezők esetében a brechti társadalmi gesztus aktualizálása a dramatikus szöveg szabadabb scenikai értelmezésének izgalma hívta fel a figyelmet. Ugyanakkor az is tény, hogy az említett előadásokban alig találunk példát olyan színészi alakításra,²⁶ amely kapcsán a kritika – függetlenül az elismerő vagy rosszálló minősítéstől – ne rögzítette volna a játék „átélt”, „természetes”, mi több: vállaltan „katartikus” jellegét. Következésképp a színházi formanyelvet tekintve alkotóik valószínűleg Szinetár

²⁶ A legegységesebb kivétel UDVAROS Dorottya SenTéje, amelyet a kritika egyfelől az alakítás csúcspontjának tartott gyermekvárás-nagyjelenet „magával ragadó színészi szólója” felől értékel (CSÁKI Judit: *Jó embert keresünk*. Kritika 1995/1.), másfelől azt a kétarcú felemásságot dicséri benne (KOLTAI Tamás: *Jó (üzlet)embert keresünk*. Élet és Irodalom 1995. január), ami végső soron két igen egyszerű, bár kétségkívül hatásos és ötletes rekvizitumnak köszönhető: a nagybácsi-lélet jelezni hivatott gyufaszálnak és napszemüvegnek.

Miklóssal értenek egyet, aki szerint „Brecht darabjai sikeresebbek, mint az elméletek, amelyek alapján készítette őket”.²⁷

Ezek a szavak sajnos mind a hazai Brecht-értés, mind a Brecht-játszás módját tekintve tünetértékűnek nevezhetők. Mivel az elidegenítő effektus hatásmechanizmusa a permanens illúzióromboláson, vagyis a mindenkori elváráshorizont felforgatásán alapul, végül is érthető, hogy a modellrendezéseket pedagógiai szándékkal „másoló” első előadásokat a közönség egyöntetű idegenkedése kísérte.²⁸ Az is érthető, hogy a hivatalos kultúrpolitika perifériára szorította a Jeles András-féle *A mosoly birodalmát*, a kilencvenes évekig az egyetlen olyan rendezést, amely európai színvonalon valósította meg a szerepjáték brechti elveit.²⁹ Az viszont már a magyar színházi kultúra önképéről árulkodik, hogy a BE 1965-ös magyarországi vendégszereplését követően bemutatásra kerülő *Koldusopera* (a Ljubimov-produkcióig egyértelműen kánonértékű) Ádám Ottó-féle rendezését e szavakkal dicsérik: „[...] kétségtelen, hogy a világhírű berlini együttes játéka közelebb állt Brecht színházi elképzeléseihez. Ahogyan általában az angolok játszzák leghívebben Shakespeare-t, a franciák Racine-t vagy a magyarok az *Úri murit*, úgy természetes az is, hogy a Brecht-fogantatású színházzal ebben nem túlságosan lehet versenyre kelni.”³⁰ Jegyezzük meg, hogy (ha már, akkor) az *Úri murinál* talán pontosabb az operettben, a kabaréban és a blődliben látni azt a műfajt, amely igen produktív modellje lehetne a magyar színházi tradíció leírásának és értelmezésének.³¹ Ugyanakkor tény, hogy Magyarországon közönségsikerre mindmáig csak olyan Brecht-rendezés számíthat, amelyben a darab „az eredeti Brecht-stílustól eltérve, egy dinamikusabb, szenvedélyesebb, lüktetőbb, a *hazai színészi játéktílusnak megfelelőbb* tolmácsolásban” kerül színre.³² És a magyarországi Brecht-recepció e sajátosságának elemzése ígéri a kortárs elváráshorizont néhány meghatározó vonásának leírását.

Ahogy ez ma is jellemző, a hatvanas évek Brecht-kritikái is rendszeresen különbséget tesznek a brechti és nem-brechti alakítások között: például a Szinetár-rendezésben mindenki kifogásolja Pécsi Sándor Peacockjának „kedélyességét” és Lorán Lenke Peacocknéjának „túl élénk komikai” eszközeit. Ugyanakkor egyöntetűen dicsérik Psota Irén Pollyjának izzó indulatát és Gruséját (1961), amelyben „igyekezett minél maradéktalanabban kifejezésre juttatni a drámai alak lelki-érzelmi motivációját”.³³ A kérdés azért jut központi szerephez Major Tamás rendezései kapcsán, mert a korban ő az egyetlen olyan rendező, aki törekedett a dialektikus

²⁷ Id. MIHÁLYI GÁBOR: *Brecht-képünk módosulása és a Kurázi mama a Madách Színházban*. Nagyvilág 1973/7. 1086.

²⁸ Itt kell megemlíteni, hogy a brechti eszközök repertoárját szigorlati tétel formájában abszolváló olyan rendezéseket, mint a ZSÁMBÉKI GÁBOR rendezte *Turandot avagy a szerecsenmosdatók kongresszusa* (1990) vagy a FODOR TAMÁS rendezte *A házitánító* (1993) a V-effektusok szempontjából már teljes közöny fogadta.

²⁹ Vö. JÁKFAI MAGDOLNA: i. m. 201–215.

³⁰ KEMÉNY GYÖRGY: *Brecht szelleme*. Magyar Ifjúság 1965. november 13.

³¹ Vö. BÉCSY TAMÁS: *A testbeszéd lehetséges módjairól*. Theatron 1998/1. 66–73.

³² KEMÉNY GYÖRGY: i. m.

³³ Vö. PAÁL FERENC: i. m.; RAJK ANDRÁS: *Koldusopera*. Népszava 1960. október 9.

színház elméletének megértésére, ráadásul programszerűen (vagyis egy játéktípus tréningjének céljából) nyúlt Brechthez. Molnár Gál Péter írása a színészi zavarok miatt kritizálja *A vágóhidak Szent Johannáját* (1968), és négy egymástól élesen elváló színészi stílust különböztet meg. Az első réteget („akik a darab stílusát értik, érzik és egyéniségükkel ötvözve élményadóan valósítják meg”) Iglódi István, Töröcsik Mari és Básti Lajos; a második réteget („akik egy másik stílusiskola rendszer szerint alkotnak” és alakításuk ezen belül találó és pontos) Avar István, Sinkó László, Szirtes Ádám és Maklár Zoltán; a harmadik réteget (ahol „külsőséges és magakelető alakításokat kapunk némi vidéki táncoskomikusi manírral elegyítetten”) Agárdy Gábor, Verebély Iván és Gelley Kornél képviseli; a negyedik réteget pedig a „félamatőr tömeg” alkotja.³⁴

Eltelkintve a stílusrétegek minősítésének problémáitól, a színészi példák két, a továbbiakra nézve igen fontos következtetést engednek meg. Egyfelől érdemes elgondolkozni azon, hogy a hazai *Koldusopera*-játszást egyértelműen meghatározó operettes jelleg mennyiben köszönhető annak a harmadik színésztétegnak, akinek első számú képviselőjét egy másik kritika „figyelemre méltónak”³⁵ találja, a Petőfi Színház Bicska Maxijaként viszont osztatlan sikert arat, komikusi kelléktára pedig egyáltalán nem idegen a Mikroszkóp Színpad említett nagyszonyának alkatától. A „brechti” játékmód mibenlétére viszont Major Tamás és Bessenyei Ferenc levélváltása ad választ, aki – bár ugyanazon színészi tradíción nevelkedett, mint a második réteg egyik fiatal tagja, Avar István – Galilei alakjában (1961) minden bizonnyal az első csoportba került volna: „Minden újszerű feladat önmagával való szembenézésre kényszeríti a színészt. Lehetőséget ad arra, hogy leszámoljon modorosságával, rádöbbenjen olykor arra is, hogy amit egyéni íznek hitt, inkább csak a fejlődésképtelenség bizonyítéka, *modorosság az, amit oly sajátos eszközként dédelget*”³⁶ – írja Bessenyei válaszként a „Kedves Ferikém!” címzésű levélsorozatra. A „modorosság” és a „manír” viszont (immár elszakadva a színházi kritika nyelvétől) a teatralitás kortárs horizontból egyik legproblematisabb és legizgalmasabb kérdéskörére irányítja a figyelmet.

Kezdjük az utóbbival! Ha elfogadjuk, hogy a színházban „A megtestesít egy szerepet (X), miközben S nézi”, akkor könnyű belátni, hogy a szerep megtestesítése a „hitetlenség felfüggesztésének” egyik alapfeltétele. Az az egyszerűnek tűnő kijelentés azonban, mely szerint a színész „olyan valakit jelöl, aki nem ő maga”³⁷ egy igen összetett folyamatra utal, amelyet (legalábbis a drámai színházban) három önmagában is komplex tényező: az írott nyelvben létező drámai alak, a színész fizikai kondíciója és a színészi játék érvényben lévő kódja(i) befolyásolja(k). E három tényező persze nem egyszerűen összeadódik vagy kombinálódik, hanem a

³⁴ MOLNÁR GÁL Péter: i. m.

³⁵ KRISTÓF Attila: *A vágóhidak Szent Johannája*. Magyar Nemzet 1968. január 11.

³⁶ MAJOR Tamás: i. m. 115

³⁷ ERIKA FISCHER-LICHTE: *Semiotik des Theaters I*. Narr, Tübingen, 1988. 13.; BÉCSY Tamás: *A színjáték lételmélete*. 99.

szemiotizációs és szimbolikus (Kristeva) folyamatok összességében jön létre – képződik meg.³⁸ Ráadásul a történeti antropológia egyik alaptézise szerint bármely (vagyis már a színész lény(eg)én értett társadalmi, nemi, individuális, testi) identitás is performatív teljesítménynek fogható fel, „amelyet az adott társadalom evilági közönsége, beleértve magukat a színészeket is, el fog hinni és a hit egy módjaként visz végbe (performálja)”.³⁹ Következésképp az a rendezői instrukció, amely egy hiteles és eredeti „bessenyei” gesztust vagy hangsúlyt manírnak tekint és a színész rákényszeríti ennek reflexiójára, már önmagában megakadályozza színésznek és a szerepnek a hagyományos nézői elvárásokon alapuló (automatikus) azonosítását. Az elidegenítő hatást az garantálja, hogy tudatosodik a szerep és a szerep-játszó identitásának konstrukció volta, lehetőséget adva a meg-mutatásra. Megfelelő tréning eredményeként erre lehet képes a Molnár Gál-kritika második rétege,⁴⁰ és erre képtelen az a harmadik réteg, amelynek szerepjátszó munkáját (és nem utolsósorban sikerét) az operett szerepköreinek minél briliánsabb kidolgozása és elő-adása határozza meg. Ez esetben pedig a „szerep” sztereotipizált, állandó (a mű szövegétől szinte független, zenéje által csak finoman módosuló) játékelemek stabil kompozícióját, a „megtettesítés” pedig a nézői elváráshorizontban rögzült kompozíciók ismétlését, vagyis semmi esetre sem állandó kritikáját, változtatását stb. jelenti.

A szerep-játék mibenlétének ez a tudatossága aztán többféle utat tesz lehetővé. Az egyik végén olyan színészi teljesítmények állnak, mint a megszokottól eltérően szikár és csont sovány (vagyis nem jómódú és jól táplált, hanem a fabula összértelmezésének megfelelően nyúzott és elgyötört), rendetlen kezű, aritmiás lélegzetű Puntila úr (1978), vagy József Attila *Születésnapomra* című versének szavalata, amikor is az utolsó sor ejtése nem a „tanítani” szó szótári jelentését, hanem a „t” hangok játékos összecsengését viszi színre. Egy másik út vezethet el a színészi idézethez, hiszen ha a szerep és a színészi test csupán konstrukció, azonosításuk hitele pedig csak egy normától függ, akkor intertextuális játékba kezdhetnek más

³⁸ „A szerep nyelvi szövege szimbolikus rendként írható le, mely egy átfogóbb szimbolikus rend – a drámaszöveg egészének – részeként jött létre. Amennyiben tehát a drámaszöveg művészi szöveggé jött létre, speciális szimbolikus rendje azáltal keletkezett, hogy a szemiotikai betört a denotatív nyelv szimbolikus rendjébe. Ennek megfelelően egy szemiotizált szimbolikus rend lett. Miközben a színész testét kölcsönzi ennek a szerepnek, megtörténik a második szemiotizálás: egyéni fizikumának hatalma alá vonja a szöveget, és az általa diktált feltételekkel immár másodsorra hozza létre mint valami idegent és egyidejűleg sajátot. A színész tehát az általa létrehozott testszöveg értelmeként, azaz a „szimbolikus egyfajta szemiotizációja” alapján alkotja meg a színpadi alakot. Ebben a folyamatban azonban ennek a fordítottja is végbemeleg: a színész csak szemiotizált, s ily módon inszignifikáns teste, miközben a nyelvi megformált szövegre és a színészi kódra vonatkoztatódik, szignifikánssá válik. Az inszignifikáns fizikum úgy strukturálódik, hogy egy szimbolikus rend keletkezhesen benne. Ez a folyamat pedig leginkább a 'szemiotikai szimbolizálásaként' írható le. Erika FISCHER-LICHTE: *Semiotik des Theaters III*. 30f.

³⁹ Judith BUTLER: „Performative Acts and Gender Constitution.” In Sue-Ellen CASE (szerk.): *Performing Feminism*. University Press, Baltimore, 1990. 270f.

⁴⁰ BÁSTI Lajos munkájának erre a természetére utalnak az olyan kritikái megjegyzések, mely szerint „Még Mauler, a hűkirály is időnként hangfogót tesz megejtően szép orgonahangjára.” WALKÓ György: *Szent Johanna intellektuális igényei*. Nagyvilág 1968/2. 626.

konstrukciókkal, például egy másik színész (műfaj, hagyomány stb.) gesztusrendszerével. Ez történik az 1972-es *A szecsuan-i jólélekben*, amikor is Törőcsik Mari Sen Te-alakítása – akárcsak Vang szerepében Őze Lajos a rendezőt, Major Tamást – finoman és leplezetten citálja Peter Lorre mozdulatait „a brechti figura kettős arcát összetapasztó kovácsként”.⁴¹ De az sem véletlen, hogy Mohácsi János posztmodern jegyeket is felmutató formakánonja erényt kovácsol az általában modorosságnak nevezett hibából, és azok játékos felmutatásából bontja ki azt a színészi fogalmazásmódot, amelyet a túlzást éltető önismeret és önirónia éltet. A *Krétakörben* például Gászó György jellegzetes szerepformálása, önreferenciális-karikírozó képek alkotta testjátéka olyan apró, önmagukban bravúros (az est végén pedig egy pillanatnyiségében ható, gyönyörűen teátrális fénykísüléssel eltűnő) elemekre és a brechti textust dekonstruáló nyelvjátékok sorára töredezik, amelyekből egyre értelmetlenebb összerakni Acdak alakját vagy egy bármilyen jelentéssel bíró testszöveget. És e játékmód által pontosan az az üresség kerül középpontba, amelyre Mohácsi rendezése cseréli *A kaukázusi krétakör* salamoni döntésének okát és célját. Ezekben a színészi pillanatokban születik meg az az inkoherencia, az alakítás ekkor tud úgy részekre bomlani, hogy egymást dialektikusan ellenpontoszó képek sorává alakuljon. Ez a gesztikus idézés viszont alapvetően idegen a szerep megtestesítésének attól a módjától, amely nem vesz tudomást a test előzetes értelmeztségéről, eleve kreáció-voltáról,⁴² hiszen a brechti elmélet egyik alaptétele: az emberi természet megváltoztathatósága ellen dolgozik.

A nézők viszont (akárcsak Brecht egykori végül is inkább moziba járó célközönsége⁴³) Szinetár Miklós és Ádám Ottó *Koldusoperájára* szavaztak, Major Tamás rendezéseit pedig a szakma is inkább érdekes és fontos kísérletként, semmint sikerként könyvelte el. Következésképp nem meglepő, hogy a számos Brecht-darabot színre vivő Babarcsi László és Csiszár Imre azt értékelik Major Tamás programjában, hogy az általa kikísérletezett játékmód alkalmazkodik a hazai feltételekhez.⁴⁴ A hetvenes–nyolcvanas években az „alkalmazkodás” alapvetően két formájával találkozhatunk. Mint már jeleztük, Ascher, Babarczy és Csiszár munkái következetesen kísérletet tettek a Brecht-darabok „felvilágosító szándékának” (újra)értelmezésére – aktualizálására. A rendezések formanyelve viszont egyfelől (mintegy meghajolva a Brecht-hűség követelménye előtt) abszolválta a feliratok, a színpadra állított zenekar, az egyenletesen fehér fény stb. használatát. Másfelől viszont sem a térszervezés, sem pedig a színészi játék tekintetében nem folytatta azt a színészi tréninget, amit Major kezdett el, és amely azt segítette elkerülni, hogy a sztanyiszlavszkiji rendszer a felszíni naturalizmust konzerválja. Ily módon a brechti ele-

⁴¹ MOLNÁR GÁL Péter: *Színészi idézet*. Népszabadság 1972. január 30.

⁴² „A világban másokkal együtt olyan pantomimikus testekként élünk, amelyek vagyunk, nem pedig olyan anatómiai testekként, amelyeknek a birtokában vagyunk.” Roland Daniel ROMANYSHYM: *Technology as Symptom and Dream*. London, 1989. 105.

⁴³ Vö. Werner MITTENZWEI: *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln. I.* Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987. 105.

⁴⁴ *Bemutató előtt*: Koldusopera *Kaposváron*. Somogyi Néplap 1972. február 1.

mek nem teatralitásukkal értek el (egykor) sokkoló hatást, hanem muzeális jelle-
güknél fogva ajándékozták meg a művelt közönséget a felismerés önelégült él-
ményével. A közönségsikert pedig a Katona József Színház és a Kaposvári Csiky
Gergely Színház színészegegyéniségei garantálták. E képlet alól a kilencvenes évekig
tulajdonképpen egyetlen markáns kivétel volt: a mindmáig kánonalkotó Ljubimov-
féle *Háromgarasos opera* (1981).

Tünetértékű, hogy bár a kritikák egyhangúan dicsérik a legmagasabb szintű
és minőségében egységes csapatmunkát, az alakítások elemzéseit olvasva itt is
megkülönböztethetünk két csoportot. Garas Dezső (Peachum) és Törőcsik Mari
(Peachumné) alakítása nem véletlenül kínál kitűnő lehetőséget a magyar színházi
kritikában szokatlanul pontos leírásra. A kolduskirály figurája „ezer apró, önálló,
regisztrálható fintor, mozdulat, hangsúly, szokatlanul kitartott szünet összessége”:
a második felvonásbeli példabeszéd során kezdetben „Chaplin-utánzatot mutat
be, majd mintha dalra sminkelne, kis bajuszt fest, a haját előresimítja: a Diktátor
Hitlerévé válik. A bajuszfestést ujjával szélesre húzza, elváltoztatja testtartását, és
Sztálin áll előttünk. Eközben végig megtartja a chaplini alapmagatartást, sőt: ezt
meg-megszakítja, hogy egy-egy politikai utalással tegye érthetővé” – írja Nánay
István.⁴⁵ Garasnál tehát a clown-álarc teszi lehetővé a színészi test-szöveg felmu-
tatott szegmentálását, hiszen az alakítás leginkább a fel-idézett és példaértékű ala-
kok sztereotip karikatúráinak kompozíciójaként írható le. Törőcsik Mari viszont
darabokra tört testével (és nem sztereotípiákkal) jelzi a játszott szerep alkoholiz-
musát, melynek következtében alakítása a megcsináltság és nem a jelentés szem-
pontjából válik figyelemre méltó jelek sorává: „Olyan a teste, mintha nem lenne
benne csont; mint a colstok, állandóan összecsuklik [...] a songok alatt koreogra-
fált külön életet él a bal lába [...] alig mozdul a karja, alig lép, szinte egy helyben
állva, testsúlyának áthelyezésével jelzi a táncot.”⁴⁶ A produkció unikális értékét
azonban az adja meg, hogy ez a két – a gesztikusság említett inkohereciájának
jegyeit mutató – alakítás és például Udvaros Dorottya Pollyja közötti különbség
semmiképpen sem értékelhető „zavarként”. Ez pedig a rendezés két markáns (vi-
zuális és akusztikai) sajátosságának köszönhető. Egyfelől a Ljubimov-rendezésben
megvalósul a brechti „színpadépítkezésnek” az az elve, mely szerint a scenográfiá-
nak mindenekelőtt lehetőséget kell biztosítani arra, hogy a színész elmondhassa
a fabulát.⁴⁷ A piros, ütött-kopott és lerobbant emeletes londoni autóbusz (falán
Brecht képével, Weill nevével, többnyelvű feliratokkal) zenekari árok és öltöző, a
fiktív belső terek scenikai megfelelője és működő közlekedési eszköz, raktár és
a haladás lehetőségének színpadi metaforája. A jelentéslehetőségek sokszerűsége

⁴⁵ NÁRAY István: „És megkövéredett e népnek szíve...” Színház 1981/12. 5.

⁴⁶ I. m. 6

⁴⁷ „Milyen gondosan választ meg egyetlen székét is, mennyi megfontolással keres helyet neki! És min-
dent mindig a játék kedvéért. Egyszer rövidez szabja a szék lábát, és az asztal hozzá pontos tanul-
mány alapján készül, úgyhogy azoknak, akik az asztalnál étkeznek, egészen sajátos tartást kell föl-
venniük, és így a megszokottnál mélyebben előregörnyedő értekezők beszéde is sajátos jelleget
kap, ami a történetet érthetőbbé teszi. És hányféle hatásra ad lehetőséget különböző nagyságú aj-
tóival!” Bertolt BRECHT: i. m. 350.

généél azonban nem kevésbé fontos a térszervezésre gyakorolt hatása. Központi hely(zet)énél fogva ugyanis a busz minden alak számára azonos mozgásvektorokat rögzít, ami vizuálisan érzékelteti a *mise en scène* ritmusát: Ljubimov mindenkint nyílt színen sminkeltet, mindenki feliratok között dolgozik és mindenekelőtt ugyanarra a négy úteltzáró-terelő korlátra és egyszerű kéz-, illetve lábmozdulatokra koreografálja a songokat. Már jeleztük, hogy az 1981-es rendezés szakít a hazai előadásoknak azzal a sorával, amelyek egy „félresikerült Richard Strauss” mégoly magas színvonalú operettjeire emlékeztetnek, vagyis (Kassák óta először) megvalósítja, hogy a slágerré vált zene ne illusztrálja, hanem metatextusként interpretálja a szöveget. Ez pedig annak köszönhető, hogy a scenográfia mintegy vizuális keretbe foglalja és önálló epizódként emeli ki a songokat a fabulából, a koreográfia és a sminkelés pedig ha nem is ellenpontozza, de újabb keretbe illeszti a nem jellem-, hanem típusábrázoló előadásmódot.

Bessenyi Ferenc Galileijében saját manírjai, Töröcsik Mari Sen Tétében Peter Lorre gesztusai, Garas Dezső kolduskirályában a történelmi példázat szerepét betöltő alakok normatív ábrázolásmódjainak legfőbb vonásai, Novák Eszter, Szász János és Schilling Árpád jubileumi rendezéseiben (1998) színházi tradíciók, a magyar színháztörténet legutóbbi Brecht-bemutatójában (2004) pedig maga a brechti hagyomány kerül idézőjelek közé. Az egykori Új Színház *Koldusoperájának* leghatásosabb rétegét azok az elsősorban verbális, de például az *Ágyu-dal* hangsúlyozottan lagymatag menetelésében a koreográfián is nyomot hagyó megoldások képezik, amelyek a nézői elváráshorizontba épült rendezések emlékezetes jegyeire, illetve a mű ismeretére játszanak rá. Ilyen a személynevek Blum Tamás-, illetve Vass István-féle fordításának („*Penge Mackie, de magának csak Bicska Maxi*”) és kiejtésének angolos és magyaros („*Dzsonatán Peachum, de magának csak Jonatán*”), Smith rendőr esetében pedig angolos és németes lehetőségének ütköztetése, vagy a már várva várt, de „majdnem elfelejtett” *Striciballadának* a bakit hangsúlyozó felkonferálása. Hasonló hatást érnek el azok a koreográfiák, amelyek nem csak kísérik, hanem alkotják is a songokat: *Az Első koldusfinálét* kísérő vissza-visszatérő lezser twist például a zene kulinárisvá válását jelzi, míg a Koldusbarát cég szállítószalagon dolgozó munkásainak, illetve a kurvák – alapvetően jelzett és meg-megszakadó mozgáskombinációkra (például az egyes munkafolyamatok megkövetelte mozgásmechanikus ismétlése) épülő – két nagyjelenete a szöveg/zene primátusának kérdésére irányítja a figyelmet.

Mivel ezek a megoldások hangsúlyos idézettségüknel fogva bírnak komikus hatással, nagyon jól érzékelhető, teátrális zárójelbe teszik a *Koldusopera*-játzás hetvenéves hagyományának egészét. Bagossy László *A filléres operája* (2004) viszont akár Brecht-paródiaként is felfogható. A megmutatás elve ez esetben egy tenyérbe mászóan negédes narrátor által felkonferált „színház a színházban” helyzetben artikulálódik, amikor is a zártkörű jótékonyági bál vendéggöre mintegy nosztalgizva eleveníti fel életük és karrierjük állomásait. A rendezés alapritmusát a kettőtörténetet a brechti fabulától elválasztó forgószínpad diktálja, a paródiaszerű hatás azonban annak köszönhető, ahogy a rendezés az abszurditásig fokozza az elidegenítő effektusokat. Egyfelől a legkülönbözőbb eszközökkel töri meg folyama-

tosan tett és beszéd egységét: a narrátor be-bemondja, a színészek azonban soha sem valósítják meg az olyan egyszerű szerzői utasításokat, mint „egymásra néznek”, „elalél”; a statikus állóképekben ülő színészek a szó legszorosabb értelmében elmondják, és nem megjelenítik a történetet. Másfelől a színészek ez esetben oly módon mutatják meg cselekedetük motívumait, hogy a színészet legkonvencionálisabb gesztusait a média legkonvencionálisabb sztereotípiáival (például a Für Anikó Peachomnéját és Hámori Gabriella Pollyját jellemző mimika „csíz”-ével) teszik idézőjelbe. Ez valósul meg a songok sokszor koncertszerű előadása során is, amely a mesterséges és természetes énekhang egész skálájával játszik, prózabeszéddel ellenpontozva azt. A ránk kényszerített két szünettel viszont nem is annyira Brechtnek, mint inkább a kiválóan szórakozó közönségnek mutat fügét a tíz óraker már be is fejeződő előadás, hiszen egyértelmű, hogy a kulináris örömeket nyújtó büfézést és a cigarettázást sem testi, sem szellemi fáradságunk nem indokolja.

A három *Baal*-rendezést az rokonítja, hogy a kritika egyöntetűen dicséri a szabadtéri helyszínválasztást, ami pedig a darab szövegét meghatározó összetett motívumrendszert a dramatikus tér (mimetikus) azonosítási módjává egyszerűsíti. A Babarczy-féle rendezés (1984) egy magányos varietézzongorával ellenpontozza a boglárlellel nyáreste képeit, és ide helyez egy busa fejű, torzonborz szakállú, lompos férfit (Vajda Lászlót). Mivel azonban a natura a homokba futás és hemperedés, illetve az undorító tejfőlzabálás ellenére is csak képileg és hangulatilag (vagyis „felzabálhatatlanul”) válik a rendezés részévé, csak egy „korpulens” „magányos lázadó költőt” látunk. Szász Jánosnál (1998) viszont az uszodai csarnok és medence, a mesterséges szigetek és nádasok, a szélgép kavarta vihar (vagyis a természet mesterséges – teátrális – eszközökkel keltett ereje) nem érintetlenségében hagyja hatni a gyulai fürdő atmoszféráját, hanem művileg (re)produkálja s ezáltal analizálja annak hatásmechanizmusát. Ugyanez történik majd a *Kurácsi mama és gyermekei* (2000) esetében, amikor a Vígszínház nagyszínpadán szovjet és német filmek jeleneteire emlékeztető víziók formájában, monumentális atmoszférateremtő erővel bomlik ki a százéves háború tere és ideje. Ez esetben a keleti kultúrkört, illetve Jézus szenvedéstörténetét idéző képi és zenei idézetrendszer erkölcsileg értelmezi, az effektek, a mozgás, a színész életteli volta teátrálisan stilizálja, az alapvetően lélektani-realista játékmód pedig az egyén horizontjából mutatja meg a megjelenítés látomásos erejét. Derzi János zsvány, tépelődő, depresszív Baalja viszont a roma cigánysírató hangjaira, egy ember halálának perspektívájából (és nem egy meghaló-feltámadó isten létének epizódjaként) meséli el a fabulát.⁴⁸ Schilling rendezésében (1998) a zsámbéki romtemplom környékével folyó játék dominál, felkínálva az ún. alternatív színház nézői viselkedésmódját és kódját, ami egyértelműen elindít egy meta-teátrális játékot. Ez az előadás Baal erejét helyezi a középpontba, akárcsak Babarczy, ám nem egy meg nem értett zseni tragédiájaként, vagyis nem individuálisan értelmezi, hanem atmoszférateremtő erővel bíró, artikulálatlan üvöltéssel mutatja meg azt. A színpadi alakot nemcsak a megtestesítés ér-

⁴⁸ SAAD Katalin: *A hőrsög tragédiája*. Criticai Lapok 1998/10. 4.

telme, hanem annak folyamata teremti meg, és ez a megoldás ugyanúgy az alak individuális, illetve archetipikus értelmezésének kérdéseire reflektál, mint a rendezés vizualitásának az az elve, amely scenikai festéssel jelzi a darab gazdag intertextuális utalásrendszerét. Vagyis az európai képzőművészet darabjai (például Eckardt megjelenésekor Delacroix képe: a *Mefisztó megjelenik Faustnak*), illetve a perverzió képei a látottak felől megjelenítik, a látvány meztelen élménye felől viszont meg-tesztelik azt. A kilencvenes évek e kétségtelenül újszerű Brecht-rendezési tehát messzemenőig alátámasztják azt a megállapítást, mely szerint a kortárs magyar rendezői színház diskurzusában „tiszán teátrális problémák reflexiója válik igazán meghatározóvá [...] [mégpedig] az önreflexív horizont által”.⁴⁹

A tanulmány elején abból indultunk ki, hogy a modellrendezésekkel szemben Brecht által megkövetelt ideális viszony kialakítására csak a kilencvenes évek hűtlenül hűséges rendezői voltak képesek. Az ebből a szempontból egyik legmeghatározóbb rendező, Einar Schleef 1996-ban skizofréniaként értelmezte Puntila két életét, és tragédiaként vitte színre Brecht komédiáját.⁵⁰ Első pillanatra a lehető legpéldátlanabbnak tűnik az a gondolat, hogy egy Brecht-rendezés ily módon hatoljon be az alakok és a folyamatok belső világába. Az elmúlt év hazai Puntila-bemutatójának láttán viszont be kell látnunk, hogy az úr–szolga viszonyra koncentrált interpretációnak nincs olyan színpadi értelmezése, amely többet nyújtana egyfajta intellektuális kulinaritásnál. (Különösen így van ez, ha a Katona József Színház éveken át telt házzal futó előadásának aktualitása kimerül a női főszereplő divatosan szexi jelmezében.) Schleef számára azonban a fabula csak kiindulópont ahhoz, hogy működtetni kezdjen egy olyan formakánont, amely önmaga ellenében is megóvja színházát a darabértelmezéstől elválaszthatatlan ideológia befolyástól. Ha ugyanis a színpadi alakok rendszerét nem a (pozitív–negatív értékeket tipizáló) kettős főszerep, hanem a protagonista (Puntila) és a kórus (Matti(k), illetve a női (Évák) és férfikórusok viszonyára építi, akkor a nézőre gyakorolt hatás sem vezethető vissza az úr–szolga viszony dialektikájára, illetve annak társadalmi vonatkozásaira. A hangsúly egy, a reneszánsz freskókhöz hasonló, monumentális scenográfiaira kerül, amely a színészi test borfelületével, a jelmez kontúrjaival jelzett határvonalak, élénk színek, illetve a tömeg rituális mozgatásának játékan alapuló koreográfiából építkezik, és „az Én elszigetelődése és elhagyatottsága ellen irányuló harc és munka”⁵¹ heroizmusát teszi érzékletessé.

A Máté Gábor-féle *Puntila* bemutatójával egy időben Zsótér Sándor az Ódry Színpadon a szó legszorosabb értelmében vett tandrámaként viszi színre *Arturo Ui feltartóztathatatlan felemelkedését*. „A színpadépítő számára bizonyos értelemben a színeszek a legfontosabb díszletdarabok” – írta Brecht 1944-ben.⁵² 2004-ben a Marton-

⁴⁹ KÉKESI KUN Árpád: „A reprezentáció játéka: a kilencvenes évek magyar rendezői színháza.” In K. K. Á.: *Tükörképek lázadása*. JAK–Kijárat, Budapest, 1998. 86.

⁵⁰ Vö. Einar SCHLEEF: *Droge. Faust. Parzifal*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1997. 477.; Kiss Gabriella: *A kockázat színháza*. Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006. 171–184.

⁵¹ Günter HEEG: „Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Wib. Einar Schleefs archäologische Lektüre von Brechts Puntila.” In Marc SILBERMANN (szerk.): *drive b (Brecht Yearbook)*. 49.

⁵² Bertolt BRECHT: i. m. 240.

osztály hallgatói harmincas évekbeli tornadresszekbe bújnak és mezítláb (a rövidlátók szemüvegben, a náthások kosarukban papír zsebkendővel) szigorú koreográfia szerint róják (fekszik, ugrálják) a köröket. Közben különböző igen egyszerű tornagyakorlatokat végeznek, és a legváratlanabb pillanatokban merevednek meg egy pózban, hogy aztán újra megmozdulva másfél órán keresztül mondják a Hitler-parafázisként kanonizálódott történet szövegét. A zsótéri formakánon ezúttal csak tanít: az egy kórus tagjaként végzett mozgás kiszámítható pontosságát, a test uralmát, a mondatok, szavak, szótagok kimondásának precizitását, és mindenekelőtt tudatosítja annak a manírnak a természetét, amit először Major Tamás próbált meg idézőjelbe rakatni. A színészosztály tagjainak egyetlen pillanatig sem adódik arra lehetőségük, hogy mozgásuk vagy mimikájuk illusztrálja, mi több értelmezze a történetet vagy akár annak egy fázisát. Nem lehet ok-okozati kapcsolatot keresni és találni a hallott és a látott dolgok között – az ejtett szöveg és a rejtett szövegmögötti alak-definiáló kapcsolata csak a nyelvi és a paralingvisztikai jelek viszonyát határozza meg. És ez a szöveg-, illetve alakértelmezés szempontjából tökéletesen inkoherens testjáték tanítja a nézőt is: megtanítja a színház teatralitására figyelni, és mellesleg testünkkel (szemünkkel és fülünkkel) olvastatja el újra Brecht sorait.

Hogyan „tartják fogva a pillantást, de frusztrálják a jelentésre való éhséget”⁵³ a legnépszerűbb Brecht-drámák Zsótér-rendezései? A Vígszínház nagyszínpadán kínai írásjelekkel telefestett, szénfekete háttér előtt dől el, hogy a világ megmaradhat-e jelenlegi állapotában vagy sem, a kísérleti alanyok pedig keleti mintás hófehér lebegő függönyök közül lépnek elő, majd tűnnek el. Így az értelem erejére apelláló szavak és mondatok olyan kép előtt hangzanak el, amely a látvány és a monumentalitás erejével forrasztja össze a logoszt az ikonnal, a vizuális összhatás mutatja fel a szentség (ez esetben az isteni parancsolatok Sen Te-i értelmezésének) létét-lehetőségét, és ahol a test, a tér, az idő, a hang és a szöveg mind ugyanarról beszél: a világ lakhatatlanságáról. Olyan nemcsak artistikus, de monumentális kép-tér születik, amelyben az első színész megjelenésétől kezdve kiemelt jelentőséget kapnak a színészi test és a nagyszínpad közötti méretkülönbségek, mely utóbbinak mélységét és magasságát fokozza a proscéniumba helyezett és süllyesztővel mozgatott, kínai teaház berendezésére emlékeztető faszervezet (a dohánybolt), illetve a mindvégig üresen lebegő, adott esetben a songvilágítás neoncsöveinek helyt adó dzsunka. Zsótér rendezésében a tér empíriája és a színek, illetve a fények játéka definiálja (és semmiképpen sem tipizálja) az alakokat. A Sárga utca lakóinak sokszor csak a kontúrjait látjuk, más esetben pedig a személyenként különböző, de mindig egyszínű jelmezek változtatják színes figurákból álló élőképpé az összhatásában szürkésfeketén csillogó tablót. A nagyszínpadon egymástól elszigetelten álló statikus ember-képek, illetve mozdulatok lelassításán alapuló song-koreográfia kórusjellegű kölcsönöz a térszervezésnek, amelyből a darab dra-

⁵³ Hans-Thies LEHMANN: *Postdramatisches Theater*. 206.

maturgiájának megfelelően metsződik ki egy-egy szó-szó, s annak minden kiejtett mondat a lenyűgöző képi hatás folytán kap új, idegenségében ismerős értelmet.

Azáltal, hogy két évvel később Zsótér rendezése gyermekek teatrális közösségében és közösségével játszatja *A kaukázusi krétakör* mindhárom történetét, még egy-értelműbben teszi a mise en scène kulcsává a kórust definiáló színházi technikákat. A Magyar Állami Operaház gyermekkora egyenes háttal, térdre tett kézzel ülve és a közönség szemébe nézve vitázik a völgyről, a vértés leütése után közülük egy testesíti meg Gruse magáévá fogadott gyermekét – és fejtől-lábtól fekvé, láncot alkotva valamennyien az imbolygó hidat, illetve a krétakört. Ez a megoldás egyfelől az énekes-konvenció által szőtt költői auraként értelmezi a nukhai városbíró utolsó rendeletében megfogalmazódó brechti üzenetet. Ugyanakkor Zsótér színpadán semmiképpen sem (az ártatlanság vagy a sebezhetőség) archetípusaiként, hanem hangsúlyosan (olykor operai, máskor oratóriumi) kórusként fellépő kisemberek feloldják a közösség és az egyediség, a pillanatnyiség és a történelmiség, a személyes motiváció és a társadalmi jelentőség közötti különbséget, hogy a magatartásformák térbeli és időbeli identifikációja, mi több: definíciója helyett végsőkéig absztrahálják az eseményt. A népénekes konvenciót posztmodern perszónázként megtestesítő gyermekkórus a salamoni döntés értelmezése mellett ellátja a vizuális és akusztikai narráció feladatát is: mintegy megsokszorozzák a sárga túll-költeménybe öltöztetett Venczel Vera által légiessé váló, gyermeki testalkatú Arkadi Cseidzét, s ez által *elének(beszé)lik* a Brecht-szöveget, érvénytelenítve a mű epikus dramaturgiáját, mely szerint a két kolhoz, Gruse és Acdak történetének kölcsönösen historizálniuk kellene egymást.⁵⁴

A Vígszínház színpadán mindkét esetben 21. századi „színházi tanulmány” íródik, amelynek azonban csak a kortárs Brecht-recepció szempontjából fontos fejezete szól az ember tökéletesedésének akarása és megjobbíthatatlanságának tudata közötti feszültségről, vagyis arról, hogy a világot (a völgyet, gyermeket) egyik esetben sem egy „jólélek”, hanem egy „jóember” mentheti meg. A parabola illetén értelmezése ugyanis annak az atmoszférának lesz az egyik eleme, amelyet az egymástól függetlenedő szöveg, tér, illetve testjáték előttünk kibomló költészete szervez élménnyé. A rendezés mindkét esetben a legnehezebb feladat elé állítja a színészeket, amikor egy multimediális hatásában olyannyira lenyűgöző, hogy akár ellenfélként is felfogható, ám alapvetően statikus scenikai koncepciót kell dinamikussá tenniük. *A szecsuanai jóember*ben erre három érdekes megoldást látunk. A Zsótér-színházat egykor definiáló elvárásoknak leginkább Molnár Erika játéka felel meg, aki művi megoldásokkal távolítja el magától a fiát rosszul szerető anya archetípusát: a legváratlanabb pillanatokban hasal el a földön vagy az esküvői asztalként funkcionáló pallón, adott esetben hosszan kitartva süvíti egy-egy szó mássalhangzóját, a filmes elidegenítés normájának tekintett nyolcadik jelenetben pedig egy

⁵⁴ Vagyis a Kié a völgy? kérdésre adható válasz aktualizálja a Kié a gyerek? példájában világossá váló emberi-történelmi tendenciákat, a konyhalány és a korhely írnokból lett bíró történetét pedig a közös történelem, a zűrzavaros idők kapcsolják össze.

magasba emelkedő ketrecbe préselve tudósít Szun átalakulásáról. Kamarás Iván viszont már-már paródiába hajló (ön)íróniával távolítja el magától (az általában öregnek és csúfnak játszott) Su Fu borbély szerepét, amely a pontos kidolgozottságnak köszönhetően azt eredményezi, hogy a kifejezéstelen arccal, pózba meredve elmondott mondatok értelménél sokkal élvezetesebbé és érdekesebbé válik a szavak és a szótagok előadásmódja. A címszereplő, Börcsök Enikő játéka viszont a Zsótér-színháznak azzal a kísérletével hozható párhuzamba, amelyet a lélektani realista szerepformálás analízisének nevezhetnénk. Az első látásra hagyományos játék finom önreflexiója ezúttal nem annak az akrobatikus-művi jelhasználatnak az eredménye, amely másságával teszi idézőjelbe vagy éppen zárójelbe színész és szerep azonosságát. Brecht kijelentését komolyan véve, mely szerint nincs mesterkéltbb valami a naturalista színháznál, arra tesz kísérletet, hogy a legnaturalistább színészi megoldások is teatREALításukban jelenjenek meg. Ezt a szituációk újraértelmezése teszi lehetővé, hiszen például ha Sen Te és Szun első találkozásukkor még nem szerelmesek, akkor a színészeknek úgy kell kínnal-keserűvel megfosztaniuk magukat a „szerelemes találkozás” eljátszásának már vérükké vált sztereotípiáitól, hogy nem cserélhetik fel őket egy másik klisé-csoportra. Az a tény viszont, hogy Sen Te és Sui Ta ez esetben tényleg csak egy nadrágban és nyakkendőben különböznek egymástól, a kulturális és nemi sztereotípiák fel- és kihasználásán alapuló megoldások helyett az adott szituáció lélektani elemzését helyezi előtérbe. Sen Te minden hangsúlyában, fejmozdulatában és pillantásában tetten érhető Sui Ta kíméletlensége és keménysége, Sui Tában pedig Sen Te naivsága és ebből merített ereje. Az előadás végén az istenek egy repülő motorzúgásától kísérvé magára hagyják a lányt, akit csak az egy hirtelen mozdulattal működésbe hozott vasfüggöny menthet meg az o lassú lépésekben, feltartóztatathatatlantul követő ingyenélő néma csapatától.

A kaukázusi krétakörben viszont a nézői figyelem maximálisan arra a színészi munkára irányul, amely nem a szerepjáték, hanem az emberi test fizikális-materiális működése felől értelmezi a megtestesítést, és bebizonyítja, hogy a mozdulatlanág nem egyenlő a nem-mozgással. Ez pedig a Zsótér színpadát betöltő testszobrok kórusszerű szervezésén múlik. Mivel a két kolhoz, Azdak és Gruse története kizárólag lingvisztikai és paralingvisztikai jelekben artikulálódik, nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy a mese-mondó funkcióját a szinte üres nagyszínpadot benépesítő, fekete egyenruhába bújtatott apró gyermektettek sokasága és a vékony gyermekhangok töltik be. A szóló elmozdulások kivételével kizárólag csoportosan mozgó és leginkább álló vagy zöld és narancssárga plüssszatba bújtatott mozi székeken ülő kisemberek térbeli elhelyezkedése jelzi az olyan szituációkat, mint a bíróság vagy a felkelés. Mivel azonban, a megtestesítésnek ez a módja előbbutóbb az észlelésnek a megszokottól nagyon eltérő mintáját kínálják a néző számára, már-már kínzó lassúsággal szemünk láttára, fülünk hallatára válnak idegenné az amúgy természetesnek (valóság-hűnek) tartott (sztereotip) ábrázolásmódok. A gyermekhangokra hangszerelt énekbeszéd dominanciájával Zsótér például a magyar Brecht-játszás egyik legnagyobb hiányosságát orvosolja, és – az epikus opera követelményeinek eleget téve – lehetővé teszi, hogy a brechti szöveg és a

dessau-i zene önálló életre keljen. Ugyanezt a funkciót tölti be a fény, amikor a vész-, illetve spotlámpák a tűzcsóva vagy a csillagos égbolt lenyűgöző hatását felidézve monumentalitásánál fogva teszik artisztikussá a hetvenes évek kultúrtermeire emlékeztető teret.

A legnagyobb kihívást azonban ez esetben is a színészi szerepjáték retorizálása jelenti, ami ezúttal a színészi játék alapelveinek részletekbe menő elemzését ígéri. Van, hogy a test olyan képet formál, amely nem a szerepet, hanem egy adott helyzetet vagy emberi magatartást rajzol elénk: ez történik, amikor a földig hajló és a kormányzóné lábait csokolgatóbíró ebben a már-már négykézlábhöz hasonlítható pozícióban hátrál kifelé, vagy amikor a kutyapórázon futtatva bevezetett és halálra ítélt Acdak magából kivetkezve is csak a póráz centripetális ereje és struktúrája szabta határokon belül tud őrvöngeni. Van, hogy a szerep (Acdak, Arkadi Cseidze, Natela Abasvili) és a színész (Börcsök Enikő, Venczel Vera, Harkányi Endre) nemiségének különbsége – és az ebből keletkező, illetve állandósuló feszültség – dolgozik az ellen, hogy a megtestesítés kizárólagos elve az adott társadalom és kultúra által autentikusnak tekintett nemi identitás utánzása legyen. A színészi játék tekintetében azonban a rendezés kétségtelenül legérdekesebb dimenzióját alkotja az az előadás ritmusát is meghatározó folyamat, ahogy a kvázi-mozdulatlanságra kárhóztatott testek pusztán létezésük folytán lélegzik, nézik, beszélnek (és csak két életveszélyes – és nagyon hatásos – helyzetben ordítják) szét a klisékként, manírokként jegyzett sztereotípiákat. Ez azonban a megtestesítés eszközrendszerének olyannyira differenciált ismeretét feltételezi és követeli meg, melynek birtokában a színész (mintegy önnön testszakásainak boncasztalánál állva, ülve és fekve) a zéró morféma értékével tudja felruházni a kinezikától elmozdított (függetlenített) mimikát vagy proxemikát. Következésképp Zsótér színpadán a megszokottan jelentéstartó testszövegek lassan nem (vagy nem elsősorban) a szerep értelmezéseként, hanem – akár csak a lovas szerepét játszó és teátrális cezuraként működő, valójában a cigánykerékhez és a hátra szaltóhoz szükséges energiával „azonosítható” trikóruhás artistafiú – lehetőleg elmozdulások soraként kapnak jelentőséget. Annak a gesztusnak a kitarított és hihetetlenül koncentrált egyszerűsége azonban, amellyel például – engedve a jó csábításának – Gruse nézi a magára hagyott gyereket, vagy az a szinte érzékelhető hidegség, amely a vakítóan fényes és fehér (a gyermek pólyájaként is funkcionáló) kelmébe burkolt, ruháit mentve menekülő Natela szoborszerű mozdulatlanságából árad, végsőkéig próbára teszi a néző mentális és fizikai kondícióját.

És ezzel elérkeztünk ahhoz a ponthoz, amelyen Brecht „halála” áll vagy bukik: a *politikusság* kérdésköréhez. Mert hogyan is ábrázolják az emberek közötti kapcsolatokat ezek a *mise en scène*-ek, és hogyan igazolható, hogy Zsótér formakánonja a valóságra hatás céljából tette a valóság ábrázolását pontosabbá, differenciáltabbá, artisztikusan képzeletgazdagabbá és vonzóbbá a brechti modelleknél. Köztudott, hogy „pontosan referáló, leíró jellegénél”⁵⁵ fogva az epikus színház fő célja

⁵⁵ BERTOLT BRECHT: i. m. 371.

annak a „mesének” a világossá tétele, kiemelése, amely társadalmi-politikai gesztusánál fogva deus ex machinaként biztosítja a „jó vég” lehetőségét.⁵⁶ Zsótér Sándor Brecht-rendezései viszont (melyeknek lassan a fele a Színművészeti Egyetem színészképzésének eszközeként/eredményeként definiálja magát!) nem egyszerűen elmondják a megvitatandó tantörténetet. A *fabula* egy szcenikai festmény (negatív) elrugaszkodási pontjává válik, a festmény pedig olyan idejétől és terétől megfosztott állapotként azonosítható, amelyekben a főszerepet az emberi test kommunikációs lehetőségeinek meg- és felmutatása játssza. Ily módon a néző azért tud odafigyelni a hallott szöveg értelmére, mert figyelmét azok a vizuális és akusztikai elemek strukturálják, amelyek semmiképpen sem tekinthetők a történetmondás eszközeinek. Nagyon leegyszerűsítve: mintha az elidegenítő eszközöknek már nem lenne mit elidegeníteniük, viszont (ön-célú) teatralitásukkal és pontos megkomponáltságukkal egyfajta csak a színházban átélhető érzéki gyönyör részeseivé teszik a TAN ábrázolására váró nézőt. Ily módon a 21. században a *darabíró* nézője átengedi helyét a *mise en scène* nézőjének, akit nem a *fabula* ideológiai indexe és szintetizáló ereje, hanem az oda-figyelést garantáló perceptuális élmény öröme, *élvezete* [Genuss] tesz „a gondolat személyes örömeinek szakértőjévé”.⁵⁷ S ennyiben persze őt is „a brechti kérdések foglalkoztatják, ám az eredetiként kanonizált válaszokat már nem tartja elfogadhatónak”.⁵⁸

⁵⁶ Vö. Hans-Thies LEHMANN: *Das Politische Schreiben*. 219–237.

⁵⁷ Claudio MELDOLESI–Laura OLIVI: i. m. 27.

⁵⁸ Hans-Thies LEHMANN: *Postdramatisches Theater*. 31.