

Az unalom a vég

(Le diable c'est l'ennui)

Peter Brook

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Fordította²: Harangi Mária
Lektorálta: Kőrösiné Vatai Éva*



² A fordítás a Francia Nyelvű Diákszínjátszásért Alapítvány támogatásával készült.