

Leesni tanulni a kötélátancos síkjáról

Rítus és struktúra a W-munkáscirkusz porondján

Tartalom

I. Bevezető	1.
II. Krétakör, színházi projektek	2.
III. A technika szerepe, az előadás közvetített befogadása	3.
IV. Tér, térelemek	4.
V. Fényhasználat	7.
VI. Színészi játék	7.
VII. Bolond szekvencia, prekonceptiók	9.
VIII. Genezis	12.
IX. „Az egyik a másik fölött”	13.
X. Fejek	16.
XI. Rítus és struktúra	17.
XII. Önfogyasztás	18.
XIII. Férfi- nő	19.
XIV. „Csak tovább”	20.
XV. Torzulás	21.
XVI. Szubjektum, objektum	24.
XVII. Rítus káosza	24.
XVIII. Zúgó csend	27.
XIX. Üres buborékok	27.
XX. Kapitány és Margret	28.
XXI. Woyzeck	28.
XXII. Kötéltánc, összegzés	30.

Bevezető

Tanulmányom egy előadás elemeinek vizsgálatán keresztül tesz kísérletet, színházi folyamatok dekonstruktív megközelítésére. Vizsgálatom tárgya, a Krétakör Színház W munkáscirkusz című mise-en-scène¹, amely erőteljesen megbontja a korra jellemző elváráshorizontot, ezért alkalmasnak találtam egy tágabb perspektíva megalkotásához.

A dolgozat felépítése az előadás lineritása mentén szerveződik: (I) elemzem a jelek megalkotását és a struktúra szemiotikai, logocentrikus képződését a színházi közegben, (II) erre reflektál a destruktív folyamatokat és a koherens (autorizált) jelentést létrehozó értelmezésnek és a befogadást megnehezítő eszközök szerepének tárgyalása. (III) Vizsgálom a színész testében/testén létrejövő jelenségeket, a rendezői koncepció által kialakított atmoszférát és a nézői állapotokat. Nem a kritika vagy az elemzés lenne a fő célom (habár elkerülhetetlen elem), hanem az előadás lényegi sajátosságainak, kérdésfelvetéseinek diszkurzív pozícióba helyezése más, a mise-en-scène értelmezéshez adekvát szövegek segítségével. Ezáltal megfigyeléseim sokkal általánosabb kontextusba kerülnek, némileg elvonatkoztathatóbbá válnak a Büchner-darabtól és tágabb színházteoretikus keretbe illeszthetőek. Nem az előadás érzékeltetése munkám elsődleges célja, hanem a szövegek és az előadás összevetéséből következtetett konklúzió és a kísérlet folyamatainak kifejtése. A koncepcióm alapja, hogy olyan átfogó színházelméleti rendszer felé tegyek lépéseket (egymásra épülő állításokat-megkérdőjelezéseket), amelyek az előadás pontjaira reflektálnak, abból építkeznek.

A „kötéltánc” (veszély és esetlegesség) maradjon az előadás, amelynek síkját és körvonalait az elmélet teremti. Amint „tanulni” (értelmezni) kezdünk, kiestünk a logocentrikus értelmezői pozícióból. Így reprezentálhatjuk lépéseinket és eséseinket linearitás útján. A látottakban tapasztalhatjuk a szereplők és a világ folyamatos önképződését, de ez esetben nem közölni akarnak egy (derridai értelemben vett) artaud-i létformát, hanem előidézni, így mi leszünk a saját jeleink transzformátorai.

¹ „Nem csak a megrendezés vagy a színpadra állítás tényszerűségét jelenti. A mise en scène a színész közvetítésével a néző definiálta színházi térben zajló szövegátalakítási folyamat teoretikus egésze. Miután az angol szövegben is így, franciául, kurziválva áll, fordítástechnikailag is indokolt a megtartása.” Jákfalvi Magdolna: *Mise en scène, Színház*, 1998, 31. évfolyam 3. szám, 15.
http://www.szhaz.net/pdf/1998_03.pdf

Krétakör, színházi projektek

Schilling Árpád megfogalmazza „az újfajta ars poeticát, amit 2008 óta követ. Ennek lényege röviden két fontos tényezőben ragadható meg: az egyik a hagyományos színházi apparátus (Brecht) megkérdőjelezése (néző, színész, rendező, szövegíró, tér), a másik pedig egy újfajta cél (2008 óta), amely elsősorban nem a színház esztétikai, sokkal inkább a társadalmi szerepére irányul. A Krétakör 2003-ban, amikor készült az általam vizsgált előadás, még befogadó színházi intézmény nélküli, „alternatív” vagy „független” társulatként működött. A W-munkáscirkusz is, hasonlóan más előadásokhoz, projektszerűen jött létre. Kiss Gabriella hivatkozik „A kockázat színházában” a Krétakör korábban kiadott információra, amelyben a következő lényegi szempont áll: „(...) Új módszert alkottunk, ami (...) a projekt-szemléleten alapult. A projekt számunkra azt jelentette, hogy előveszünk egy problémát, ahhoz keresünk vagy iratunk egy darabot, összeszedjük a csapatot, megtervezzük a munka menetét, felkutatjuk és megrohamozzuk az összes pénzforrást, biztosítjuk a létrehozott előadás jövőjét.”² Tehát egy olyan folyamatosan újraszerveződő színházi struktúrát alakítottak ki, amely alárendelt egyetlen kifejezni kívánt témának, lényegi tartalomnak. Ez eredményezhet egy sokkal sűrítettebb közlésformát, mivel nem muszáj kompromisszumot kötni a színház „csinálásban”. Ezzel ellentétben egy átlagos kőszínházi rendszerben sokkal több és kötöttebb tényezőnek kell megfelelni egy előadás létrehozásában. A gazdasági, társulati lehetőségek mellett a közönség igényei is erősebben meghatározóak. További különbség, hogy egy előadás létrehozása a klasszikus színházi keretek között sokkal sematikusabbá válhat, amelynek célja, hogy beleilleszkedjen az adott repertoárba. A próbafolyamat megszokott stációkon megy keresztül, amely okozhat némi perspektivikus szűkülést. Az általam vizsgált esetben az alkotók saját igényeiknek megfelelően formálják meg kifejezőeszközeiket és felvállalhatják a határokat feszegető kísérleteiket. Tehát az alkotás módja független egy „köbevésett” alaprendszertől, amely a színészek, anyagi források, a színház arculata (stb.) által íródott. A projektszerű megvalósítás sajátossága, hogy önálló működési metodikát épít ki egy kifejezni kívánt téma számára. Így a központként szolgáló tartalom köré épülhetnek az alkotáshoz szükséges (gazdasági, szövegi, színházi) elemek, ez által az előadás sokkal egyedibb, pontosabb, kifejezésre alkalmasabb formát ölthet. „Nincs két hasonló Schilling-produkció. Kézzegyei gyakran felismerhetőek ugyan: a társulatban való gondolkodás, az elmaradhatatlan élőzene, dalbetétek, a zene általi brechti elidegenítő effektusok (elvégre színházát Krétakörnek hívják), a színészi energiák mozgatása, felszabadítása, olykor a

² Kiss Gabriella: A kockázat színháza. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 121-122.

fizikai és erőszínház jegyei, a végsőkéig esszencializált szöveg, a soha sem konvencionális térhasználat. De szinte valamennyi előadás új stílust teremt - azaz Schillingnek nincs stílusa, nem utánozza magát, és nem akarja önmagát "kitalálni", hogy aztán egy stílus börtönében raboskodjon.”³ Mindez nem azt jelenti, hogy egy kőszínház nem végezhet hasonló metódus nyomait viselő alkotói folyamatot, de mindez sokkal több akadályba ütközik ez esetben.

„A Krétakör és Schilling Árpád nem azért a legtehetségesebb vagy legígéretesebb társulat és rendező ma, mert vannak jól sikerült előadásai (nyilván vannak), hanem mert járatlan utakat nem adnak fel már bejárt és beváltakért. A Krétakör nem teremt stílust önmagából és önmagának, bár kétségtelen, hogy előadásai között felfedezhető stilisztikai rokonság. Schilling rendezései nem ismerhetőek fel, nincs Schilling-style vagy Schilling-módszer. Ahogy pályatársai közül számosan már megalkották önmagukat, kipróbáltak valamit – színházi nyelvet, színészvezetést, alkotói módszert –, ami aztán bevált, ők pedig „úgy maradtak”. Ezért Schilling a legmegtanulhatatlanabb rendező ma. Amit tud, azt maga mögé helyezi. És nem néz hátra.”⁴ Tompa Andrea a Krétakör stílusának meg- „nem” határozása implikálja azt a fel nem vetett kérdést, hogy hogyan lehet klasszifikálni a társulat előadásait? A folyamat a színháztörténet és a recepciótörténet számára automatikussá vált, amely ez esetben némi törést mutat. A mise-en-scène impulzusait rögtön viszonyítási rendszerbe hozzuk, amelynek elemeit más rendezők koncepciói adják, ez esetben viszont olyan „arculatot” láthatunk, amely nem akar egy egységes tematika alapján mozogni. Az előadás leképezi ezt a mentalitást, mivel a néző csak nehezen tudja összeilleszteni a tapasztalt jeleket.

A technika szerepe, az előadás közvetített befogadása

Az előadás már a színháztörténet egy részét képezi, a technika reprezentációs eszközével, csak részleges és másodlagos információkból illeszthető össze számomra a W munkáscirkusz. Vizsgálatom alárendelt a technika médiuma által felvett kép- és hanganyagoknak, amelyet a rendező és/vagy vágó szelektálása és konfigurálása által vált befogadhatóvá. A felvétel némileg analógiát mutat Büchner darabjának „struktúrájával”, amely csak fragmentumokból áll, kreált kötésekkel próbálja összeszerkeszteni egy-egy előadás, mint ahogy én is teszem ez esetben, mivel nem lehettem részese a primer befogadásnak. Az értelmezői perspektívám erősen meghatározott és befolyásolt a felvétel

³ Tompa Andrea: *Schilling útja*. 2002. http://kretakor.com/?sub=C1-3&what=cikk&cikk_id=866

⁴ Tompa Andrea: *Időszavak*. 2004. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2004/8/idoszavak>

fókuszvezetésétől. A látottak csak egy (a néző látói perspektívához képest) apró „lyukon” közvetetten válhattak érzékelhetővé számomra. A közvetlen megtapasztalása erősen meghatározná esetemben az előadás értelmezését, ezért érzékelési megállapításaim csupán egy jelenség visszfényének a befogadását írják le. A vizsgálat csupán ennek tükrében értékelhető. Az előadás egyes részeinek leírása tehát nem a pontos körülírást szolgálják, valamint megfigyeléseim sem válhatnak eléggé plasztikussá, mivel csak ebben a sokkal idegenebb formában láthattam az előadást.

Tér, térelemek

A színház elsődlegesen hat arra, aki befogadja a közvetített tartalmat. Megváltoztatja az ember alaphelyzetét, mivel a színházba belépő emberek is szerepet kapnak, a néző szerepét. A szituáció mesterséges, nem hétköznapi, mindenképpen kiszakad a befogadó, és egy megszokottól eltérő információhalmazt tapasztal. Tehát bekövetkezik egy olyan pszichés állapotváltozás, amely egy nézői pozíciót idéz elő. Belép egy olyan térbe, amelyre nem húzható rá a hétköznapi szabályszerű működése. A liminalitás⁵, átlényegülés folyamata mindenképp bekövetkezik, amely eredményez egy nézői „szerepet”. Ez a pozíció függ a prekoncepcióktól, melyeket a befogadó magával hoz a színházi eseményre. Sokszor ezekhez az elvárásokhoz akarja illeszteni a néző azt, amit lát, ragaszkodik ideaképeihez, és ami ennek nem megfeleltethető az sokszor tagadást eredményez. Ha valaki a Hamletet akarja látni a „Lenni vagy nem lenni...” mondatnak el kell hangoznia egy korhű jelmezbe öltözött töprengő fiatal férfi szájából, különben az már nem a Hamlet, nem megfeleltethető, annak a kanonikus képnek, ami kialakult a társadalomban. A W munkáscirkusz terében alapvető pozíciók és prekoncepciók borulnak fel, a néző akadályozott, szinte minden inger klasszikus befogadásában. Nehezen veszi magára az ember a „néző” vagy a „színesz” hagyományos szerepkörét. Nem igazán lehet eldönteni, melyik oldalt keríti be a rács, a nézőteret vagy a játékeret. „A fenevadaktól védő ketreccel körülzárt térbe látható akciók során a játékosok léte hússá, izommá, lényege pedig energiává válik, és nem a megtestesített alak, téma, gondolat, eszme, hanem maga a megtestesítés kerül a nézői figyelem középpontjába.”⁶ Minden szögből nézve nyomasztó és a bezártság, kiszolgáltatottság érzetét kelti. A pozicionálás szempontjából lényegtelené válik, ki passzív (néző) vagy aktív (játész), ki a befogadó vagy közvetítő a felosztott dualista álláspont szerint. A ráccsal körülvett, homokkal felszórt félkör ellentétes vagy

⁵ A fogalmat a későbbiekben Erika Fischer-Lichte értelmezői szempontjából tárgyalom.

⁶ Kiss Gabriella: A kockázat színháza. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 138.

távoli asszociációkat párosít egy képbe. A cirkuszban az állatidomár műsora szokott hasonló biztonsági ketrecekkel körülvett térben lezajlani. A börtön rácsai, egy építkezés maradványai vagy örültek háza is plauzibilis képzettársításként szolgálhat. A szubsztancialitás megragadásához azonban az elemek összhatására kell reflektálnunk. A homok apró elemekből álló egybefüggő, de folyton változó talajként szolgál. Egy elemhalmaz, amely nyomként jelez minden eseményt, majd eltűnik az (ön)alkotó jelölt, ezáltal elszakadunk a jelentéstől. Egy ilyen anyaggal a talpunk alatt nem lehet önreprezentálási folyamatok nélkül mozdulni a térben. A kő legapróbb törmeléke, amely sima, egybefüggő és egyben durva, osztott felületet tud szolgáltatni. Elinor Fuchs Derridára hivatkozva írja körül ezt a jelenséget. **IDÉZET AZ IDÉZETBEN!!!derridára fuchs**, „A nyom struktúrája nevezetesen az, hogy mindig mindent átsző valaminek a nyoma – valaminek, ami nem önmaga – ,megkérdőjelezi a jelenlét struktúráját.” Ezek a „nyomok” és „jelenlétek” pedig nem mások, mint azok a fogalmi oppozíciók, amelyekre a nyugati gondolkodás kétezer éven keresztül alapozta a Jelenlétre támasztott „logocentrikus” igényét (ezen Derrida nem is annyira a szó, mint inkább egy első és eredő elv, vagyis az Ige köz-ponti szerepét érti).⁷ A színészek alávetik magukat a talaj, mozgást akadályozó tulajdonságainak. Egy látszólag egybefüggő, de apró fragmentumokból álló térben kell elhelyeznünk a szereplőket. A ketrec pedig akár egy füzetlapot, felkockázza az „opsziszt”⁸ (a látványt), amely megakadályozza, hogy egy teljes, egybefüggő képet alkossunk. Az elemek elemekre bontása a jelek disszeminációjával játszik az előadás. Az előadás hasonló tulajdonságokat vesz fel, mint a textusként szolgáló József Attila szövegek és Büchner műve. Mindenkinek megvan a maga Woyzecke nincs egész, a töredékek összeillesztéséből nem tudunk történetet alkotni. Azonban a kohézió megteremtése a pusztá befogadás által létrejön, így kialakul a struktúráteremtéshez való állandó ragaszkodás és a köthetetlen fragmentáltság közötti rezonancia.

A szereplők térből való kiszakadásának iránya mindig változik. Marie és Woyzeck a föld alól, Andres, Margret, Bolond és Kapitány a földfelszínéből vagy a háttér sötétjéből, Doktor és Tamburmajork pedig a levegőből kerül be a színtérbe. A három síkot mentális, társadalmi és transzcendentális perspektívákból a legadekvátabb megközelíteni. Marie és Woyzeck a szegénység szűk látókörű nyomorából érkező alárendelt szereplők, a szenvedés

⁷ Elinor Fuchs: *A jelenlét és az írás bosszúja*. Színház, 1998. 31. évfolyam, 3. szám, 7. http://www.szinhaz.net/pdf/1998_03.pdf

⁸ Arisztotelész fogalmának Hans-Thies Lehmann-i értelmezése (Vö. Hans-Thies Lehmann: *Logosztól a tájképig*. Theatron, 2004. Nyár-Ősz, 5. évfolyam, 2. szám, 26.)

az alap alkotóelemük, ezen kívül ők maguk a csupasz anyag „megTESTetlítői”⁹. Bolond a kezdetektől teremtett, nem válik ki a felszínből maga a létezés, egy nem létező transzcendentális hatalom szimbóluma, amelynek elveszett jelölőjévé válik. Woyzeck és Marie, nem besorolható a társadalomba, Bolond jelleme pedig csak a kommentáló szerep sajátosságait veszi fel, mindhárman a puszta létezés érzékeltetésére töreksenek. Doktor és Tamburmajor hasonló státuszú aktív mozgatók. Doktor vizeletből születik a saját vizsgálati anyagából. Az ő síkja, ha úgy vesszük maga a strukturalizmus, ha a Bolondé a tiszta logosz. Kísérletezik Woyzeckkel, a tudománya által torzítja egy teljesen antropomorfizálhatatlan, jelölőhalmaztól roskadó létezővé. A rendszerezés hatalmával „túlrendezi” az emberképet, a tiszta anyagot. Csak ezen a síkon képes mozogni, amely a szavak erős határvonalaival van körülzárva. Tamburmajor társadalmi és ez által a materiális rend uralkodója. Felülről az erőgyakorlatokra használt függő kötelekről leugorva esik be a térbe. Csak azért, hogy mint domináns hím megszerezze valamelyik nőt és megalázza az egyetlen lényt, aki rivalizálásra alkalmatlan (habár fizikailag Tamburmajor fölött állna). Doktor és Tamburmajor habitusa által meghatározhatjuk az előadás felső szférájának sajátosságait. Tehát minden világi, tudati és hatalmi folyamat felülről érkezik. Kapitány (mint ahogy a többi szereplő) magában hordozza önmaga szerepének tagadását. A társadalmi, hatalmi pozíció kiélhetetlenné válik testi bénasága miatt, kiszolgáltatott Woyzeck cselekvőképességének és a környezeti hatásoknak. Tamburmajor hatalmi pozíciója nem a beszédben nyilvánul meg, nincs rá szükség, Kapitány azonban csak ezzel az egy eszközzel tudja némileg befolyásolni környezetét. Övé az üressé vált „morál” és az „erény” magára bizonygatásának imamalma. Margret végig a porond peremén, a ketrecbe kapaszkodva várja szerepe betöltését. A nő, aki gesztusaiban megfeleltethető az ideának, Marie kettősükben másolni próbálja, végül mégsem Margretet választja Tamburmajor. Sokkal egyszerűbb, de erősebb körvonalú karakter, aki más szétbomlott pozícióban lévő szereplőt (Kapitányt) hivatott ellenpontosítani, ahogy ezt Tamburmajor teszi Marie-val. Ilyen és hasonló impressziókat kapunk, a puszta asszociációnk köti és rendezi sorba a részlegesen összeillő darabokat. Hiányok alapján jelöljük ki szemiotikai terünk határvonalait, amely szabadságával köt meg.

A kellékek vagy díszletelemek szintén szerteágazó jelentést indukálnak. A kezdő képben például egy vaskádat és egy keverőt láthatunk. A keverő, mint egy kiszakított anyaméh termékenyül meg Marie és Woyzeck „munkájából”. A teremtmény egy idegen anyagból alárendelt „vég-lényként” válik a darab szereplőjévé. A teremtés hármassága ez

⁹ Vö. Kiss Gabriella: A kockázat színháza, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 29.

esetben elvonatkoztatott az embertől, nem egyesül a férfi és nő, hanem lemodelleződik egy külső mechanizmus alapján. Ahogy a nyelv is önmagunkon kívül teremti saját maga jelentését, ami által identifikáljuk magunkat. „Nem a beszéd hiánya, hanem radikális felelőtlensége, a felelőtlenség, mint a beszéd hatalma és eredete. Egy olyan beszéd éterében viszonyulok magamhoz, amelyet mindig megfújnak, és ami éppen azt tulajdonítja el tőlem, amivel kapcsolatba hoz.”¹⁰ **DERRIDA-MEGFÚJT BESZÉD!!!!**

Fényhasználat

A jelenetek fénykörök által válnak láthatóvá, míg a tér többi részét sötétség fedi. Így a kötések létrehozása ismét a befogadó feladata lesz, mert csak részleges információkat kapunk a játéktérről. Amikor a szereplők új jelenethez állnak be sokszor mindent láthatunk, viszont a cselekmény közben sokkal visszafogottabb világítási környezetben kell mozogniuk. Az előadás olyan részét emeli ki, amely a realista játékmódban törekednek eltakarni. Az illúziókeltő eszközök tagadásával (mint például: a takarás, függöny...) marad nyitott a színrevitel folyamata. Ez vonatkoztatható az előadók koncepciójára is. Az epizódok sokkal kiemeltebbé válnak a fénykörökkel, de kevésbé körvonalazhatóak, ebből leszűrhető az az alapvető szemlélet, hogy a lényegi érzékeltetés az előadás elsődleges célja, nem pedig a meghatározható struktúra. Amikor az egész színteret látjuk, akkor éppen mindenki mozgásban van, tehát sosem látunk egy tablószerű, egybefüggő képet, amely által kialakíthatunk egy stabil rendszert a „történetből”. Csak a sötétség marad egy alap háttérként, amely önmagában ismeretlen csakúgy, mint a belőle kiváló szereplők eredete.

Színészi játék

A szereplők játéka eszköztelen és a formalizáltság ellen megy. Nem lélektani realista¹¹, sem nem teátralizált. A színészek folyamatosan kibillentik magukat a szituációban adekvát mozdulatok elkerülése érdekében. „A színész teste szemben álló erők között létrejövő feszültségek milliárdjai révén tárja fel életét a néző előtt. Ez az *ellentét*

10

¹¹ „Úgy lehet elérni, ha a színész megteremti az érzelmi igazságot, ha szerepét teljes mértékben átéli. Ez viszont csak akkor történhet meg, ha ismeri az eljátszandó alak múltjának teljességét, mert csak így léphet be tökéletesen a szerep bensejébe, szellemiségébe. Az érzések, gondolatok, hangulatok és ezek kifejezésének maradéktalan megformálása úgy valósulhat meg, ha a színész felhasználja azokat a benső állapotokat is, amelyeket a megformálandó alakhoz és helyzeteihez saját életében is tapasztalt. Az életbeli tapasztalatok színpadi alkalmazásában azonban továbblépett a naturalizmus által hangoztatott igazságon; ő nem a külső, hanem a belső igazság megformálását kívánta.” Magyar színháztörténet II. 1873–1920. Budapest, 2001. szerk. Gajdó Tamás 477. <http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/95.html>

elve. E visszatérő, minden színész által alkalmazott elv körül kristályosodott ki – néha öntudatlanok – számos hagyomány kompozíciós rendszere. (...) A színész léte ugyanis az egyensúly kibillentésén alapul.”¹² Olyan testformát transzformálnak, amely előidézik egy folyton „önpontosító”, identifikáló állapotot, sosincs állandó stabil fizikai és pszichikai pozíció. A nyelvi és gesztusbeli jelek mind reprezentációs eszközök, amelyek (ön)destruktív használata egy referenciára találó megnyilvánulásra törekszik. Újra kell tanulnunk dekódolni a jeleket és jelentést társítani, de az affektív cselekmény és atmoszféra megakadályozza az automatikus olvasati rendszerünk. Tanítanak a tudati struktúra pontos teremtésére és annak lebontására, az érzék új skáláinak rezonanciájára.

Marie remegést imitál, mikor Woyzeck közelít hozzá, de ez érezhetően szándékos mimetikus eszköz, amely leegyszerűsíti a szorongást kiváltó okokat. Alapvetően érzékelhető, hogy a színészek elsősorban emberek és az előadás is inkább egy esemény, mint színház. Rengeteg mozgás begyakorolt, mégis teljesen természetesen hat. Fizikai próbákat alkalmaznak, amelyekben magabiztosan veszik az akadályokat. Saját maguk akadályoztatására kreálnak szituációkat, amely által antropológiai energia termelődik így válik a test egy sűrített jelölő felületté. Mindez lemodellezi a nyelv önmeghatározó és önelvesztő működését. Ahhoz, hogy érzékeltessék létezésüket, nem létüket (műviséget) kell mutatniuk ez a nyelv funkciója. Az ellentét a test esetében a mozgással és a statikussággal cserélődik fel. Nem csak a nézőt, de saját pozíciójukat is megbontják. Mintha folyton kérdőjeleket gyártanának, mielőtt bármi is beigazolódna. Ez igaz az előadás minden résztvevőjére, a nézőkkel együtt. A test újraértelmezése és használata a legmeghatározóbb minden szereplő játékában. A legelsődlegesebb test-közlésforma a céljuk, amelyek minden befogadóval kompatibilitást mutathat. Ezeket az eszközöket használja fel a 70-es években Grotowski, koncepciója a következő volt: „Az, ami bennünket a színházban és a színészetben különösen érdekel, nem egyéb, mint a közvetlen találkozás, azaz a színészek és a nézők, az aktív résztvevők és a tanúk viszonya, kapcsolata.”¹³ A beszéd torzítása szintén ennek az érzékeltetésnek és a test jeleinek erősítésének szolgálatában áll. Ezzel nekünk is a nyelvetlen nyelvvel kell olvasnunk, hiszen a tapasztalás módját nem a hétköznapi energiák mozgatják. Ezen jelenségről beszél Erika Fischer-Lichte: „A performatív folyamatokat természetesen sokkal nehezebb vizsgálni, hiszen pontosan azt egyesítik, ami a nézőtér és a játéktér között „történik”. Ez pedig nem pusztán kommunikáció. A performativitás kapcsán az „affektívnek”

¹² Eugenio Barba: Papírkenu. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001. 36.-37. 29.

¹³ Jerzy Grotowski: Színház és rituálé. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2009. 33.

(érzelminek), illetve „effektívnek” (hatáscentrikusnak) nevezett tényezőkről van szó: a hatásról, illetve arról, ami valakit felizgat, megérint. A performatív folyamatok ily módon elsődlegesen energetikai folyamatok: egy fajta folyamatos energia-transzfer megy végbe a nézőközönség és színpad, majd a színpad és nézőközönség között.”¹⁴

Bolond szekvencia, prekonceptiók

A kezdet várakozással telik, a Bolond egy olyan szereplővé válik, aki mintha még nem lenne részese a játéknak. Gyermeki kíváncsiság és magatehetetlenség jellemzi. Először egy természetes, civilszerű kényszervárakozás jellemzi a Bolondot. Mintha várná, hogy elkezdődjön valami, aminek benne kell megszületnie. Dacos kisgyerekként ütögeti a keverőt és piszkálja a cipőjét. Unalommal és némi feszültséggel telik el az idő. A Bolond teletömött szájjal (és kissé enervált várakozása után) hirtelen váltással kezd neki versének. Óvodás felmondás torzul a szájából folyamatosan kipergő homok által. Végül megkomolyodik, lemegy a hangsúly „A hetedik te magad légy!”¹⁵. Apró, erőteljes jelek határozzák meg a karakterét (szájharmonika, bakancs, meztelenség). Egy születés bekövetkezést előlegezi a szöveg, a predesztinációban elhangzik a világrajövetel különböző kontextusa. Már az előadás prolókjában elemelődnek és egy szöveg szövegévé válnak a további versek és dialógusok.

Bolond egy kiszolgáltatott közvetítője valamely ismeretlen narratívának, amely nem akar sorba rendezni csak a teremtettséget határozza meg. Egy paradox transzcendentális képviselő. Ez a fajta képviselőség implikálja a viszonyításhoz szükséges énünkön kívüli pontot (Istent) és annak hiányát, amelyet magunknak kell betölteni újabb pontokkal. A Bolond nem maga az egység, csak egy kivetülése, egy jelölő nem pedig jelölt, amely nem gyúrható jelentéssé. Egyszerre testesíti meg a „között” állapotát és a kapcsolati médiumot. A körvonalaink megtalálásához mindig önmagunk kivetüléseinek pontjait keressük, ez esetben megteremtődnek, de önmagunk cáfolatát hordozzák magukban. Így jön létre a között állapota és rezonanciája, amely az előadás során folyamatosan generálódik. Valamely megfoghatatlan üresség alapján alakul ki a kódrendszerünk. Meghatározottság és az üresség közti besorolatlanság, a szereplők olyanok, mint a szavak, amelyek elvesztették jelöltjüket. Ez egy olyan kísérlet, amelyet a körvonalak disszeminációja által próbálnak elérni. Ösztöni szeszélyeknek kiszolgáltatott amorf jellemet érzékelünk Bolondban, amelyet legegyszerűbb az örülettel azonosítani. Egy olyan folyamat létrehozója és

¹⁴ Erika Fischer-Lichte: *A fantázia edzése. Theatron*, 1999 Tél, 2000 Tavasz, 2. évfolyam, 1. szám, 4.

¹⁵ József Attila: *A hetedik* = József Attila válogatott versei. szerk. Kormos István, Kozmosz Könyvek, 1975. 210.

elszenvedője, amit nem tud irányítani, hiszen ő is a fragmentumok rendezetlen elemévé artikulálódik. A felsőbb hatalom kérdését a teremtés, a kezdet és a gyermeki várakozás faktumai vetették fel, amelyek a Bolondot tették önmagát nem tudatosan befolyásoló médiummá, szereplővé. De ez esetben szó sincs ilyesfajta misztikus metaforizálásról. Olyan helyzetbe kerülünk, mint néző, amelyben nincs olyan állítás, amelyre ne kérdeznénk rá és nincs olyan kérdés, amire állítást találnánk. A jelek nem egyértelműen dekódolhatóak, mivel minden részbe tömörített egész, így mérhetetlenül sűrített. Tehát mindennek csak a levált peremét vagy egy töredékét láthatjuk, amelybe mérhetetlen jelölőt kódolhatunk. Ez a kibontásuk feladásával jár, az idő elteltével. Ha az értelmezői folyamatokra építene az előadás, az információk pontos és tiszta közlésére alapozna, de már az első percekben érzékelhetően szembefordul minden befogadói normatívának. A Bolond és a többi szereplő meztelensége is szintén természetesen csak mint test funkcionál. A hatás nem sablonszerű dekódolásra épít. Egyfajta kiszolgáltatottságot és anyagiságot hordoz magában. A test látványa sokkal inkább egy „civilizálatlan”, ősi és nehezen antropomorfizálható megjelenésnek számít, a XXI. századi túlbujánzott testfelszínhez képest, amikor egy „húsvér” test akkor lesz emberi, ha a ruházata megfelel a társadalmi normának. A jelölők halmozásához hozzátartozik továbbá, hogy a meztelenség önmagában sem hoz létre egy „logoszi” egységes jelentést, mivel számos torzuláson ment keresztül (média, művészet, társadalom, tudomány...). „... nincs *logosz* architektúra nélkül: az alap és a támasz, a hierarchia és az összekötő elemek, a szerkezet, a ráción alapuló artikuláció és koherencia, a cél és a működés, a *teloszból* fakadó rend teszi egységessé az architektúrát.”¹⁶ A Lehmann által meghatározott *logoszt*, derridai és artaud-i értelemben tárgyalom a továbbiakban, amely a jelölő és a jelölt tiszta kapcsolatán alapszik. Az eredendő rendszer, amely a reprezentáció lehetősége előtt megszűnik és a teremtés megismételhetetlenségébe záródik.

A szereplők egy animális, autentikusabb testképet reprezentálnak, ahol nem a létezés módja és a ráakódott fizikális sallangok határozzák meg a jelenlétet, hanem maga a lényegi, kevesebb jelzöt felidéző matéria. „Mivel a test szervezett, jelenléte nem lehet szerves, differenciálatlan. Belső megosztottsága azt jelenti, hogy – Derrida meglátását (1978:226) átfogalmazva – már kezdettől fogva „sokan vagyunk”, ami zűrzavart idéz elő az én és a másik, a test és a szellem között. A test éppoly kevésbé jelenvaló önmaga számára, mint a szellem, úgyhogy nem jelent biztosabb alapot a kommunikáció számára, mint a verbális nyelv. (...) A tisztán fizikális kifejezés (a testé és a test által történő) nem

¹⁶ Hans-Thies Lehmann: *Logosztól a tájképig*. *Theatron*, 2004. Nyár-Ősz, 5. évfolyam, 2. szám, 26.

lehetséges egy olyan test révén, amely önmagában hordja különbözőségét, s nem jelenvaló önmaga számára.”¹⁷ A ruhát vehetjük egy mesterséges bőr másolatnak. Szövetek, rétegek halmaza, amely tudatos struktúrákból lett összefűzve, az ember a folyton általa ismert és kreált dolgokat halmazza maga köré. Önhelyettesítő eszközökkel vesszük körbe magunkat, ezzel imaginálunk magunkba biztonságérzetet. Viszonyítások által meghatározható elemekbe burkolózunk, test és önidegen struktúrákba kapaszkodunk. Ezzel írjuk körül azt a kifejezhetetlen lényegét. „Ugyanígy, a nyugati színházat elválasztották lényegi erejétől, eltávolították állító lényegét, a vis affirmatívától.”¹⁸ Derrida ad egy artaud-i olvasatot, amelyen keresztül bontja ki annak ellehetetlenített működését. A W-munkáscirkusz karakter-fragmentumai az eltávolított állító lényeg elkorcsosult vagy ellen példái. A meztelenség egy olyan archaikus létezéshez vezet vissza, amikor még nem volt szükség a környezet elfogadásához a tudati igazolásokra és azok saját struktúrába helyezésére. Így a nézőnek olyan érzékelési területeken kell mozognia, amelyeket nem tud a sematikus, begyakorolt értelmi frázisokkal működtetni. A test, mint jelek médiuma, ebben a formában éri el tartalmának maximumát, nincs automatikusan behelyettesített testkép. Olyan értelmezői felületként működik a test, amely nem befolyásolt és nem eltakarható, valamint az itt képződő jelek sokkal redukáltabb területe tartozik a struktúraképzés eszközeihez. „A Munkáscirkusz a testiség, a testben és testtel létezés valóságát elemzi, amelynek alapproblémája Clifford Geertz szavaival foglalható össze: „Az idegenség, a másság nem ott kezdődik, ahol a föld és a víz elválík egymástól, hanem a bőrnél, a test felszínén.” Azon a felületen, amelyen a legkönnyebben lehet nyilvánosan bemutatni vágyott, igaznak hitt vagy éppen tudatosan elhazudott énképeinket. [...], „A Büchner-rendezésben a physis erejével láznak fel a maszkká vált tetképek...”¹⁹ Ebből következtethetünk a megjelenítés ösztöni formájára. Primer és zsigeri reakciót váltanak ki, mielőtt a megszokott tudati bontásokhoz nyúlhatnánk. A munkás bakancsok egy alsóbb társadalmi réteg képzetét vonzzák magukkal. Az alárendeltség ebbe, a sokszor egyetlen jelmezbe van sűrítve. A kiszolgáltatottság egy domináns alakot vonz magával, aki irányít, de a darab folyamán nem alakul ki ez a konkrét hierarchia. A szerepek egyetlen síkra terelődnek, egyedül a Tamburmajor karaktere hordoz magában egyfajta felsőbbrendűséget, de végül nem alakul egy összefogó ponttá és nem lesz a munkáscirkusz porondmestere. Kevés információ híján

¹⁷ Philipp Auslander: „Csak önmagad add!”. *Theatron*, 2004 Nyár-Ősz, 5. évfolyam, 2. szám, 21-22.

¹⁸ Jacques Derrida: *Megfűjt beszéd*. *Theatron*, 2007, Ősz-Tél, 6. évfolyam 3-4. szám

¹⁹ Kiss Gabriella: *Színházi projektek = Alternatívok és alternatívák*. szerk. Imre Zoltán, Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 542. 546.

nekünk kell aktivizálódunk. Ha egy előadás egy előadás a kanonikus értelmezési sémák alapján konstruálódik, akkor a néző vezetve van és kiszolgáltatott az előadás érzelmi, értelmi hatásainak, ez lehet számára kényelmes vagy kényelmetlen. Ha nincs mibe kapaszkodni, elveszítjük a jelentésképző, betanult folyamatainkat, nem bízunk a gondolatainkban. Aktivizálódik az érzék, a kijáratlan, folyton aktuális és teremtő rezonancia, amely differenciák között jön létre.

Genezis

A homok alól előugró Marie és Woyzeck, mint összeállt fragmentumhalmazok válnak ki a felszínből. Miután az elemek két meghatározható pontba tömörültek (Marie és Woyzeck) teremteni, kreálni „kényszerülnek. Amely ez esetben valóban egy homokból és vízből összeállt betoncsomó. Minden szereplő a térből válik ki, kivéve a Bolondot, ezért ő valamely másik szférába sorolható. Ez megmutatkozik abból is, hogy a Bolond végtermékeként is betudható a gyermekként szereplő vas és beton „kreálmány”. Mivel eleinte ő üldögél a keverő száján, amely a továbbiakban egy genezis terévé válik.

A hirtelen megjelenő meztelen testek (Woyzeck és Marie) gyorsan és gyakorlattan cselekednek. A homok keverőbe lapátolása és víz öntésének dinamikája egy olyan fizikai munkát jelenít meg, ami később átminősül születéssé. Érzéketlen és hideg folyamat, amely az ideaképtől távoli asszociációkat eredményez. „E szerint, amennyiben az automata a tökélyre vitt természetutánczás szinonímája, akkor az élő ember sem más, mint „csupán mesterséges eszközökkel felszerelt, bonyolult gépezet, amely egy bizonyos pontig fenn tudja tartani magát.”²⁰ Az adalékok közül csak a cement hiányzik, amely valóban összefogná, idővel betonná keményítené a teremtők munkáját. De ez esetben nincsen semmilyen kötőanyag. Ez alátámasztja azt a fragmentáltságot, amelynek elemei összeilleszthetetlenek, nem rekonstruálhatóak eredendő formájában. „Mivel a reprezentáció már mindig is elkezdődött, nincs tehát vége. Ám el lehet gondolni annak a bezáródását, ami vég nélküli. A bezáródás az a körkörös határ, amelynek bensejében a különbség ismétlése vég nélkül ismétli önmagát. Azaz a bezáródás a különbség játéktere. Ez a mozgás a világnak mint játéknak a mozgása.”²¹ A teleologikusság hiánya miatt, nincsenek eszközeink az elemek egybefüggő formába öntéséhez, csak egy amorf artikulálhatatlan végterméket állíthatunk össze. A teremtés pillanata, a földre a keverőből

²⁰ Kiss Gabriella: *A kockázat színháza*. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 130.

²¹ Jacques Derrida: *A kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*. *Theatron*, 2007. Ősz-Tél, 6. évfolyam, 3-4. szám, 37.

kifolyó víz és homok keverék, amelyből Marie kiássa teremtményüket, egy vasrúddal átszúrt betongolyót. Az asszociációk közé sorolhatjuk Tadeusz Kantor Halott osztályában megjelenő mechanikus bölcsőt, amelyben egy vasgolyó ringatózik. Az élet a halál a mechanikus és az emberi jelzők ütköznek. Az egyik hiánya a másik vonzatává válik. A jelölő és jelölt az én és a visszatükröződése folytonos ütközések útján válik életté, amit végül mi teszünk egy beszélt, strukturalizált holt anyaggá. A teremtmény a továbbiakban végig megy az archetipikus gyermek-felnőtt viszony metódusain. Az apa büszkén emeli és forgatja utódját, amely a betondarab látványa által válik egy idealizált kép groteszk ábrázolásává. A fürdetés, etetés, a játék és a tisztába tevés szituációját a szülők gyermekibb rácsodálkozással kezelik, mint amennyire csatolható ez a tulajdonság a betoncsomóhoz. Fontos olvasati lehetőséget ad, hogy a „gyermek” rögtön fogyaszt és salakanyagot termel, amely későbbiekben Woyzeck és Doktor viszonyának alapja lesz. A gyermeksírást Bolond szájharmonikázása érzékelteti. A csecsemőt megtestesítő anyagok hiányzó emberi jellemzőit a környezete adja hozzá, mivel önmagában egy teljesen funkciótlan és érzelemmentes „valami”. Emberi termék, amely az ember által hordozza magában körvonalait, akárcsak a nyelv. Az ember minden befogadott anyagot elemire bontva fogyaszt és továbbstrukturálva teremt. Artaud konfessziója ennek felszámolásán alapszik, Derrida olykor belebújik szerepkörébe, hogy lebontsa azt. „A teatralitásnak kereszteznie kell és részről részre helyre kell állítania a „létezés” és a „húst”.²² Ebből következtethetünk egy olyan valóságra, ahol az anyag meghatározhatatlan, pusztán a magunkra is ráaggatott jelzők kényszeres átruházásával válhat valamely részévé a világunknak. A szülők gondoskodása tisztán kiegészíthető egy általános párbeszéddel és ezért nem is érezzük a hiányát, egyértelműen előidézi a mindenki által ismert szituációkat. Nem másolni akar vagy újraalkotni, hanem ezeket a kényszereket levetkőzve ösztöni jeleket formálni. A színházi reprezentáció és a textualitás érvényesülését elősegíti a büchneri szöveg fragmentáltsága.

„Az egyik a másik fölött”

A „családi idillt” egy trombitaszó zavarja meg, ami „az egyik a másik fölött” hívószava, vagyis a Kapitány mosdatásának kötelezettsége. Hirtelen militáris, fegyelmezett cselekvéssorozatba vált főszereplőnk. A ruhák a talajból kerülnek elő, Woyzeck felöltözése gyors és mechanikus, minden úgy zajlik le, ahogy az feltételezetten szokott, nem keresi az eszközöket és nem tétovázik. A Kapitány egy fekete fólia alól tűnik fel, ahol

²² l.m. 23.

magatehetetlenül és meztelenül fekszik. A rendezés pontosan figyel arra, hogy a tárgyak és a szereplők a kezdeti kép után nem látható helyről kerüljenek elő. Ezt visszacsatolható az elemek bontottságához, hogy minden többet takar, mint amennyi látható, tehát belülről alkotóelemeire bontható. A homok egybefüggősége és apróra töredezettsége ebben is továbbfűzhető. Ezt példázva láthatjuk, hogy a szivacs a Kapitány szájából kerül elő, amivel mosdatni kezdi a mozgásképtelen testet. A víz csorgatása a lágoló fáklyatűz mellett egyértelmű alapelemi kontraszt. Az ellentétek folyamatos játékát észlelhetjük a későbbiekben is. A természet szimbolikus leképezésével (önmagával) mossza meg Kapitányt. A tehetetlen, meztelen test rendelkezik az emberi tulajdonságokkal, de cselekvésképtelen, hasonlóan hiányos képet alkot, mint az előbbieken megszületett gyermek. Csecsemőként bánt vele Woyzeck behintőporozza és felöltözteti. Viszont a teremtménnyel emberi a környezete, a Kapitánnyal mechanikus, pedig rendelkezik a humán attribútumokkal, amelyek közül kiemelt: az értelem és a beszéd. A betonsomóval ellentétben, nincs szüksége a környezet érzelmi reakcióira, hiszen képes beleilleszteni magát az emberi viszonyrendszerbe a kommunikáció segítségével. Woyzeck protézistestként tisztítja meg Kapitányt, aki olyan akár egy korábról ott hagyott használhatatlan salakanyag. Protézis, mert olyan funkciókat lát el, amelyekkel nem rendelkezik a kiszolgált test. További ellentétpárként tudható be, hogy a pozíciójában főlérendelt, de mégis kiszolgáltatott Kapitánynak csupán a feje mozog. Woyzeck helyettesíti a test működésbeli hiányosságokat, de az ő szavai értéktelennek hatnak, amíg a Kapitány több filozófiai, erkölcsi kérdést is felvet, amelyek végül üresen, kifejtetlenek maradnak. Monoton életet élő, végstádiumos beteget gondozó ápoló vagy a gyerek metaforáját továbbvivő, szülő szerepét tölti be Woyzeck. A ruha mindenképpen egyfajta szerepalkotói elem vagy hagyományos értelemben vett jelmez. A Kapitányt Woyzeck ruházza fel ezzel a szereppel, hiszen ő az, aki alárendelhető viszonyítási pontként működik. További példa Woyzeck felöltözésével bekerül a normába és ő lesz az első, akinek a látványa a néző számára nem lesz riasztó. Tehát közülünk valónak érzhetjük a cselekedetei ellenére is. Marie altató dalával (szintén egy megzenésített József Attila verssel) kapcsolódik be, mikor a gyermek kérdése vetődik fel Kapitány és Woyzeck párbeszédében. A versrészletek előrevetítik a dialógus további témáját (szegénység, gyerek). A vágy maradt meg egyedül az emberi tulajdonságok közül, amelyet bénasága akadályoz meg. Woyzecknek van természete és kiélhető ösztönei, de a Kapitánynak csak az „erényei” maradtak. A szereplők dialógusaikban mindig olyan ellentétpárokat mutatnak meg, amelyek önmagukban csak nagyon szélsőséges környezetben alakulnak ki egy emberben. Általában az ösztön és a tudat vagy a tudomány és a „természet” nem jelentkezik ilyen

kisarkított formában egy emberben. A kettősség folytonos „között” állapotokat hoz létre és a szereplők egymást feltételező működését erősíti. Tehát valahol olyan zárt és sűrű struktúrát láthatunk, amely további elemeket produkál. Az ezek közötti feszültség alkot viszonyrendszert, de nem kreál történetet. Ezáltal is alkalmazhatóvá válik a homok és a beton metaforája. Woyzeck és Marie mozgáskontaktja kilépnek a nyelv eszközeinek területéről. A köztük lévő viszonyban agresszió a birtoklásvágy, kiszolgáltatottság és a dominancia feszültsége alkot egy összehúzó fonalat. Marie elvárása a jó apa és a domináns férfi szerepe, amelynek ellenpólusa Woyzeck. Csak a fizikai adottságait használja, ezzel szolgálja a környezetét, viszont Marie-nak nem erre van szüksége. Woyzeck csak élni akar, nem tudja felvenni a rá szánt pozíciót. A rossz feleség és férj archetípusát is magukban hordozzák. A fizikális forma által válhat mindez adekvát értékítéletté, mintha egy veszekedést, a kor jellemző rossz házasságának jeleit használnák. A testi kontaktus egy sokkal zsigeribb viszonyt mutat, nem érzelmi vagy értelmi az ellentétük egyszerűen egymás mellett élnek fenntartják egymás állapotát. A nyelvet továbbbontja a szaggatott, szótagolt beszéddel. Nagyon nehezen lehet kiválogatni a hangokat és összeolvasztani egy egybefüggő, de alig értelmezhető sorokat. Több szólammal és hangszínnel hallgatjuk végig a József Attila szöveg („Szép csendesen aludj” című vers) kánonját. A jelentésképző folyamatokat primer fizikális „akadályokkal” nehezítik. Már a szavak képzésekor egy alapvetően nem egyértelmű funkcióval artikulálódnak. Mintha értelmüket vesztett salakanyagból gyúrt jeleket próbálnánk összeolvasni. Ezzel párhuzamban a tér is egy felkockázott képet alkot a néző perspektívájából. A bontások és a torzítások olykor mesterségesnek tűnnek, de ez nincs ellentmondásban az ösztön sűrű érzékeltetésével. Az ösztöni, természetes lény felszínre hozása Grotowski színészkezelésére emlékeztet. „... a próbák során természetes, organikus dologként elsajátítja a partitúrát (az adok-veszek impulzusaim játéka), s ha képes – fellépés előtt – az önmeghaladás aktusára, amivel önmagát aktusára, amivel önmagát kívánja szolgálni, akkor minden előadás eléri a maga teljességét. [...] A színésznek elegendő idő kell, hogy távol kerüljön a mindennapi élet dolgaitól és saját szétszórtságától.”²³ Fegyelem és dekordinálás keveredik a színészi létben. A mesterséges, nyelvi kohéziók felbontása helyett egy ősbibb teremtéshez nyúl vissza. Amikor a pontok még megmaradtak önmagyarázat és pozicionálás nélkül. A létezés feszültsége egy elemibb és sűrűbb egységgé formálja a szereplőket. Nem törekednek semmire és nem jöttek sehonnan. Valahol az artaud-i prezentációig és a derridai „megfűjt beszédhez” köthető tulajdonjegyek. Amikor nem a mesterséges kötések és elemek

²³ Jerzy Grotowski: Színház és rituálé. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2009. 57-58.

határozzák meg a történeteket kialakulhat a logosz. Viszont nem lehet lezárni a fragmentumokat, mert folyamatosan mozognak. Az állandó liminalitás érzékelésével kísérleteznek: „a küszöb- vagy transzformációfázis. A transzformálandó személy(ek) ekkor egy minden lehetséges tartomány 'közé' eső állapotba kerülnek, amely teljesen új, részben megrázó tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé.”²⁴

Fejek

A kötelesség éles váltásával szólal meg a trombita ismét. Woyzeck fejen áll Andres pedig mellette. Andres félénken mondja fel a szövegét, amely nem kapcsolódik tartalmilag Woyzeck vízióihoz. A két ember pozíciója ad egy értelmezői lehetőséget. Két fénypontot, megvilágított fejeket látunk, egyik felül másik alul. A felett és alatt ez esetben nem funkcionál egy dominancia vagy pólusbeli ellentétként. Releváns lenne a különböző nézőpontok szimbolikája, de a hallottakból megállapítható, hogy egyik fél sem ura a helyzetének. A két szereplő egy síkon mozog, polaritásuk nem mutat különböző irányba. Úgy hoznak létre ellentétet, hogy közben annak létrehozásban cáfolják meg. „A testhasználat hétköznapi technikái szinte kivétel nélkül a legkisebb erő kifejtés elve alapján működnek, vagyis a „minimális energiabefektetés, maximális eredmény” elve alapján. A hétköznapin túli technikák ezzel ellentétben az energia tékozlásán alapulnak. Időnként úgy tetszik, hogy egyenesen a hétköznapival ellentétes elvet sugallnak: a „maximális energiabefektetés, minimális eredmény” elvét.”²⁵ Ezt a technikát többször is tapasztalhatjuk, ezzel jön létre egy sokkal energikusabb létezés és színészi játék, ami ez esetben a fejenállás. A fej gurulásának nincs meghatározott útja. Fejen állva a mondatok elveszítik a jelentésüket és hangzásuk, a szavak képzése válik hangsúlyossá. Magabiztosan tartja magát ebben a bizonytalan egyensúlyi állapotban. Egyfajta pre-expresszív színpadi létállapotot honak létre: „Ezek azok a technikák, amelyek már a kifejezni akarás kezdete előtt jellemzik a színészi létet. (...) Az energia kifejezést tanácsos rögtön operatív virtualitással megtölteni. Jelentése származástaniilag az, hogy „működésben lenni”...”²⁶ Ezeknek a terminusoknak ad igazolást a színészek magas fokú fizikális energiája és erős koncentrációja. Bolond továbbra is, mint egy külső megfigyelő fejjel lefelé válik tanújává az eseményeknek. Nincs funkciója az ott létének, talán ő a guruló fej vagy a folyamatosan jelenlévő, de az ürességet képviselő pont. Az értelmezhetőség hiányának képviselője.

²⁴ Erika Fischer-Lichte: *Átváltozás mint esztétikai kategória*. Theatron, 1999. Nyár-Ősz, 1. évfolyam, 4. szám

²⁵ Eugenio Barba: Papírkenu. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001. 27.

²⁶ I.m. 28-29.

Rítus és struktúra

A Doktor önmaga vizsgálati alanyából születik meg. A plafonra függesztett zsákok egyikéből szakad ki. Miután a világra jön rögtön Woyzecket utasítja és vizsgálja. A „falra pisált”, tehát Doktor számára a tudomány alapanyagát pazarolta el. A kórházi csupasz vaságy később Doktor boncasztalává válik. A lezúduló vizelet a születés vagy az ettől eltérő húgyhólyag kiszakadásának asszociációját vonzza magával. Doktor kimászik a mesterséges burokból, amely olyan születés lenyomata, amelyből ismét hiányzik a transzcedens teremtő hatalom. A megjelenés folyamata osztott értelmezői szempontot eredményez, lehet a salakanyag kibocsátásának, az anyaméh és a születés metaforája is. A salakanyagból származó rendszerező lénné válik. Felvetődik a kérdés, hogy vajon a végtermék, a felesleg „elhagyása” egyenértékű-e a teremtéssel, vagy ez csak a teremtés hordaléka, amelyet kilök szabályos struktúra? Helyzete kiszolgáltatott marad a tudománya által, egy önmagának kreált alárendeltséggel rendezi a környezetét. A tudat minden eszközével építi a koholt ismeretek halmazát. Célja, hogy „levegőbe röpítse” a világot a Woyzecken folytatott kísérletek által. A beszéd torzításának újabb formáját hallhatjuk. A doktor folyton beszívja a levegőt a szavak kiejtése közben. Egy folyton gyűjtő és analizáló ember, aki nem enged ki magából semmi ösztönit. Az életfeltétel alapja a légzés, amelyet a levegő áramlásának testrészekbe ütközésekor, tehát a beszédképzéskor artikuláltan érzékelhetünk. A beszéd egy alapvető torzítás, amelynek folyamatos belégzéssel végezve tovább bontja a jelhordozó funkcióját. Ezzel erősítve, hogy a tudomány önmagáért és csak önmagában létezik, a kibocsátott elemek csak a saját kontextusukban értelmezhetőek. A kiengedett salakanyagot be kell kanalizálni ebbe a struktúrába, mert akkor elveszíthetjük a tudomány egy elemét. A „természet” kontrollálhatóvá válik, ezzel egyszerre antropomorfizáljuk is. Már ha ezt a fogalmat a tudatosítás és a folyton önmeghatározó emberből kiindulva határozzuk meg. A Doktor személye ugyanezeket a jegyeket hordozza magában. Woyzeck a kórházi vaságy rácsain fut és a peremén egyensúlyoz. Ismét olyan fizikális állapotba kerül, ahol az egyensúlyának kilengését kell irányítania. Ellensúlyoznia kell a testének természetes dőlési irányát. Ezzel a kompenzációval válik mássá, örülté. Ahogy az orvos teszi az ember természeti jelenségeivel. Tehát Woyzeck önmagában nem egy tébolyult elme pusztán a környezetében lévő szereplők próbálják bekanalizálni rájuk rakódott elemek rendszerébe. Ő csak a létezést képviseli, mint ahogy a Bolond a lét hiányát. A szöveg az előbbi okfejtéseknek ad teret, ez esetben kevesebb a textuális metaforizálás. Woyzeck csak egy vizsgálati alany, („A pénzt azt elteszi”) aki önmaga egyediségéből („abberatio”) él. Marie a gyermekét szájával hintáztató anyaként jelenik meg a perspektívánk szélén. Párhuzamos információként úszik be, hogy Woyzeck ezzel

„dolgozik” a „családjáért”. Woyzeck ismét protézistest, rámászik és a vállára áll a Doktor úgy ecseteli az ember csodálatosságát és szabadságát, amikor nem alanya kap hatalmat, hanem ő. Az önreflexió teljes hiányát tapasztalhatjuk. Egy mániákus tudós és egy elnyomott, testként funkcionáló ember képétől erősen elütő szavakat hallunk. József Attila asszociációi gyerek mondókaként, ismét torzítva hintázik be a jelenetbe. Doktor egy vödör vizet önt Woyzeck szájába, amitől fulladozik és vergődik a vaságyon. Doktor vizet önt Woyzeckre, hogy vizelési kényszert idézzon elő benne. Mi vagyunk a transzformátorok (nem az előadás) és saját halott, salakanyagunkat (a nyelvet) fogyasztjuk és teremtjük újjá, ennek a lemodellezésévé válik Doktor és Woyzeck viszonya. Önmagunk elemekre bontásával és befogadásával (újrahasználatával) veszítjük el az eredendő anyagot jelölő önképet. Már nem is hasonlít eredeti formájára és nem tudjuk mit jelölt a logosz. Ahogy Woyzeck esetében a víz ivása már elveszett csak a vizelet befogadása és folyamatos továbbbontása, mindig újraformálása egyre-kevesebb víztartalmú (eredendő) anyaggá. A tudomány sem irányát nem képes meghatározni, bolyong, sem a tárgyalt világ ezzel párhuzamos torzulásával nincs tisztában. A környezetből a szavakkal kiválasztjuk magunk elemeit, hogy azt folytonos reprezentációval eltüntessük. Megöljük magunkat/magunkban az anyagot és istent játszva tömjük ki a kreált elemekkel a hiányt. Woyzeck monoton kapálózása, mintha egy gépiesen, ugyanazt a mozdulatot ismétlő bábu lenne. A 4 őselem használata egy sokkal nehezebben beszélt tartalmat képviselnek. A víz, az ágyon fekvő Woyzecken szűrőként folyik át, majd légneművé válik a lámpa hőjétől. Testének többszörös transzformálása történik meg. A Doktort nem az ember szubsztanciája érdekli, hanem a formája. A morfológiai folyamatok és azoknak a tudományosítása a célja. Egy mindenhol tudással körbezárt létezés már nem tud önmagában szerepek nélkül mozogni. Be kell töltenie azokat, átfolyt azokon a felhalmozott jelzőkön majd így ellátnia a természetes igényeit (lélegzés, evés, ivás...).

Önfogyasztás

A kavicsok módszeres beadagolása Woyzeck szájába, ez esetben pótléket jelent, majd a későbbiekben kiderül, hogy ezzel fizetett Doktor, amikor Marie szájába köpi a „pénzt”. A felvételen nem igazán látható, de Margret is részt vesz ebben az átkötő jelenetben és Tamburmajorként is láthatóvá válik. Majdnem teljes fényében láthatjuk a teret és minden szereplőt. Egy pillanatig mindenkit mozogni látunk, de végül a fókusz Woyzeckre és a Kapitányra szűkül. Kapitány bénult testként fekszik egy gumibroncsból készült hintán. Woyzeck, a meztelen mellkasáról eteti a párizsitól fulladozó Kapitányt. Ahogy az előbb láthattuk a Doktor Woyzeckre gyakorolt kényszerét, most hasonlóképpen

kiszolgáltatott Woyzecknek a tehetetlenül fekvő test. A beszéde plusz akadályokba ütközik túl sok „testrész” vagy szerv halmozódott torzításként a szájában. Önmagát patológikussá transzformálva, disszeminálva nem tudja megrágni magát. A Kapitánynak tele van a szája, ellenben a Doktorral. A tudomány ebben az értelemben szó szerint légből kapott, nincs materiális formája. Az „erénynek” viszont van, a társadalom posztjainak és javaknak van, amibe viszont a Kapitány „fullad” bele. Woyzeck pedig mindkét önmérsztési és öngerjesztési formának a legalapvetőbb működtetője. A József Attila-vers értelme, kiegészíti a Kapitány szemszögéből látott világot. A tovább vezetett erkölcsi és eszmei fonalat parodizálva és ismételve énekli Marie és Margret. A kád szerepe megváltozik a két nő ágyékuk játékos mosására használja. Kislányságként játszanak a vízzel, enyhe rivalizáció érezhető a reakcióikból. Margret mozgása dominánsabb a kettőjükben, hierarchikus viszony alakul ki közöttük. Marie olykor utánozza, mintha a nővérevel játszó húgot látnánk. Gyors dinamikai váltással ismét egy új szereplő kerül a homok felszínére.

Férfi-nő

Tamburmajor szintén a környezetéből válik ki. A sötétségtől nem látott, de magasban lévő kifeszített kötelekről zuhan bele az eddig nemi szervek mosására és a gyermek mosdatására használt kádba. A koreográfia Bolond bibliai történetével folytatódik, amely előre vetíti Marie hűtlenségét. A paráználkodás főbűnének példázatának prédikátora. Dávid és Betshabé viszonya a szentírásban házasságtörés tanító erkölcsi epizódja. Tamburmajor súlyként használja a betontömböt és hiún tetszeleg a nőknek. A közhelyes szituációból kilép Tamburmajor, a nyakában lógó tükröt Marie-nak adja. A tér és a szereplők mindig magukban hordozzák az eszközöket, egybeolvadnak, mint díszlet, kellék, jelmez és színész. Az állatok területük kijelölésekor hasonlóképp űzik el egymást a birtokolt helyükről, mint ahogy Marie és Margret ordít egymásra. Ez ismét élesen lök ki a filmekből jól megszokott két nő egy férfi jelenetből. Marie a területének megőrzésében egyedül marad a betoncsomó súlyával. A tükör, mint az egyetlen önképalkotásra használatos eszköz töredékével találkozik. Tamburmajor egy általa létrehozható nő szerepet ad Marie-nak, amit Woyzecktól sosem kaphat meg. Gyermekien kíváncsi és hiú nőként nézegeti az arcát. A lábát használja a keze helyett, ezzel létrehozva egy instabil, feszült állapotot. Ezzel ismét egy olyan „pre-expresszív”²⁷ állapotba hozza magát, amelynek segítségével a színészi jelenlét válik plasztikusabbá. Tamburmajor tükrében kreál magáról egy olyan nő képet, amelyet a tükörben lát. Guggolva tartja meg lábával a tükröt, kezében a gyermekével. A

²⁷ Uo.

fizikális elemek legbizonytalanabb pontja Marie, sokkal esetlegesebbek a testhelyzetei, mint a többi szereplőnek. A kontroll és a véletlen aránytalanul elcsúszik a jelenlétében. Talán a közönségből kihangzó köhögésre reagálva kezdi a szövegét, de mindenképpen érezhető, hogy a nézőknek mondja. Az egyetlen szereplő, aki csak egy töredéket, de talál önmagáról egy konkrét visszacsatolást, amelyben emberibb képet láthat. A norma illúzióvá válik az előadásban létrehozott valósággal szemben. A többi karakternek más magyarázata van a létezésére, Marie-nak a legegyszerűbb és legcivilebb énfragmentuma van. Talán ő válik a leginkább köznapivá és maivá. A szituációk folytonos kiélése a fontos számára. Nincs célja, az aktuális történésekbe nem tud beleszólni, a vágyai és a nőisége hajtja. Eszköztelen nincs semmi burkoltsága, gyermekien naiv. Woyzeck fejfelé függeszkedve Kapitány hintáján, teli szájjal idéz Isten 10 csapásából. Marie remegést imitálva fél Woyzecktól, aki az eddig pótlékkal teli szájából pénzt ad Marienak. A kettőüket ismét egy Brechtre hajazó elidegenítő effektus töri meg, a Doktor hívja magához a háttérbe Woyzecket. A gyermek kezd idővel valóban feleslegessé, haszontalanná, tehát egy betoncsomóvá válni. Marie csak más által kapott szerepeket tud betölteni, hiányzik belőle a felelősségvállalás, ez az egyetlen, ami állandó a jellemében. Mindenből ki- és mindenbe be- mozog, folyton enged, amíg kényelmetlen nem lesz a szerepe. Eltemeti a gyermekét, mint egy kutya a csontját, még rásöpör egy kis homokot, mintha mi sem történt volna. A „súly”, az egyetlen Woyzeckhez kötött pont után tudja majd megcsalni. A tükör fénysugarat bocsájt ki a néző szemébe, ezáltal egy expliciten kiválasztott, közvetett résztvevővé válik. Az erős fényt összegyűjtő töredék élesen vág, nem tudunk tükörbe nézni, nem látjuk a rajtunk kívülálló viszonyítási pontot, ha ránézünk, reflexszerűen elkapjuk a fejünket. Az önreflexió krízisét vagy az önkép túlvilágítását mutatja. További interpretáció lehet, hogy a nézőket érő erős hatásokat, letükrözését képezi le ezzel. Kollázsszerű átvezetéssel kerül Tamburmajor a középpontba.

„Csak tovább”

Bolond köldökszínórszerűen kötődik a betoncsomóhoz. Woyzeck lábára téglákat ragasztószalagot és a fejére gumimadzagot szorít Doktor. Tamburmajor a felfüggesztett kötélén mutatványszerűen függeszkedik, majd lelocsolja egy vízszaggal Marie-t, ezzel párhuzamosan Woyzeck hátára égő fémforgácsok repülnek. A szimbolizált ejakuláció párhuzamosan történik Woyzeck fegyelmezett tűrő fájdalmával. Marie és Tamburmajor viszonya ebben a részben éri el csúcspontját. Tamburmajor a szájával tépi Marie ruháját miután felvitte a rács egyik oldalára.

Torzulás

Woyzeck arca eltorzul a fejére tekert madzagtól és nehézkesen mozog a lábára erősített téglák miatt. Az általa szolgált mindkét entitást egyszerre tartja a gumikeréken. Szolgaként van jelen, ha kell hallgat, ha kell a pulzusát mérhetik. Egyszerre kell megfelelnie az igényeknek, ettől válik egy emberre egyre kevésbé hasonlító lényvé. Egy „kreálmány”, a Kapitány és a Doktor, élő salakanyaga lesz, ugyanakkor feltétele a létüknek. A fölösleg, a már haszontalan anyag csakis egy túlzásba vitt halmozásból származhat. Olyan anyag, amelyet kivet a környezete funkciót vesztettsége miatt. Amely nem képes kötést alkotni az adott struktúrával. A teremtés, (amikor megszületett lezárult az anyag) a lét megszületése óta csak ilyen anyagokat tudunk kreálni. A hajsolás és a tömeg birtoklása magával vonzza a szennyet, az ott hagyott maradványokat. Ilyen levált elemek a szereplők. A torzítások halmozása is egy fölös információcsomót eredményez. A plauzibilis struktúrák egyike sem működőképes az elemek elvesztett adekvát funkciója miatt. A beszéd mint kommunikációs csatorna vagy jelrendszer nem hordoz már csak egy artikulálatlan végterméket. A gondolkodás is egy nyelvi jelekkel való folyamatos önjegyzés, amely már nem rendelkezik referenciális tartalommal. Derrida a következőket idézi: „az, amiről gondolkodunk, a gondolkodásban rejlik, ami kitér önmaga elől és fáradhatatlanul emészti fel magát.”²⁸ Egy ősi ösztöni közeget volt hivatott megformálni ez a struktúra (logosz) és végül ezzel tér vissza az eredethez, az előadás. Az önreflexív vizsgálódás alapjául szolgálhatnak a látott folyamatok. A korra jellemző gyűjtögető mentalitás már elvesztette a létjogosultságát, csak a cselekvés berögződése maradt. A fogyasztás salakanyag termelésén alapszik. Függetlenül ettől a mechanikától és teljesen leképeződünk benne, mert mindez viszont formál minket. Hiszen a hozzánk képes más tárgyak által teremtett differencia halmozása a önmeghatározási metódust hoz létre. Így minden teremtés kettősségen alapul, amelyen keresztül leképeződik a harmadik. „Amikor Artaud olyan megnyilvánulásokat keresett, mely nem az élet kifejezése, hanem tiszta teremtése, mely sosem esik olyan messze a testtől, hogy jellé, művé vagy tárggyá silányuljon, akkor egy történetet akart lerombolni, mégpedig a dualista metafizika történetét, mely a fent idézett tanulmányok többé-kevésbé rejtett ihletforrásául szolgált: a lélek és a test dualitását, mely természetesen titokban, a beszéd és a létezés, a szöveg és a test stb. dualitását táplálta.”²⁹ Mind ennek a legkiszolgáltatottabb karaktere Woyzeck. Üres felületként szolgál a két szereplő

²⁸ Jacques Derrida: *Megfűjt beszéd*. Theatron, 2007. Ősz-Tél, 6. évfolyam, 3-4. szám 5.

²⁹ I.m. 7.

igényeinek. Kapitány mint test van mozgatva, miközben valójában csak egy fej maradt meg belőle. Ez az önfogyasztás és a cselekvés a teremttbe való átültetése egy folyton körforgó és öngerjesztő folyamattá válik. Woyzeck meglöki Kapitányt, majd nem hajol el a visszalendülő hinta előtt, pedig tisztán látja, hogy közeledik a gumibroncs, ellentétben Doktorral, aki vele szemben és háttal ül. Kapitány mozgatása a lényeg, nem a vele járó következmények, hogy kiszolgálja ezt a funkciót, az ettől bekövetkező torzulást pedig elviseli. Mindezt a Doktor folyamatos mérésekkel és utasításokkal követi végéig. Kapitány az emberi norma, „erkölcs” vagy „morál” pereméről levágott fej, Doktor pedig a tudomány és az értelem mérőszalagja, akinek a testek csak alapanyagok, így a sajátja sem létezik. Az érzékelés szubjektív metódusait valamint a biológiai működést nem lehet egy cél felé terelni, ezért azokat tudati érvekkel vagy kizárással kezeli. Tehát Kapitánynak holt teste van, míg Doktornak nincsen. Doktor testképe a szavak anyagtalan tulajdonságával mutat analógiát, hiszen csak körülírásai vannak, amely kreált, fikcionált fizikai önképet eredményez. Míg Kapitány az anyag inaktivitásának „megTESTetlenítője”³⁰. Nem a formájuk, hanem a viselkedésük és Woyzeckhez fűződő viszonyuk jelzi létezésük határvonalait. Önbehelyettesítésként működik a Woyzeck „használata”. Arcának széttorzítása a levegővételben és a beszédben is akadályozza a színészt. Alapvető emberi cselekvéseket akadályoznak meg ezek az eszközök és persze folyamatos fájdalom érzetet keltenek. Olyan energiát használnak, amely önkibillentéshez vezet. De mindez nem a hitelesség látszatát vagy az elrettentést szolgálja, hanem egy antropológiai folyamatot, amely megváltoztatja a hagyományos befogadói állapotot. Jelenetváltás után, Tamburmajor, Kapitány és Doktor a bibliai 3 királyként érkeznek a Marie csípőjére helyezett „megváltóhoz”. Kapitányt egy lapát segítségével viszi oda két társa. A pozíció a további megcsalást sejteti. Szinte felkínálja magát a 3 férfinak. A szöveg kiöklendezése ellentétet generál az idilli, meghitt, toposzi jelenethez. A jelzők ütközéséből fakadóan a néző számára ismét kényelmetlenné válik a szemlélő pozíció. A könnyen dekódolható bibliai allúzióval montírozódik össze egy drasztikusan más és zsigeri kép. Az idealizált már általános iskolából ismert szöveg egy hűtlen nő derekán lévő betongolyóhoz öklendezve hangzik el. A színészek tudatos önkibillentése mesterségesen generált, de, akárcsak a performance csak egy ideig kontrollálható, a test reakciói már nem befolyásolhatóak. Ebben az esetben jöhet létre egy olyan tapasztalat, amely megtalálja önmaga jelölőjét majd eltűnik, mint reprezentálhatatlan jelentés. „...az átváltozás olyan folyamatáról van szó, amely tartós

³⁰ Vö. Kiss Gabriella: A kockázat színháza. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 29.

állapotként jelenik meg, és nem vezet egy új és tisztán behatárolható identitáshoz.”³¹ Az ellentét élet a hétköznapi ünnep túlidealizáltsága és az előadás mögöttes információinak, (megcsalás, megalázottság...) diszkrepanciája adja. A betlehemi játék eredeti formájának torzult, formalizált és ettől hiteltelen eseményévé válik. Az egyház áldása nélküli gyermek végül Jézus szerepét is megkapja. A keresztény messiás szerepe, Isten első leképződése, a transzcendes hatalom első reprezentációja. A jelenet szintén nem rendezhető semmilyen kauzális sorba a gondolataink és benyomásaink nem rendszerezhetőek. Woyzeck tudja, hogy Marie hűtlen volt. Itt folytatja az előbb félbehagyott szálát, mikor láthattuk Marie és Tamburmajor románcának szimbolikáját és Woyzeck feszült fájdalomtűrését. Marie-ra vetül a zseblámpa fénye, megbélyegzetten, áldozatszerűen áll. A lebukott nő és a sértett férfi klasszikus szituációját láthatjuk. Az aktust idéző ritmussal villog a fény Marie-ra, kegyetlenül kezelik a konfliktust. A gondolatainkat nem tudjuk eufemizálni. Woyzeck a József Attila szöveg mellett dühödt hétköznapi szófordulatokkal is él „Itt állt? Hogy csinálta? Így csinálta?”. A Hetedik című vers ismét elhangzik ezúttal dalba foglalva. A megzenésített szövegek egy új, sokkal érzékibb hatást keltenek és kiegészítik a közölt információkat. Sok esetben használnak ismert és közhelyes szituációkat, amelyeket utána tónusváltással vagy kifordítással, új értelemmel töltenek meg. Ezzel sokkal erősebb ellentétet érhetnek el, mivel az ismert és berögződött, akár konvencionális eseményeket effajta ábrázolásmódban nehezebben tudjuk elfogadni vagy újrapozicionálni magunkban. Tehát sokszor nem csak a színészek, de nekünk is az egyensúlyunk kibillenését kell átélnünk. A néző további gátlásként tudhatja be, hogy nem akarja sulykolni vagy sűríteni a konfliktusokat, amiket már begyakoroltan végrehajthat. A szereplők esetében nehéz nem reagálni vagy odafigyelni az ilyen nem feltétlenül didaktikus, de kérdéseket felvető mozzanatokra. Marie fején hordja a „betongyermekeket”, elsétál vele, majd felakasztja a hordó szélére. A betoncsomót Bolond veszi fel. Az átállás közben ismét minden szereplőt látunk. Woyzeck és Andres kerül a tér közepére, félhomályban háttal egymásnak dőlve fejükre húzott pólóval ülnek. Dühödt és fájdalmas versét mondja Woyzeck, a megcsaltság emberinek, hétköznapiinak mutatja a szereplőt. Mindketten vakok és kisszerűek, Andres el is dől, mikor már nem tartja Woyzeck háta. Andres és Marie mindketten olyan szereplők, akik sokszor veszik fel az emberi norma alárendeltségét más hatalmi diskurzusoknak (tudomány, pénz, politika...). Andres pofon üti Woyzecket, mikor a gyilkolásról beszél. Andres magától nem segít, nem vállal felelősséget. Mint amikor egy ismerős, egy

³¹ Erika Fischer-Lichte: *Az átváltozás mint esztétikai kategória. Theatron*, 1999. Nyár-Ősz, 1. évfolyam 4. szám, 64.

közhelyes idézetet mond a másik fél nyugtatására. Nem mond olyat, amivel bánthatná másikat, csak azt, amit bárki mondhatna. Gyermekien, ártatlanul olvassa fel a szövegét.

Szubjektum, objektum

Doktor és Woyzeck közös epizódja következik. Doktor előadást tart saját munkájáról, prezentálja a Woyzecken végzett kísérleteit. Fejét a hordóba dugva beszél, a közönséghez. Ismét magáért mondja el, nem a közvetítés a célja, a hordó visszhangja fontosabb, mint az emberek reakciói. Ismét nehezen érthető a már kétszeresen torzított szöveg. Miután bevezette a művét, gyakorlatban is bemutatja, mit tud. Egy zacskó vizeletet kezd megitatni kísérleti alanyával. Artikulálatlan idomító hangokkal instruálja Woyzecket ivás közben. Sokkal állatibb Doktor, mint Woyzeck, a tudomány példázatának természeti alanya. Begyakorolt mechanikus cselekménysorozatot végez Doktor. Vödörrel a fején folytatja az előadását. Nem látja, kinek beszél, maga a prezentáció a lényeg. A tudatosság gyakorlatban és elméletben is megbukik. A strukturalizálás és az elemekre osztás nem eredményez mást csak további bontást, a beszéd is csak beszédet tud teremteni. Doktor felbukik a mögötte lévő kádban, de ez csak egy pillanatra akasztja meg, továbbfolytatja, míg le nem veszi a fejéről a vödröt. A bőrleszkbe illő szituáció után rájön, hogy nem úgy zajlott le az előadás, ahogyan szeretne volna. „A természet halott. Az ember szabad. én szabadítottam fel.” Csak a saját perspektíváját látja, egy szűk, kreált világot. Az általa végzett természettudománynak már nincs köze a természethez. Elszakadt a lényegi érzékeléstől, ezért a valóságot formáló akcióba belebukik. Csak a jeleket és a mértékegységeket látja, de azok referenciájában nem bíz. Ebben az illúzióba bukik bele a kísérlete. „Kelj fel és szállj!” mondja Woyzecknek, aki a lábára rögzített téglák miatt járni is nehézkesen tud a homokos talajon. Egy fizikálisan és mentálisan megalázott és megtiport ember lesz a Doktor übermensch. Végül Woyzeck repülést imitálva lengeti a karját s közben József Attila asszociációit hadarja.

A rítus káosza

A tudomány eszközeinek teljes megbomlását láthatjuk. A zene a néző számára a legelkerülhetetlenebb reakciókat váltja ki. Ezt a pontot fogja meg a W-munkáscirkusz „együttese”. Hirtelen felnyitódik a tér hátsó fele, ahol a hangszerek találhatók. Szerepükből nem léptek ki, hiszen sosem akarták ezt az illúziót kelteni. Nem érezzük váltásnak, mikor Doktor hirtelen dobolni Marie és Andres pedig gitározni kezd. A rockkoncerti hangulat megtartja a közösség eddigi formáját, habár nem vitatható elidegenítő hatása. Tamburmajorként üvölti a hangtölcsérbe, hogy „Munkás

ököl vasököl, oda csap ahova köll.” A Kádár-rendszert kifigurázó szlogenét ismét nehezen társítjuk az eseményekhez. Az 56-os események utáni kaotikus atmoszférát lehet némi analógiába helyezni. Woyzecket ellöki Tamburmajor és felemeli Marie-t, mint a domináns, erős férfi áll a középpontban. Péterfy Borbála delíriumos állapotnak tűnő, dekoordinált mozgása bennünk is változást idéz elő. Fontos, hogy ilyenkor az ember egyetlen fókuszpontot érzékel, és nem néz félre. A befogadói kibillentések erősebb koncentrációval járnak. Egy autentikus hierarchiát láthatunk kialakulni. Olyan érzékelési állapotokat idéz elő, amelyben nem akarunk koordinálni. Passzív pozíciónkba valahol egy olyan felszabadulás is beleépül, amelytől már nem érezzük magunkat kényelmetlenül, mert elfelejtünk magunkról gondolkodni. Ez az a pont, ahol teljesen lebomlik a struktúrális és teleologikus architektúra. Érzelmi és értelmi peremterületekre kényszerítő folyamatokat idéznek elő.” A logocentrizmus a struktúráról, a rendről és a teloszról szól, nem pusztán a szóról. A logosz elsődlegessége és hatalma abban az értelemben jelenti a klasszikus színház lényegét, amennyiben a logoszon az isteni, a rend, a kauzalitás, az eredet, az apakép és a szó különös keverékét értjük.”³² Az ehhez való ragaszkodásunkból engedünk. Leteszünk a saját igényeinkről, mert ezzel az előadás is letesz, a közlés formája leegyszerűsödik. Tehát a normatív preconcepciók által kialakult elvárások a színház felé egy olyan dekonstruktív folyamaton mentek keresztül, mikor már nem próbáljuk ebbe az ideaképbe erőszakolni a látottakat. Elfogadjuk, mert el kell fogadnunk az új vezetési vonalat, mert egyértelművé válik, hogy az előadást készítő elvárásainak sem kell megfelelnünk. Tehát megbízunk és merünk együttműködni, átlépni azokra a területekre, amelyek ismeretlenségük által válnak megkérdőjelezhetővé. A kommunikáció itt lesz egyértelmű, a szerepek is egybesimulnak. Ezek az érzékelési folyamatok természetesen csak egyfajta átbillenés után jönnek létre, amelyek a néző gátlásain idővel átlépnek. A rituális együtt létezés, a reflektálási pontok körvonalainak összerezdülése következhet be. A feltételes mód a performativitás része, de ezzel éri el az zsigeri, automatikus reakcióit, amelyeket nem tud kontrollálni. Az igénytelen jelzőt az előadás ezen pontjára más értelemben használnám. Nincs szükség másra csak embernek lenni, hogy részese legyen a folyamatoknak. Nem lehet kizárni magunkat belőle, belénk mászik, olyan területet fog meg, amelyet nem lehet megszűrni. A liminalitás állapota feltétel nélkül bekövetkezik. „Mindazonáltal a művészi performansz hatására létrejött átváltozás nem két rögzített állapot közötti átmenetet jelent, hanem bármilyen rögzített állapot „elvi” tagadását: leginkább egyfajta állandóan folyamatban lévő, mindig újraképződő, s így permanensen

³² Hans-Thies Lehmann: *Logosztól a tájképig. Theatron*, Veszprém, 2004. Nyár-Ősz, 5. évfolyam, 2. szám, 26.

változó énképet feltételez. Az átmeneti rituálékra rájátszó és azokat speciális módon transzformáló művészi performansz tartós állapotá teszi a liminalitást.”³³ Nincs a média és a tudomány által megszokott értelmezési határvonal, amellyel kényelmesen és ártatlanul követhetjük az eseményeket. Azzal, hogy sok minden válik lezáratlanná, folyamatosan tesztelnünk kell az állításainkat. Nem tudjuk nem elhinni, hogy ez valóság. Tehát az illúziót valójában sokszor nem a színház, hanem a saját ideaképünk kreálja. Végül azt a határt is feszegeti, hogy Tamburmajör felgyújtja-e magát. Ami a performance jegyeivel éri el, hogy tovább kérdezzünk magunkban. A nézőnek várakoznia kell, míg fricskaszerűen fújja el a gyufát Woyzeck. Ismét nem kapunk semmi konkrétat csak az élményt, egy új létezési formát, a között állapotát. Kiesünk a saját értelmezési tartományunkból. Woyzeck szánsalommal teli bohócszerepe, a teljes megalázottság szintjét éri el. Tamburmajör férfiként is megalázza, mindenki tudja, hogy Woyzeck nem képes küzdeni, ezért válik a katarzis fájdalmassá. Állatként négykézláb mászik körbe a porondon, miközben Tamburmajör olykor belerúg. Mintha szándékosan alázkodna meg, hiszen ő is tisztában van a saját gyöngeségével. „Hagyjon békén, én vagyok a tudomány. Ne üssön meg, mert éhen halok.” Taglalja saját kicsinységét, annak az embernek, akivel megcsalta Marie. Másodszorra is körbe megy a térben és a rugdosás nélkül is olykor nekidől a rácsoknak.

Hirtelen váltással, újra láthatóvá válik ezúttal felgyorsítva ugyanaz a cselekménysor, amit az előbb láthattunk. Doktor hadarva érthetetlenül gyors mozgással ugyanúgy előad. Végül ismét a koncert pillanatai zajlanak le. Az esemény kiemeltségét az is alátámasztja, hogy kétszer egymásután lejátszódik. Második alkalommal a néző először nem akarja elhinni, hogy megcsinálják ugyanazt, végül a már ismert eseményekben bízva, nem tudja ismételtlen a folyamatot végigjátszani magában, amit első alkalommal. Az ember talán jobban össze van zavarodva ezek után. Folyamatos öntagadás és igazolás állapotába kerül. A megismerés újabb kapuit nyitja fel ezzel. Az első alkalommal a váratlanságból fakadóan nem tudott felkészülni az ember és tudati szabályokat húzni a befogadásban. Második alkalommal tudja, hogy mi történik, de folyamatosan reflektál az előbbi állapotaira és a mostanira. Talán már nem is akar interpretálni. Végül minden szereplő a helyén marad és megpihen, mozdulatlanul ül vagy fekszik. Nézőként és ott hagyott fragmentumokként élnek tovább. Az ismétlés konkrét megmutatásával leképezik a sokat említett reprezentatív létezést. Az előbbi rituális performansz telítettsége és erőteljes hatása a második üresség érzetét idézi elő. Az új és első tapasztalatok visszahozatlansága ellenére is az ember

³³ Erika Fischer-Lichte: *Az átváltozás mint esztétikai kategória. Theatron*, 1999. Nyár-Ősz, 1. évfolyam 4. szám, 64.

folyamatosan ismétél, a vágyott állapot sosem kiszámítható, nehezen előidézhető éppen ezért a pontos ismétlés (ami nem lehetséges) is hiába való. A töltetet a tényezők újszerű együttállása okozza, amely tényezők újrafelhasználása már töltetét elvesztett eszköz lesz.

Zúgó csend

Minden elért egy csúcspontot, majd elfáradt és belefagyott a végpontba. Csak az egyik gitár zúg, ezzel érzékelhetünk egy átélt erőteljes hatás utáni hiányt. Az elmúlás mindig ürrel jár, amelyet valamilyen módon kezelni akar az ember. Mivel rajta kívül történt, önmagával nem tudja betölteni, nem képes egy idegen, konstruált hiátust saját jelzőivel meghatározni. A zúgás a legjobb hatáskeltő eszköz, hogy ezt érzékelhessük. Amikor az ember kikerül egy nem befolyásolható állapotból utána teret enged a tudati rendezéseknek. Történetté formálja, felidézi és átéli. Woyzeck megalázottságában, megfogja a korábban a játéktér peremét jelző deszkába szúrt kést és megpróbál öngyilkos lenni. Mintha életlen a penge, nem tudja felválni az ereit, tétovázik. Majd a késsel kezd el gitározni és énekelni. Talán ez egy szimbolikus érvágás, ahogy a gitár húrjait fogja le a pengével és húzza végig rajta olykor fájdalmas hangot kreálva. Mintha az emlékeinek rendezéseit kísérelné meg, de mindez sem számunkra sem számára nem lehetséges. Woyzeck átélt traumatikus élményei erősen meghatározzák a jelenlétét. Az emberrel megtörtént események mind egy leírói, gondolati struktúrába helyezkednek, mi ennek az újabb „között” állapotnak lehetünk a részesei. Mikor a fejünkben megjelenő képekhez még ragaszkodunk, és nem tudunk elszakadni, mert még akkor is részeseinek érezzük magunkat. Ez üresség érzetét idézi elő, mert mindez már megtörtént és csak lenyomatai maradtak és ez fájdalom is, mert nem lehet sorba rendezni és elfogadni, mindez meghatározza Woyzeck etűdjét.

Üres buborékok

Bolond mint a gyermek történetének képviselője és médiuma, mesél. Buborékokat fúj a szájával kezében a betondarabbal. A történet értelmezése lehet, az illúziók lerombolása. A valóság idealizáltságával szemben ezzel ellentétes lehet a tapasztalatunk. A buborékok fújásával ábrázolja a történet könnyedségét, tűnő jellegét, valamint a gyermeki játékosságot is implikálja. A buborék tulajdonképpen formát ad a levegőnek, bezár egy láthatatlan anyagot és fényessé teszi. Geometriai alakzatba zárja az ürességet. Ahogy a mese is csak egy szép gondolatnak tűnik, amire utalna már nem feltétlenül artikulálható. Eszköz nélkül tudja fújni a buborékokat, ami szintén illeszkedik ahhoz, hogy minden csak kiválik a térből. Valamint minden magában foglalja a közölni akarás vagy az alkotóelemre

bontást. Minden használható valami másra, mint amire hivatott. Woyzeck közben levágja magáról a téglákat és a gumimadzagot, majd leöltözik ismét meztelenre. Valamelyest levetkőzi az eddig ráakódott feszültséget okozó elemeket. Eltűnik a Doktor és Kapitány alkotta torzítások, ismét anyaggá válik.

Kapitány és Margret

Kapitány még mindig a gumiabroncsból készült hintán tehetetlenül fekszik. Margret lábai között helyezkedik el a feje. A szájából kipréselve vizet fúj ki Margret ágyékára, mikor ő felkínálva magát hátradől. Kapitány végül gyermekien csalódott lesz, és csöndben zokogni kezd. Az asszociációk közül a legadekvátabbak a szexus felőli értelmezések. Kapitány Margret lábainak megpillantása után fújja ki a száján a folyadékot, majd miután a nő hátradőlve várna az aktus folytatását Kapitány csődöt mondvá, tehetetlenül zokog. Mivel testileg kiszolgáltatott és cselekvésképtelen, ezért minden ösztöni ingerre érzékeny. Nem tudja bebizonyítani, hogy hús-vér alapvető emberi ösztönök kiéléséről van megfosztva. Férfi funkciójától fosztják meg, a nemiségét, az emberi mivoltból adott egyik legalapvetőbb attribútumot veszíti el. A szexus az egyetlen „erény”, amit nem tudnak elvenni az embertől. Végül gyermekként szoptatja Margret. A társadalmi ranglétráról való kieséssel egyenértékű mindez, hiszen már sem a nemisége sem a kora nem adhat neki felelősséget. A csecsemő, az emberi fejlődés legkiszolgáltatottabb stációjára, az életfeltételeit nem képes ellátni semmilyen környezeti elemre nem tud hatást gyakorolni. Ez a kor további sajátossága, hogy a nemiség ilyenkor még nem játszik olyan erős szerepet. Sem férfiként, sem mint kapitány nem sorolható be az eddigi hierarchiába, amiben csak látszat és pusztán beszédszinten foglalta el a helyét. Woyzeck már nem szolgál számára ugródeszkát a felérendelt pozícióhoz, ahogy azt az elején láthattuk. Ezt szinkronba hozva egy testileg béna férfi szexuális megalázkodásával, teljes képet kapunk Kapitány eddigi létfeltételeinek megszűnéséről. A tehetetlen ember, aki eddig a morál és erények megTESTetlenítője³⁴ volt, végül az egyetlen bizonyítási helyzetben elbukik. Láthattuk Doktor kudarcát, most pedig Kapitány megszégyenülését. Woyzeck mindkét befolyásoló pólusa megszűnni látszik.

Woyzeck

Letisztulnak és lelassulnak az események. Woyzeck meztelenül tartja kezében az eddig lábára erősített téglákat, amelyek összeillesztve egy könyvre emlékeztetnek. „Ez

³⁴ Vö. Kiss Gabriella: A kockázat színháza. Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 29.

anyám Bibliája.” mondja, majd egy bibliai történetet idéz. A téglák Mózes kőtabláira emlékeztetnek, amelyeket ő szintén eltör, mikor megpillantja az emberek bálványként tisztelt aranyborjúját. A bálványként reprezentált Isten bukása után eltűntei a logoszt, az első és egyetlen létező autoritás által létrejött törvényeket. Ebben az esetben ez egy teljes lezárása az életének. Woyzeck csalódása talán az emberek által teremtetett énjében van, mintha azt mondaná, hogy rosszul alakítottuk. A bukott Isten végterméke az (ön)beszélő ember hanyatlása, azaz Woyzeck halála. Mintha minden korábbi kényszer most szándékosnak tűnne, újra kell értelmeznünk Woyzeck pozícióját. Azért teremtetett, hogy, mint létező megélje a környezete által ráruházott formákat. Andres barátként figyel Woyzeckre. A két téglát összezsapva töri darabokra, majd lesimítja a homokot maga előtt nevének kezdő betűit írja bele (Friedrich Franz Josef Woyzeck). Mielőtt meghal/eltűnik önmagából is jelet csinál, nyomot hagy maga után ezzel elfogadva értelmetlen létezését. Saját maga temetési szertartásának a papja. A késén lévő homokot rászórja a felíratra („27 éves 27 napos.”) majd átadja a kést Andresnek, aki tovább temeti a Woyzeck fejfájaként szolgáló jeleket. Andres az egyetlen ember, aki Woyzeck mellett nem a saját igényeit elégíti ki. Résztvevője az eseményeknek, de nem alakítója, a szerepe mindig Woyzeck által meghatározott. Egy szintén alsóbb réteghez tartozó társ, aki levonja rövid, félénk szövegeiben a konzekvenciát, amelyekről talán tudja, hogy nem változtatják meg az események kimenetelét. Az egyetlen, aki gyászolja Woyzecket, mindenki más ott hagyott entitásként van jelen a térben. Woyzeck mintha tudná, hogy mi a dolga, amit még meg kell tennie. Minden determináltnak tűnik és adekvátnak, már nem generálnak hirtelen kibillentéseket, megteszik, amit még meg kell tenniük. Marie-val való viszonyának a lezárása az utolsó pontja a jelenetmontázsnek. Az egyetlen függőben hagyott szál, amelynek kimenetele érzékelhető dialógusuk kezdetétől fogva. Marie kissé idegesen és félve kapaszkodik a rácsba, majd Woyzeck lerántja a földre. Habár erősen töredezett információkból kell építkeznünk, végül az előadás atmoszférája nyugodni hagy a gondolatainkkal. Szétszórtan hagyja az elemeket, nem rendezi kauzális történetté. Woyzeck nem válik meghatározható lényvé, hanem inkább érzékelhetővé, elfogadhatóvá. Miután lefogja a földre Marie-t, letépi róla a ruhát. A folyamatban nem található semmi természetellenes, a mozgás és a hangok mind egyértelműek. A nézőben is egyértelmű, hogy a lemeztelenítés egyrészt visszatérés a darab kezdetéhez, másrészt a halál előtti megtisztulás. Megalázott pozícióban van Marie, de a folyamatban kevés az agresszió. Mindketten tudják, hogy ennek kell történnie. A gyilkosságot és Woyzeck öntemetését kívül helyezhetjük az eddigi fragmentumokon. Woyzeck halála nem érezhető lezárásnak, a befogadói igények már lerombolódtak, az eddig kényelmetlen szerep kissé elfogadhatóbbá

válík. Mintha nem az eddigi történetet zárná le, hanem csak egyetlen szílat, a Woyzeck és Marie kettősét, amiből a Büchner szöveg is építkezik. Woyzeck végül berakja Mariet a hordóba, ahonnan indult, ezzel némileg keretet adva az előadásnak. A holt anyag visszakérül az eredőjébe, de funkció nélkül. Bolond nyitásával ellentétben most Woyzeck utolsó éneke zárja az előadást. A József Attila vers összefoglalásként jegyzi az események számomra kibontható mondanivalóját. Az absztrahált szövegekből és eseményekből csak egy erős benyomást és egy-két szót tudunk magunkkal vinni. Az előadás mindenképpen egy olyan alternatív közeget képvisel, amelynek a megtapasztalása egyrészt tágítja nem csak az emberi, hanem az elemzői szempontjainkat másrészt olyan benyomások részesei leszünk, amelyet nem tudunk magunktól generálni. „Nem tudom nem felidézni az előadás utolsó jelenetét: a már sötét teremben Woyzeck hosszan sivít a hangosbemondóba, aztán csönd. Hosszú csönd. Mindenki tudja, hogy „az előadásnak vége”. Senki nem tapsol. A néző „színházi típusú reakciója” egyre késik. A tapsolás a mi esetünkben szinte brechti elidegenítés. Lehet, hogy taps nélkül kellene távozni. Mintha nem is színházat, nem valami megkonstruált, kitalált, teremtett világot láttunk volna, hanem valami igazit... Magát az életet talán.”³⁵

Kötéltánc, összegzés

Miután mozogtunk a kötéltáncos síkján, megtapasztalhattuk azokat a kilengéseket, amelyek a W munkáscirkusz szereplői okoztak. Az egyensúlyi kibillentések ritka ingerekkel válthatóak ki a mindennapi sűrű hatások által lebénult érzékelőink miatt. Tanultunk, mert olyan állapotokat éltünk meg és értelmi jeleket dekódoltunk, amelyek új területekről váltak megismerhetővé. Ezért nem besorolható sem negatív sem pozitív kategóriába egy ilyen tapasztalat. A kötéltánc, ami esetünkben a kauzalitás, egy olyan egyenes vonal, amelyre bármi felfűzhető, a W munkáscirkusz esetében ez a fonal folyamatosan kileng és bontásban létezik. Az idő történeti vonalvezetését semmiképpen, de egy normatív struktúrát töredezett szét. Ha kiestünk erről a síkról a tudati folyamatokkal próbáltunk visszakapaszkodni rá. Ezért is nevezhető ez egy didaktikus és érzéki folyamatnak. Láthattuk és megélhettük magunkon, hogy hol vannak az előadás által feszegetett határaink, ez lehetett a legegyszerűsített percepciója a látottaknak. Mikor már fel tudjuk venni a kilengések ritmusát elsajátítjuk ezt a metaforikus kötéltáncot, de a kísérlet lényege talán az lenne, ha tudnánk ezt elengedni vagy elfogadni és leesni erről a síkról.

³⁵ Ellenfény, 2001. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2001/6/kritikai-parbeszed>

Az esés egyenlő mértékű a folyamatos struktúra teremtés elfogadásával és annak elengedésével. Az előadás reflektál arra a folytonos állapotra, amelyet a dekonstrukció fedezett fel a 20. században. Hogy az a gondolati leírás, identifikálás, meghatározás, ami alapján a gondolkodásunk működik, tehát a nyelv, elvesztette referenciáját. Ez a woyzecki létezés, amely a rajta kívülálló és őt befolyásoló, rendszert teremtő narratívák fölérendeltségéből jön létre. A folytonos elemekre bontás által elveszítjük az eredendőt. A bennem felvetődött kérdés az volt, hogy vajon van-e értelme a dekonstruktív folyamatoknak, mit üzen vagy mi a következménye a leépítés magyarázatán kívül. Számomra az előadás adta meg a választ, mikor Woyzeck és Marie, mint a környezetükből kiváló fragmentumhalmazok végül eltűnnek. Az én megfigyeltésem, hogy az anyag túlbujánzik, egyre többet kreál magából az ember, amellyel az eredendőt próbálja reprodukálni, azonban ezzel annak végső halálát éri el. A folyamat feltételezi a környezet használatát és előidézi az elidegenedést, de végeredményben nem lesz mit mozgatni. Viszont mindez a bontások végett egyre jobban lassul. Az előadás nem teremt logoszt, csak újabb leképezést visz végbe, amely által önazonosság alakul ki, de mindez már a differencia differenciája. Nem tudjuk az anyagot megmenteni. Talán egyszer a világ eléri azt a mérhetetlen szakadékot, ha még talán marad némi matéria, amikor majd újra ki tudja alakítani a logoszi viszonyt a világgal. Megtalálja azt az önképet, amely által létrejöhet a teljes jelentés. Mivel már nem marad semmi, amit halmozzon, felesleget termeljen, újra fel kell ismernie az anyagot, hogy az jelölőjére találva eltűnjön. A színház kísérletei mindenképpen közelebb állnak az élethez, mivel emberek néznek embereket élni. Ezért számomra a legérdekesebb nézőpontokat, életjelenségeket lehet megfigyelni, megtapasztalni. Ennél tökéletesebb önleképezést nem tud teremteni egyetlen művészet sem. További kutatás lehetőségét veti fel, hogy mi születik meg a nézőben és mi a színészben, mint emberben? Végeredményben a Derrida által leírt konklúzióra jutottam: „Elgondolni a reprezentáció bezáródását tehát, azt jelenti, hogy elgondoljuk a halál és a játék kegyetlen hatalmát, ami megengedi a jelenlétnek, hogy önmaga számára megszülessen, és élvezettel feleméssze önmagát a reprezentáción keresztül, amelyben kitér önmaga elől önmaga különbségében (différance). Elgondolni a reprezentáció bezáródását a tragikus elgondolását jelenti: nem mint a sors reprezentációját, hanem mint a reprezentáció sorsát. Alaptalan és ok nélküli szükségességét. És ez annak az elgondolását is jelenti, hogy miért *végzetes* az, hogy bezáródásában a reprezentáció folytatódik.”³⁶

³⁶ Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza. a reprezentáció bezáródása*, Theatron, 2007, Ősz-Tél, 6. évfolyam 3-4. szám, 37.

Bibliográfia:

- *A fantázia edzése* (Erika Fischer-Lichtével beszélget Kiss Gabriella). *Theatron*, 1999 Tél, 2000 Tavasz, 1. szám, 3 – 9.
- AUSLANDER, Philip: „Csak önmagad add!”. *Theatron*, 2004 Nyár-Ősz, 5. évfolyam, 2. szám, 17 – 24.
- BARBA, Euginio: Papírkenu. Budapest, Kijárat kiadó, 2001.
- BÜCHNER, Georg: *Woyzeck* = Georg Büchner összes művei. Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 105 – 175.
- DERRIDA, Jacques: *A megfűjt beszéd*. *Theatron*, Ősz-Tél, 6. évfolyam, 3-4. szám, 2007. 3 – 22.
- DERRIDA, Jacques: *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*. *Theatron*, 2007. Ősz-Tél, 6. évfolyam, 3-4. szám, 23 – 37.
- *Ellenfény*, 2001. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2001/6/kritikai-parbeszed>
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Az átváltozás mint esztétikai kategória*. *Theatron*, 1999. Nyár-Ősz, 1. évfolyam, 4. szám, 57 – 66.
- FUCHS, Elinor: *A jelenlét és az írás bosszúja*. *Színház*, 1998. március, 31. évfolyam, 3. szám, 3 – 10. http://www.szhaz.net/pdf/1998_03.pdf
- LEHMANN, Hans-Thies: *A logosztól a tájképig*. *Theatron*, 2004. Nyár-Ősz, 5. évfolyam, 2. szám, 25 – 30.
- KISS Gabriella: *A kockázat színháza*. Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.
- TOMPA Andrea: *Schilling útja*. 2002. http://kretakor.com/?sub=C1-3&what=cikk&cikk_id=866
- TOMPA Andrea: *Időszavak*. 2004. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2004/8/idoszavak>