

Barakk-dramaturgia.

Szócikk

A ~ az egzisztencialista → *szűk tér* dramaturgiájának a szabadságvesztés szituációjára kidolgozott drámaformája. A dráma tulajdonképeni kezdete, a leggyakrabban non-verbális jelekre épülő expozíció a szabadságvesztés traumáját jeleníti meg. Ez a közös tapasztalat kényszeríti együvé a szereplőket a barakk, a börtön, a haláltáborok és gulágok, a személytelen-ség tereit létrehozó lakótelepek, függőségek, hatalmi játszmák, nyelvi és fizikai erőszaktételek szituációjába.

*

A szabadságvesztés tapasztalata a barakk-dramaturgia feszültségteremtő intenciói szerint nem pusztán a szereplők sajátja, a közös tapasztalatot a drámakompozíció, valamint az előadás: néző és színész egy térbe kerülnek, mindannyian ugyanannak a fegyintézetnek, telepnek, szögesdrótokkal körülhatárolt bizonytalan területnek a lakóivá válnak az előadás idejére. A játéktér és nézőtér felmutatott elválaszthatatlansága – a színészek gyakran a széksorok mögött is játszanak, a nézők „feje felett” is hangzanak el replikák; más szóval az előadás akusztikai megkomponáltsága egységes hangzó univerzummá alakítja a teret stb. – azt a célt szolgálja, hogy a néző a primer érzékelés (*aisthésis*) szintjén lehetőleg a legközelebb kerüljön az előadáshoz, olyannyira, hogy saját történetként ismerje fel és élje meg az előadást.

*

Az előadás rendszerint a bezárkózással veszi kezdetét. A bezárkózás ak-tusa lehet:

- *egyidejű* (játsszók és nézők egyszerre kerülnek be az előadás terébe); „Kezdetben *van* a fogság”: a fogság mint „első”, a születéssel egyide-jű tapasztalat, mint a halál.
- *kizökönt vagy más és más időben megtörténő* (az előadás terébe be-lépő közönséget a már „hosszú ideje”, „egy örökkévalóság óta” ott le-vő szereplő fogadja); „Kezdetben *volt* a fogság”: időérzékelésünk a szabadságvesztés hiányával esik egybe, az előadás tehát „jelenide-jűvé” tesz saját fogságunkkal, felszínre hozza, megszemélyesíti, meg-ragadhatóvá teszi a diffúz, diszperz élményt. A színház mint a jelen idő megnyerése.
- *a hagyományos előadás-kezdést követő* (a színészek bekerülésének a pillanata a játék közös terébe „zárja be” a tulajdonképpeni teret). „Kezdetben *van* a szabadság”: az előadás apokaliptikus természetű (apokalipszis: szó szerinti értelemben „a függöny elhúzásának”, „a függöny ellebbentésének” az eseménye), tehát a színház a kivonulás helye, vihar utáni sziget, világszerű laboratórium, „roppant [értsd: kicsi] glóbusz”, ahol még az emberi létezés alapvető tabui – a másik, főként arcának a sérthetelensége etc. – még érvényesíthetők, de leg-alábbis végletes törekenységük, mármint a tabuké még felmutatható.

*

Mindhárom esetben a tér bezárása „valóságos” (a díszletajtón például nincs kilincs, csak kívül; a bejövő színészek eltorlaszolják az egyetlen kijá-ratot etc.), annak jeléül, hogy az előadás a szó legrégebbi – görög, héber, ázsiai etc. – értelmében szabadítás-történetet tár elénk, és reménysége szerint ennek részévé tesz.

A → *szabadítás-történet* a fogságot egzisztenciális, közös, mindannyi-unk élményvilágában jól beazonosítható tapasztalatnak tekinti. Az egyén fogságélménye ebből a nézőpontból nem áll konfliktusban a közösségével, a kettő nem állítható szembe egymással, és nem játszható ki egymás ellen. Azok, akik belépnek a játéktérbe – egyenként vagy közösen –, már nem mehetnek ki, csak együtt mindazokkal, akik beléptek: a barakk-dramatur-gia a bezártságot radikálisan értelmezi, a szabadság elvesztésének ugyanis nincsenek fokozatai, amennyiben a szabadság hiánya minden esetben to-tálisnak mutatja magát, és filozófiai-teológiai értelemben az élet elveszté-sével azonos értékű.

*

A kivonulás az előadás teréből ismét csak közös → *exodus*, amely az új teremtéssel, a tágas, szabad térre való helyezéssel, az „örökség” megnyerésével áll párban. A barakk-dramaturgia a sorsot örökségként, megajándékozottságként értelmezi, olyan beteljesíthető feladatnak, amely, noha időben megelőz bennünket, előttünk áll.

Az „örökség” felismerése és elfogadása-elfoglalása az identitás helyreállításának az aktusa, amely, ismét, az előadás egészét egyszerre közösen és individuálisan átélhető eseményként mutatja fel. A „közös bezárkózás”, valamint a „közös *exodus*” sohasem lehet semmilyen indokkal agresszív vagy manipulatív módon kényszerítő.

A ~ színháza nem kíván a valóság helyébe lépni, és nem rivalizál, nem áll párban az identitás-formák vallási megalkotásával, illetve eksztatikus helyreállításával.

*

A dráma konfliktusa egyfelől magából a zártságból, kényszerű, nem emberi léptékű fizikai közelség helyzetéből fakad - a beszélgetésre való képtelenség és az egymás megszólításának szükségessége -, másfelől meg abból a fölismerésből, hogy a szabadság az emberi mivolt legbelső lényege. Embernek lenni azt jelenti, szabadnak lenni. Az egymásrazártság terében azonban az egyik szereplő vagy csoport szűkre szabott szabadság-kísérletei rendszerint a másik szereplő vagy csoport szabadság-kísérleteivel szemben állónak mutatkoznak. A kijutás azonban, ismerődik fel a játék folyamán, nem lehetséges a tőlünk különböző „másik” ellenében.

*

A barakk-dramaturgia a szabadság megvonásának, elvesztésének, feladásának 20. századi traumáját identitás-konfliktusként építi fel.

Szabadságunk híján lehetetlennek mutatkozik az identitás magától értetődő elemeinek az azonosítása és megélése, amiből következően a szereplőkön az emberi mivolt megszűnésének a réme uralkodik. Ez nem azonos a halállal, sokkal inkább az arc elvesztésének, a személyesség eltűnésének a halálnál mélyebb drámájának fogható fel.

A szabadságvesztés kataklizmája leggyakrabban amnéziával sújtja a dráma szereplőit. Az identitásra irányuló alapkérdés - *Ki/kik vagyok/vagyunk?* - csak a saját múltam feltárása, személyességem alapélményeinek újraélése feltételével válaszolható meg. A kérdés fölvetése és megválaszolása mindazonáltal elsősorban nem verbális természetű, az amnézia ugyanis a nyelvi gátoltság ismeretlen agressziójával tör a szereplőre. (Ide tartozik a kényszeres fecsegés mint a nyelvi gátoltság formája is.) A jelen-

tések leválnak a nyelvi jelekről, illetve a szabadság-megvonás kataklizmája során a nyelvi jelekhez olyan jelentések tapadnak, tapadtak, amelyek kétségbe vonják a nyelv használhatóságába vetett hitet.

A jelen megnyerése identitásom újra való felismerése is egyben, és ez a múlt fölépítésével és elfogadásával esik egybe. A barakk-dramaturgiára épülő előadás a leghagyományosabban értelmezett → *színházi szerződés* értelmében az itt-létet az egymásra tekintő, egymásra csodálkozó arcok tüneményes eseményévé varázsolja. Ez a pillanat maga a szabadítás-esemény megelőlegezett élménye: annak a végső kérdésnek a színházi eszközökkel való fölvetése, hogy létezik-e olyan formája a szabadságnak, amely semmilyen körülmények között sem vehető el az embertől, és amely, következésképpen, semmilyen indokkal föl sem adható?

*

A barakk-dramaturgia a jól ismert és széles körben alkalmazott → *színház a színházban* technikával él.

A szabadság-hiány szűk, agresszív terében a szereplők a múlt identitás-meghatározó eseményeit újra eljátsszák, mozgásba hozzák, jelen idejűvé teszik, megosztják egymással, olykor kifejezetten a legszélsőségesebbnek mutató eszközök segítségével. A barakkban a szavak elveszítik értelmüket, minden szót újra értelemmel kell fölruházni ahhoz, hogy egyáltalán használhatóak legyenek még. Nincs megnyugtató jelentés, hivatkozási alap, közös tudás. A → *barakk-színházi* eljárás lehetővé teszi számú(n)kra, hogy a történelem által(n)k megélt, nagyon személyes, olykor az érthetlenségig partikuláris történetei lét-eseménnyé alakuljanak át, a „partikuláris” és „univerzális” oppozíciót oldva fel, anélkül, hogy egyik bekebelezné a másikat.

A barakkban eljátszott előadások nem az idő múlását segítő szórakoztató játékok, hanem átváltoztató színházi események módjában mennek végbe, „történnék meg”: ezek a pillanatok egyszerre tartják életben a szabadság emlékét és hozzák mozgásba a szabadítás-esemény reménységét.

A barakk-színház előadásait létrehozó szereplő(k) számára a történetek lehető legpontosabb előadása, felidéző színre hozása a cél. A jól elmondott történet igaz történet, ami azt is jelenti, hogy igazságtevő történet is egyben. Az igazságtevés önmagában is szabadítás-esemény. A jól elmondott történet a megtörténő csoda élményében részesít: nem a jelenet eljátszó színészek hajtják végre a csodát: ők is ugyanúgy részesei a megtörténőnek, mint a jelen lévő nézők, akik közé az elmondott történet, előadott jelenet idején az éppen nem „szereplő” színészek is magától értetődő természetességgel elvegyülnek.

A kijutást a bezártságunk helyéről nem a színház mágikus tette hajtja végre, hanem egy külső beavatkozás. A → *deus ex machina* dramaturgiájából ismert technikából a barakk-dramaturgia elhagyja a *machinát*, a külső beavatkozást ugyanis nem személyteleníti, hanem a személyes megszólítotttság lehetőségéhez köti.

*

Kompozícióját tekintve a barakk-dramaturgia sok hasonlóságot mutat a → *feltámadás-dramaturgia* formavilágával (lásd még → *üres sír*), nemkülönben a Samuel Beckett színházában kidolgozott → *várakozás-dramaturgiával*.

Meghatározó stílusjegyei között a szakirodalom az → *idézet-technikát*, valamint a → *töredékes vagy fragmentált dramaturgiát* emlegeti, a hagyományos → *lineáris dramaturgiákkal* szemben.

