ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB

WILSON ÉS A CIPŐM

Wilsonnal a színházról

Ül Robert Wilson a Madách Színház protokolltermében. Feketében van, egészen rövid a haja, távolról kövérkés, kissé öregedő az arca. Közelről azonban meglepően fiatallá teszi a tekintete. Élénk, valódi érdeklődést sugárzó a szeme. Figyel - ez a munkája. Lassú és részletező a tekintete - erre építette egész színházfelfogását. Minek is ezen annyira meglepődnöm? Persze lehet ez akár rutin is: a kérdéseket figyelemmel viszonzó nagy művészé. Ül a sok koszos huzatú plüssfotel között, a poros gobelin alatt, azt mondja, hogy fáradt, de kibújik belőle az előzékeny vendéglátó. Foglaljak helyet talán itt vagy mégis inkább ott, és ő teszi fel az első kérdést: „Hogy tetszett az előadás?"

– Hát persze! János. János és Sheryl. Akkor valamit csak tudnak rólam. A Faustot pedig biztosan ismerik. Szóval valami azért csak eljutott a nézőkhöz.

– *Eljutott, mégpedig* - persze *itt* most csak *saját* tapasztalatomról *beszélhetek - megdöbbentő élményként. Ön nem szereti a pszichologizáló, úgynevezett realista színjátszást...*

- ...nem nagyon.

- *...némi leegyszerűsítéssel* azt is *mondhatjuk, hogy Bob Wilson színháza a forma színháza.*

– Tulajdonképpen igen.

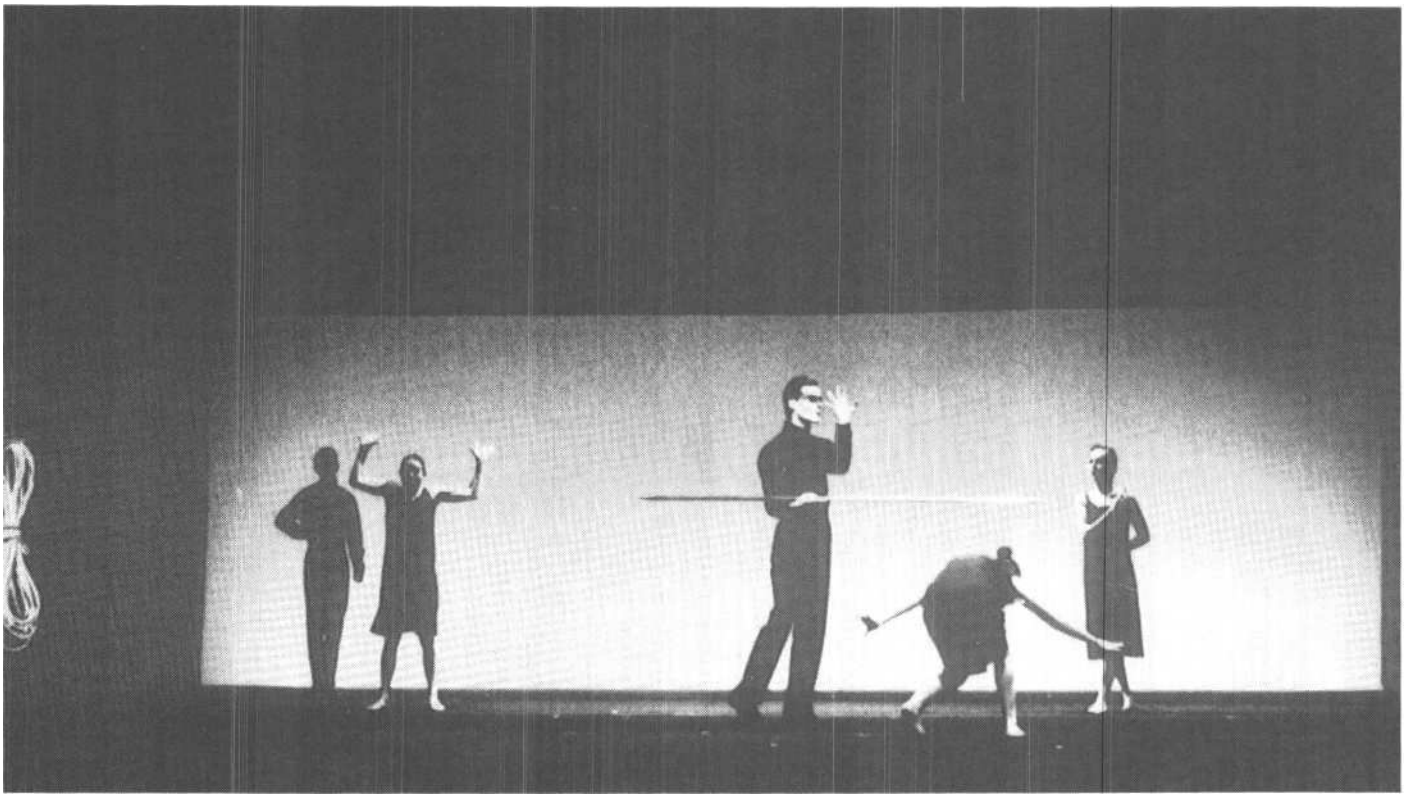
– *Nos, azt tapasztaltam, hogy ez a forma teli van emócióval. Egyszerre van benne humor* és *majdhogynem szentimentalizmus. Végignevet*tem az előadást, de a végén *kicsordult a könnyem.* Lehetséges persze, *hogy én vagyok túl*-ságosan *szentimentális. Végül is a* Doctor Faustus *egy emberi élet: valaki megszületik, aztán meghal. Kezdetben azt hiszi, mindent tud,* övé a *fény,* ostoba *magabiztossággal söpri félre a* sorsot, *aztán* szép lassan *mindent elveszít, teljesen elbizonytalanodik. Elköveti a* bűnt is, *eljut a nem tudáshoz,* akár azt is *mondhatjuk, bölcs* lesz. *Ott áll egyedül, bűnösen* - és *meghal.*

– A pokolba jut. Azt mondja: „Boy... dog... I will kill you." Aztán elköveti a bűnt, és így szól: „They are dead. The boy and the dog are dead." Ez számomra tiszta emóció. Egy érzés valahonnan nagyon mélyről. „They are dead. I will go to hell." Ez valahonnan belülről, mélyről fakad fel. Persze nem megmutatva, illusztrálva, mint a hagyományos színházban. Az többnyire felszínes, sekélyes érzést közvetít. Ezt én nem akarom. A valódi érzelemhez kell azaz erő, amivel távolságot tartok, eltartom magamtól a dolgaimat. Hogy aztán mintha egy tükörbe néznék, lássam és kimondjam, mi történik. Ez a Doctor Faustus egy huszonegy éves fiú. Szörnyű, megrázó látni egy huszonegy éves fiút, amikor azt mondja: „I will go to hell. I will die." Tisztán, pontosan, távolságból mondja ezt. Gertrude Stein írja: „Az érzések terét meg kell előbb tisztítani, hogy aztán megtölthessük valódi érzelemmel." Ezt sokszor nem tesszük meg. Csak erőszakoljuk, gyömöszöljük az érzést a zűrzavarra. De ez hamis dolog, mert csak rákenjük a felületre, és nem a mélyből hozzuk fel. Néha azzal vádolnak, hogy a színházam üres és kiszámított forma. Ez nem igaz. A színházam csupa érzelem. Emóció, semmi más.

(Ide kell még néhány mondat, már csak a távolságtartás miatt is. Elköszönünk, kezet rázunk. „Aztán csak dolgozzon keményen, meglátja, rátalál" - mondja még, amikor már a kilincset fogom. Közben mosolyog. Mosolygós, szelíd texasi pasas. Bob Wilson.)

Tizenöt fiatal színész van a színpadon, jórészt egyszerűjelmezekben. Elindul a zene, felmegy a színpadot lezáró, palatáblára emlékeztető, krétával teleírt függöny, és innentől az előadás végéig olyasvalami történik, mintha valaki másfél órára nyitva hagyott volna egy ajtót, ami mögött emberek jönnek-mennek, megállnak, beszél-nek, énekelnek, majd egyszer csak becsapódik az ajtó, lemegy újra a függöny. Minden marad a

Jelenet Bob Wilson rendezéséből



Jelenet a **Doctor Faustusból**

régiben, ők ott ugyanúgy beszélnek tovább, járnak ide-oda, csak éppen mi nem látjuk és nem halljuk őket többet.

„Kontinuitás van mindenben - mondja Wilson. - Születésünk pillanatától a mozgás és a hang rendszerében élünk. Ha járunk vagy ugrándozunk, az nem más, mint a mindig is létező mozgás ilyen vagy olyan formája. Minden folytatása valaminek. Semmit nem lehet teljesen az elejéről kezdeni. Ha hallgatsz, akkor tulajdonképpen egy meglévő vonalat követsz, ha beszélsz, a csendet viszed tovább. A mozgás is ilyen. Elindulsz, de addig is mozogtál, csak sokkal lassabban. Ezt próbálom érzékeltetni a szín-padon is. Azén színházamban soha nem áll meg semmi."

Ez tökéletesen igaz a Faust-előadásra. A darab a mozgás-mozdulatlanság, csend-beszéd paradox egybejátszására épül. Intenzív, szinte lüktető mozdulatlanságok, zajos csendek, vagy éppen fordítva: óriási hangerejű sikoly, ami olyan erőteljessé válik, hogy összemos mindent, szinte teljes süketséget okoz. Az előadás, csakúgy, mint Gertrude Stein szövege, a végletekre épít. A szavak értelem és értelmetlenség között ingáznak. Stein mondatai hol a bennük foglalt szavak jelentésének összességét jelentik, hol meg a szavak jelentését teljesen elhagyva ritmust és zenét jelentenek. A librettó hol tapad a Faust-legendához, hol meg teljesen eltér tőle. Értelem és értelmetlenség hálózza be az összes színpadi mondatot, miáltal hol közel kerülünk a lelkét tudásért eladó Faust történetéhez, hol meg egészen távolra vet bennünket egy sor zenélő mondat. Az értelemkereső logika minden megbicsaklása, minden kirobbanó nevetésünk, minden kérdésünk mégis a Faust-történeten belül marad. Ez Stein megoldásának nagyszerűsége. Mit ér a szó jelentése? Mit ér a nonszensz? Mit ér a szó zenéje? Mit ér az emberi tudás? Mit ér a blaszfémia? Mit ér a lélek?

Wilson szövegre koreografált mozgást; ismétlések arányait határozta meg egy szöveg alapján. Ének és beszéd átmeneteit megint csak a szövegre hagyatkozva gondolta végig, mégis úgy, hogy a látvány és a hangzás önállóvá tudott válni. A színpadi események hol a szöveg függvényében történtek, hol meg attól teljesen függetlenül.

„Nem dönthető el, mi a fontosabb, a látvány-e vagy a szöveg. A legfontosabb, hogy minden a hallgatásból merítse erejét. Színházam talán abban különbözik a többitől, hogy benne a látvány ugyanolyan vagy talán nagyobb jelentőségű annál, mint amit hallunk. Persze néha az a fontosabb, amit hallunk. Finom egyensúly van látás és hallás között. Ha belegondolunk, a szemünk és a fülünk segítségével kommunikálunk egymással. Tehát mindkettő egyenlő mértékben fontos."

Miközben beszél, keresztbe teszem a lábam. Tekintetét rászegezi a cipőmre. Megnézi. Közben a kezemet lelógatom a fotel karfája mellett. Beszél, de a tekintete most már a kézfejemen van. Figyeli az ujjaimat, a csuklómat. Nem zavar, ahogy néz. Információkat gyűjt a hallgatásomból és a mozdulataimból. „*A süketnéma* pillantása." Olyan élményem van, mint amikor nagyon élénken vitatkozom egy jól ismert emberrel, és a heves dialógus közben egy pillanatra sem vesszük le egymásról a tekintetünket. Mintha semmit sem akarnánk elmulasztani. Már régen nem arra figyelünk, hogy milyen a másik, nem a kéz formájára, a fogakra, a kulcscsontokra, hanem arra, amit a mozgás közvetít.

Az előadásnak szinte didaktikusan hangsúlyozott eleme a mozgás. Jórészt lassított, aprólékosan kidolgozott minden mozdulatsor. A színészek a zene ütemére vagy annak ellenében mozognak, és ettől csak még jobban kiemelődik minden lépés, de egy kifordított kézfej is. Pontosan beállított minden mozdulatelem. Ahogy nézem a szigorú koreográfiát, az jut eszembe, hogy vajon mi öröme lehet végrehajtásában a színészeknek? Nem szolgálattevő eszközök csupán? Ezt később megkérdezem az egyik Faustot játszó színésztől. Azt állítja, hogy ez egyáltalán nincs így. Éppen ellenkezőleg: a közösen megtervezett, pontos mozgások felszabadítják őket. A pontosság koncentrálást követel, ez pedig önmaguk figyeléséhez vezeti őket. A koncentrációra való képesség nem hiába volt Wilson egyik alapfeltétele a színészválogatásnál. Három métert kellett öt perc alatt egyenes irányban meg-

tenniök, miközben Wilson figyelte az arcukat. Mondja még a színész, hogy bár a színpadi mozgások azonosan, ők maguk mégis másként élik meg őket, nyugalmuktól vagy zaklatottságuktól függően.

Ennek a színháznak a fegyelem az alapja. Ez viszont színész és rendező kiegyensúlyozott viszonyát feltételezi. „Rendezőként azért vagyok, hogy segítsem a színészeket. Azért vagyok ott, hogy az én szememmel kívülről is látható legyen a munkájuk. Amikor elkezdek dolgozni egy színésszel, még nem tudjuk, hova leszünk képesek együtt eljutni. Kipróbálunk dolgokat: hogy mit képes magával megcsinálni. Segítségére vagyok abban, hogy rátaláljon önmagára. Gertrude Stein mondta, hogy a művésznek három dologra van szüksége: bátorításra, bátorításra és bátorításra. Szóval, igyekszem bátorítani a színészeket."

A konstruáltság, az esetlegességek kiiktatása látszólag hideg produkciót eredményez. Az előadáson mindvégig ott ül a csupán formákra építő, lebonyolító színház réme. A rém azonban ártalmatlannak bizonyul. A kitartott mozdulatok, a merevség, a kántáló hangok mélyén ott van az érzelem, még ha nem is abban a formában, ahogy azt az érzelmeket imitáló színházban megszoktuk. Itt nincsenek könnyek és feljajdulások, ideges egymásra nézések, boldog ölelkezések. Látni legalábbis nem látjuk őket. A csendek és mozdulatlanságok közben, az értelmes és értelmetlen szavak, a fények és sötétek közben mindenki maga dönt arról, hogy mit is érez.

Faustnak meg kell ölnie a Fiút és a Kutyát, hogy pokolra juthasson. Néma csöndben, képtelenül lassan odamegy a nézők felé forduló, kifejezéstelen tekintetű két színészhez, nyakukra illeszti mutatóujját, és hirtelen mozdulattal elrántja. Lassan visszatér előbbi helyére, és szenvtelen hangon megszólal: „Halottak".

Aki fél, az fél, aki borzong, az borzong, aki örül, az örül. Ezt a csendben és lassan bemutatott halált szükségképpen mindenki a saját személyiségéhez igazítja.

Valahol itt kereshető Wilson előadásában a lélek: a magára hagyott, saját szabadságára bízott néző körül.

- Wilson úr, melyik jelenetet tartja előadása legszenvedélyesebb részének?

– Azt nem árulom el.

Bálint Istvánnal Wilsonról

- Azzal *hívtál fel, hogy problémáid vannak a Wilson-előadással kapcsolatban. Tudom, hogy a ti színházatokra egy időben nagy* hatással *voltak Wilson* elképzelései. *A néhány mondat azonban, amit a telefonban mondtál, meglehetősen elutasítónak tűnt. Mi az oka ennek?*

– A legnagyobb problémát az okozta, hogy az előadást nézve úgy éreztem, mintha csapdába kerültem volna. Az egyik magyar kőszínházban játszódott, a magyar színházi élet szereplőivel a nézőtéren, a másik pedig a világszínházban, a huszadik században, Robert Wilson életművének részeként. Valamiféle ítéletzavar tört rám. Az első előadás itt utol nem érhetően tökéletes és modern volt. Álmában sem jutott eszébe az úgynevezett valóságot imitálni. Egyszerre volt technikailag elérhetetlen és megtermékenyítő. A másik előadás viszont olyan volt, mintha organikus élet helyett csupán jelek működését láttam volna. Papírvékony jelszínház. Mégis, ez a színház hihetetlen távolságban van a magyar viszonyoktól. Azért emeltem fel a telefont, mert elgondolkodtatott a magyar kulturális életnek ez a relativitása. Ilyenkor honvágyat érzek Amerika után, mert ott a jó is és a rossz is azt jelenti, ami. Itthon azonban nem saját értékükön szerepelnek a dolgok.

– *Szerintem a magyar színház úgy válaszol egy beny*omásra - ebben *az esetben Wilson darabjára -, ahogyan* számára lehetséges, és *ahogy* lehetséges, *az úgy adekvát. Tehát nincsenek* rossz válaszok.

– A magyar színház, a magyar kultúra adott már úgy válaszokat művészi élményekre, hogy közben átgyúrta magát a dolgot, de az akkor nagyon megtermékenyítő volt. David Bowie-nak mítosza keletkezett itthon. Olyasmit eredeztettünk tőle, ami túlnőtt a valóságos David Bowie-n. Vagy például Pilinszky mitikus, angyali tulajdonságokat kölcsönzött Sheryl Suttonnak, ám amikor megismertük Sherylt, és elkezdtünk vele dolgozni, kiderült, hogy ő azért egy amerikai, bár tagadhatatlanul nagyon különös lány. De Pilinszky reagálása ettől még nagyon fontos és önálló válasz marad. Vagy vegyük akár Erdély írását az *Einstein on the* Beachről: az is egy speciális kulturális helyzetből reagált, de mégis igaz és inspiráló volt.

A mostani darabbal kapcsolatban az a félelmem, hogy csupán formai válaszok fognak rá érkezni. Esetleg lesz egy kis elkeseredés a tökéletesség reménytelensége miatt. Azért nem értek egyet azzal, amit mondasz, mert a Wilson-előadás szerintem éppen egy elmúló esztétika terméke. En úgy látom, hogy most nyersebb, pucérabb, személyesebb művészet felé tartunk. Távolodunk a designtól, a sima és szép formai megoldásoktól. A lelkes fogadtatásból úgy tűnik, hogy a magyar színház elfogadja ezt az elavulófélben levő produkciót.

– Lényegében *megismétlem, amit az előbb mondtam. Lehet,* hogy a magyar színház csak formai *válaszokat fog adni* erre az előadásra, lehet, *hogy elfogadja, nagyszerűnek tartja majd,* de az is lehet, *hogy létrehoz majd előadásokat ezzel a darabbal szemben. Ilyen az emancipált kultúra: minden* reagálása *helyénvaló. Bármivel, bármikor* szembesül, az soha *nincs korán vagy későn.*

– Nemis az a baj, hogy a magyar kultúra most ezzel az előadással találkozott. Én inkább csak a rossz sorsot látom abban, hogy nem előbbi állapotában találkozott a wilsoni színházzal. Ebből a mostani darabból hiányolom a szenvedélyt és az intenzitást. Valódi válaszok akkor adhatók egy élményre, ha annak intenzitásával saját magamat állíthatom szembe. Nem tudom, hogy ennek a darabnak van-e ilyen hatása. Az a gyanúm, hogy nincs. Egyetlen nagy pozitívumának a tökéletességét látom. Azt, hogy mindig a legoptimálisabb megoldást keresi.

- *A szenvedélyt hiányolod a darabból. Nem lehet, hogy ott van az, és éppen a szenvtelen* forma *alatt?*

– Én el tudok képzelni hideg poklot színpadon, akkor, ha annak a részesévé tudok válni, ha bevon a saját világába. Itt azonban úgy éreztem - ezt mondtam is már -, hogy csak designt látok. Előre megfontolt szándékkal. Pontosan megtervezett, hatásra építő megoldásokat. Ebben érzem én a hidegséget, Olyanfajta érzékenységből merít, amit mintha már kezdenénk magunk mögött hagyni. Elég nehéz ezt körülírni: ez a hűvösség a gay design finomságából fakad. És itta hangsúly a designon van, a látvány túlzó arányain.

– A megtervezettség és *a* beállított *mozdulatok önmagukban még nem vallanak az érzelmek hiányára. Számomra éppen a konstruáltság volt felszabadító.* Az előadás *nem mutatta, hogy mit kell éreznem, hanem rám hagyta a* döntést, *hogy miként* értelmezem a *látványt.*

– Megint sikamlós területre érünk. Én is azt a színházat szeretem, ahol szabadságot találok. Amikor kedvemre be tudok lépni és ki tudok lépni belőle, és nem erőszakolnak rám egy világot. Ám ez a darab nekem alig szól valamiről. Amikor ezt mondom, nem feltétlenül tartalmi szűkösségre gondolok, hanem arra, hogy nem látom, hol vannak ennek a látványra alapozott fantáziának a gyökerei. Csak nyelvi, kulturális utalásokat tapasztalok, olyan játékot ráadásul, amilyet már túl sokáig játszottak a nyugati kultúrában. A Wilson-előadások szövegrésze a régi darabokban is zavart engem. Míg a csendekkel, a sikolyokkal vagy a nyöszörgésekkel megüt valamit, addig ezzel a „posztstrukturalista" szöveggel bennem semmilyen hatást nem keltett. A régi Wilson kimeríthetetlen fantáziával szembesített, és nagyon maradandó képeket hagyott bennem. Ahogy a fiú-lány fekete Sheryl Sutton ül egy karosszékben, vállán fekete madárral, azt soha nem fogom elfelejteni. Nagyon fontos volt az is, hogy Wilson mitizálni tudta a technikát. Az *Einstein on* the Beachben például volt egy jelenet, ahol a színpadon nem volt más, csak egy hatalmas függőleges fénycsík a teljes színpadnyílás magasságában, amely aztán hihetetlen lassúsággal megfordult a saját tengelye körül. Fantasztikus vonzása volt. Az ösztöneimre hatott ez a megtervezett, pontos technika. A mostani Wilson mintha túl irodalmias volna. Talán ezért is nem gyakorol rám hatást. Arról nem is beszélve, hogy soha nem érdekel, amikor a kultúra szétteszi a lábát, és a kultúra beteszi a kultúráját a kultúra lába közé.