

Ez a kép lenyűgöző, méretei gigantikusak, hatása frenetikus színpadi installáció. Az eddigi konstruktivista szögletek, éles fény- és színhatárok váratlanul harmóniává oldódnak, Woyzeck kése olyan színpadi műalkotássá lesz, mint Einstein széke az *Einstein on the Beach*-ben vagy Orlando ágya az *Orlandóban*, s művészi tárgy erejével installációvá formálja a színházi pillanatot. Csönd van, bevégeztetett, úgy és ahogyan Woyzeck előre látta, s Wilson ellentétek disszonanciájára épülő nyolcvanperces menete itt megnyugvást talál.

A lezárást ígérő zenei és képi kádencia ugyanakkor egy másik párt állít elénk: Marie szobájában a Bolond és Margret altatja a kicsi Christiant. A Bolond fehér nadrágban és ingben (mint Woyzeck), Margret piros ruhában és cipőben (mint Marie), Marie lágy moll pentachordos altatódalát éneklük, mely az első ismétlés után átvált mesélésbe: „Once upon a time there was a poor child / with no father and no mother / everything was dead and no one was / left in the whole world”, s ezzel a történetet, bizony a Woyzeckét úgy emelik a legendák világába, hogy közben a legendává válás mechanizmusának mindennapos rutinjával ruházzák fel az összes túlélőt. Ebben a záróképben értelmeződhet, de itt aztán értelmeződnie is kell annak, hogy Margret egyforma Marie-val, s hogy a Bolond hasonlít Woyzeckre; s itt, mikor a Marie státusába lépő Margret záróstrófként újra a *Misery's the river of the World* refrént éneklük a kicsi, fehér nadrágos, haskötős, pucér felsőtestű, Woyzeckké növő fiúcskának, akkor ennek a nyomornak a képe a nagy brechti társadalmi igazságtalanságok hagyományozódásán kívül az egyéni életük öröklődő továbbvitelének nyomorúságát is magában foglalja. Margret és a Bolond dalának gyermeke „wanted to go back down to earth / the earth was an overturned piss pot”. Kiborult bili a Föld.

Sheryl Sutton azt mondta Wilson színházáról, hogy „az újonnan belépett színészt csak akkor veszed észre, amikor már percek óta a színen van” (Pilinszky János: *Beszélgések S. S.-nal*, negyedik fejezet). A színészek jelenléte Wilsonnál fegyvelmezett és pre-

cíz folyamat. Nem a bonyolult és változatos *trouvaillé*-ok kínálják fel a nézőnek az átélés megtisztító lehetőségét, hanem a színészi, az élő játékot képpé formáló mozgás.

Aragon a kultúrtörténet újabb szenilis fordulatával a szürrealisták felemlegetésénél elfeledkezett az egyetlen megszálott színházcsinálóról, Artaud-ról, akit a halott barát, Breton már 1927-ben úgymint kiutált a körből. Pedig ha a kortárs színház elemzésre méltó produktumainak színház-történeti filialéit keressük, akkor Moholy-Nagy és a Bauhaus avantgárd tendenciái mellett vagy után fel kell ismerni azt a színházi elképzelést, amelyet Artaud nem tudott megvalósítani, de amelyre Wilson leginkább az 1972-es *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* egy hétig tartó előadása óta törekszik. Wilson életet teremt a színpadon, nyelvi, vizuális és akusztikus kommunikációt, s előadásai évtizedek óta már nem kísérletek, hanem működő, ráadásul boldog életformák.

GYUKICS GÁBOR

Robert Wilson svédül álmodik

■ AUGUST STRINDBERG: ÁLOMJÁTÉK ■

August Strindberg *Álomjáték* című, ritkán előadott darabjával kezdett játszani a texasi születésű Robert Wilson. A születési hely kiemelését azért tartom fontosnak, mert eddig sem svéd, sem más európai rendezők nem voltak képesek érdemlegesen megrendezni e strindbergi látomást. A darabot színpadra adaptálta többek között Antonin Artaud, Max Reinhardt, sőt, a svéddek legjelentősebbek tartott rendezője, Ingmar Bergman is. Bergman 1953-ban a svéd televízióknak készített adaptációját azonban a kritikusok katasztrofálisnak minősítették, mivel csak verbális drámává szűkítve, a díszlet látványától megfosztva tudta a darabot elfogadhatóvá tenni.

Úgy látszik azonban, hogy hosszú várakozás után ez a makacsul színpadra alkalmatlannak ítélt darab Robert Wilson személyében végre emberére talált.

Az amerikai rendező, díszlet- és látványtervező, aki egyszer már Magyarországon is letette névjegyét, 1998-ban a stockholmi Városi Színházban svéd színészekkel állította színpadra az elhíresült darabot. Nehéz elképzelni nála megfelelőbb színházi személyiséget ehhez a komoly kihívást jelentő munkához. Robert Wilson immár harminc éve hoz létre olyan fantasztikusnál fantasztikusabb álmokképeket, melyek térben és időben minden konvenciónak és hagyománynak ellentmondanak. Megjegyzésre érdemes az a tény is, hogy a világ legkülönbözőbb művészegyéniségeivel, mint például Philip Glass (*Einstein on the Beach – Einstein a tengerparton*) és Tom Waits (*The Black Rider – Fekete lovas*)

dolgozik együtt, és az sem mellékes, hogy legtöbbször európai városok társulatainál talál otthonra ötleteivel. Brooklynban utoljára 1998-ban a frankfurti színházzal járt a *Time Machine (Időgép)* című produkcióval, amely csakúgy, mint az *Álomjáték*, hatalmas sikert aratott.

Itt kell megjegyezni, hogy a Brooklyn Academy of Music az egyik legrugalmasabb, legigényesebb és legnyitottabb színháznak számít Amerikában. Színvonalát szinte egyetlen más amerikai színház sem képes megközelíteni. Csak olyan darabot és társulatot fogad be, amely még a legigényesebb nézőt és kritikust is maradéktalanul kielégíti. Előadások előtt néző-alkotó találkozókat szervez. Repertoárján megtalálható balett, modern tánc, komolyzene, klasszikus színház és az előadó-művésze-

tek minden olyan formája, amely a világ legkülönbözőbb tájairól színpadra állítható. 1998-ban nagy sikerű magyar komolyzenei hétvégét is rendeztek: ekkor a Brooklyni Filharmonikusok közreműködésével Kurtág, Ligeti, Bartók és Kodály szerzeményeit interpretálták.

Robert Wilson visszajár ebbe a színházba. Nem véletlenül, és nem akármilyen produkciókkal. 2000 novemberében hat előadás erejéig repítette át az óceánon Svédországból Strindberg *Álomjátékát*, ami nem volt akármilyen feladat. A három kamionnyi díszletet és technikai felszerelést ötven díszletező cipelte színpadra, és építette fel a svéd színpadmester, fővilágosító és a helyi műszaki személyzet segítségével. A bemutató előtti munkálatok két hétig tartottak. A díszlettervező Robert Wilson híres bonyolult és meghökkentő színpadképeiről, melyeknek színpadra állítása még a legprofibb színháznak is komoly kihívást jelent.

A ritkán játszott mű a wilsoni adaptációban Indra lányának misztikus utazását mutatja be, amint megszemléli, miként folyik az élet a Földön. Robert Wilson Strindberg radikális eszméit a digitális korbá helyezi. Az idő, a tér és a narráció monumentális átrendezése és az elképesztő technikai megoldások egyértelműen Wilson színházi szürrealizmusát demonstrálják. Strindberg az 1900-as évek körül érkezett el a szürrealizmus központi kérdéséhez: a földi álmok és a tárgyiasság (a tudományosan megmagyarázható valóság) különbözőségeinek érzelmi összeolvasztásához. Az *Álomjáték* egyik szereplője felteszi a kérdést: mi a költészet?, és ugyanő ezt vá-



Két kép az *Álomjáték*hoz

laszolja: nem valóság, több annál. Nem álmok, hanem ébren álmok. Itt azt is érdemes megjegyezni, hogy a darab születése előtt egy évvel jelent meg Freud *Álomfejtés* című műve. Ehhez szorosan kapcsolódik, hogy Robert Wilson régóta hisz abban, hogy mindent két külön szinten hallunk és látunk: egy külső képernyőn – amely összekapcsolja a kívülről érzékelt információkat – és egy belső képernyőn – amelyen az álmok, emlékek és elképzelt történetek vetítődnek ki. Wilson ennek következtében olyan világot teremt a színpadon, melyben ezek az önmagukba mélyedt belső világok tárgyilagosan érzékelhetők. A rendezéseiben állandóan jelen levő ismétlődés, az auditív és vizuális élmények állandó szétválasztása és a látvány teszi lehetővé, hogy a néző periodikusan egy bizonyos pontra, képre koncentrálhasson.

Úgy érzem, Strindberg is ezeket a képeket hozza össze, mondja Robert Wilson. Egy pillanatra becsukod a szemed, és mit látsz? Nem tudod, de a csukott szem is a látás része. Negatív kép. Lehet, hogy egy pillanatra álomba zuhantál. Nem tudom. Csak az biztos, hogy a belső és a külső dolgok egész idő alatt jelen voltak. És ezeket alapul véve lehetünk a színházban plasztikusak.

Robert Wilson változatában néha mintha egyetlen testből áradna a különböző hangok többszólamúsága. Máskor pedig mintha több szereplő egymástól hatalmas távolságokra ugyanazt a monológot adná elő. A darabban és ebben a háromórás előadásban is kiemelt hely jut az időbeli hosszúságnak és az ismétlésnek. Az egyik szereplő egész felnőtt életét várakozással tölti, ami önmagában még nem lenne érdekes, de itt ez a bizonyos várakozás a színpadi ajtón kívül történik. Egy másik fantasztikus jelenetben a szobalány olyan módon zár be egy házaspárt egy szobába, hogy könyörtelenül leragaszt minden ajtót és ablakot, és/vagy betöri a falat, a padlót és a mennyezetet. A következő jelenetben a kilincs csikorgó hangja hat egy másik szereplőre úgy, mintha szívének huzalait csavargatná. Ez a fajta jellegzetes látás és hallás nagyon fontos Robert Wilson színházi világában. Sokszor hívja fel a közönség figyelmét arra, hogy figyeljék (hallják) a képeket, a látványt. Miért sírnak az emberek, amikor szomorúak – kérdezi a vak –, mert néha a tisztánlátás érdekében szükséges lemosni szemünk ablakát. Ez a párbeszéd is arra utal, hogy nem véletlenül választotta Robert Wilson Strindberg *Álomjátékát*.

A díszlet hatalmas le-fel, ki-be mozgatható vásznakkal áll, a rájuk festett háttérrel jelzik a jelenetek színhelyét. A teret és az időt egyes jelenetekben egy kékre festett fakerítés hasítja ketté. A mozdulatlan, de mozgatható téhén- és lóalakok, a természetellenesen hatalmas ágyú beszélő képeket alkotnak. Időnként egy fából épült svéd villát vetítenek a háttérre. (A brooklyni színház óriási tere szinte mindenre lehetőséget ad, amit rendező vagy díszlettervező valaha is elképzelt.)

A jelenetek sokszor tablóval kezdődnek. A szereplők a rettentő mélyen érezhető némaságból lépnek elénk. Szinte alig mozognak, akkor is lassan, automatikusan. A beszédmód is teljesen redukált. Puritán színjáték digitális időben, térben. Egy XIX. századi álmok bizarr XXI. századi transzformációja. Mindazonáltal egyértelműen érezhető és látható a skandináv dramaturgia: hideg, letisztított, csillogó jég-szobor az éjféli napsütésben.



Stephanie Berger felvételei