



– Mi a véleményed az előadásaitokhoz kapcsolódó nagyfokú személyességről és intimitásról? Például Magyarországon ez viszonylag szokatlan műfajnak számít, a színészek inkább karakterek bőrébe szeretnek bújni a személyes érzelmeik és gondolataik kitergetése helyett.

– Ez fontos kérdés, ha a színészetéről gondolkodom, a jelen idő és a jelenlét a legfontosabbak. A valósággal, a térrel és a közönséggel létrejövő igazi találkozás. Ebben hiszek. A nézők nem veszíthetik el a kapcsolatot a valósággal, mivel erre kitalált történetek híján nincs lehetőségük. Az önéletrajzi elemek nagyobb lehetőséget adnak a bevonódásra és a megérintésre – azt hiszem, engem kizárólag ez a fajta színészet érdekel. A Gob Squad által biztosított nyitott szellemi tér, az emberek bevonása és a performatív jelenetek által felvetett kérdések hatalmas szabadságot, egyben elmélyülést adhatnak. Nem tudunk elveszni a saját fikciónkban. Fontos, hogy a nézőket soha nem erőszakkal rángatjuk a színpadra, az ő döntésük, hogy részt akarnak-e venni. Mivel minden jelen időben zajlik, a személyes élmények kiszámíthatatlanok, pont ezért nem lehet hibázni sem:

nincs olyan, hogy egy néző elrontja az előadást, valamit rosszul csinál. A saját, szerteágazó személyes élményeink felhasználásával talán tudunk valami általános érvényűt mondani az embereknek. És párbeszédet folytathatunk velük. Más szövegeket is fel szoktunk használni, de ezek mindig talált anyagok, semmiképp nem akarjuk, hogy az előadásaink csak rólunk szóljanak, vagy a mi „megváltásunkat” szolgálják. Ha például olvasok egy regényt, ami nagyon tetszik, az a személyes történetem, így a produkció része is lehet.

– Bár utálok azt a kérdést, mert sokszor én sem tudok válaszolni rá, de mégis felteszem: mit gondolsz a színház szerepéről, illetve van-e a Gob Squadnak megfogalmazható célja az előadásokkal kapcsolatban?

– (Nevet) Manifesztumunk vagy hatalmas, teoretikus alapköveink nincsenek, de azt hiszem, a legfontosabb a kapcsolatteremtés és a közösség, különböző személyes és társadalmi kérdések mentén. Az élő színház megteremtése. A valóságot szeretnénk bekeretezni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: NÉDER PANNI

Thomas Irmer

# Harmadik felújítás

## AZ EINSTEIN A TENGERPARTON MINT KLASSZIKUS

1976-ban Avignonban volt az ősbemutatója egy négy felvonásból álló, ötórás operának (Robert Wilson – Philip Glass: *Einstein a tengerparton*), amely a színház, valamint a zenés és táncszínház befogadásának módját lényegében egyszer s mindenkorra megváltoztatta. Cselekményes opera, avagy a címszereplő életrajza helyett a nézőnek a kórus kiszámított hangsoraiban volt része; ezek kísérték néhány asszociációkban gazdag képet, például egy óriás mozdonyt, egy törvényszéki tárgyalótermet a hozzá csatlakozó börtönnel, és a végén egy úrhajót, amelyben hatalmas fényszórók előtt mozgó piktogramokhoz hasonló táncosokat lehetett látni. Aki tudta, hogy Einstein szeretett hegedülni, egyfajta horgonyt találhatott Philip Glass *minimal music* kompozíciójában, amelyből újra meg újra kirítt egy hegedűszóló. Aki emellett még azzal is tisztában volt, hogy Einsteinnek a relativitás elméletéről írott könyve mozgó vonatokkal illusztrálja a maga idő- és térfelfogását, a mozdony hipnotikusan lassú betolásában vonatkozási pontot találhatott a nagy ívhez, amely Einstein ifjúságának vasúti korszaka és – egy vetített atombombabombanást követően – az élete végén beköszöntő új utazási korszak között feszül. Egyébként azonban tiszta zenére születő tiszta formával és – Andrew De

Groat és Lucinda Childs koreográfiájában – tiszta mozgással volt dolgunk. Megtoldva közjátékokkal, az úgynevezett „*Knee Plays*”-szel, amelyek esetlegesnek tűnő köznapi dialógusokból állnak.

Azt a körülményt, hogy az ősbemutató alkalmából a mű minden bizonnyal úgy hatott, mint egy más csillagképről származó úrhajó, Wilson és Glass már jó ideje előszeretettel relativizálja. A mai színház tulajdonképpen jóval konzervatívabb, és ennek megfelelően az akkori közönség sokkal nyitottabb volt az efféle újdonosságokra. Sőt, aki ismerte a korai hetvenes évek New York-i színházát, annak látnia kellett volna, hogy csupán néhány elemet (Glass zenéjét, az új táncot és Wilson vizuális színházát) kapcsoltak össze következetesen egységes műalkotássá. Glass később így emlékezett erre: „Wilson és én megkíséreltük, hogy kiemeljük minden egyes elem belső struktúráját. El kell azonban ismernem, hogy ez a munkamódszer csak közvetve nevezhető Wilson eredendő érdemének: a szóban forgó esztétika tulajdonképpeni eredete Marcel Duchamp-ra vezethető vissza. Ezek az elképzelések Robert Rauschenbergen, Jasper Johnson és Merce Cunninghamen keresztül jutottak el hozzánk. Ők határozták meg azt a modern esztétikát, amely az adott mű üzenetét részben



a néző befogadási folyamatába helyezi át.” E tekintetben a merőben más kiindulópontok felől érkező Wilson találkozott más színházi újítók közönséget aktivizáló törekvéseivel, Brechtől egészen a Living Theatre-ig, csak éppen az opera műfajában ez a felfogás addig még nem jelent meg.

Az *Einstein a tengerparton* első számú Wilson-klasszikussá lépett elő, amely nagyszabású nemzetközi turnék felújításain élt tovább, először 1984-ben, majd 1992-ben. A művet alkalmanként más rendezők is színre vitték, például a kilencvenes években Achim Freyer Stuttgartban, sőt 2000-ben mint „hozzáférhető operát” az egykori NDK-beli Állami Bank termeiben (és alagsori trezorjaiban) is bemutatták egy legendás berlini off-színházi produkció keretében, egy Berlinben élő amerikai zeneszerző, Ari Benjamin Meyers irányításával.

Most ismét Berlin lett négy kontinens harmadik felújításának utolsó állomásává, amellyel a Berlini Ünnepi Játékok Házában lehetett találkozni, úgy is mint az idei márciusi zenei fesztivál csúcspanakciójával. Nem könnyű pontosabban meghatározni az ősbemutató szóban forgó új betanulásának mibenlétét, hiszen ennyi év elmúltával egyszerre foglalja magában a történeti rekonstrukció aspektusát, valamint az új szereplők jelenlétéből következően a szükségszerű változások mozzanatait, amelyek ha nem is a művet magát, de előadását feltétlenül érintik. Így például az első felvonásban a Lucinda Childs által kidolgozott, „Tétel három átlón” című szólótáncot, amely a lassan a színpadra tolt mozdonyt kíséri, már nem maga az amerikai koreográfiai ikon adja elő, hanem Childs társulatának egyik tagja, Caitlin Seranton. Kerek húsz percen át rajzol a táncosnő ismétlődő lépésekkel lassan húzódó térbeli átlókat a mozdony elé, amelynek vezetőüléséről *comics*-szerűen vigyorog egy pipázó masiniszta. A több mint négy órán

át tartó, szünet nélküli előadás mozgásból, zenéből és képekből álló egymásmellettségében ez az első csúcspont. Hogy tart-e szünetet, azt tetszése szerint a néző határozza meg; de ez esetben elmulaszthatja (az ősz Einstein-parókat viselő) Jennifer Koh valamelyik vibráló hegedűszólóját – és ezzel az est egy további csúcspontját.

Ami az áttetsző fehér és később az úrhajóban meleg sárga világítást, a fekete nadrágtartó alatt fehér inget viselő, fehérre sminkelt kórústagokat és a nagyszabású grafikákként ható színpadképeket illeti, ezekben későbbi Wilson-produkciók építőköveit fedezhetjük fel. Az *Einstein a tengerparton* a szó szoros értelmében a későbbi wilsoni színház szintiszta lényegét jeleníti meg: a maga musical-variánsaiban színesebb, lendületesebb, mint a Berliner Ensemble új keletű *Pán Pétere*, s az elmentés irányban közelebb áll a *Death, Destruction & Detroit* és a *Hamletmaschine* (New York és Hamburg) nyolcvanas évekbeli, a nyelv szerepét is hangsúlyozó szürrealizmusához. A nagy meglepetés azonban abban állt, hogy milyen frissen, elemi erejűen és energikusan élhetjük meg harmincnégy év elmúltával az *Einstein a tengerparton*-ban jelen lévő wilsoni lényegét – olyan esszenciaként, amely önmagát revitalizálja. Sajátos esete ez a modern színháztörténetnek.

Az einsteini asszociációs világba lopakodó irritáció szögletes vonzerejét egyedül a „Knee Plays” vesztették el, amelyek nevékhöz híven összekötik a felvonásokat, és többnyire Wilson sokéves munkatársának, az autista Christopher Knowlesnak a szövegeiből keletkeztek. Ma, ha úgy tetszik, a maguk szünet-funkciójában közelebb állnak a zenéhez, mint szó szerinti jelentésük megértéséhez, amire az egész részeként már annak idején sem igen volt lehetőségük. Ebben az értelemben a zenélő képek wilsoni színházában a zene diadalmaskodik a szöveges színház fölött, amely amúgy sem érdekelte a művészt egészen addig, amíg az európai nemzeti és városi színházakban hozzá nem fogott későbbi, a repertoár klasszikusait felvonultató rendezéseikhez. A zeneszerző vezette Philip Glass Együttessel, amelyet az Avignon óta a wilsoni változat minden előadását irányító Michael Riesman vezényel, szívesen hallgatnánk a mű koncertszerű előadását is (a közbeiktatott CD-kkel együtt), beleértve Gordon Befferman Keyboardsának szélsőséges Glass-specialitását, amely a maga mély hangzásaival az egész színházat is a nézőtéri sorok zsigereiig meghatározza.

E harmadik felújítás egy további aspektusa az erőteljes wilsoni lényeg mellett a könnyedsége is. Jó idők járhattak a művészetekre annak idején New Yorkban. Az *Einstein a tengerparton*-t nem terheli az aktuális művészeti politizálás, amely ma történelminek hatna, és tökéletesen mentes saját recepciótörténetétől (amely gyakorlatilag mind a mai napig maguknak az alkotóknak a kezében van, sőt, mások produkciói is az ő engedélyezési eljárásuktól függenek). Ekként a mű továbbra is megmaradt operának, amelyen keresztül friss szemmel vizsgálhatjuk mind a műfajt, mind a színházat magát. Mint a XX. század egyik mérföldkövét és a XXI. századba röpdítő úrhajót máig sem múlták felül.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT