

KEGYETLEN SZÍNHÁZCSINÁLÓK?

Robert Wilson és Antonin Artaud

Robert Wilson előadásairól nagyon nehéz úgy beszélni, hogy ne valami egészen erőltetett és nevetséges dolog kerekedjen belőle. Ez éppígy igaz az *Einstein on the Beach*re is, egy ilyen sokat emlegetett és sokszor elemzett darabra. Értelmezői rendre ugyanazokat a kli-séket használják ahhoz, hogy fogást találjanak az operán. Felsorolják, hogy mit látunk a színpadon, életrajzi elemeket citálnak (Wilson texasi gyerekkorából vagy a darabra vonatkozóan Einstein-anekdotákból), esetleg – bár idáig kevesen merészkednek – különböző megfejtésekkel állnak elő. Mindezért azonban senkit sem lehet hibáztatni. Az ember való-ban tanácstalan Wilson képei előtt, legalábbis elmagyarázni aligha tudja, mi az, amit lát. De ha azokról nem, hát másvalamiről kell beszélni, hogy meg tudjuk, hányadán is állunk egy ilyen színházzal.

Persze láthatunk benne valami mágikus történetet (a művészet működésbe lépését vagy effélét), amivel akár igazunk is lehetne, csak hogy erről megint csak nehézkes bármi továbbit mondani. Úgy tűnik, inkább magán a művön kívül kell fogódzók után keresgelnünk akkor, ha mindennek ellenére meg akarjuk tudni, miért olyan lenyűgöző hatása a szóban forgó opera. Azt azonban be kell látni, hogy ha nem vagyunk tisztában sem a színház, sem az ope-ra, sem a zene kortárs fejleményeivel, ez a keresgélés elsöre csupán sötétben tapogatózás. Másrészről miért ne indulhatnánk éppen innen, valaminek a nullpontjáról?

Ráadásul a wilsoni színház bizonyos értelemben tényleg afféle nullpont. Bár operának nevezik, az *Einstein*-darab elég messze esik mindattól, amit hagyományosan operán ér-tünk. Nincs cselekménye, beazonosítható szereplői, nincsenek dialógusok, konfliktusok, sőt énekelni is csak a kórus énekel, habár egyetlen ária mégiscsak elhangzik. Ezen kívül abból a szempontból is nullpont, hogy jól illik rá mindaz, amit Susan Sontag a modern művészetben a csend esztétikájaként azonosít. A darab vizuális „csendje” (a színpadkép teljes lecsupaszítása), a szövegeiket folyamatosan ismétlő színészek, a hosszú időtar-tamok, vagyis az általában vett üresség szcenírozása – mindez mintha hatályon kívül he-lyezné a nyelvet, és valami a szavakon túlnaniról beszélne. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az értelmező csömöre.

Nem kell sokáig kutatnunk, hogy feltűnjön, jó okkal bukkannak fel újra és újra a csend toposzai Wilson színháza kapcsán. A rendező maga is gyakran hivatkozik John Cage-re, aki a művészeti csend első számú propagátora. Annak a csendnek, mely valami önmagán kívü-linek is teret enged, vagy legalábbis nem zárja ki e másvalami megtörténéseinek lehetőségét. Valamint a néző és az alkotó csendjének, amiben mindent akként személhetünk – ami; nél-kül hogy saját egónkat kényszerítenénk a dolgokra. A Cage-féle csendben mindennek egyen-lő figyelmet lehet szentelni, és mivel a dolgok alapvetően jók és élvezetesek, soha nincs rossz választás. Wilsonnál ugyanígy: a színpadon zajló események bármelyikét nézhetjük külön-külön, és semmivel sem fogunk kevesebbet látni, mintha egy másikra vagy a jelenetre összes-ségében figyelnénk. Ebből kiderül, hogy a Cage által megkövetelt, már-már egyszerű hét-köznapni figyelem fókuszpontját kedve szerint váltogathatja az ember. Éppen azért, mert egyetlen dolgot vár a nézőtől, tudniillik hogy nyitott legyen, hidat ver az élet és a művészet élesen megkülönböztetett területei közé. Azt már most látjuk, ez a művészet nem kívánja azt

a befogadótól, hogy komplex tudásanyagot mozgatva megküzdjön a művel, majd ennek zálogaként felmutassa a Jelentést. Ha létezik is ilyesmi, mármint konkrét jelentés, annak ott kell lennie a felszínen, abban, amit látunk vagy hallunk.

Ennek a modern művészetben szokatlan, radikális egyszerűségnek korábban Gertrude Stein adott hangot, akihez Cage és Wilson is tudatosan kapcsolódnak. Színdarabjai a figyelemnek ugyanazt a modelljét adják, mely kevésbé a felfejtendő jelentéssel, mint inkább a befogadás folyamatával függ össze. Színpadi műveinek sajátossága a szavak állandó, már-már autisztikus ismételtetése, a történetnélküliség és az ezekből következő időbeli statikusság. Ezek az elemek pedig Wilson színházának is állandó kellékei. Úgy is mondhatnánk, a rendező formát talál Stein absztrakt színdarab-kísérleteinek, melyeket írójuk tájakként nevez. Azért épp így, mert a befogadás mikéntjét Stein egy táj szemlélésének mintájára képzeli el, nagyjából úgy, ahogy azt feljebb Cage-nél már említettük. A nézőnek nem kell a történettel, a szereplőkkel és kapcsolataikkal bajlódnia. Az, hogy egyáltalán nézi vagy olvassa a színdarabot, már elegendő a megértéshez.

Ami, egyebek mellett, Stein örökségének része, az az ismétlés. Wilsonnál ismétlődnek a mozgások, a szövegek, a jelenetek, a zene, de még a szereplők is megsokszorozódnak. Az ismétlés mögött egyfelől az a mindenki által jól ismert tapasztalat húzódik, hogy gyakran rendkívül kényelmetlen. Főképp a színházban, ahol senki nem akarja újra és újra ugyanazt a jelenetet látni. Másfelől azonban éppen zsigeri hatásánál fogva nem engedi, hogy a néző azt higgye, a mindennapoktól elkerített művészetvallás, a testetlen befogadás ceremóniáján vesz részt. Ezzel újból visszaérkezünk az élet és a művészet demarkációs vonalához, ami viszont Wilson színházában mintha nemhogy eltűnne, de egyenesen hangsúlyosabbá válna. Annyira szembetűnő a színpadi események mesterségessége, hogy aligha lehetne összetéveszteni mindezt, a wilsoni színházon kívül, bármilyen mással. Wilson nem a valóság utánzatát kínálja a színházban, hanem egy színházi valóságot a maga megalkotottságában. Azok közül, akik éppen emellett kardoskodtak, vagyis hogy a színház nem valaminek a „hasonmása”, minden bizonnyal Antonin Artaud a legismertebb. Bár kegyetlen színházának látszólag semmi köze nincs Wilson gyermeki álmokképeéhez, kapcsolatot feltételezni talán nem is annyira légből kapott ötlet, mint elsőre tűnik. Az alábbiakban ennek próbálok meg alaposabban utánajárni.

„Hiszek az autisztikus viselkedésben” – szögezi le Wilson, és rendezései is erről tanúskodnak.¹ Ismert, hogy darabjai ma már saját kézjegyének számító scenográfiájának kialakításához nagyban hozzájárultak személyes kapcsolatai, melyek két általa örökbefogadott fiúhoz, a süketnéma Raymond Andrewshoz és az autisztikus Christopher Knowles-hoz fűzik. Színháza a kezdetektől a beszélt nyelv alternatíváit keresi: a képek gazdag jelentésrétegei és a nyelv szokványostól eltérő használata a kommunikációnak olyan csatornáit, melyek nem kényszerítenek normatív mintát a szubjektumra. Korai darabjainak csendje, majd a némaság egyfajta autisztikus nyelvvel való felcserélése a nyelv elégtelenségén alapszanak. A közös bennük az, hogy egyformán a magány, a megnyilatkozni képtelen, önmagába zárt tudat képzeteit hordozzák. Az a nyelv, amely elüt a normától – és ez mozgatja Stein szövegeit is –, nagyobb távolságot biztosít a kritikai viszonyuláshoz; nem homályosítja el az elemző tekintetet saját értelmességében való megingathatatlan bizonyossága. Ami kívül van a természetesnek tételezeten, az nem veheti mindenkor adotttnak a pillanatnyi állapotot: rá kell kérdeznie. Ahogy Holmberg megállapítja, Wilson éppen ezt teszi – minden rendezőnél és drámaírónál radikálisabban kérdőjelezi meg a szöveg színházi tekintélyét és a nyelv primátusát, annak ellenére, hogy módszereit gyakran a nyelv-

¹ Holmberg, Arthur: *The Theatre of Robert Wilson (Directors in Perspective)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 4.

től való idegenkedésként értelmezték.² Azt is mondhatnánk: a nyelv folyamatát nem a part-ról nézi, hanem addig gázol benne, amíg az mindenütt jelenvalósága miatt el nem némul, majd a túlpartról újra láthatóvá nem válik, immár anyagságának tapasztalatával. „Wilson a nyelvet magát vizsgálja, nem a tárgyakat és jelentéseket, melyekre utal. A rendező a nyelvre, annak nyers fizikalitására koncentrálnak.”³

A hang az, ami a nyelv és az ismétlés anyagságát a testben egyesíti, abban az értelemben, hogy Wilson színészei mintha annak a nyelvnek a mechanizmusa szerint mozognának, melyet beszélnek. A függetlenül létező részek egymás mellé illesztése, az alapvető fragmentáltság és a gépies ismétlés átjárják a testet és a beszédet is. Ám a kapcsolat nem mimetikus – az egyik nem a másik képére van formálva –, hanem egy mélyebb kapcsolatot, a színház és a rítus megfeleltetésének szellemében, egy ősi, nyelv előtti állapotot feltételez, melyben a kettő még azonos. Sontag csend-esztétikájának is része, hogy a beszéd ezen egység felé tart: „A csönd aláaknázza a »rossz beszédet«, amin az elkülönült beszédet értem – a testtől (és következésképpen az érzéstől) elkülönült beszédet, az olyan beszédet, amit nem hat át szervesen a beszélő érzéki jelenléte és konkrét különössége meg a nyelv használatának egyéni alkalmá. A testtől eloldozva a beszéd megromlik.”⁴ Annak, aki olvasta Sontag Antonin Artaud-ról és színházelméletéről írt szövegét, feltűnhet, milyen hasonlóan fogalmaz abban az esszéiben is. Itt ugyanis azt írja, hogy „Artaud azt a feladatot szánja a színháznak, hogy gyógyítsa be a nyelvet és a test közötti sebet.”⁵ De még egyszer: miféle kapcsolat lehet Artaud, a víziók hőfokán izzó (megvalósítás híján vagy megvalósíthatatlansága okán pusztán teoretikus) kegyetlen színháza, és Wilson formalista, elegáns hűvösséggel kivitelezett színpadképei között? Sontag idézett csend-esszéjében ugyan nem említi Wilsont, de a csendről tett megállapításai pontosan illenek színházára. Egyelőre azonban, mielőtt ezt az egybeesést közelebbről is szemügyre vennénk, térjünk vissza a wilsoni színház nyelvéhez.

A nyelv két szempontból is gyanúba keveredik a modern nyugati színházban. Egyfelől érinti az az általános bizonytalanság, mely a romantikából indul, tudniillik hogy kifejezőereje hitelét látszik veszteni. Másfelől a megújításán munkálkodóknak szemet szúr a szöveg évszázados színházi egyeduralma: túl sokáig határozta meg kizárólagosan a színház képét, most pedig könnyűnek találtott, mert semmi nem magyarázza kivételes helyzetét. A textus trónfosztását hirdetőik közül, rögtön a századforduló után, Edward Gordon Craig volt az, aki a szöveg alóli felszabadulás kulcsát a mozgásban látta meg.⁶ Nevezetes, *A színész és az übermarionett* című 1907-es tanulmányát így zárja le: „[...] térjen vissza a kép, jelenjen meg a színházban az übermarionett...” – a színház új szereplőjét pedig úgy jellemzi, mint ami „nem verseng majd az étellel, hanem túllép rajta. Esményképe nem a húsvér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti majd magára, s közben eleven szellemet sugároz.”⁷ Szerinte a színház akkor lesz megint látható, ha felhagy a mindennapok utánzásával; az ember pedig a színpadon valami az életnél intenzívebb jelenléttel rendelkezik majd. Ennek fényében azt mondhatjuk, hogy Wilson az ehhez a tisztánlátáshoz szükséges idegenséget állítja színre az emberi testtel. A mozdulatok, me-

² Uo. 42.

³ Uo. 46.

⁴ Sontag: A csönd esztétikája. In: Uő.: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1972. 25–26. (Várady Szabolcs fordítása)

⁵ Sontag, Susan: Artaud megközelítése. In: Uő.: *A Szaturnusz jegyében*. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002. 48. (Lázár Júlia fordítása)

⁶ Craiget idézi Shevtsova, Maria: *Robert Wilson* (Routledge Performance Practitioners). Taylor and Francis, 2007. 52.

⁷ Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionett. *Színház*, 1994/szeptember, 47; 45. (Szántó Judit fordítása)

lyek sok esetben hétköznapi mozgássorokból (gépelés, újságolvasás, táblára írás – melyek mind a szövegre mint olyanra utalnak, arra a koherens szövegre, mely az *Einstein*-darabban a hiány révén jelenik meg) vannak összeállítva, a lassítással, a gyorsítással és az ismétléssel mesterségesé, életidegenné válnak, hogy így valami valódira irányítsák a figyelmet. Ez a gondolkodásmód a wilsoni színháznak afféle alapvetése és behatóbb vizsgálódást érdemelne, most azonban csak egy Artaud-idézetet képest érdekes: „a színházban működő érzelem éppen öncélúságánál fogva összehasonlíthatatlanul érvényesebb valami a valóságban működőnél.”⁸ Wilson előtt ugyanis Artaud-nál merül fel hasonló módon a színház és az igazság fonákjára fordított viszonya.⁹

Artaud a szavak költészete helyett a tér költészetéről beszél, melyben a „nyelv a térnek azt a részét hódíthatja meg, amely kívül esik a szavak birodalmán.”¹⁰ Azt mondja, nem kell a színházból száműzni a szót, csak meg kell találni, mit képes a beszélt és mit a többi (vizuális, auditív, kinetikus) nyelv közölni. Persze Artaud-nál a beszélt nyelv önmagában sem problémamentes. Szerinte ahhoz, hogy a jelentés elővillanjon a ráakódott patina alól, a nyelvnek kegyetlenné kell válnia, tehát ahogy Artaud érti, élővé: „jogom van szakítani a nyelv megszokott felfogásával, lerázni végre páncélját, bilincset, s visszatérni a nyelv etimológiai eredetéhez, amelynek értelmében az elvont fogalmak mindig arra valók, hogy konkrét dolgokat idézzenek fel.”¹¹ Artaud színházának nyelve – Derrida megfogalmazásában – addig akar leásni, amíg ki nem bukkan a szavak meddőhányójából az, ami a „beszédben az elnyomott gesztusból megmarad”, amíg meg nem találja azt „az egyedülálló és pótolhatatlan mozgást, amit a fogalom és az ismétlés általánossága sosem szűnt meg elutasítani.”¹² Artaud a gesztus közvetlenségét és tisztaságát kéri számon a nyelven, a testi tapasztalat őszinteségét, azt a személyességet, melyet nem kötnek az intellektus béklyói.

A színpadon a gesztus és a hang segítségével ad hírt magáról a test; mindkettő valami személyeset sejtet, mely a testébe zárt embert mások számára is láthatóvá és érthetővé teszi. A testhez tartoznak, de el is válnak tőle. Wilson azonban ezeket szorítja a legszigorúbb, a legformálisabb keretek közé. Pontosan szerkesztett mozdulatok rendszerébe – mintegy geometriai hálóba – helyezi a színész testét, mely utána automatikusan engedelmeskedik annak. „Minél mechanikusabbá válsz, annál szabadabb leszel” – mondja Wilson, és egy efféle következtetés magától értetődik a színpadról mint alapvetően mesterséges helyzetről vallott elképzelései ismeretében.¹³ Gondoljuk el így: minél naturalisztikusabban akar egy színész viselkedni a színpadon, annál jobban kiütöközik a természetesség látszatának fenntartásába fektetett energia, viszont ha a gépek pontosságával végzett mozdulatok mögött semmiféle megerőltetés nem vehető észre, akkor a mesterségeség a maga valójában mutatkozik meg.¹⁴ Sheryl Sutton, a rendező egyik kedvenc színésze olyan biztonságot nyújtó korlátokként írja le ennek színészi vetületét, melyek közt „az ember nem érzi annak szükségét, hogy kifejezze önmagát.”¹⁵ Megszűnik a folyamatos ide-oda mozgás színész és

⁸ Artaud, Antonin: Színház és pestis. In *Uő.: A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 125. (Betlen János fordítása)

⁹ Vö. Innes, Christopher D.: *Avant Garde Theatre. 1892-1992*. London–New York: Routledge, 1993. 73.

¹⁰ Artaud, Antonin: Rendezés és metafizika. In *Uő.: A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 137. (Betlen János fordítása)

¹¹ Artaud, Antonin: Levelek a kegyetlenségről. Első levél. In *Uő.: A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 195. (Betlen János fordítása)

¹² Derrida, Jacques: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése*. <http://www.literatura.hu/szinhasz/derrida.htm>. (Farkas Anikó és Ivacs Ágnes fordítása)

¹³ Wilsont idézi Shevtsova: l.m. 59–60.

¹⁴ Vö. Shyer, Laurence: *Robert Wilson and His Collaborators*. New York: The Theatre Communications Group, 1989. 9.

¹⁵ Sutton idézi Shyer: l.m. 11. Cage az önkifejezésről hasonlóan nyilatkozik, ehhez lásd: Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*. London–New York: Routledge, 2005. 138.

szerep közt; a színésznek minden megmozdulása előre meghatározott, neki semmit sem kell kigondolnia, megmagyaráznia, azonban mégis ő van a színpadon, ha úgy tetszik, saját bőrét viszi vásárra, és ennyiben tőle függ, mit is látunk a szerepből. Craig színész-bábuja-ként az ember túllép az életen, ember voltán és mint a mozgás szolgálai végrehajtója van jelen: a mozdulatok mátrixa gépként animálja testét. Az ember nem pszichológiai vonásai tekintetében, hanem dologiságában jelenik meg. A tér egyenrangú része lesz, semmivel sem jelentősebb vagy jelentéktelenebb, mint a díszlet vagy a fények.

A dolog mint olyan Artaud-nál is kulcskérdés. Nem a jel és a jelölt, a szó és a dolog (múltba vetített, mágikus) egységének helyreállítása forog kockán nála a színpad új grammatikájában, hanem a nyelv és a gondolat kapcsolatának megjavítása. Artaud nem képzeletet, hogy a szavak mögött, ha jól mondják ki őket, felrémlenek a dolgok, és a színpad csupa jelenvaló dologgal népesíthető be. „Artaud gondolja nem a nyelv önmagában – mondja Sontag –, hanem a nyelv kapcsolata azzal, amit ő úgy nevez: »a hús intellektuális érzékelése«. Elegendő, ha a nagy misztikusok hagyományos panaszaire hivatkozik, hogy a szavak megdermesztik az élő gondolatot, és a tapasztalás közvetlen, szerves, érzékek által közvetített anyagát valami belterjes, pusztán verbális dologgá alacsonyítják.”¹⁶ Ebben a felfogásban az elme és a test különválasztása a színház tudathasadását, és azon belül az irodalminak a tértényerését eredményezte. A szellem fölérendelése másfajta érzékenységet követelt a közönségtől és egyre beljebb vezetett a nyelv territóriumába, miközben az észleletek nem verbális formáit hagyta az érzéketlenné vált testben vergődni. Wilson is ehhez a hagyományhoz kapcsolódik, mikor azt mondja: „Felemelem a kezem, és érzek valamit. Testileg megtapasztalok valamit, és ez a gondolkodás egy módja. Ezért szoktam azt mondani, hogy a színházam közelebb esik az állati viselkedéshez. A kutya, mikor egy madarat akar becserkészni, az egész testével figyel.”¹⁷ Szembeötlő a hasonlóság e kijelentés és Artaud a test–szó dichotómia felrúgására irányuló tevékenysége között.¹⁸

Wilson nem törődik a szavak jelentésével, az *Einstein*-darab szövegének megírását is másokra – a szereplőkre és Knowles-ra – hagyta. (Wilson közösen jegyzi az operát Philip Glass zeneszerzővel, akinek nevét leggyakrabban a zenei minimalizmus kapcsán hallhatjuk.) Am jelentősége van annak, hogy ez alkalommal mégiscsak megőrzi a nyelvet, nem úgy, mint korai darabjaiban (melyeket később – Louis Aragon nyomán – maga is néma operákként emlegetett); tehát nem pusztán műfaji kötöttségek állnak a szövegek alkalmazása mögött. Ráadásul Wilson ezúttal narratív elemeket is használ. Knowles összegződő felépítésű (a mondatok minden egyes újabb szava előtt elisméltik az addig elhangzottakat) mondattörédekei, ritmikus szóképei mellett elszigetelten álló történetek kerültek a librettóba. Előbbiekben vitorláshajókról, vasúti munkásokról és bő nadrágokról esik említés, hosszabb-rövidebb időre koherens mondatok állnak össze, hogy a következő pillanatban az egész darabjaira essen, majd újrakezdődjön. Mindez nem egyedülálló Wilson műveinek kontextusában, de annál szokatlanabbnak számít az a néhány anekdotikus betét, melyek ugyan nem alkotnak összefüggő ívet, sőt vizuális lenyomatuk sincsen, konkrétságuk miatt mégis az opera legkézzelfoghatóbb pontjait jelentik. Lucinda Childs, a darab egyik főszerplőjét alakító táncos az egyik per-jelenetben lefekszik a színpad közepén lévő hatalmas ágyra, majd (hosszú percek keresztül ismételve) elmeséli, hogyan dőbbsen rá arra egy léghőkeletelt szupermarketben, hogy az utóbbi időben elkerülte a strandot. Később az

¹⁶ Sontag: A Szaturnusz jegyében, 30.

¹⁷ Schechner, Richard; Friedman, Dan: Robert Wilson and Fred Newman. A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville. *The Drama Review*, 2003/Autumn, 121.

¹⁸ Ideszámítva Artaud-nak nem csak színházát és írásait, de legeklatánsabb példajaként *Elég az istenítéletből!* című rádiójátékát is. Vö. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris, 2007. 236.

utolsó jelenet buszsofőrje egy szerelmes történettel zárja az operát. A történetben szereplő John – egy áthallással tulajdonképpen a nyelv Wilsonnál mindenütt jelen levő problémájára reflektálva – érzelmeit a szerelem elkoptatott frázisaival, a leghétköznapibb módon írja le („Jobban szeretlek, mint hogy azt el tudnám mondani”). A mindenki által ismert, banális mondatok nem jelentenek sokkal többet – legalábbis, ha Artaud mércéjével nézzük életteliségüket –, mint az értelmetlenül elrendezett szavak. „Üritsd ki a mondatból a jelentést – mondja Wilson, majd így folytatja –, és a szöveg hirtelen tele lesz jelentéssel, jelentésekkel!”¹⁹ Ezzel a rendező ismét Cage-hez és Steinhez kapcsolódik. Cage-hez, aki „a megvonást helyez[i] minden új tapasztalat előterébe.”²⁰ Illetve Steinhez, aki köznapi szófordulataival éppen azok köznapiságát próbálja meghaladni, és affektív ellenpólusuk, a transzcendencia felé mozdítani.²¹ Az ismétlés szerint szervezett és a mindennapokból átemelt, elcsépeelt szövegek ugyanazt a célt szolgálják, hogy ne szó szerinti értelmükre figyeljünk. Hogy a hangot, a hangzást visszahelyezze az őt megillető helyre – a jelentés mellé (vagy akár elé, tekintve, hogy mintha szorosabb szálak fűznék az úgynevezett valósághoz). Fölösleges mélyebb értelmet keresnünk, hiszen nincs mit megtalálni. A nyelv a háttérbe húzódik, hogy a gondolkodás csak abban a testi értelemben lépjen a színház terébe, mint amiről Wilson és Artaud is beszél.

„Artaud moralizmusa merőben antiplatonista fordulatot vesz: azt mondja, a meztelen igazság teljesen anyagi. Artaud szerint a színház az a hely, ahol a »szellem« homályos lapjait »valódi anyagi fény világítja meg.«”²² A kegyetlenség színházában minden elem önmagával azonos, nem mutat semmi önmagán túlira. Mivel a néző testében közvetlenül akar hatást kiváltani, anélkül hogy az elme a szellem konkrét megvalósulásait, az anyagot újra visszafordítaná gondolattá, „Artaud azt követeli, hogy a nyelv közvetlenül fejezze ki a megtestesült emberi lényt.”²³ Wilson, mint korábban láttuk, a szavakat tárgyakként kezeli és az emberi testet is anyagiságában mutatja meg; ahogy a mozdulatoknak sincs egyetlen helyes olvasata, úgy az opera szereplőinek szövegeit sem lehet megérteni, a szó hagyományos értelmében. A nyelv helye a testben van, és így a kettő nem különül el egymástól. A színház, amely elszakad az irodalmiságtól, egyben a nyelv megértési mintáitól is megválik, melyek eddig a testre is vonatkoztak. Ezután a test grammatikája szerint lehet a nyelv felszínét is nézni. Az észlelés (a test) nincs kitéve az értelmezés (az elme) önkényének.

Artaud, aki írásaiban mintha az eljövendő, új színház mártírjaként szólalna meg, alapvetően tragikus szemléletű író. Adrian Morfee Artaud szövegeinek tudatos megszerkesztettségét abban látja, hogy azok ellentmondásosak.²⁴ Valahogy úgy érte, hogy mivel Artaud a revelációt testinek, és nem szelleminek képzei, ezért elhagyja az észérveket és látszólagos indulatában rapszodikusán változtatja véleményét, amitől nagyobb hatást remél. Ez alól nem jelent kivételt a test és a nyelv problémája sem: Artaud-t a korporealitás hírnökének kiáltották ki, miközben a test, a testi csupán annyiban értékes nála, amennyiben a szellemnek, a szelleminek ad otthont.²⁵ Artaud felismeri, hogy a szellem éppúgy beszenyeztet a test által, mint a test a szellem által.²⁶ De, akár így, akár úgy: a megnyilat-

¹⁹ Wilsont idézi Holmberg: I. m. 62.

²⁰ Lehmann, Hans-Thies: *Poszt dramatikusszínház* (Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor fordítása). Budapest: Balassi Kiadó, 2009. 105.

²¹ DeKoven, Marianne: *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983. 90.

²² Sontag: A Szaturnusz jegyében, 45.

²³ Uo. 72.

²⁴ Morfee, Adrian: *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford: Oxford University Press – Clarendon Press, 2005. 54.

²⁵ Uo. 41.

²⁶ Vö. Sontag: A Szaturnusz jegyében, 67.

kozás, az értelmessé lényegülés, ahogy Sontag írja, nem lehetséges. A szintézis elmarad, mert a test és a szellem (és ennek analógiájára a nyelv és a gondolat), még ha elszakíthatók lennének egymástól, sem képesek anélkül érvényesülni, hogy a másikon csorbát ne ejtenének; mivel azonban teljesen átjárják és így akadályozzák egymást, káoszba fordul a színház (ahogyan hasonmás is) – ami részben megmagyarázza Artaud borúlátását és írásainak egzaltáltságát.

Első pillantásra a wilsoni képzelet világa élesen elüt ettől a véresen komolyan vett, a rendezőnek és a nézőnek egyaránt hatalmas szellemi-testi kinnal járó színházról. És szokásához híven Wilson Artaud-ra sem hivatkozik. Nem is lenne könnyű dolga, ha azt akarná bizonygatni, hogy előadásainak gyermeki látomásai ugyanarról a töről fakadnak, mint a hírhedt bordélyházi razzia, mely Artaud véleménye szerint hatásában az ideális színdarabéval rokon. Habár a kegyetlenség, a pusztulás végig ott lebeg színpada felett (például az opera nukleáris apokalipszisben kicsúcsosodó jeleneteiben), Wilson képeinek lefojtott formalizmusa, nyugodt hangvétele csakis a legvalószínűtlenebb módon merülhetne fel annak a színháznak a kapcsán, ahol „a csontok, a végtagok és a szótagok széttiprása folytán / újjáteremtődnek a testek.”²⁷ Pedig Wilson színházában valami nagyon hasonló történik, mindenfajta nehézkes intellektualizmustól mentesen, azzal a Gertrude Steintől és John Cage-től sem idegen gyermeki örömmel, mely megelégszik a dologgal magával, és nem akarja azt hangzatos elméletekbe csomagolni. Hogy pusztán a véletlen műve, vagy pedig Wilson tudatosan forgatja vissza Artaud a testet és a nyelvet illető gondolatait saját színházába (majd ugyanilyen biztos kézzel hagyja ki Artaud-t a Wilson-mitológiából), nyitott kérdés marad. Az azonban biztos, hogy az amerikai avantgárd színházra a huszadik század második felében, Stein mellett, Artaud írásai voltak a legnagyobb hatással,²⁸ melyek első angol nyelvű fordítója M. C. Richards volt. Richards a Black Mountain College-ban tanított és 1952-ben részt vett a nevezetes őshappeningben, amelyet Cage kreált. Ennek szereplői egy időben, de egymástól függetlenül adták elő magánszámaikat és úgy töltötték ki a rendelkezésükre álló időt, ahogyan csak akarták. A fókusz nélküli, párhuzamosan futó történések ötlete, ahogy Cage egyértelműen utal rá, Artaud akkoriban hozzáférhetővé vált írásainak hatására született.²⁹ Cage egyfelől lecsendesíti az artaud-i színház felfokozott idegállapotát, és saját elképzeléseihez igazítja olyan elemeit, mint a befogadás tapasztalának előtérbe helyezése. Másfelől mikor meglepő egyszerűséggel, de tőle korántsem szokatlan módon azt mondja, a színház lényege az, hogy egyszerre hallani és látni lehet, abból többek között éppen Artaud a látható test és a hallható nyelv egyesítésének bűvkörében fogant elmélete világlik ki.³⁰ Innen pedig már nincsenek messze az üres wilsoni színpadon egy időben zajló események, ahogy szereplőinek repetitív mozgása és beszéde sem, melyeket egyazon erő mozgat: töredezett, monoton és mechanikus gesztusok ezek, melyek műviségüknél fogva szabadítják fel a nyelv által gúzsba kötött testeket.

Bibliográfia

- Aronson, Arnold: *American Avant-garde Theatre: a history*. London–New York: Routledge, 2000.
- Artaud, Antonin: Színház és pestis (Betlen János fordítása). In Uő.: *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 116-132.

²⁷ Artaud-t idézi Kékesi Kun: I. m. 237.

²⁸ Aronson, Arnold: *American Avant-garde Theatre: a history*. London–New York: Routledge, 2000. 26–30.

²⁹ Kostelanetz: I. m. 104.

³⁰ Vö. Uo. 16

- Artaud, Antonin: Rendezés és metafizika (Betlen János fordítása). In Uő.: *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 133-145.
- Artaud, Antonin: Levelek a kegyetlenségről. Első levél (Betlen János fordítása). In Uő.: *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz Könyvek, 1999. 195-198.
- Craig, Edward Gordon: A színész és az übermarionett (Szántó Judit fordítása). *Színház*, 1994/szeptember, 34-45.
- DeKoven, Marianne: *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- Derrida, Jacques: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése* (Farkas Anikó és Ivacs Ágnes fordítása). <http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm> [Utoljára elérve: 2016. december 29.]
- Holmberg, Arthur: *The Theatre of Robert Wilson* (Directors in Perspective). Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Innes, Christopher D.: *Avant Garde Theatre. 1892-1992*. London-New York: Routledge. 1993.
- Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris, 2007.
- Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*. London-New York: Routledge. 2005.
- Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház* (Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor fordítása). Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- Morfee, Adrian: *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford: Oxford University Press – Clarendon Press, 2005.
- Schechner, Richard; Friedman, Dan: Robert Wilson and Fred Newman. A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and Vaudeville. *The Drama Review*, 2003/Autumn, 113-128.
- Shevtsova, Maria: *Robert Wilson* (Routledge Performance Practitioners). Taylor and Francis, 2007.
- Shyer, Laurence: *Robert Wilson and His Collaborators*. New York: The Theatre Communications Group, 1989.
- Sontag, Susan: A csönd esztétikája (Várady Szabolcs fordítása). In Uő.: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1972. 5-43.
- Sontag, Susan: Artaud megközelítése (Lázár Júlia fordítása). In Uő.: *A Szaturnusz jegyében*. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2002. 21-82.