

Visky András

Kvartett

Idegen színház

A *Divina Commedia* ihlette trilógia első darabja, az *Inferno* prologusában a sok szempontból színháztörténeti határkönek bizonyuló előadás rendezője kijön a színpadra, és a francia nyelvkönyvek példamondatával bemutatkozik: „Je m'appelle Romeo Castellucci.”* A megszólalás egyszerűsége és közvetlensége az avignoni középkori pápai udvar színházi díszletté vált terében különösen cseng. Annak a bejelentésnek vagyunk a tanúi, hogy a Nyugati Kultúra valamikori közös tudása csak nagy nehézségek árán rakható össze, és személyes, széttartó testi tapasztalatok archívumává lett.

A performansz művészetéhez a lehető legközelebb került kortárs színház az egyes szám első személy civilizációját, a meztelen *Én*-t, körülötte meg az eltűnt valóságot állítja elénk. A klaszszikus modernitásban az *Én* még nagy erővel „szembehelyezkedett” valamivel – a hatalommal, az esztétikai kánonok múzeumi mozdulatlanságával, a kiüresedett intézményes vallásossággal –, a késő újkorban a realitásnak és benne mi magunk létezésének a bizonyítása foglalja le a képzelőerőnket. Ha a tünékeny valóság léte bizonyíthatatlan, akkor, nem nehéz belátni, mi magunk sem léteünk. Az isteni színjáték, amelynek mi magunk is törekvő szereplői voltunk évezredek át, és ami a világunkat – a láthatót és a láthatatlant; a szellemit és az etikait – végtelen fénytöréseket kínáló kristály módján

strukturálta egységes egészzé, előbb mozdulatlanra dermedt, majd szétporladt és visszazuhant a felismerhetetlenbe. „*Uram, pogányok törtek be*” – a nők / felváltva négyen-hárman énekeltek / édes dallammal, de könnyezve közben” a régi zsolnárt Beatricének és Danténak, az ének jelentései azonban számunkra ismeretlenné váltak, nem tudjuk ugyanis, kik a pogányok, és mit is rejt ez a szó.

A név nyilvános bejelentése egyszerűsre mind azt is jelenti, hogy a pokol *Én* vagyok, az *Én* tudniillik semmiképpen sem „a többiek”, ahogyan Sartre gondolta, még nyakig a második világháborúban. A „többiek” betörnek hozzánk, feldúlják otthonunkat, csak-hogy a védőfalak lerombolása és a határok megszűnése előtt bennünk, a mi lelkünkben és a mi tudatunkban már végbement a kataklizma: a nyomában támadt vákuum előbb itt bent, a lélekben fejt ki iszonyatos szívóhatását, előbb mi magunk válunk idegekké a saját otthonunkban. Beckett vagy Ionesco nagyon is ismerős szereplői nem tudják elmondani, mi történt velük, csak az a bizonyos, hogy megtörtént, ami megtörtént, legfeljebb kincsünk pedig, a nyelv, ami leírhatná, jelentés nélküli szilánkokra hullott szét. Beckett persze még talán hitt a költészetben, a zene szellemében legalábbis, ő még talán abból a feltételezésből indult ki, noha súlyos kétélyek árán, hogy az emberi hang

* Az én nevem Romeo Castellucci.

és az artikulált kifejezés az Idő emlékezetét rejti, emberi kötelességünk tehát a színház visszhangos terébe emelni azt, amivel bírunk, még ha rettentően csekély és bizonytalan is ez az örökség. Wolfgang Stöcker kölni művész és a történettudományok avatott doktora megalapította a világ első por-archívumát, szerinte ugyanis a por fejezi ki a legtökéletesebben a kultúra természetét, az időt, nemcsak az emberét, hanem az univerzumét is. Emberi érintések, lábnyomok, napsütés, szél, víz, csillagpor és csontpor: a por bír a leggazdagabb és a legszelelőbb emlékezettel.

A színházban az idegen, az idegen és az idegenség mintha mindig is az esemény centrumában állna. A visszhangos nével bíró főhős, majd az ő eltűnével a színpadra lépő névtelen, önmaga és a világ létezésében kételkedő szereplő a valóság és a fikció bizonytalan határmezsgyéjére téved, a valóságot a fikció, a fikciót meg a valóság homályos tükrében szemléli, és megkérdezi: Mi is valójában a másik ember élete? Mi az, hogy szolidaritás? Milyen valóságos tartalommal bír a szeretet? Médeia hirtelen, minden előzmény nélkül fölismeri saját idegenségét, kíméletért és megértésért könyörög, kilép az otthonából, ahol férjével és gyermekeivel élt gyanútlanul, a létező világ iránti teljes bizalommal, de ha már egyszer kilépett, soha többé nem térhet oda vissza: elsodorja a fölismert idegenség szökőárja. „Idegen vagyok itt”, mondja, azzal a szóval, amelyből a sokunk nyelvén használt xenofóbia szavunk ered. „Legyetek elnézők velem”, folytatja, és szóba hozza, amit bizonyára soha korábban, a befogadást és az eltérő szokásokat: „nem lenne szép, ha / makacs szeszélyekkel gyötörném azokat, / akik befogadtak.” Márpedig

az emberi szenvedés nemcsak a szenvedőre tartozik, hanem mindenkire, aki a szenvedésre rálát és annak tanújává válik. Ugyanúgy, ahogyan Médeia sem a saját szenvedését ismeri fel egyetlenné, hanem a nő, az anya társadalmi helyzetére is lesznek érvényes szavai: „Nincs még egy eleven és eszes lény, amelyiknek / olyan rossz sorsa lenne, mint nekünk, / nőknek...”

Két radikálisan különböző idő szakad egymásba, az otthon levőé és a vándoré, a menekülté és a saját békéjét féltő polgáré, az utcán élő törődött nincstelené és a bizonytalan munka ostorcsapásai alatt rohanó, modern kori rabszolgáé. És mindannyian azt kiáltják egymásnak: „Legyetek elnézők velem.” Ez a két, látszólag külön anyagból készült idő a mai és mindenkori színházi előadás eleven materiáját képezi.

A médiakor emberét az elháríthatatlannak tetsző szenvedés tanúsága szorongással tölti el. Az alkotói tettben is testet öltő emberi nagyság neveltségessé vált, sőt még árnyéka is eltűnt, nyomtalanul: nincs hova meghúzódni. A művészet birtokon kívülé lett, sőt, úgy tűnik, megsemmisült a társadalmat vagy a hatalmat megintgató, de legalábbis megmozgató botrányos, sőt olykor kifejezetten szubverzív természete. A nyers hatalomra törő posztpolitikai diskurzus, amit az általunk megválasztott politikusok a fejünk felett művelnek, a művészetet és az alkotói aktust teljességgel marginálisnak és jelentéktelennek tartja, mert nem hoz semmit a konyhára, sem presztízst, sem növekvő népszerűséget, és legkevesbé szavazatokat. Vége a demokráciának, hajtogatják sokan, új diktatúra eljövételében bízva, amely majd, ugyanúgy, mint a régi, felment a gondolkodás, felelősség, releváns közös cselekvés feladatától.

Egy idegen képződmény, a színház ott áll a város szívében, és arra vár, hogy valaki azt mondja: „Je m’appelle...” Arra vár, hogy valaki kimondja a Nevet és viselje a megszólalás minden következményét, amiképpen az avignoni *Infernó*ban is történt, és mindannyiunk infernójában visszahangzik azóta is. A nyilvános bemutatkozás után véredek jönnek be a színpadra, hogy szemünk előtt, egyelőre még szimbolikusan, széttépjék azt, aki kételyektől gyötörtén ugyan, de a legtöbbit mondta, ami mondható.

És téged, aki beléptél a színházba, hogy a Jelen Idő eseményében részesülj: téged hogy hívnak?

A színház árnyéka. A világszínház élő lelkiismerete és minden biztonnal legnagyobb beszélgetője, sokunk mestere, Georges Banu legújabb könyvét a színház szeretete és elutasítása vizsgálatának szánja. A könyv címe – *Szeretni és nem szeretni a színházat* – azt a kettősséget sugallja, ami csak a színházba járók számára ismeretes: nem szeretni a színházat csak a részleges vagy egyenesen csalódást okozó színházi élmény hatására lehet. Aki nem jár színházba, az nem is szeretheti, és el sem utasíthatja, mert nem tette ki magát a jelen idő kockázatának, amely magához vonz és megragad, szüksége van ugyanis a néző valóságos jelenlétére. Banu a közönséget a színház árnyékának tekinti és Peter Schlemihl áruba bocsátott árnyékához hasonlítja. Chamisso tüneményes, felnőtteknek szóló meséjében a főhős egy soha ki nem fogyó, aranyakkal telt erszény fejében eladja árnyékát egy különös, szürke úrnak, de csakhamar rá kell jönnie, hogy saját árnyéka híján emberi mivolta válik kétségessé, és nem egyszerűen valamiféle fogyatékosággal

kell megküzdenie, hanem embersége válik lényege szerint kétségessé és megkérdőjelezhetővé.

A színház árnyéka a közönség; a közönség a színházi esemény lélegzete. Amikor tehát a színház a nézők minél teljesebb ottlétéért küzd, önmagá létét igazolja és teszi teljessé.

Amikor ezeket a sorokat írom, ismeretes előttem, hogy a színház és közönség(e) közötti kommunikáció a kétezres év egyik legfontosabb kihívásává vált. Főként egy olyan városban, mint Kolozsvár, amely az utóbbi években szinte észrevétlenül „globalizálódott”, sokfajta meghívással él tehát a kultúrát szerető – itt lakó, itt tanuló vagy csak ide látogató – emberek felé, és amelynek a közönségszerkezete drasztikusan megváltozott az utóbbi évtizedben. Még a kilencvenes években is a színháznak egyetlen szervezője volt, ma már egy egész iroda és több alkalmazott foglalkozik azzal, hogy meggyőzze a (potenciális) nézőt, hogy a színházi előadás tulajdonképpen a nézővel létesítendő sajátos találkozás-esemény, sőt dialógus reményében jött létre, kifejezetten nagy alkotói, anyagi, logisztikai „beruházás” eredményeként. Az elmúlt egy-két évtizedben a színházba járási szokások gyökeresen megváltoztak, mi magunk is versenyzőivé váltunk a néző megnyeréséért hallgatólagosan kiírt vetélkedőnek. Ezen a megmérettetésen nem az nyer, aki olcsóbb portékát kínál, hanem bizony az, aki életbevágóbbat, időtállóbbat és élet-szerűbbet.

Van-e esélye a színháznak ebben a küzdelemben?

A színház esélye éppen a gyöngeségében rejlik: tünékenysége nem-hogy fogyatékosága volna, hanem kifejezetten az ereje. Valami olyasmiben részesít, ami a médiakorban a

leginkább hiányzik mindannyiunk számára: ez pedig az emberi közelség. A másik ember ottléte. A Te, aki Én vagyok. A Mi, aki belőlünk áll. Nem tömeg, nem sokaság, hanem megmutatott arcok sokfélesége. Az a különös tapasztalat, hogy az előadás, amelyet látunk, és amelynek így vagy úgy részévé válunk, a mi megítélésünk alá esik elsősorban, mert mi magunk nem egyszerűen fogyasztói, hanem beteljesítői vagyunk a színházi aktusnak. Ha a néző visszavonja magát, az előadás nem játszható, megszűnik létezni, el kell fogadnia a maga nemlétét – és ez ellen nincs semmiféle fellebbezési lehetőség. Mert a feljebbviteli bíróságot is a nézők alkotják, senki más.

Közhely persze, sőt talán problematikus is azt állítania egy színházcsinálónak, hogy az emberi közelség és az egymással megosztott jelen időnk a színházi lényeg maga, ami nélkül valódi színházról beszélni teljességgel értelmetlen. Csakhogy érdemes megfontolni azt, amit kortárs színházi gondolkodók a „test megtestesüléseként” írnak le, azt ti., hogy a médiakorban testi létünk vált a legbizonytalanabbá, mert testünk a fogyasztói kultúra rabszolgájává lett. Megdöbbenő szembe-sülni azzal a szociálpszichológiai ténynyel, hogy a saját életünkre vonatkozó döntések nagy hányadát nem mi magunk hozzuk, hanem készségesen elfogadjuk a mások által sugalltatot, sőt kifejezetten jó néven vesszük, ha levezik rólunk a döntések terhét, és megmondják, mi jó nekünk, hogyan kell élnünk és milyeneknek kell lennünk.

A szellemi kultúra, ezen belül a színház – és persze az irodalom, a képzőművészet, a zene – a „Milyeneknek kell lennünk?” kérdését nem oldja meg és nem oldja fel azonnal ható receptekkel. Közös gondolko-

dásra hív meg, és arra, hogy személyes létünk egyedülvalósága különös értékét komolyan véve, önmagunk megismerését ne csak keveseknek való kihívásnak, hanem különbségek nélkül mindannyiunk feladatának tekintse, éppen úgy, ahogyan mondjuk a testmozgást.

Amennyiben a közönség a színház árnyéka, akkor a színház a néző (hiányzó) teste: az a hely tehát, ahol az ember úgy ismerhet önmagára, mint sehol másutt. A szellemi kultúra egyetlen szegmense sem függ ennyire a néző személyes jelenlététől, a színház viszont ebben a függőségében ismeri fel a saját létét és a saját szabadságát. Viszont nemcsak a színpadra lépő játzó személy a színész, hanem a néző is az, a néző azonban a színpad tükrében ismeri, ismerheti fel, milyen darabban is játszik tulajdonképpen, kik adják rá a jelmezt, és milyen rendezők irányítják mindennapi döntéseit, amelyekről hajlamos azt hinni, szabadságban fogantak.

Gondolkodni jó. Gondolkodni és eljutni a cselekvésig felnőtté válás kérdése. Közösen gondolkodni és felelősen együtt cselekedni, „testté lenni” tehát a kiteljesedett emberi mivolt maga.

A misztikus néző. Amikor az első Experimenta fesztiválon, 1966-ban a frankfurti Theater am Turm Peter Handke *Közönséggyalázás* című műve ősbemutatójával állt elő, az akkor 29 éves Klaus Peymann rendező és az előadás színészeit igencsak meglepte, hogy a közönség túlnyomó része mennyire fogékony Handke provokációira. Még mielőtt tulajdonképpen föleszméltek volna, a nézők feladták a szemlélődő műélvező pozícióját, és máris készen álltak átlépni a játzó és a közönség szentnek tartott, a színházi konvenció által évszázadok

óta szavatolt demarkációs vonalat, fölmentek a színpadra és az esemény részeseivé kívántak válni. A színészeknek úgy kellett visszatuszkolni őket a nézőtérre, mint a műalkotás végtére is csak keveseknek fenntartott szentélyébe betolakodó barbárokat.

Handke azóta tulajdonképpen klasszikussá szelídült darabjának ez az első előadása azt a színháztörténeti pillanatot rögzíti, amikor a színház kilép a maga kreálta fikcióból és a valóság részévé válik, egyszerűen azért, mert a néző kinyilvánítja a maga igényét a cselekvő részvételre, és hajlandónak mutatkozik komolyan venni a színház tulajdonképpen mindig váratlanul megvalósuló jelenidejűségét, az akkor és ott kockázatos, veszélyekkel terhes eseményszerűségét. Az odaadó megértésre kárhóztatott néző, amint fölmeleg rá a fény, és szubjektumként ismeri fel önmagát az előadás létrejöttének processzusában – főként akkor, amikor azért gyalázza őt a színház, mert azzá válik, amit maga a színház várt el tőle! –, meglepő készséget mutat a fölvetett kérdések közös végiggondolására és a nem elodázott, passzív megértés odahagyására.

Peymann és a társulat szépen és jelentősen megbukott a maguk teremtetten helyzet kezelésében; miután a szép szó nem mutatkozott hatékonynak, eltökélten és nevetségesen lökdösődtek, a saját felségterületüket védve a nézőtől. Maguk is egy olyan előadás részévé váltak, amelyet nem a rendező rendezett és nem a színészek játszottak immár, hanem a színház játszott mindenkivel, kibújva az alkotók kontrollja alól.

Szép, jelentős bukás, ritka adomány: újabb kori színháztörténeti momentum, amelyet mind az alkotók, mind pedig a színházteória fordulatként tart számon, ehhez az előadás-

hoz kötjük ugyanis azt a pillanatot, amikor a színházi műalkotás egyszerre csak – mint nem túl gyakran a színháztörténet folyamán – mintegy komolyan veszi önmagát. Nem pusztán terméket szolgáltat tehát a nézőinek, hanem a nézőre mint az előadást befejező és egészségre tevő szubjektumra tekint, akit nem vet meg a színpad magasából vagy az elzárt, demiurgoszi alkotás magasabbrendűségének a tudatával. Nézőt, amiképpen népet, nem lehet és nem is érdemes leváltani, a színház egyebek mellett ettől ingatag képződmény: nem áll módjában tartósan megfelelni a saját idejéről és a saját teréről, azokról az objektív adottságokról, amelyek a történeti idővel, városarchitúrával, éghajlattal, parlamenti ülésekkel, oktatással, egészségüggyel, a kultúra pillanatnyi állapotával függnek össze.

Az egymásra tekintés erős momentumra kiszólítja – olykor persze, lássuk be, kikényszeríti – a nézőt a nézőtéri sötétségből, valamint a „kulturált” és nyilván hatékonyan domesztikált kultúrafogyasztói státusból, az előadás valóságosan számára, a színházba betérő emberre, és érdeklődéssel tekint fölvetései, gondolatai, valóságos élete iránt. Én magam persze a nézői provokációk „szelíd” formáiban bízom, nem utolsósorban talán azért is, mert itt nőtem fel és itt élek, ahol a nézők is, és mert – és ez a fontos most nekem – magam is néző vagyok, tele görcsökkel és föl nem dolgozott traumákkal, gyávaság- és áruházi-történetekkel, amelyek olykor olyan mélyen szunnyadnak bennem, hogy tulajdonképpen nem is tudok rólok, és jó esetben maga az előadás szembesít velük, amennyiben valóban megteszi és él a saját lehetőségeivel.

Georges Banu egy 2019-es júniusi színházelméleti konferencián, amely-

nek a témája a rossz néző volt, azt mondta, hogy rossz néző az, akit az intézményhez vallásos természetű kapcsolat fűzi, és rezignált kitartással jár a színházba minden izgalom és várakozás nélkül, szeretet nélküli hűsége és kulturális megrögzöttségei mozgatják csupán. Ő viszont, mondja magáról Banu, másmilyen értelemben vált „rossz nézővé”: megszűnt a színház „vallásos nézőjévé” lenni, és a színház misztikusává lett. Ami azt jelenti, hogy őt már nem elégitik ki az ún. jó előadások, hanem a csodára vár. Vallásosból misztikussá lett, kitört a rutinos és hivatásos kulturális vallásosságból, amely a műtárgyra mint bálványra tekint. Misztikussá lett, egyszerre szemlélődő és cselekvő subjektummá, aki ismeri a csoda valódi természetét, azt tudniillik, hogy senki nem vonhatja ki magát a hatálya alól, az sem, aki visszautasítja. Az a néző viszont, aki intenzíven várakozik rá, arra tehát, hogy az előadás beváltsa önmagát és valóságos eseménnyé legyen, máris jelentős tettet hajt végre, amennyiben önmagát megnyitja a korábban még soha be nem következett esemény előtt, és így sietteti a saját jelen időnkben való részvételünket.

Nehéz, meglehetősen terhelt szó a csoda, Georges Banu viszont magától értetődő természetességgel használja. A jó néző a maga cselekvő részvételét fölajánlja az előadásnak, megnyilvánul, kockázatot vállal, belép a fénybe; a jó színház pedig nem retteg elfogadni ezt a felajánlást.

A „misztikus néző” viszont, amiképpen a fény látásában részesült misztikusok általában az „aranyszájú” Krüosztomosztól az Assisiban született Giovanni Francesco di Bernardonén át Dietrich Bonhoefferig, az önmagát konzerváló, (fél)halott intézmény szemében hamar kényelmetlen-

né válik, le kell lökdösni a színpadról például, pusztán azért, mert kilép a nézőtéri sötétségből és megmutatja a saját életét.

A Peymann rendezte előadás, kevesen látták ezt akkor – még a saját igaza védelmében a nézőkkel dudalakodó rendező és társulat sem –, a színház megújulás-momentumává lett. A színház egyszerre vágyakozik és iszonyodik a valóságossá válás felforgató eseményétől.

Meztelen színház. *A hamu és gyémánt országa* című finom ívű visszaemlékező esszé sorozatában Eugenio Barba mesteréhez, Jerzy Grotowskihoz fűződő viszonyát idézi meg. „Őelőtte nem csalhattam”, írja Barba. Grotowski mindvégig ott foglalt helyet a próbaterem sarkában, láthatatlanul ugyan, de mindig jól érzékelhetően, szenvedélyes és reá olyannyira jellemző éles tekintettel figyelte a próbákat, átvilágított minden mozdulatot, szándékot, fölmerülő gondolatot.

Valaki néz, jelen van, nem lehet hazudni – ő a megkerülhetetlen Néző. A színház örvénylő világában minden bizonytal mindenki van vagy volt mestere: egy lebegő, megfoghatatlan jelenlét, valaki, aki mindegyre elutasítja a könnyű megoldásokat, amelyeknek a létében Beckett már eleve nem is hitt, mert nem is hihetett. Valódi kérdések híján viszont csak feledhető megoldások születnek, és az előadás lehet akár hibátlan is, mégsem válik valóságos történéssé. Nem érint meg.

Mondd meg, ki a mestered, és megmondom, ki vagy.

Lehetséges persze árulónak lenni, megtagadni az indulás tiszta éveit, a kockázatok korát, amikor az ember még végtelenül sebezhető, de ebből nem rejt el mégsem semmit: megmutatja magát, hogy lássák má-

sok is a kiszolgáltatottságát. És lehet, nos, igen, állandó függőségben is élni, mindegyre a múltba fordulni és valamiféle, közelebből meg nem ragadható régi dicsőség aurája után áhítozni, amely szertefoszlott, eltűnt, mert talán sohasem volt valódi. Az igazi mester viszont legfőképpen arra tanít (meg), hogyan szakadhatunk el tőle, hogy a magunk szabadsága formáját találjuk meg és műveljük, a tőle örökölt lehetetlen szigorúsággal.

Csak nem belekényelmesedni abba, amit már tudok és kipróbáltam; csak nem elterpeszkedni az önismétlő gondolatlanságba. Az önepigonizmustól ments meg engem, Uram!

A közös megszólalás és megmutatkozás tere, a színház, valahogy mindig fölveti a csalás kérdését. Aki színházat csinál, hamar megtanulja, hogy sikeresnek lenni nem nehéz, sőt számtalan recept kínálkozik, egyik biztosabb, mint a másik – elvezetnek a mérhető sikerig, nem kétséges. Csak éppen a mindegyre takarásban levő valóságot nem érinti meg az előadás, hanem csak emlék nélkül elsuhan felette, még csak nem is fodrozódik az állóvíz homályos tükre.

Vajon a puszta elhatározáson túl mi az, ami folyamatosan frissen tartja a nyilvános és közös megszólalás eseményét? Barba szerint a legbensőbb szükségleteinkben gyökerezik a nyilvános megszólalás tétje, nem a megfelelésben, tetszeni akarásban vagy akár a siker utáni kimerítő hajszában; ő ezt sajtóságon „individuális színháznak” nevezi, holott persze a legmélyebb emberi szükségletek a legkevésbé sem individuálisak, hanem éppen ezek kötnek össze bennünket, és felszínre hozataluk mutatja fel a leginkább egymásrautaltságunkat.

A légtérben létrejövő, senkit meg nem szólító és senkire nem szá-

mító színházi előadások kora minden bizonnyal véget ért. A próbafolyamatot átvilágító nézői tekintet mintha sokkal közvetlenebb volna, mint bármikor.

A néző is mester: a várakozás és az életbevágó tekintet mestere.

Az előadás mint felfokozottan közösségi esemény tulajdonképpen véget vetett a romantikus alkotói különállásnak. Ami a színpadon történik, nem egyéb, mint nagyvonalú javaslat a megérintett kérdések továbbgondolására. Magából az előadásból csak az marad meg, amit a néző magával visz, és amit az esemény köré felépülő közösség önmagából fakadónak érzel. Nyitottsága okán a színházi előadás sokkal inkább befogadó, semmint önmagát a nézőre ráerőltető képződmény.

A minap láttam a Vígszínházban Robert Wilson *1914* című előadását, amelyet Karl Kraus *Az emberiség végnapjai* című apokaliptikus színpadi rémálma és az európai nagy háború humorba fojtott képét nyújtó Hašek-regény, a *Svejk* ihlette. Tünetes közép-európai előadás, egyetlen lélegzetbe sűrített K.u.K.-őrület, illetve ennek a digitális festménysorozatba átemelt szépséges foszlányai: három színház – a Cseh Nemzeti, a Szlovák Nemzeti és a budapesti Vígszínház – közös produkciója, egy egészen kivételes mester, élő klasszikus víziója. Tudjuk, milyen egy Wilson-előadás, mondtam magamnak, és mondták nekem sokan, mielőtt láttam volna. Pörög a tökéletes képeskönyv, egymásból bomlanak ki a hibátlan fénykompozíciók, a színészek meg, mondják sokan a képembe Pesten, élettelen bábuk mindössze egy szuverén alkotó varázsdobozában.

Igazuk volt, és igazam volt nekem is – csak éppen a saját szememben váltam nevetségessé ezzel a fölényes előre tudással.

Valódi műalkotásról, még ha egy ismert formanyelvben születik is meg, nem lehet előre tudni, milyen. Azóta is mindegyre visszatérnek tudatomban az előadás képei, szituációi és egymásba hatoló, egymás jelentéseit elmélyítő és kitágító szövegtöredékei: egy erős, éles tekintet, a Wilsoné, a háború észrevétlen közénk férkőzését leplezi le, arra figyelmeztetve, hogy kitörése előtt a háború előbb bennünk, az emberi lélekben válik otthonossá, mi magunk vágyunk rá gyáván, önmagunkat mindegyre megcsalva, és ahelyett, hogy lelepleznénk és kiúznánk a belénk fészkelte gonoszt, kacérkodunk vele, abszurd reményekben ringatózva. Egy nagyon is kiterjedt közösség, a nyugati kultúra rejtett félelmeire tapint rá az előadás, finoman és elháríthatatlanul.

A színészi nyelv, a test önmagatudása sohasem kész és lezárt egész

– boldog az, aki félelem nélkül és önmagát mindegyre megnyitva viszonyul saját mesterségéhez.

1914: nem lehet hazudni, mondja, szinte suttogja csak Wilson előadása. Lapozzuk végig bátran, de legalábbis elszántan ezt a wilsoni képeskönyvet – mintha el sem telt volna ez az első nagy háború óta pörgő erőszakos század.

A valódi színházban, amely egyszerre nagy formátumú és otthonos, sosem tapasztalt és ismerős: mindenki meztelen. Nagy ajándék, kivételes esemény, ez vagyok, nézd, ilyen, nincs mit takargatnom, mert mindhiába tenném: tökéletlenségében is ez a test a legszebb, amit el tudok képzelni magamnak, ez a test az én testem, időleges otthonom, amely befogadott engem, és egyedi formát adott a lelkemnek, amikor meghívást kaptam, hogy belépjek az idő tágas kapuján.



ASTRID PRESTON
TAKAYAMA FÖLÖTT