

# Testtel hallani, testtel beszélni

## Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke

*Heiner Müller mondta egyszer, hogy az az epikus színház, amiről Brecht álmodott, az Ön színházában vált valóra: a tér, a mozgás, a fény és a hang megszabadult a szöveg dominanciájától. Mintha Ön azzal a „perverzívóval, hogy hivatássá tegyük a luxust” az esztétika egyfajta demokráciáját állítaná szembe. Találónak véli munkájának ezt a leírását?*

Igen. Arra emlékeztet, amit Marcel Breuer mondott egyszer: „Ebben az általam tervezett székben teljes egészében látható az esztétikám, ugyanaz az esztétika, amellyel egy épületet vagy egy várost tervezek.” Hiszek abban, hogy a színházban minden elem egyforma jelentőséggel bír. Egy szék átveheti a színész szerepét, a fény átveheti a színész szerepét – mind az előadás aktív közreműködőivé, „színészekké” válhatnak. Amit a színházban látunk, segíthet a nézőközönségnek odafigyelni. Ez a legfontosabb a színházban – hogy oda lehessen figyelni. És ezen nem azt értem, hogy „a szövegre figyeljünk”, hanem hogy a színészek a színpadon egymásra, a rendező pedig a színészekre figyeljen. Az emberek nemcsak a fülükkel hallanak, hanem a szemükkel, a kezükkel, a lábukkal – az egész testükkel. Erre a madarat becserkésző macska a legjobb példa – ha jól megfigyeljük, észrevehetjük, hogyan fülel az egész testével. És ez egyszerűen elbűvölő. A testtel hallani, a testtel beszélni – ez az én színházam alapja, amivel elkerüli, hogy a szöveget illusztrálja. Ha diákokkal dolgozom, először azt próbálom megmutatni nekik, hogy az ember képes a testével gondolkodni: hogy az értelem izom. A színházban még mindig a legnehezebb dolog: állni, menni, ülni – pedig csak ezáltal jöhet létre az alak körül a tér. A tér a színházban számomra horizontális, míg az idő valami vertikális, és a színpadon minden egyes színész ebben a tér-idő kereszteződésben áll. Nagyon fontosnak érzem megmutatni, hogy amint a mozgások egymást követik, nincs valódi kezdet és megállás, minden egy ősi mozdulatból származik. Ez kiválóan tanulmányozható a

bunrakun és a nő-színházon. Mindenki ismeri a régi történeteket, pedig nem is arról van szó, hogy mit, hanem hogy miként mesélik el őket – ezért képes az ember arra, hogy akár órákon át figyelje a híres színészeket, még akkor is, ha éppen csak ülnék és énekelnek, vagy egyetlen egyszer, nagyon lassan végigmennek a színpadon. A történet a testükben, a hangjukban, a gesztusaikban rejtőzik. Közben egymásra figyelnek, segítik a látásban a nézőket. Előadásaim a nézők fejében születnek, ezért nem is a szöveg interpretációját, hanem olyan vizuális és akusztikai képanyagot kínálok, ami a szöveg illusztrálása ellen dolgozik, és megadja a nézőnek az asszociálás lehetőségét.

*Gyakran hangsúlyozta, hogy színháza az építészet felől alakult ki, és hogy egyik legfontosabb tanárnője a brooklyni Pratt Institute-ban Sibyl Moholy Nagy volt. Mit tanult tőle?*

Legelőször az a stílus volt figyelemreméltó, ahogy előadásokat tartott. Bementünk a terembe, ami csak nagyon gyengén volt megvilágítva, annyira gyengén, hogy alig lehetett jegyzetelni. Az ember általában jegyzetfüzettel megy előadásra, leírja magának, amit a professzor mond, később pedig a vizsgán a professzor kikérdezi, amit egykor elmondott, és az ember mindent elismétel, amit akkor leírt. Az ő előadásain azonban nem lehetett jegyzeteket készíteni. Csak rajta volt fény, mögötte pedig három vetítövásznat helyeztek el, amelyekre képeket vetítettek gyors egymásutánban: egy 50-es évekbeli autó, egy reneszánsz festmény, barokk kandeláber, bizánci mozaik, Frank Lloyd Wright egyik széke, egy cipő a 19. század elejéből eltérő művészi és használati tárgyak különböző századokból, és ezek a képek nagyon gyorsan váltakoztak, volt úgy, hogy száz is egyetlen előadás alatt. Ám a képeket semmi sem kötötte össze az előadással, és ez kezdetben nagyon zavaró volt. Például amikor a reneszánsz építészeiről beszélt, és a hallgatók ezeket a képeket látták, nagyon nehéz volt koncent-

rálni. Kis idő elteltével azonban megváltozott a gondolkodásunk, ugyanis elkezdtünk szabadon asszociálni a látottakról és a hallottakról egyaránt. A kurzust öt évre hirdették meg, és öt év után az ember már a saját maga számára kapcsolta össze a legkülönbözőbb információkat és képeket, és én újra és újra meglepetten tapasztaltam, hogy milyen végkövetkeztetéseket vontam le ebből a tömördek anyagból. Azt hiszem, ez óriási hatással volt a színházamra: először is, mert a vizualitás teljesen független volt attól, amit hallottam, másodszor pedig, mert olyan sok váratlan kapcsolatot tudtam létesíteni a szabad asszociációk által. A közönség és a kritikusok gyakran járnak úgy színházba, hogy az előadásban értelmet próbálnak keresni, annak ellenére, hogy az adott előadásnak, legalábbis a szó logikai értelmében, nincs „értelme”, csak egy témával vagy egy nagyon személyes tapasztalattal kapcsolatos szabad asszociációkra vonatkozatható. *A huszas években Brecht erre a kifogásra azt válaszolta: „Ha valami értelmeset akarnak látni, a vizeldébe kell menniük.”*

Így is van. Sibylnek is volt egy hasonlóan sokkoló módszere, amit már többször is elmeséltem. Bejött az osztályba és azt mondta: „Három percük van arra, hogy egy várost tervezzenek. Készen állnak? Rajta!” Nagyon gyorsan kellett tehát eszembe jutnia valami nagy ötletnek, egy alapötletnek. Azt hiszem ez a színházra is érvényes: először meg kell lennie az alapötletnek – aztán jöhet hozzá még milliányi gondolat, ami kommentálja, vagy megkérdőjelezi stb.

*Brechtnél a fabula az alapötlet, a szízl száll szembe, mind a naturalizmussal, mind a szimbolizmussal. Foglalkozott valaha az ő színházelméleti írásaival?*

Nem, akkoriban csak nagyon keveset olvastam belőlük. De láttam Helene Weigel 1971-es párizsi vendégjátékát, és el voltam ragadtatva játéka egyszerűségétől és szépségétől. Akkoriban a *A süket pillantásával* Franciaországban és Hollandiában jártam. A vendégjáték után Berlinbe jöttem, hogy találkozzam vele a Berliner Ensemble-ban és lássam játszani. Amikor a portástól érdeklődtem felőle, azt mondta: „Weigel asszony meghalt.” Sokként ért a hír. Láttam egy O’Casey-darabot a csodálatos öreg komédiással, Georg Peter Pilz-cel. Vele később Kölnben, a *CIVIL warS*-ban dolgoztam együtt, és szívesen vettem volna, ha a rendezésemben eljuttassa Lear királyt, ám ő mindig azt mondta: „Én csak kis szerepekben vagyok nagyszerű.”

Hallatlanul csodáltam ezt az okos szerénységet.

Ez volt az első közös munkánk Heiner Müllerrel is,

aki ugyanezt a kérdést tette fel nekem: „Bob, olvastál valaha valamit Brechtől?” – „Nem, semmit.” – „A munkád sokban különbözik Brechtétől, de több ponton is nagyon közel vagy hozzá.” Mit is mondhattam volna? „Aha, érdekes.” Nehézségeim voltak az elméleti felkészüléssel. Előnyben részesítem ugyanis, hogy spontánul cselekedjek, kezdjünk bele, aztán jöjjön ki belőle az, ami kifejlődhet egy képből vagy egy szituációból. Amikor a múlt nyáron a Watermillben az *Óceánrepülésről* meséltél, egy Párizsban látott Man Ray-kép jutott az eszembe: egy ember megy egy fal mellett, lassan odaér az ajtóhoz, és én arra gondoltam: mi történne, ha ez az ajtó jelenetről jelenetre nagyobb lenne? Így keletkeznek először a képek, és fogalmam sincs, hogy milyen irányba fejlődnek tovább. És nem is akarom tudni előre, azt akarom meglátni, ahogyan keletkeznek. Ha megkísérlem előrevenni és előre elgondolni a befejezést, csak saját magamat blokkolom le, és aztán semmi új nem jön már létre. Megpróbálok nem interpretálni, az nem az én feladatom. Végül is csak a néző fejében jön létre az előadás, úgyhogy alkossa meg ő maga a saját interpretációját.

*Ez a pont összeköti az Ön és Brecht színházát a – közönség fantáziájába és kritikus pillantásába vetett bizalom az interpretációk kulináris szervirozása helyett.* Igen, de ezt sok kritikus amerikai felületességnek tartja: *anything goes*. Pedig az előadásaimat alkotó elemek semmiképpen sem cserélhetők ki csak úgy egymással. Játékos egymásra vonatkoztatottságuk az anyag tiszta strukturáltságán alapul.

Számomra a színház ma egyre bonyolultabbnak tűnik – ezernyi dolog fordul az ellentétébe, és a színészek csak állnak ott fenn, és azt játsszák, hogy gondolkoznak és gondolkoznak, az embert pedig rossz érzés fogja el: az istenért, min tudják majd legközelebb törni a fejüket? Vajon mire gondolnak egész idő alatt?

*Egy utolsó kérdés: milyen várost tervezett akkoriban három perc alatt?*

Egy almát rajzoltam, kristálykockával a közepében. Hirtelen beugrott egy középkori város emléke, amelynek a közepén a katedrális képezi az energia-centrumot, és ezt próbáltam meg aztán a magam számára lefordítani – kristálykocka az alma húsában.

(Mit dem Körper hören, mit dem Körper sprechen. In: Marc Silbermann (szerk.): *Drive b: brecht 100. Arbeitsbuch*. Theater der Zeit 1997/10. / Das Brecht-Jahrbuch (1998). 47–48.)

**Fordította: Kiss Gabriella**