

A CSILLAGMOZGÁSÚ SZÍNHÁZ ESZTÉTIKÁJA

GEROLD LÁSZLÓ

A színházban — is — éppen az a legnehezebben megvalósítható, ami leginkább a sajátja, egyedi benne. Hogy itt és most történik. Hogy előttünk születik, látjuk azt a keletkezési folyamatot, amit előadásnak nevezünk. És éppen ezzel, legfőbb varázsával és legjellemzőbb sajátyságával — a jelenlét evidens voltával — él vissza leggyakrabban már régóta a színház. Amiatt válik hamissá, aminek jellege szerint a színjátszás eredetiségét kellene biztosítania.

Adalékként ehhez két Pilinszky-idézet:

„Két alapvető kifogásom volt mindig is a ‚modern‘ színház ellen. Az egyik, hogy lényegében nem oldotta meg a konvencionális színház jelenlét-problémáját, s a másik, hogy nem elég unalmas.”

„Tengerpart, fövény, sirályzaj. Sheryl, akár egy Edgar Poe-költeleményben, trónszerű karosszékben ül a déli ragyogásban, balján fekete hollóval. Ruháját fekete taftból szabták, földig ér és mozdulatlan.”

Az első idézet egy újságcikkből való — Új színház született. *Élet és Irodalom*, 1971. szept. 11. —, a második Pilinszky János legújabb, a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című könyvéből. Ott is, itt is Pilinszky ugyanarról ír: Robert Wilson színházáról, illetve ennek egyetlen előadásáról, A süket pillantásáról. (A két idézet, amint ezt később látni fogjuk, kérdés—felelet, kifogás—bizonyítás viszonylatát mutatja.) Ott az élményt fedezi fel, s felismerve keresi benne a számára annyira lényeges új színház dimenzióit. Itt pedig már az új színház esztétikáját írja meg. A kettő között Pilinszky több esszében foglalkozik az új színház esztétikai vonatkozásaival, ezek szintézise a *Beszélgetések*...

A Wilson-előadás élményétől a könyvig megtett út teljesen logikus, ám a köztük levő összefüggés mégsem egyszerűsíthető le az előadástól az esztétikáig végigjárt út mechanikus folyamatára. A kettő, bár függőségük egyértelmű, nem úgy következik egymásból, hogy a konkrét színházi

előadás alapján készült egy színházesztétika. Függségüknek velük egyenlő értékű, az egyenest háromszögge tágitó pontja a költő. Az ő esztétikai fogékonysága, nyitott alkotói szenzibilitása nélkül az élmény sohasem magvasodik esztétikává. Úgy sarjadt az új színház egyik legjelentősebb kísérletéből — Wilson nem a színjátszás egyes elemeit, hanem ennek egészét akarja átértékelni — az új színház legjelentősebb magyar nyelvű esztétikai szintézise, ahogy a költőben megfogán a vers. Költő, sőt versei alapján bizonyos, hogy éppen Pilinszky János kellett ahhoz, hogy a *Beszélgetések*... formát öltön. Ezért: éppúgy vers a *Beszélgetések*..., mint előadáselemzés vagy színházesztétika. És vallo más is. De elsősorban: vers, és ezzé a megélttség intenzitása teszi. Mint ahogy ennek az esztétikának szintén alapja a megélttség. Annak ellenére, hogy felismerhető, nem önmagában létezik sem az előadás tárgyiasága, sem az esztétika elvontsága. A kettő új minőségben való egyesítéséhez a megélttségre és a költő legszemélyesebb érdekelttségére, alkotói érzékenységére volt szükség.

A *Beszélgetések*... nem tudós, hanem költői munka.

A *Beszélgetések*... költői ihletettségének, jellegének bizonyításában kiindulópontunk a művészet, a tudomány és a valóság Pilinszky értelmezte viszonya lehet. A művészetet a leghatározottabban elkülöníti a valóságtól is, a tudománytól is, figyelmeztetve, hogy „eredendő önállóságát” — ezt kell visszaadnia az új színháznak — akkor vesztette el, amikor a „tudományos gondolkodás hatása alá került”. Érvéle, hogy a tudományokra jellemző kontroll ezek számára „termékeny egzakttságot eredményezett”, a művészetben „a mondatot, a szót, a szöveget és a formát az egykor elnémíthatatlan csend... szintje alá süllyesztette”. Ennek következményeként a művészetben a „szavak és mondatok örökös” kontrollja az „ellesett és megirigyelt egzakttság helyett” a művészet narcizmusához vezetett. Ahogy a tudománytól a bizonyosságot akarta átvenni, ugyanúgy elirigyelte az „utca direkttségét”, s a valóság vagy ennek utánzata sem válhatott a művészet lényegi meghatározójává. Ahogy a valóság „lényege, hogy semmit sem utánoz”, hanem „egyszerűen van vagy keletkezik”, ugyanúgy a művészet sem vállalhatja magára a valóság utánzását, hanem lényege, hogy „egyszerűen van és itt van”. A két lényeg, a két van között azonban jelentős különbség ismerhető fel. Amint a *Beszélgetések*ben Pilinszky partnere a Wilson-társulat néger színésznője, Sheryl mondja, „...élni alig íltem, de a hidegrázásig érzékelttem mindent, amit velem tettek, s főként, ami körülöttem történt”. És ez a mondat több mindenre utal. Arra, hogy a művészet valami, ami belül történik, amit a „hidegrázásig” érzékelünk, arra, hogy a művészetnek mindennel szemben van bizonyos „túliséga”, arra, hogy ez a belül történés tulajdonképpen azonos a jelenléttel, azzal a lényeges sajáttsággal, amely a színházból már régóta hiányzik, s amit a modern színház sem tudott megoldani, s utal arra, hogy a Wilson-színház

— ennek sikerült megteremtenie azt az elengedhetetlen jelenléter — sorsdöntően különbözik a valóságot utánozni kívánó mimikri-színháztól, hogy a két színház lényegesen más esztétikai kategóriák szerint írható körül.

És ezzel már csoportosítottuk is azokat a jellegzetességeket, amelyek nélkül lehetetlen az új színház közelebbi meghatározása.

Mivel elsődlegesen színházesztétikáról van szó, a művészet értelmezését is természetszerűen a színjátszás, a színházról vallott részek felől kell elvégezni. A *Beszélgetésekben* két ízben találkozunk a színjátszás ritusjellegeré való utalással. Amikor a bemutatkozó sorokban Sheryl arról mesél, hogy édesanyja „egy Európában ismeretlen protestáns szektának volt a vezetője”, s összefüveteleiken a nem túlságosan értelmes szókommentárokból álló első rész után tánc és lakoma következett, „banánt és narancsot dobáltunk a levegőbe, s táncunkkal, de főleg ugrándozásunkkal plafonig vertük a port”, minnek következtében „mindenki halálos fáradt volt, de olyan békés, mint az éjszakára visszatalált állatok”. Szinte hajszálnyira ugyanezzel a jelenettel zárul A süket pillantása. Az előadás szereplői meghajlás helyett „banánt és narancsokat dobálva a levegőbe” féktelen jókedvükben ugrándozva a plafonig verték a port. „Ez a rendhagyó meghajlás és eksztatikus 'üdvözlés' azonban nem a közönségnek, hanem magának a történetnek, a befejezett játéknak szól.” Vagyis: a színészek önmaguknak rendezték meg, s nyilván közönség nélkül is így végzik az előadást. Tehát a művészet, amint ezt a szekta és a színház nyugtalanságot kioldó zárórésze egyaránt jelzi, nem kifelé, a közönségnek készült, hanem befelé lejátszódó, megélt tett. Olyanformán, ahogy a színjátszásról Sheryl fogalmazza meg: „se nem alakítás, se nem hatás, hanem egy olyanféle börtön, falakkal körülzárt magány, ahol az ember végtelen csöndben és türelemmel tapogatózva, ahogy a vakok olvasnak, kikeresi azt a pillanatot, ami először betű, majd végül — talán — szertartás... Soha életemben nem tudok olyan magányos lenni, mint egy-egy szerepemben.” Más szóval: a színjátszás — és tágabb értelemben a művészet — nem kitárulkozás, nem magamutogatás, hanem önmagunk felfedezése. Totális magány és totális együttlét — egyszerre. Teljes kapcsolat, amelyben feloldódunk, akár az igazi szerelemben, amelynek így van csak értelme, s amely csak így igaz. A művészet ilyen totális együttlét — önmagunkkal./

Hogy pedig ebbe az állapotba jussunk, hogy önmagunk feloldódásával a folyamat teljes részesei legyünk, ahhoz arra a „túliség”-ra van szükség, ami a művészetet a valóságtól megkülönbözteti. Olyan állapot, mint a szürrealizmus, melyben „először a dolgok súlya vész el, utána az arányok”. Konkrét álm, melyben a „túliség”, legyen az nyelven, csenden, unalmon, szépségen túli — vagy: „innen” — valójában egy belső állapot meghatározója. A közérzet időn és helyen kívüli határozószava. A minőséggel azonos körérzeté. Hogy is magyarázza Pilinszky Csehov

példáján? „Séta és ácsorgás minden darabja. Ami jövés-menés van benne, az is látszat. Az unalmon túlit ő közvetlenül a rivalda elé hozta. Ott kezdte el, ahol ásítani kell. Egyetlen tempója, időmértéke a minőség.” Csehov alakjaitól senki sem vitathatja el, hogy jelen vannak abban a térben, ahol sétálnak és ácsorognak. Nemcsak jelen vannak, hanem meg is határozzák a helyszínt: saját közérzetük színanimájává teszik.

Ez az igazi, a Pilinszky által áhított jelenlét. S ezt találja meg ő Wilson színházában is. Sheryl Robert Wilson úgy fedezte fel, hogy „kötögetve az ablak előtti karosszékben” ült, s azonnal szerződött, mondván „ahogy ül — ,mázsás súllyal üldögéltem’ — mindennél fontosabb”. Mert érződött a jelenléte, „negyven kilométerrel még a kiskabátom is több tonnásnak bizonyult... úgy ülök, hogy krátert vágok a földre”. A süket pillantásában — idéztük: „akár egy Edgar Poe-költeményben...” — ül Sheryl, miközben körülötte rengeteg minden történik, de mikor feláll — „megizzad”. S ez nem a mozdulatlanság fizikai erőfeszítésének — nem remeg, mikor feláll —, hanem Sheryl jelenlétének bizonyítéka.

A jelenlét Pilinszky színházesztétikájának — mint az új 'színház színtézisének — egyik legfontosabb, talán éppen központi kategóriája. A jelenlét elvesztése miatt nem tudja elfogadni a hagyományos színházat. Fő sérelme, hogy „nem vagyunk jelen”, sem „otthon, az utcán, a lépcsőházban, a színpadon, a nézőtéren, az ágyban és a konyhában”, sehol. Olyan mondatokhoz hasonlítja életünket, amelyekben „megszaporodtak a jelzők, a határozószók, a névelők, a főnevek, az egyes és a többes szám — csak az állítmány nem történik meg. Mintha mondatainknak — és persze életünknek — csak vízszintes kiterjedése, lapálya, horizontálisa volna, anélkül, hogy állítmányok vertikálisa, az itt és most merőlegese leszögeznék, beásná, megtörténte tenné őket”. Az ilyen intenzív jelenlét hiánya — Sheryl ülve is krátert vágott a földre, Csehov alakjai a semmítetés, a némaság ellenére is érezhetően ott, jelen vannak — oda vezetett, hogy a „világból egy mintha lett. Utánzat. Egyre üresebb és egyre nyomorultabb mintha”.

Ez a mű vertikálisa, a mimikri-színház legfőbb bűne, hiányzik a színházból, holott a jelenléte jelentő állítmány vertikálisa a művészet lényegi dimenziója. Enélkül a színház is csak utánzat. Ezért kívánja Pilinszky tudatosítani az állítmány vertikálisával jelölt jelenlét fontosságát. Ha emlékezünk arra, amit Pilinszky a művészet lényegi sajátosságának tart, akkor a hagyományos színházról írt sorai teljesen egyértelműek: „a tegnapi színház afféle társadalmi esemény, ahol a szép bokák és a fondorlatos cselszövések ellenére semmi az ég világon nem történik, nem történhet.” Ez a színház csak látható, de nincs benne — sőt színészeiben sincs — jelen. (Wilson egyik előadásáról írja Molnár Gál Péter: Azt éreztem, hogy kapcsolatban vagyok a színpadon levő

emberekkel, és azok kapcsolatban vannak velem. Értjük egymást, de nem az értelem síkján értjük.) A mimikri-színházban hiába van cselekmény — Wilsonnál ez a fogalom hagyományos értelemben nincs, csak valami történik a színpadon, illetve szimultán több valami történik — vannak színek, van mozgás, s hiába a párbeszéd is. (Wilsonnál párbeszéd sincs, a mozgás sem azonos a klasszikus színházi mozgással, lassúbb vagy gyorsabb, de a hidegrázásig ismétlődő.) A naturalista színház épp a párbeszéd folytán vált hazuggá. A párbeszéd összeomlásával „alapjában a színpad realitása szűnt meg, és a közönség szeme égett ki”. Bizonyításként Pílinzsky érzékletes példát hoz fel: „Ma elég egy köhintés, hogy a színpad megsemmisüljön. Egy köhintés ezerszeresen érvényesebb, mint a legtalálhatóbb mondatok és gesztusok a rivaldafényben.” S jó érzékkel ezen a ponton jut el Wilson színházáig, amely úgy hidalja át a nézőtér és a rivalda közötti űrt, hogy „játékába egyszerre építette be a tökéleteset és a tökéletlent, az esetlegeset és a vitathatatlant, a bénát és az atlétát”. Úgy igaz, hogy nem akar kizárólagosan és hamisíthatatlanul igaz lenni.

És ennek a sajátos művészi egységnek a megteremtéséhez volt bátorsága olyan eszközökhöz, megoldásokhoz folyamodni, amelyekről a hagyományos színház irtózott, amelyeket színházellenesnek neveznek, a csöndhöz és az *unalom*hoz, a *lassúsághoz* és a *mozdulatlansághoz*, mint a hagyományos színházi idővel és gesztusokkal teljesen ellenkező időtlenséghez, a *tiszta* költészettel azonos *szépségideál*hoz. A csönd régóta jelen van Pílinzsky költészetében — „végérvényesen beállott csönd jelent ma a legfőbb realitást közöttünk”, írja egyik esszéjében —, s ezért örömmel fedezte fel Wilson előadásában. Sherylt is a csönd vonzotta Wilsonékhöz: „Ami engem igazán Wilsonékhöz kötött, az az újra megtalált csönd volt.” A kritikus szerint ennek a csöndnek „érzelmi és gondolati feszültsége van”. A csönd realitás, és semmiképpen sem azonos a pusztán hallgatással, főleg nem az elhallgatással. A csönd a létezés hallható, látható jele. Hasonló „funkciója” van az unalomnak is ebben az esztétikában, illetve színháztípusban. Az unalom vállalása nemcsak bizonyos szabadságvállalással és -igénnyel azonos, hanem az unalmon túli közléseket is lehetővé teszi. A csönd és az unalom „eszközei” a lassúság, a mozdulatlanság, kiterjedése az irreálissá vált idő, érzékszerve a tapintás. A Wilson-színház talán legjobban tetten érhető megnyilvánulása a lassúság, ennek vállalásával múlta felül minden huszadik századi elődjét. „Nem volt ez — szereplőinek többszörösen lelassított mozgása — se pantomím, se lassított film. Mondhatnám, hogy az ügyetlenség — mindenfajta emberi ügyetlenség — őszinte bevallása volt. Egy ötszörösen lassúbb lépés szebb is, de fokozottan esetlenebb és veszendőbb a megszokottnál. A lelassított mozgás mágiája mégsem ebben rejlett, hanem az idő — a megszokott idő — forradalmi ártértéklésében. Hiszen — tudatosan vagy tudat alatt — a megszokott szín-

művek épp az ellenkezőjét demonstrálták. Szokásos mozgástempóban három óra alatt egyszerűsítették egy teljes élet történetét. Wilsonnak sikerült bebizonyítania, hogy ötszörösen lassú mozgással és szokásosnál lényegesen sűrítettebb egészet sikerül színre hoznia." Ez a lassúság, melynek találóan jelzője a lobogás, nem öncélú, hanem a jelenlét érzékelésének a formája. Valami tökéletes elhagyatottság megnyilvánulása. „Perceken át nyúlni egy pohárért kizárt minden biztonságot.” Ebben a lassúságban iszonyú kín van. Elviselhetetlen. S épp ezért nem kikapcsol, nem elidegenít a látványtól, önmagától, hanem magához vonz. Csillagmozgás: „egyszerre mozgás és mozdulatlanság”. Valami útközbeniség. Ahogy Mészöly írja a művészetről: „mindig útközbeniség”. Vagy ahogy a kritikus írja: „Wilson színháza egyáltalán nem cél... útközben vagyunk.”. És ez az útközbeniség, a csillagmozgású mozdulatlanság sajátos szépségeszmény is. A megszokott szépségen túli szépség ez, amit tapintani lehet — „egy költő számomra olyan kazamata lakója, aki számára a pusztá tapintás fontosabb annál, amit kitapintott” — vagy hidegrázósan érzékelni. Amit nem szemlélünk, hanem ami csak van, „nincsen kerete, ideje, története... csak folydogál”. S ami nyitottságával a személyiség fölshabadtatásához visz el bennünket, önmagához hasonlatos nyitottságot ad.

Nyilván nem nehéz felismerni a Wilson-színház és a Pilinszky-költészet azonos hullámhosszú rezonanciáját. A *Beszélgetések*... tehát nemcsak színházesztétika, hanem a költő ars poeticája is. Versértékű esszé, amely nem kiegészíti, nem magyarázza a „líra háttérvilágát”, „eredetvidékeit”, hanem amelynek organikus kapcsolata van Pilinszky költészetével.

A magyar nyelvű színházi irodalomba, színházesztétikába pedig elhozza az új színház formáinak igényét.