

ERIKA FISCHER-LICHTE

Átkelés az árnyékok birodalmába:

Robert Wilson frankfurti Lear király-rendezése

Klasszikus-rendezések:
az interpretációk vagy a tapasztalatok színre vitele?

„Éveken át kérdések és válaszok miatt jártunk színházba. Miért tér vissza Hamlet király szelleme, s mit kezd ezzel a herceg? Hogyan védi meg Ranyevszkaja a cseresznyéskertet? Féljünk-e a farkastól? Az új színházban viszont nem tesznek fel kérdéseket, és válaszokat sem kapunk. A színházba járás elvont élménnyé válik, egy szimfónia, egy Balanchine-balett vagy a modern művészet egyik eseményének élvezetéhez hasonlatosan. A nézőnek nem a gondolkodás lehetőségét, hanem az érzékelés örömét kínálja.”¹

Ennek az új színháznak az esztétikáját többek között Robert Wilson alakította ki azokban a hatvanas évek végétől kezdődően készített előadásokban, amelyek látszólag újra felfedezték és kiteljesítették a történelmi avantgárd mozgalmak – Apollinaire és Craig, a Bauhaus színházának és a francia sürrealizmus – programját.² A színház „reteatralizálásáról” van szó, melynek során az európai kultúra elfordult az újkor kezdetétől domináns iro-

dalmi színháztól. A *Deafman Glance* (1971), az *Einstein on the Beach* (1976) és a *CIVIL warS* (1983/84), az új esztétika immár tökéletes mintapéldái tekinthetők e fejlődési folyamat csúcspontjainak.³

Ily módon aligha meglepő, hogy a nyolcvanas évek közepétől Wilson érdeklődése az operarendezés felé fordult – több rendezése is az „opera” műfaji megjelölést viseli. 1984-ben (az 1981-es washingtoni és az 1982-es New York-i munkáihoz kapcsolódva) *Medea*-projektjének részeként rendezte meg Lyonban Charpentier *Medée*-jét, 1985-ben Milánóban Strauss *Salomé*-jét, 1986-ban pedig Stuttgartban Gluck *Alceste*-jét.

Annál nagyobb meglepetést okozott, amikor ezek után Wilson drámák rendezésébe kezdett: 1986-ban New Yorkban és Hamburgban Heiner Müller *Hamletgépét*, Stuttgartban pedig a *Kvartettet* állította színpadra. Kétségtelen, hogy a két művész már a nyolcvanas évek elejétől munkakapcsolatban állt egymással (a *CIVIL warS* német részének IV. felvonásbeli szövegkollázsát Heiner Müller jegyzi), és bizonyos szempontból kézenfekvő, hogy Müller saját szövegein is felfedezhetjük az együtt-

¹ S. Gold: *Wall Street Journal*, 1985. március 6.

² Ezt az összefüggést újra és újra felveti a kritika és a kutatás. Vö.: Robert Wilson. *The Theatre of Images*. New York, 1984.; R. Willett: *The Old and the New: Robert Wilson's Traditions*. In: C. W. Thomsen (szerk.): *Studien zur Aesthetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg, 1985. 91–98. Különösen tanulságos ebben az összefüggésben az a „Nyílt levél”, amelyet Louis Aragon a *Deafman Glance* (1971) párizsi vendéjátéka után intézett az 1966-ban elhunyt André Bretonhoz, és a *Lettres françaises*-ben jelentetett meg. Közli Bretonnal, hogy „csoda történt (...) mégpedig az, amelyre mi vártunk, amelyről beszéltünk”. A levelet újraközölte a *Performing Arts Journal*, 1976/1. 3–7.

³ Wilson esztétikájához lsd. S. Brecht: *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. Frankfurt a. M., 1979.; Erika Fischer-Lichte: *Der Körper des Schauspielers im Prozess der Industrialisierung. Zur Veränderung der Wahrnehmung im Theater des 20. Jahrhunderts*. In: G. Grossklaus, E. Lemmert (szerk.): *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart, 1989. 468–486.; Hans-Thies Lehmann: *Robert Wilson, Szenograph*. *Merkur, Zeitschrift für europäisches Denken*, 1985/6. (39/7.) 554–563.; Bonnie Marranca: *Robert Wilson, Byrd Hoffmann School of Byrds*. In: B.M.: *The Theatre of Images*. New York, 1983.; Introduction: Craig Owens, *Robert Wilson: Tableau*. In: B.M.: *Art in America*, New York, 1988.; F. Quadri: *Robert Wilson: It's about Time*. *Artforum*, 1984.; O. Riewoldt: *Herrscher über Raum und Zeit. Das Theater Robert Wilsons*. *Feature vom Südfunk*, 1987. június 3.; J. Rockwell: *Introduction*. In: J.R.: *Robert Wilson. The Theatre of Images*. New York, 1984.; P. de Smit, W. Veit: *Die Theatervisionen des Robert Wilson*. *Bühnenkurs*, 1987/4. 4–29.; R. Willett: i. m.

működés nyomait.⁴ Wilson azonban nem elégedett meg ennyivel. 1986-ban az *Alceste*-tel párhuzamosan rendezte meg Stuttgartban Euripidész *Alkésztiszét*, 1987-ben Hamburgban Dorst *Parzifalját*, 1989-ben Münchenben Csehov *Hattyúdálát*, 1990-ben pedig Frankfurtban Shakespeare *Lear királyát*.

Az, hogy egy Shakespeare-tragédiára esett a választása, Wilsont kétség kívül a kortárs színház egyik meghatározó tradíciójának részévé tette: a *Lear* színpadra vitelével olyan rendezők próbálták meg bebizonyítani, hogy az általuk kidolgozott sajátos színházesztétika képes rávilágítani az ósrégi tragédia új aspektusaira, sőt mi több, egészen új olvasási módjára, mint Peter Brook (1962, Stratford), Peter Zadek (1974, Bochum), Ingmar Bergman (1984, Stockholm) vagy Klaus Michael Grüber (1985, Berlin). Nyilvánvaló, hogy ez Wilson számára sem volt érdektelen szempont, hiszen egy interjúban arról beszélt, hogy „az avantgárd feladata a klasszikusok ismételt felfedezése”.⁵ Másfelől viszont közismert, hogy Wilson notóriusan elutasít bármi-féle interpretációt.

„Az irodalmi szövegek nagyon fontosak a számomra, csak azt tartom továbbra is borzalmasnak, ahogyan általában színpadra viszik őket [...]. Otthon, a magam számára többször is nagy gyönyörűséggel olvasok el egy darabot, például a *Hamletet*, miközben mindig újabb és újabb lehetőségeket és jelentéseket fedezek fel benne. A színházban azonban többnyire semmit sem látok viszont ebből a gazdagságból. A színészek értelmezik a szöveget, úgy lépnek fel, mintha mindent tudnának, mindent megértettek volna, és ez hazugság, csalás, sértő rám nézve. Nem hiszem, hogy Shakespeare értette volna a *Hamletet*. A színháznak nem az értelmezés a feladata, hanem lehetővé kell tennie, hogy megfigyeljek egy művet és elgondolkozzak róla. Ha úgy teszünk, mintha mindent megértettünk volna, végérvényesen elintézzük a művet. A

Hamlet viszont nincs elintézve, hanem él, és pont az élteti, hogy a formák és jelentések sokoldalúságával rendelkezik [...]. A mi feladatunk nem az hogy válaszokat adjunk, hanem hogy lehetővé tegyük a kérdéseket. Kérdeznünk kell, és akkor megnyílik a szöveg, akkor létrejön a párbeszéd a közönséggel.”⁶

Vagyis „a klasszikusok újrafelfedezése” Wilson számára egészen biztosan nem azt jelenti, hogy *Lear*-rendezésével a tragédia újabb interpretációját kínálja. Épp ily kevésbé fogadhatjuk el azt a vélekedést, hogy munkájával – bár ez a legtöbb európai ország klasszikus-rendezéseinek esetében megszokott – tradícióképző előadások egy bizonyos sorába kívánt volna illeszkedni, amin az a tény serült változtat, hogy *Learjét* egy német állami színházban valósította meg.

Wilson rendezései – s ebben a kutatás és a kritika messzemenőig egyetért – egyfajta nemzetközi recepcióra irányulnak. Esztétikájának az a sajátossága, hogy az előadások szintaktikájának tökéletes és pontos rögzítése az egyes elemek teljes deszemantizálásával párosul, kultúránként eltérő recepciónak teremt játékkeret. Nem lehetett nem észrevenni – s ennek megfelelően a kritika is rögzítette –, hogy a *Lear*-ben Wilson nem a megszokott következetességgel alkalmazta, illetve vitte végig esztétikájának azokat az alkotóelemeit (például nyelv és a test szétválasztását, vagy a test és a tárgyak deszemantizálását), amelyek a nemzetközi recepció szempontjából nélkülözhetetlenek tűnnek. Mivel a japán színház elemeire történő – s nagy valószínűséggel csak e terület ismerői számára azonosítható – utalás ez esetben aligha valamiféle interkulturális kommunikáció létrejöttét célozta meg, felmerül a kérdés, hogyan válik a *Lear*-ben lehetségesé a nemzetközi recepció. Ennek pedig egy előadáselemzés segítségével utána lehet járni.⁷

⁴ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von Robert Wilson / Heiner Müllers C VII warS*. In: W. Vosskamp, E. Lämmert (szerk.): *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistik Kongresses*. Göttingen 1985. Bd. 11. Tübingen, 1986. 191–201.

⁵ Robert Wilson: *Franz Kafka meets Rudolf Hess. Spiegel-Gespräch mit Robert Wilson über Hören, Sehen und Spiele geführt mit Helmut Karasek und Urs Jenny*. *Der Spiegel*, 1987/10. 205–214.

⁶ i. m. 208.

⁷ A továbbiak alapjául szolgáló előadáselemzés elveit és módszerét lásd. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. (Die Aufführung als Text) Tübingen, 1989².

Tagolás – kompozíció

A mikor a néző belép a Bockenheimer Depot területére, nyitott kukucska-ló dobozzsínpaddal találja magát szembe, amelyet két oldalról fekete kulisszák sora, hátul pedig fehér vászonfal határol. Fekete szőnyeggel bevont előszínpad növeli meg a méreteket, amelyet jobbról és balról rivaldaszerű feljárókon lehet megközelíteni. A világítás a színpadot a közepén keresztbe metsző villámot idézi; az előszínpadhoz vezető átjáró előtt pedig a színpad közepéből egyenesen mered ki egy vékony, jó egy méter hosszú bot, amely balra és előre árnyékot vet a színpad felületére.

Amint sötét lesz, a villám és az árnyék eltűnik, miközben tompa dobpergéshez hasonló surrogó, zümmögő zajt hallunk (zene: Hans Peter Kuhn). A portálszerű színpadnyílás felett, balról jobbra részütosan vándorol egy fénynyalábból álló keskeny bot, amely elvakítja a nézőket. A vakító effekt elmúltával a néző tizenkét földet söprő, királykék kabátba öltözött alakot pillant meg, akik (az előszínpadot nem számítva) arányosan oszlanak el a színpad egész területén. Ujjaikkal mindegyikük lassan és alakonként eltérő módon stilizálja a ruha begombolásának mozdulatát.

Ez a gesztus explicit módon utal a *Lear* két, különösen hangsúlyos szöveghelyére. A darab III. felvonásának 4. jelenetében⁸ Lear Edgarral (mint szegény Tamással) találkozáskor jut arra a felismerésre, hogy az ember nem több mint „ilyen szegény, mezelen villás állat”.⁹ Ennek okán kéri: „Félre ezen tollalékokkal. Jertek, gomboljatok ki.” Miután belátja, hogy Cordelia tényleg halott („Ó, nem fogsz te öbbé / Eljőni, nem, soha, soha, soha!” V/3), a körülötte állókhoz szól: „Gomboljatok ki, kérlek”, majd meghal. A kabátgombolásnak az első prolórusban megfigyelhető gesztusa tehát ahhoz a két szöveghelyhez kapcsolódik, amelyben Lear átlépi a örület és a halál határát.

Egy fényszóró irányul a Lear szerepét játszó Marianne Hoppe arcára, aki a színpad jobb hátsó ré-

szén álló csoport tagja. Mialatt a fény váltakozva hol világosabb, hol sötétebb lesz, a zaj és a zene pedig hol felerősödik, hol elhalkul, Marianne Hoppe teljesen mozdulatlanul William Carlos Williams *The Last Words of My English Grandmother* (Angol nagymamám utolsó szavai) című versét szavalja.¹⁰ A műsorfüzetben is olvasható vers számos olyan motívumot tartalmaz, amelyre az előadás során többször utalás történik.¹¹

A „cry for food”: „Gimme something to eat” [ételeért üvölt: aggyá’ valamit enni] a darab azon részletének felel meg, amelyben Lear így kiált: „Ebédet, hejh! ebédet!” (I/4). A háromszoros „no, no, no”-t [nem, nem, nem], amivel a nagymama elutasítja, hogy kórházba vigyék, Hoppe az előadás 12. jelenetében idézi újra, még mielőtt Lear a vak Glosterhez fordulna. A „Let me take you to the hospital, I said” [Engedd, hogy kórházba vigyelek – mondtam] az előadás azon pillanatainak előjátéka, amikor egy fiatal egy idős embert támogat és vezet: a 8., 12. és 14. jelenetben Kent Lear (IV/1, IV/6, V/2), a 13. jelenetben Edgar Glostert (IV/7), a 15. jelenetben pedig Cordelia Lear (V/3).

A „stretcher” [nyújtás]-motívum a rendezés képi és textuális szintjén egyaránt visszatér: Lear ágyának 13. jelenetbeli ábrázolása (IV/7) ugyanúgy vonatkoztatható rá, mint Kent Lear halála után mondott szavai: „Hagyd, menjen. Nem barátja / Ki e konok világnak kínpadán / Tovább is nyújtóztatja.” (V/3) Az „Is this what you call / making me comfortable?” [Ez az, amire azt mondtad, hogy kellemes lesz nekem?] mondatban azok a szavak visszhangoznak, amelyeket Lear az 5. jelenetben mond Reagannak, amikor lánya oltalmára szeretné bízni magát: „Gyengéd természeted nem ad okot / Felindulásra. Az ő tekintete / Vad; de a tiéd vigasztal és nem éget.” (II/4). Ahhoz a szemrehányáshoz, hogy „Oh you think you’re smart / you young people, she said, but I’ll tell you / you don’t know anything” [Oh, ti fiatalok – mondta –, azt gondoljátok, hogy okosak vagytok, pedig – meg kell mondanom – nem tudtok ti semmit] Alban záró szavai kapcsolódnak: „A legkorosb legtöbbet szenvedett. / Ifjab-

⁸ Erika Fischer-Lichte meglehetősen bonyolult (hármás) jelölési rendszerrel szemlélteti a darab, a William Carlos Williams-vers és az előadás felvonásokra és színekre, sorokra, illetve jelenetekre tagolásának viszonyát. Az érthetőség kedvéért zárójelben jelöljük a Shakespeare-dráma, a folyó szövegben pedig az előadás részeit. (A fordítók megjegyzése.)

⁹ A *Lear királyból* vett idézetek Vörösmarty Mihály fordításának alábbi kiadásából származnak: *Shakespeare összes drámái. III. Tragédiák*. Budapest, Európa, 1988. 605–742. (A fordítók megjegyzése.)

¹⁰ Mivel az előadásban a vers sorai angolul hangzottak el, a továbbiakban (kapcsos zárójelbe tett szó szerinti fordítás kíséretében) mi is angolul közöljük az idézett részeket. (A fordítók megjegyzése.)

A jelenetek tagolása a műsorfüzet végén olvasható.

bak, a kik itt vagyunk, nem érünk / Ily dolgot, s nem jut ily sokáig élnünk.” (V/3). A valóság utolsó, a nagymama által említett elemeinek pedig – „fuzzy-looking things out there” [borzasnak látszó dolgok, ott kinn], „trees” [fák] – képileg az a színpadon álló fa feleltethető meg, melynek tövében a 14. jelenetben Gloster meghal (V/2).

Nem csak a kabátgombolás gesztusa és a vers felsorolt motívumai tekinthetők olyan előjáték-szerű elemeknek, amelyek az előadásban csak a későbbiek során játszanak szerepet; ez az elv érvényes a rekvizitumok, a fény, a zene és az alakok térbeli csoportosulásának (a proxemikának) a rendszereire is. Lear a második prologusban (I/1) jogarként aktualizálja a színpad elülső részéből kiálló botot, amelyet Cordelia a 11. jelenetben (IV/6) szintén használ. A fény-villám a 6A jelenetben, a fenyéren tomboló viharban (III/2) tér vissza. Az első prologus kezdetét jelző, színpadportál-magasságú fény-bot a szünet után jobbról balra, visszafelé vándorol. A dobpergés meghatározott időtartamban, meg-megismétlődve hallatszik az előadás során. Az előadást pedig – még ha más sorrendben és kék kabát nélkül is, de – az alakoknak az első prologust megjelentető tablója zárja.

Az eddig mondottakból két általános következtetés vonható le:

1. Az előadás felépítését és strukturáltságát alapvetően zenei elv határozza meg: az első prologus alatt a különböző jelrendszerekbe (gesztus, nyelv, rekvizitum, fény, zene, proxemika) tartozó vezérmotívumok sorával találkozunk, amelyek a következő jelenetekben – egy másik vagy részben azonos jelrendszerbe kerülve – ismétlődnek vagy variálódnak. Ez a struktúra szituációk, motívumok, képek ritmizált egymásutánjában oldja fel azt a történetet, amelyet a tragédia öt felvonásban mesél el. Ennek az elvnek felel meg a szövegen végzett dramaturgiai munka is, amely az öt felvonásos tagolást tizenöt – két prologussal kísért – jelenetbe transzformálja.¹²

2. Azzal, hogy a vers szavai (a kabátgombolás gesztusához hasonlóan) Lear azon mondataira vonatkoztathatók, amelyek a darab II. felvonásának 4. és V. felvonásának 3. jelenetében hangzanak el, a recepciót speciális irányba terelik, ami nemcsak megengedi, hanem szuggerálja is a bevezetett elemek első, próbaképpen szemantizálását. Mindez pedig azt a halál-tematikát jelzi, amelyet Wilson a *Death, Destruction & Detroit I és II*-ben (1979) már sejtetett, két párhuzamos rendezésében (az *Alceste*-ben és az *Alkésztisz*-ben) pedig ki is dolgozott. Mindazonáltal a *Lear* első prologusában e téma egy igen jellemző változatával találkozunk, amely az átmenetet, a halál folyamatát mutatja meg. Ennyiben a *Lear* a Wilson-rendezések azon csoportjába illeszkedik, amelyet összefoglalóan a „halálszínház” fogalmával illethetnénk.

A tér

A halál olyan terekben történik, amelyek nagyfokú redukáltságuknál fogva a japán nó-színpadra emlékeztetnek.¹³ A fent leírt tér ebből a szempontból mintegy alaptípusnak tekinthető. A fehér vászonfal – a nó-színházban erdei fenyőt ábrázoló háttér – ez esetben többnyire üres marad. Edmund jeleneteiben csillagos kék eget vetítenek rá; Edgar menekülésekor (4. jelenet, II/3) szürkésvörös fény strukturálja a felületét, a fenyéren tomboló vihar kitörésekor pedig egyenes szürke vetítés emlékeztet a viharfelhőkre. A legtöbb esetben azonban a vászonfal a mindig változó fény pusztá visszaverődési felületeként funkcionál. A szünet utáni első (7.) jelenetben, amikor Gloster elveszíti szeme világát, fekete kendőt borítanak rá. A következő jelenetet megelőző percekben (IV/1) a vak Gloster egyedül marad a színpadon, s a kendő úgy hullik le a falról, mintha valaki lerántotta volna: oly kápráztató világosság terjed szét, hogy a vakító fény miatt a nézőknek egy pillanatra be kell hunyniuk a szemüket.

A jelenetek többségében a színpadon nincs nagyobb díszletelem: a kereket, amelyhez az 5. jelenetben (II/4) Kentet kötik, vagy a gerendaállványt, amely a 6B jelenetben (III/4) Edgar kunyhóját jelzi, az előszínpad jobb oldalán állítják fel. Csak ke-

¹² König *Lear*, Programmheft des Schauspiels Frankfurt. Spielzeit 1989/90. 1990. május.

¹³ Wilsonnak a japán színházra történő utalásaihoz lsd. pl. Erika Fischer-Lichte: Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen. In: B. Schultze, E.F.-L., F. Paul, H. Turk (szerk.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen, 1990. 35–62.; E.F.-L., J. Riley, M. Gissenwehler (szerk.): *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*. Tübingen, 1990.

vés olyan jelenet van, amelyben a színpad központi részén tűnik fel nagyobb díszletelem: ilyen például a 2A+B jelenet (I/3,4) hosszú, keskeny asztala, amely átlósan a rivalda irányába helyezve mintegy két részre osztja a színpadot, és amelyet (a nőszínészek fellépését lehetővé tevő *hashikagari*hoz hasonlóan) egyfajta közlekedésre szolgáló pallóként használnak. Ilyen még az a magas háttámlájú szék is, amely guillotine-ként mered a vászonnfal előtt; a Lear bírósági jelenetében (6C, III/6) a színpad bal felének közepén elhelyezkedő, keskeny pad; a király 13. jelenetbéli hosszan elnyúló ágya (IV/7) a bal elülső színpadfélen, illetve az a fa, amely a 14. jelenetben (V/2) a színpad jobb hátsó részén áll.¹⁴

A díszletelemek átépítésével és bontásával nem szakítják meg az előadást (fényváltás ugyan történik, de a zene, illetve a zajok folyamatosan hallhatóak és az alakok is a színpadon maradnak), a munkát pedig olyan díszletezők végzik, akik vagy a díszletmunkásoknál megszokott szürke nadrágot és szürkészöld inget viselik, vagy a japán színpadszolgák módjára feketébe öltöztek. Az első prólógus sugallta szemantizálás megengedi, hogy a halál követőit, az alvilág küldötteit lássuk bennük, ugyanakkor legalább ennyire legitim díszletmunkásoknak tekinteni őket.

A Gloster kastélyában játszódó 1., 3. és 5. (I/2, II/1, II/4) és/vagy az Edmund felléptéhez kötődő 9. és 15. jelenetet (IV/2, V/3) a zsinórpadlásról a talajra eresztett fekete fényrekesz különbözteti meg a többitől, mely az első kulisszapárral együtt fekete keretbe helyezi a színpadot. A 3. jelenetben (II/1) – a második kulisszapárral megegyező magasságban – még egy rekeszt engednek le, amely olyannyira kilátszik az első mögül, hogy félig eltakarja a vászonnfalat. A 9. jelenetben (IV/2) négy, egymás mögött lépcsőzetes magasságban elhelyezkedő rekeszt eresztenek le úgy, hogy csak a vászonnfal legfelső csíkja marad látható. Az így keletkező fekete járófolyosók labirintusként hatnak.

A 6. és 13. jelenetben viszont – Lear bírósági jelenetében (III/6), illetve amikor Lear és Cordelia viszontlátják egymást – öt felülről lépcsőzetesen leeresztett fekete fényrekesz fedi el a vászonnfalat. Ily módon a rekeszek elvileg három részre osztják a teret: (1) a fő- és az előszínpad egységeként meg-

jelenő rekesz nélküli térre, (2) az elő- és főszínpadot elválasztó, alulról (az Edmund személyéhez rendelt) rekeszekkel fedett térre, és (3) a fő- és előszínpad egységét nem érintő, felülről rekeszekkel határolt (és az örület határán és végpontján álló Learhez rendelhető) térre.

A téralkotás legfontosabb eszköze azonban a vászonnfalra, a színpadra és az alakokra eső, állandóan változó fény. A fizikális tereket tehát a szó legszorosabb értelmében nevezhetjük fény-tereknek is.

A fény-tereken kívül hang-terekkel is találkozunk. Az előadást egyrészt az ismétlődő és állandóan variálódó dobolás, másrészt egy csomó különböző zaj, hang és zöreij strukturálja: felelősödő, majd elhalkuló zümmögés hallható például a második prólógusban (I/1) és a 2B (I/4); madárcsicsergés az 1. (I/2), a 12. (IV/6), 14. (V/2) és a 15. (V/3); viharzúgás a 6A (III/2) és 6B (III/4), távoli kiáltások és hangzavar a 11. (IV/4), a 12. (IV/6), a 13. (IV/7) és a 14. (V/2); fuvolazene a 6B (III/4), a 6C (III/6), a 7. (III/7), a 8. (IV/1), és a 9. (IV/2) jelenetben. A hangok folyamatos egymásutánját és kavalkádját csak két jelenetben szakítja meg egy hosszabb csendes periódus. A 6B jelenetben (III/4) rövid időre abbamarad a viharzúgás, s így – még mielőtt a hulló esőcseppek zaja a Learen elhatalmasodó örületet jelezné – a király szavait csend fogadja. A 7. jelenetben (III/7) pedig Gloster fémes ütőhangokkal kísért kínzását szakítják meg a csend pillanatai. Az előadásban tehát olyan speciális hangterek keletkeznek, amelyek keresztezik és beborítják a fény-tereket.

Az alakok

A fent leírt terekbe helyezett alakok a jelmezük színe alapján kerülnek kapcsolatba egymással. A jelmezeknek a rendezés által alkalmazott kódja nem utal a nemi különbségekre: mindenki egyszínű öltönyt hord: vagy közvetlenül a testén vagy az öltönyhöz hasonló színű póló fölött. Egyedül Regan visel kosztümszoknyát öltönytadrág helyett, illetve magas sarkú cipőt lapos talpú helyett. Az előadás összes kritikusa észrevette, hogy Marianne Hoppe nincs férfinak öltözve. Az alakok közötti kapcsolatokat tehát egyrészt az öltönytük színe határozza meg: Lear (mustár)sárga, Goneril és Alban (olaj)zöld, Regan és Cornwall (padli-

¹⁴ Míg az *Alkésztisz* múmiával, templommal, halálfolyóval megjelenített díszlete egyértelműen mitikus dimenzióba helyezte a haláltematikát, addig a *Lear* messzemenőig üres színpada az első prólógusban előirányzott recepció alapján csupán egy sokféleképp bejátszott vetítési felületként funkcionál.

zsán)lila, Cordelia és a Bolond fehér, Gloster és Edmund fekete, Edgar sötétkék, Kent barna, a Francia Király pedig bézs öltönyt visel¹⁵. Másrészt a kiegészítő ruhadarabok jelzik az alakok közötti különbségeket: Lear és Gloster egyaránt kabátot viselnek az öltönyük fölött, ám míg Gloster kabátja ugyanolyan fekete, mint az öltönye, addig Lear vörös kabátja elüt az öltönyétől. Lear az egyetlen olyan szereplő, aki kétszínű öltözékben jelenik meg. A második prológusban (a birodalom felosztása, I/1) még az is megkülönbözteti a többiektől, hogy nagy, aranyszínű, kartonpapír koronát visel.

A jelmez tehát nem férfiként utal Lear alakjára. Sokkal inkább egy öregasszony áll a színpadon, aki meg sem próbálja paróka alá rejteni a haját, vagy markáns arcvonásait és szinte gyermekien nagy, kék szemeit férfiasá maszkirozni.

Ezen túl a gesztikus sajátosságok határolják el és léptetik egymással meghatározott kapcsolatba az alakokat. Alapvető strukturális különbség áll fenn a stilizált és az alig vagy egyáltalán nem stilizált gesztusok között. Ez utóbbiakat túlnyomórészt Lear, gyakran pedig Gloster is használja: például amikor Lear ebédet követel, s közben kezével az asztalra csap (2B jelenet, I/4), vagy Goneril arcátlansága hallatán indulatosan megrázza a fejét (uo.), vagy megfogja a Bolond kezét, és Edgar vállára hajtja a fejét (6C jelenet vége, III/6). E gesztusok azért válnak közvetlenül érthetővé kultúránk bármely tagja számára, mert a mindennapi valóságból ismerjük, s olyan gesztikus jelekként tudjuk azonosítani őket, amelyek meghatározott érzelmi és akarat állapotokat fejeznek ki, mégpedig függetlenül az egyes emberek egyedi kifejezési formáitól. Tehát az ebben az értelemben „természetes” jelek – amelyeknek semmi közük az individuális pszichológiához – kötődnek a két öreg, különösen pedig Lear alakjához.

Marianne Hoppe egyszer sem próbál meg testtartásában, mozgásában és gesztusaiban olyan tulajdonságot vagy viselkedésmódot felidézni, amely tipikusan férfiasnak nevezhető. Külső megjelenésében semmi sem utal arra, hogy férfit játszik: úgy néz ki, s úgy is cselekszik, mint egy öregasszony. A ha-

tás szemmel láthatóan olyan lenyűgöző, hogy a előadás összes kritikusa észre is vette, s ennek megfelelően úgy jellemezték a Hoppe által megformált alakot, mint „Lear királynő”¹⁶, „szívós öreg dáma”¹⁷ „az öreg hölgy látogatása a kék királyi palotában” avagy „nagy mama elmeséli nekünk a Leart”¹⁸.

A többi szereplő erősen stilizált gesztusoka használ: vagy teljesen elvontakat (mint a kéz vagy a láb lassú felemelése és leengedése; a jobb kéz hátul a tarkón, a bal deréktájon stb.), vagy stilizált univerzális gesztusokat (mint a kigombolkozás az első prológusban; szúrás törrel vagy lándzsával; a kéz feltartása; az orr megfogása stb.). E gesztusok tekintetében a fiatalok egyenlők egymással.¹⁹ Más szempontból viszont olyan lényeges különbségek figyelhetők meg közöttük, amelyek szöges ellentétbe állítják Goneril, Regan, Alban, Cornwall és Edmund alakját a Bolond, Cordelia, Kent és Edgar alakjával. A fent leírtakon túl az első csoportba tartozó alakok olyan gesztusokkal, mimikával és mozgással élnek, amelyek az állatok mozgásának stilizált utánzásai: Goneril úgy nyújtózik ki a földön fekvő korona előtt, mint a macska, továbbá macskára emlékeztető mozgással mászik fel és ül le a szék magas háttámlájára (2A jelenet, I/3), s macskaként kuporog a zsebkendője előtt is (9. jelenet, IV/2), amelyet a „mancsaival” játékosan csapkod.

A macskajelleg, amelyet a színésznő mozgása az alaknak kölcsönöz, a hangzás szintjén is egyértelmű megerősítést nyer: mindkét jelenet elején és végén „nyávogva” érkezik, illetve távozik a színről.

Regan mindig úgy tartja előrenyújtva a nyakát, mint a keselyű, s úgy feszíti szét, illetve hajlítja be legalább egyik kezén az ujjait, mint a keselyű a karmait. Amikor a 4. jelenetben (II/4) távozik, olyan szögben hajlítja hátra a két karját, hogy azok szárnyaknak tűnnek, miközben előretolt felsőtesttel, nyakkal és fejével peckesen lépked ki a színről. Az állatias jelleget nála is a hang emeli ki: mindig úgy rikácsol, mint egy ragadozó madár, vagy éppen rikkoló nevetésben tör ki.

Edmund kétszer is mutogatja magát, mint a páva (a 9. jelenetbeli labirintusban, IV/2; illetve az Edgarral vívott párbaj előtt a 15. jelenetben, V/3).

¹⁵ A felsorolt szerepeket az alábbi színészek játsszák: Marianne Hoppe, Jutta Hoffmann, Rolf Idler, Astrid Gorvin, Hans-Jörg Assmann, Alexandra von Schwerin, Andreas Seifert, Jürgen Holtz, Richy Müller, Christoph Waltz, Thomas Thiede, Mario Melzer. (A fordítók megjegyzése.)

¹⁶ P. Iden: Queen Lear – mehr „Vogue” als Wahrheit. *Frankfurter Rundschau*, 1990. május 28.

¹⁷ G. Stadelmaier: Königinmutter der Nacht. Marianne Hoppe spielt, Bob Wilson inszeniert Shakespeares „Lear” in Frankfurt. *Frankfurter Rundschau*. 1990. május 28.

¹⁸ H. Schödel: König Licht. *DIE ZEIT*, 1990. június 1. 68.

Ő maga ugyan nem ad ki állatias hangokat, de a megjelenését madarak rikoltozása és rovarok hangos, szürrealisztikus zümmögése kíséri.

A 9. jelenetben (IV/2) Alban úgy karmol bele a levegőbe, mint a macska vagy az oroszlán, az 5. jelenetben (II/4) pedig Cornwall olyan fintort vág, mint valami szörnyeteg.

Ezek az állatasszociációk a szemantizálás lehetőségét gazdagítják, amely mind belső, mind pedig külső átkódolás útján elvégezhető. Belső kapcsolatba hozhatók azokkal az állatmetaforákkal, amelyek a második prólógusban (I/1), a 2B (I/4), az 5. (II/4), a 6C (III/6) és a 12. (IV/6) jelenetben bukkannak fel Lear beszédeiben.²⁰ Külső kapcsolatok pedig az olyan egyéni kulturális ismeretek függvényében alakíthatók ki, amelyek az ember–állat szimpla oppozíciójának felállításától egészen annak felismeréséig terjedhetnek, hogy a macska és a madár milyen funkciót tölt be a különböző kultúrák halotti kultuszában. E tekintetben a rendezés nem szab semmiféle korlátot.

Az előadásban tehát a gesztusok három fajtája figyelhető meg, amelyek egyenlővé teszik vagy megkülönböztetik egymástól az alakokat: a „természetes”, azaz nem vagy csak alig stilizált gesztusok; azok a stilizált gesztusok, amelyek teljesen elvontak maradnak, vagy az emberi gesztusok és tevékenységek stilizált utánzását adják; illetve az állatok mozgását utánzó stilizált gesztusok. A közöttük lévő lényegi különbségek akkor válnak igazán egyértelművé, amikor ugyanazt a történést jelentik meg: Lear úgy hal meg, hogy egyszerűen megszűnik beszélni, nevetni és mozogni.²¹ A szolga, akit Gloster kínzása közben Regan leszúr, úgy hal meg, hogy nagyon lassan kinyújtja a kezét, majd ebben a testtartásban lassan a földre ereszkedik, lassított mozgással megfordul, végül pedig arccal a

föld felé fordulva mozdulatlaná válik. A folyamat további esztétizálását zene is erősíti. Edmund úgy hal meg, hogy hirtelen térdre esik, hátrahanyatlik, majd kezével és lábával kapálódzó mozgást végez, mint egy bogár, míg végül nem mozdul többé: feje, keze és lába a földön, törzse és combja pedig hídba hajlítva.

A szereplők szövegmondása is alátámasztja és megerősíti az alakoknak azt a három csoportba osztását, amely a gesztusok alapján történik.

Learnél mindig, Glosternél pedig gyakran érzékelhető a gesztus és a beszéd szoros kapcsolata; ezzel szemben a többi szereplőnél az éppen mondott szöveg és az egyidejűleg végzett mozgás teljesen független egymástól.²² Például amikor Lear a 2B jelenetben (I/4) megkérdezi Gonerilt, hogy „Leányom vagy te?”, Marianne Hoppe enyhén előredől, és jobb kezével megtámaszkodik az asztalon (állító viszony). Annál a kérdésnél, hogy „Ismer engem itt valaki?” (I/4), jobbra-balra forgatja a fejét válaszára várva, választ keresve (kiegészítés). A 17. jelenetben (II/4) Regan azt tanácsolja Learnak, hogy térjen vissza Gonerilhez, és kérjen bocsánatot tőle. Hoppe, aki a fényrekesz mögött ül, meglóbálja fölötté a kezét, lehajtja a fejét, egyik kezével a hajtincseit húzálja, miközben e szavakat mondja: „Drága lányom, én már / Öreg vagyok, megvallom; csak teher / A vén kor. Íme, térdimen könyörgök, / Juttass nekem, ágyat, ételt és ruhát.” (ironikus kommentár). S hogy egy utolsó példát is hozzunk, a 12. jelenetben (IV/6) Lear egy fatönkön ül, lábszárai kissé behajlítva, egymás mellett pihennek a földön. Amikor megfenyegeti a vejeit, hogy „Én próbát teszek veled, / S ha én e vöket egyszer megcserkelem, / Ó, akkor öld, öld, öld, öld, öld!”, Marianne Hoppe az „öld” szónál a beszéd ritmusára mindkét tenyerével merőleges csapásokat mér a térde közé (il-

¹⁹ Az előadásban uralkodó tendencia: a különbségek és egyenlőségek felállítása, jóllehet ezt szemmel láthatóan nem minden színész képes egyenlő mértékben megvalósítani. Az ötödik jelenetben (II/4) például kerékhez kötve rövid ideig nagyon „szenved” a Kentet játszó színész, individuális pszichológiai szempontból realiztikusan nyöszörögve, ökölbe szórtott kézzel. Jelen esetben azonban nem a színészek egyéni teljesítményének kritikájáról van szó, hanem a rendezés egészének analizéséről a bevezetésben felvetett probléma szempontjából.

²⁰ Itt is jól látható a *Lear*ben mindvégig érvényesülő redukció elve. Az állatias jelleg csak jelzések szintjén nyilvánul meg, nem úgy, mint az *Alkésztisz*ben, ahol a halálmadár és az oroszlán fizikálisan is megjelent.

²¹ A halál folyamata különleges hangsúlyt kap, ez esetben a világitás által: attól kezdve, hogy Lear megjelenik a halott Cordeliával, egészen a halál birodalmába való átkeléséig egyre erősödik a fény, hogy a halál pillanatában még egyszer teljesen kivilágosodjon a színpad, s aztán lassan, de észrevehetően újra besötétedjen.

²² Más Wilson-előadásokhoz hasonlóan, a *Lear*ben sem lehet kapcsolatot létesíteni a beszéd–szöveg szintjén történő dolgok és a színészek által végzett mozgások között. Míg Lear gesztusai alátámasztják, kiegészítik, ironikusan kommentálják, illusztrálják, semlegesítik, tagadják, módosítják, pótolják a szavait, vagy határozottan ellentmondanak azoknak, addig a gesztusok és a beszéd szétválasztása esetén semmiféle ilyen kapcsolatról nem beszélhetünk. A két rendszer egymástól teljesen függetlenül funkcionál, illetve hoz létre jelentést.

lusztráció). A szavak és a gesztusok tehát ily módon Learnél mindig szorosan összekapcsolódnak.

Az elmondott szöveg és a testmozgás szétválasztása a többi szereplőnél két különböző módon történik. A Bolond, Cordelia, Kent és Edgar (amikor épp nem játssza Szegény Tamást) egyszerűen és világosan mondják a szövegüket anélkül, hogy feltűnő módon megformálnák vagy értelmeznék, miközben nyugodtan állnak, vagy éppen olyan mozgást végeznek, amely semmilyen felismerhető összefüggésben nem áll a szöveggel. Ezzel szemben Goneril, Regan, Edmund, Alban és Cornwall ugyan nem próbálják meg értelmezni, mégis formába öntik a szöveget. Edmund kissé énekelve, deklamáló hangnemben recitál; Goneril gyakran ritmikusan megismétli a mondatokat; Regan ríkoltozva beszél, a 15. jelenetben (V) pedig a japán kabuki-színházban megszokott éneklő beszéd melodikus intonációját alkalmazza. Eközben olyan stilizált gesztusokkal élnek, amelyek nem vonatkoznak az elmondott szövegre.

Közismert, hogy az elmondott szöveg és a színészi testmozgás szétválasztása a wilsoni esztétika lényegi sajátossága, ha nem „márkajele”. Más rendezéseitől eltérően azonban Wilson itt nem megy el odáig, hogy hangszórókon keresztül közvetítse a szöveget. A szétválasztás itt másfajta vegyértéket kap, mert nem a beszéd és a testmozgás közötti viszony egyetlen lehetőségeként, hanem a kettő közötti szoros, kölcsönös kapcsolat ellentétéként kerül érvényesítésre. A beszéd és a testmozgás szétválasztása, illetve a gesztusok stilizálása a megjelenés olyan módjaiként funkcionálnak, amelyekben az emberi környezet nyilvánul meg Lear és Gloster, a két haldokló öreg érzékelése számára a másik világba történő átkelésük során.

Az alakok elrendezése – tablók

Az öregek és a fiatalok csoportja közötti viszonyt az interakció speciális formái jellemzik: a második prológusban (a birodalom felosztása, I/1) például a dominancia és az alávetettség aszimmetrikusan megosztott viselkedési mintái határozzák meg.

Lear viselkedését a korlátlan dominanciára való törekvés determinálja. Először háttal, majd arccal a közönség felé fordulva, egyenesen, emelt fővel áll a fő- és az előszínpad metszéspontján, közepén. Miközben megátkozza Cordeliát, fenyegető módon felemeli és kinyújtja a bal kezét. Amikor Kent ellent mer mondani neki, Lear felkapja a mellette balra a padlóba leszúrt jogart, s az autoritás jeleként felemelt karal Kent felé mutatja.

Lear túlságosan is domináns viselkedése egyértelműen megfelel annak az alávetett magatartásnak, amit Goneril és Regan tanúsít. Mindketten a földön elnyúlva nyilatkoznak a Lear iránt érzett szeretetükről. Ezzel szemben Cordelia, miután egy pillanatra ő is lefeküdt a földre, rögtön feláll és állva mondja el a szövegét.

A dominancia és az alávetettség itt megvalósuló viselkedési mintái az előadás további részében ilyen formában nem bukkannak fel: elsősorban a koronához, Learnak a politika világában elfoglalt hatalmi pozíciójához kötődnek. A király lemondásakor hirtelen teljesen kivilágosodik a színpad, ami különleges hangsúlyt ad az eseménynek. Goneril, Regan, Alban és Cornwall előrelépnek, hogy szétvert ujjakkal nyújtsák ki egyik kezüket a korona fölé, amelyet ezt követően Lear a színpad közepén a padlóra helyez, és egy reflektor fénykörében még egyszer lesz ugyanitt látható: a 2A (I/3) és a 2B (I/4) jelenetben, hogy aztán végérvényesen eltűnjön az előadás világából.

A második prológus végén kezdetét veszi Lear haldoklásának folyamata, amelyben nincs többé funkciója a Lear dominanciájára, illetve a többiek alávettségére irányuló régi viselkedési mintának. A második prológus végén Lear távozik utoljára a színről: Marianne Hoppe kinyújtott kezeiben vízszintesen tartja a jogart, felszegett állal egyenesen a színpad jobb hátsó részére megy, könnyedén megfordul, a háttérben (a színpadot lezáró fehér vászonnal párhuzamosan) baloldalra lépked, egy kis félkört leírva újra előrefordul, és a vászonnal párhuzamosan jobbra kimegy.²³ Ez utóbbi mozgássor felénél váratlanul já-

²³ A wilsoni esztétika jellegzetes ismertetőjele, hogy a szereplők többnyire a riváláival párhuzamosan mozognak, és csak nagyritkán fordulnak közvetlenül a közönség felé. Ez a Learben mindössze három alkalommal fordul elő: A 2B jelenetben (I/5) a Bolond az asztalon teljesen előrejön, miközben Lear az asztal mellett jobbra szintén előrefelé lépked. Az asztal végéhez érve mondja el Lear az alábbi szöveget: „Irgalmas Ég, ne hagyj megtévelyedni! / Eszméletem ne vedd el: nem szeretnék: / Megtévelyedni!” A 7. jelenet végén (III/7) a megvakított Gloster jön nagyon lassan előre, a 15. jelenet (V/3) végén pedig Lear jön a halott Cordeliával a színpad közepén szintén közvetlenül előre. A középen előre irányuló mozgás csak egy másik állapotba, az örületbe, a vakságba, a halálba való átmenettel összefüggésben történik, s e kiemelt pillanatok a közönséggel való közvetlen konfrontációt célozzák. Egyébként a riváláival párhuzamos mozgás élvez előnyt, amely – kevésbé agresszív a nézőkkel szemben, és – több lehetőséget kínál a képek nyugodt szemlélésére és átgondolására.

tékosan feldobja a jogart, a jobb kezével elkapja, közben pedig felemeli a bal lábát, mintha egy tánc- vagy ugrólépést próbálgatna, majd jobboldalt nyugodtan távozik a színről.

Az új állapotba való átmenetet tehát egy új mozgásminta is jelzi, mégpedig olyan mozgás, nevezetesen a tánc lépés, amely – mint majd a néző a következő jelenetek során megállapíthatja – elsősorban a Bolondra jellemző. A régi státusról (a királyságról, azaz a politikai hatalom birtoklásáról) való emondás következtében funkcióját veszti az addig érvényes viselkedési minta. A halálba történő átlépés új tapasztalatokat, illetve új, próbaképpen átvett mozgás- és viselkedési mintákat tesz lehetővé, mely a többiekből is új viselkedésmódot vált ki.

Ennek feleltethető meg a jogar átalakulása is, mely a második prólógusban még az uralom jeleként funkcionált, ám az előadás folyamán felcserélődik egy jó két méter hosszú rúdra, amely a szíveszek cselekvéseinek megfelelően hol vakvezető botként, hol lándzsaként aktualizálódik. A jogar átalakulásával összefüggésben a gondoskodás és a kegyetlenség érvényteleníti a dominanciára vagy lávetettségre irányuló viselkedési mintát. A halállal szemben értelmetlen a domináns vagy alávetett viselkedés. A többiek, azaz a fiatalok, most a gondoskodás és a kegyetlenség végrehajtóivá vagy horzóivá válnak. Ezzel korrelációban kap szerepet a fiatalok csoportjának alapvető megosztottsága is: az „emberies” gesztusokkal és beszéddel rendelkező alakok törődéssel, az állatias jelleggel rendelkező alakok viszont erőszakokkal fordulnak az öregek felé.

A gondoskodással és kegyetlenséggel teli helyzetek állandó ismétlés és variáció által strukturálódnak az előadást az elsőtől a tizenötödik jelenetig. A B jelenetben (I/4) például Lear ráteszi a kezét a Bolond asztalra hajtott fejére. Az 5. jelenetben (II/4) egymásnak háttal, a fejüket összeérintve ülnek a nyrekesz mögött. Amikor Lear feláll, az ülőhelyet örbejárva a Bolondhoz megy, közvetlenül az arcára emeli az arcát, és így mondja, hogy „Bolond! legörülök.” Ezután a fejére teszi a kezét, s ebben a pozícióban távoznak mindketten. A 6A jelenetben (III/2) a Bolond Lear mögé térdel, aki vállára teszi a kezét. Az új viselkedés, azaz a törődés és a gyengédség, hozzáálló viselkedésformákat hív elő: a Bolond emelt karral lépked Lear és a Bolond mögött, mintha óvni akarná őket a vihartól, majd lassan leengedi, és vízszintesen kinyújtva tartja Lear előtt a karját, hogy a kunyhóba vezesse, miközben

lassan hátrafelé lépked. Így mennek át a színpadon jobbra mindhárman, a védelem, a gondoskodás és a gyengédség csoportjaként vagy tablójaként. Hasonlóan emlékezetes az a kimerevített kép is, amellyel a „tárgyalási” (6C) jelenet (III/6) zárul: Lear Edgar vállára hajtja a fejét, és megfogja a Bolond kezét. Kent a földön guggol előttük, jobb kezét a magasba emelve. Miközben lassan lemegy a fény, egy reflektor megvilágítja Kent kezét, ami így még utoljára látható marad a sötét színpadon.

Másfelől a gondoskodás képeivel a kegyetlenség képei állnak szemben. Lear ironikusnak tartott, játékosnak gondolt alávetett viselkedésére olyan erőszakos cselekedettel válaszolnak a lányai és a vejei, amellyel a saját dominanciájukat akarják bizonyítani: a Learért közbenjáró Kentet a kerékhez kötik. Az 5. jelenetben (II/4) Cornwall a közönségnek háttal az előszínpad jobb oldalára helyezett kerék elé áll, és lándzsáját felülről Kent arcának szegezi. Néhány másodpercig ebbe a pózba mered, melynek következtében a kép tartósan a nézők emlékezetébe ivódik. Learnek aányaival szemben tanúsított újfajta viselkedése olyan erőszakos cselekedeteket vált ki belőlük, amelyekből teljesen új tapasztalatra tesz szert. A haldoklás első fázisát az új viselkedési minták próbaképpeni átvétele, illetve a törődés és az erőszak általuk kiváltott új tapasztalata jellemzi. A következő fázis („Lear megörülése”, 12. jelenet, IV/6) ezeket az új viselkedésmintákat játssza ki teljes egészében.

Ebben a jelenetben a gondoskodás és a gyengédség gesztusai mellett, a körülményektől függetlenül, a játékos gesztusok és tánc lépések kerülnek előtérbe. Ebben a fázisban a haldoklás kezdete óta kipróbált valamennyi viselkedésminta lehetségesé válik Lear számára, mégpedig anélkül, hogy a többiek (itt Edgar és Gloster) reakciói nyomtatékosan megerősítenék vagy elutasítanák azokat.

A 13. jelenetben (IV/7) a haldoklás folyamatának újabb fázisához érkezünk. Lear a hosszan elnyúló ágyon („stretcher”) fekszik, Cordelia pedig mellette térdel. Marianne Hoppe lassan és láthatóan nagy erőfeszítések árán megemeli a felsőtestét, s miközben az egész arca mosolyog, így szól: „Kérlek, felejt / S bocsáss meg: én agg és bohó vagyok.” Amikor teljesen felemelkedett, Cordelia mögé lép, jobb karját olyan egyenesen tartja, mint valami botot – mintha az evezőlapátos Kharón volna, aki a megboldogultakat ladikjával a holtak folyóján át az alvilágba szállítja –, s bal kezével lassan előrevezeti. Az eleinte csak a háttérből hallható zaj, hangzavar és kopo-

gás, amely mintha egy kantinból vagy épp egy kórház előcsarnokából jönne, egyre jobban felerősödik. A már az ágy által kiváltott és az első prologusban elhangzó versre vonatkozó intertextuális asszociáció így további megerősítést nyer.

Ez az elrendezés sajátos változatban a 15. jelenetben (V/3) is megismétlődik. Cordelia a karjai közt tartja Lear önmaga előtt, nagyon lassan hátrafelé lépkednek a háttérvásonig, majd azzal párhuzamosan indulnak el, mígnem a távozásuk előtt nem sokkal szétválnak. Az előadás végén még utoljára feltűnik ez a kép, jellegzetes megfordításban: Lear baloldalt hátul lép be a színpadra, előtte (a halott) Cordelia, akinek a felsőteste hátradöntve, a karja pedig hátratartva himbálódzik Lear vállán. Nagyon lassan a színpad közepére, onnan pedig egészen előre jönnek. Cordelia Lear testének támaszkodva fél térdre ereszkedik; mindketten a nézők felé fordulnak. Ebben a pózban hal meg Lear oly módon, hogy Hoppe egyszerűen megszűnik beszélni, nevetni és mozogni. A halál pillanatát ragyogó fény jelzi.

A gondoskodás képeinek másik sora Edgar és Gloster alakjához kötődik. A 8. (IV/1), 12. (IV/6) és 14. (V/2) jelenetben Edgar a vak Gloster vezetőjeként jelenik meg. A 12. jelenetben például jobbra hátul lépnek a színpadra, és a háttérvásonnal párhuzamosan mozognak. Edgar hátrafelé lépked, Glosterrel szembe fordulva, és egy hosszú botot szegez a földnek önmege előtt, amely fényvonalakat rajzol a padlóra. A mozgásukat harangjátékszerű zene kíséri, amely minden irányváltásnál elhalkul, hogy aztán a következő irányváltásig újra felerősödjön. Teljesen nyilvánvaló, hogy Gloster jeleneteiben, a megvakítása után egészen különleges funkciót és jelentést kap a hangzás.²⁴ Amikor Edgar és Gloster megállnak, Edgar úgy fogja kezébe a botot, hogy teljesen egyenesen álljon a földön. Ez a póz a japán halálisten alakjára emlékeztet Tadashi Suzukinak abban a rendezésében, amelyet Euripidész *Trójai nők* című darabjából készített, vagy éppen – mint Cordelia esetében is láttuk – az evezőlapátos Kharónra, aki az elhunytakat ladikjával a Lethén át az alvilágba kormányozza. Ez a póz és mozgássor a 14. jelenetben addig ismétlődik, mígnem a fa alatt Gloster a padlóra hanyatlik, Edgar pedig a botot egy villás faágra helyezi. A bot azonban már nem rajzol fényvonalakat, a harangjátékszerű zene helyett pedig dobpergés, kutyaugatás és távoli kiáltások hallatszanak. Gloster halála után Edgar újra magához veszi az – immár lándzsává

átalakult – botot, hogy megvívja a párbajt Edmunddal.

A gondoskodás képeivel szemben megjelennek kegyetlenség képei is, amelyek a 7. jelenetben (III/7) Gloster ellen irányulnak, akit Cornwall szolgálai megkötöznek, a felsőtestéről letérik a ruhát, majd pedig egfényfényzetbe löknek a színpad közepén, miközbe fentről egy orsóformájú ketrec ereszkedik le rá. Cornwall háromszor is megüti a lándzsájával, s minc három alkalommal erős, fémszerű, kongó hang hallatszik. Regan melléáll, előrehajlítja a felsőtestét, a bal lábát kecsesen felemeli maga mögött, és stilizált mozgással, rikácsoló nevetés közepette kitép egy szőrszálat Gloster (nem létező) szakállából. Cornwall hátulról megkerüli a ketrecet, és a fényfényzet jobb oldalán elé megáll. A megvakítás alkalmával felemeli a lándzsáját és felülről srégen Gloster szemé felé dőf. A másodikper törtrészéig ismét teljesen mozdulatlanra merevedik ebben a pózban. Ugyanabban a pillanatban vakítóan erős fény hull Gloster ketrecére.

A lándzsát – bizonyos változtatással – a 15. jelenetben (V/3) használják utoljára a kegyetlenség eszközeként és jeleként. Edgar, aki most csak nadrágot visel, jobboldalt hátul lép be a térbe vízszintesen tartott lándzsával, amelyet ily módon is helyez a színpad jobb hátulso részére állított állványra. Majd elkezdődik párbaj Edgar és Edmund, vagyis az emberies és az állatias ifjúság képviselői között, mégpedig ezzel a vízszintesen elhelyezett lándzsával. Mindketten félmeztelenül elhelyezkednek a lándzsa két végénél, függőlegesen a magasba emelik a jobb kezüket, majd lassan leengedik a lándzsa felé közelítve, amelyet megragadnak, és körbefordulnak vele. Ezután leguggolnak, megütik a lándzsát, amely megfordul a fejük fölött, felállnak, és még kétszer megismétlik ugyanezt a mozgássort, mindig változtatva az irányt. Amikor Edmundo találat éri, éles hang hallatszik; Edmund felemeli a jobb kezét, aztán a másikat, majd lassan hátradől, míg össze nem esik.

A Gloster és a Lear halála közé beiktatott párbaj képe a nézők számára korrigálja és lezárja a kegyetlenség képeinek sorát. A két öreg halálában azonban nem játszik szerepet, így ebből a szempontból funkcióatlan marad. Az öregek a törődés és az erőszak váltakozó sora ként érzékelik a fiatalok kortárs emberi világát.

A fiatalokkal – a szolgál, Cornwall, Cordelia, Regan Goneril, Edmund – ellentétben az öregek nem halnak erőszakos halált. A haldoklás folyamata során éppert azt tapasztalják, hogy mások a kegyetlenség végrehaj-

²⁴ A közvetlenül a csonkítást követő 8. jelenetben (IV/1) még újra és újra felhangzanak a kínzást és a megvakítást kísérő fémes zörejek. Ezek a zajok, valamint az Edgarral közösen végzett mozdulatok jelentik Gloster számára a térérzékelést.

tói és hordozói, akik azonban nem játszanak tevékeny szerepet a haláluk pillanatában. Marianne Hoppe játékában a halál mint *rite de passage*²⁵ jelenik meg, amely voltaképp a leválasztódás fázisával kezdődik, amelyben Lear feladja régi státusát és a hozzá kapcsolódó régi viselkedésmódot. Az ezt követő transzformációs vagy küszöbfázis során az új tapasztalatokat előidéző és lehetővé tevő mozgás- és viselkedésminták először játékos kipróbálásra, majd átvételre és kijátszásra kerülnek. Az így átalakult egyén végül a betagozódás, vagyis az átmenet rítusának utolsó fázisába jut: az elhunytak vagy a lelkek vezetőjének segítségével betagozódik az árnyak közösségébe a holtak birodalmában. Ez a végső fázis az előadásban kiegészítő jelzést is kap: Edgar utolsó – a tragédiát záró – sorai után Cordelia nagyon lassan és nyugodtan felkel a földről, és Lear mögé áll. A halott Edmund feláll, a többi szereplő is bejön a színre, és mindannyian, az élők és a holtak egyaránt tablóba tömörülnek. Elöl, a színpad közepén áll Lear, mögötte Cordelia. A színpadon jobbra elszórtan

áll Cornwall, Goneril, Edmund, Regan és Alban, balra pedig Kent, Edgar, Gloster, a Bolond, egészen hátul pedig a Francia Király. E tabló bizonyos változtatásokkal az első prológusban látott tablóra utal vissza. A fény egyre gyengébb lesz, de mielőtt végleg kialszik, az alakok árnyképe még egyszer kirajzolódik a háttérvászonon. A zene akkor hallgat el, amikor teljesen besötétedik a színpad – az árnyak közösségébe való betagozódás befejeződött.

A „valóság falában” kitárult egy másik dimenzióba vezető „misztikus ajtó”.²⁶

Az átmenet rítusa – antropológiai alapmodell

Wilson *Lear*-rendezésének megkomponáltságát tehát – azt megelőző munkáihoz hasonlóan – a zene és a festészet elvei határozzák meg.²⁷ Vagyis találkozási pontja Shakespeare tragédiájával nem egy új esztétika kialakításához vezetett, hanem sokkal inkább azt a koordinátarendszert valósította meg, amely

²⁵ Vö.: A. van Gennep: *Übergangsriten. (Les rites de passages.)* Frankfurt am Main – New York, 1986. (K. Schomburg és S. Schomburg-Scherff ford.)

²⁶ Ebből a szempontból Wilson esztétikája a Richard Wagnerével rokonítható, aki „Bepillantás a mai német operába” című írásában a következőképpen jellemzi az ideális előadást: „[...] ennek elemei között a színpadi élet összes tényezője, az alakok elrendezése, a festészet, a világítás, minden egyes mozdulat, minden egyes átalakulás ahhoz a tökéletes szemfényvesztéshez járult hozzá, amely úgy megragad minket, mint valami derengő sejtelem, mint valami soha át nem élt dolog megálmodása...” (R. Wagner: *Gesammelte Schriften*. 9. k. Szerk.: J. Kapp, Leipzig, 1914. 314.) Ezzel szemben a *Gesamtkunstwerk* wagneri fogalmának alkalmazása Wilson esztétikájára, amelyet a legtöbb kutató problémamentesen végre is hajtott – vö.: Lehmann 1985, Marranca 1988, Rockwell 1984, Willett 1985 – a fogalom történeti rekonstrukciója alapján nem éppen igazolható eljárás. Vö.: E. Fischer-Lichte: „Das 'Gesamtkunstwerk' – ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre? In: M. Moog-Grünwald és C. Rodiek (szerk.): *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*. Berlin, 1990. 61–74.

²⁷ Ebből a szempontból Wilson színházesztétikája érdekes egyezést mutat Goethe weimari színházesztétikájával. Azokat a rendezéseit, amelyekkel – mint Schiller megjegyezte – „nyíltan és becsületesen harcot hirdetett a művészetben uralkodó naturalizmus ellen”, Goethe is a zeneiség és a festőiség alapelveire építette. (Vö.: D. Borchheimer: „... dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich [...] den Krieg zu erklären...” Zu Goethes und Schillers Bühnenreform. In: W. Barner, Lämmert E., N. Oellers (szerk.): *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart, 1984. 351–371.) További egyezés, hogy mindketten előszeretettel alkalmaznak tablót. Goethe *Szabályok színészeknek* (1803) című műve 83. paragrafusában ez áll: „A színt tekintjük festménynek, melyről hiányoznak az alakok; a színész tölti majd ki helyüket.” (Görög Livia fordítása). (A tabló kérdéséhez lsd. A. Langen: *Attitude und Tableau in der Goethezeit*. In: A.L.: *Gesammelte Schriften zur neueren deutschen Sprache und Literatur*. Berlin, 1978. 293–353.) Így nem csoda, ha a felvilágosodás realizmusához szokott publikum ugyanúgy elutasította, s ugyanolyan kifogásokkal illette Goethe színházát, mint több kritikusként Wilson. Karoline Herder például a nézők jelentős többségének véleményét juttatta kifejezésre, amikor így rohant ki August Wilhelm Schlegel *Ionjának* Goethe-féle rendezése ellen: „A színház itt érvényesülő, napról napra szégyentelenebb és szemtelenebb törvényének értelmében a drámai művészetet a reprezentáció és a deklamálás tetőzi be; a darab tartalmát ennek rendelik alá, vagy egyáltalán figyelembe sem veszik a nézői elvárásokat. Azt várnák el tőlünk, hogy fabábuk módjára ülünk a földszinten, és nézzük a színpadon ágáló fabábukat, hallgassuk, ahogy deklamálnak, egyébként pedig mintha se te, se én ott sem lennénk, és üres kézzel, vigasztalanul távozunk.” (Brief an Gleim vom 1. März 1802. In: H. Düntzer, F. G. Herder (szerk.): *Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlass*. Bd. 2. Lipcse, 1861–1862. 301.) Hasonlítsuk össze e sorokat Peter Iden Wilson *Lear*-rendezéséről írott kritikájának alábbi részletével! „Annak a zavarnak, amely néhány nézőt elfogott, az az oka, hogy a kompozíció elegáns szépsége, a tér- és fénykezelés, illetve a színészek térbeli elhelyezésének vitathatatlan intelligenciája [...] csak kultivált felszínt és ennek megfelelően épphogy csak csillogó mázt hoz létre – a tragédiában tomboló kétségbeesésből azonban legfeljebb a nyugtalanság érzését juttatja kifejezésre [...]” (P. Iden: i.m. 8.)

már régóta jellemezte színházesztétikáját. Mindazonáltal tény, hogy az előadás elején a recepciónak egy, a Wilsonnál megszokottól erőteljesebb irányítottága figyelhető meg, amely anélkül teszi lehetővé és kézenfekvővé esztétikája egyes jellemzőinek speciális szemantizálását, hogy egyetlen megközelítést kényszerítene a nézőre. A befogadó előtt továbbra is nyitva áll annak a lehetősége, hogy másképp szemantizálja a látottakat, vagy éppenséggel lemondjon a szemantizálás bármiféle igényéről. A wilsoni esztétika meghatározó jegyei ez esetben *sub specie mortis* recipiálhatók: egyfelől a haldoklás folyamatában változó észlelést, másfelől azokat az új tapasztalatokat érintik, amelyeket a halál állapota hív elő.

A térben alig észlelhető reális tárgyak; a környező tér pedig inkább olyan, változó fényből álló alkotás-ként jut el a tudatunkig, amelyben a jelen tere az emlékek és a jövő sejtett tereivel egymásra préselődnek. Másfelől olyan hangok hatolnak el a tudatunkig, amelyeknek létrejöttét egyrészt az éppen aktuális környezet indokolja (ahogy például Gloster megvakításakor történik), másrészt viszont halkán, lassan áradó hullámokban vagy először alig észrevehetően, majd egyre hangosabban törek elő az emlékezetünkbe. A térszelés tehát egy fény és hang alkotta háló észlelésének függvényében változik.

Hasonlóképp változik az idő észlelése is. Az előadást mintegy bekeretező két tabló, illetve az először balról jobbra, majd a szünet után jobbról balra vándorló, színpadportál-magasságú bot egyaránt azt szuggerálja, hogy a történet egésze egyetlen szemvillanás alatt játszódik le: abban a pillantásban, amikor – Heiner Müller *Képleírásának* azt a részét idézve, amelyet Wilson az *Alkésztisz* prologusának élére helyezett – „feltárul a látás hasadéka az időben, pillantás és pillantás között”.²⁸ E szemvillanásnyi idő terjed ki a megélt életnek arra az emlékezetben tárolt időszakára, amely aztán ismételtlen összesűrűsödik az előadás három és fél órási mérhető, valós idejében. „A szubjektív észlelés során tehát az idő egy állandóan változó, szubjektív mennyiséggé válik.”²⁹

Az így változó tér- és időészlelés a valós világnak már csak a felszínét karcolja, amely nem képez értelmes összefüggésrendszert, hanem egyes elemeire: színekre, mozdulatokra, szavakra és mondatokra, hangokra és zörejekre esik szét. Mint *per se* izolált elemek és nem mint

egy összefüggés töredékei válnak a haldokló tudatának részeivé. A valós élet felszíne az észlelésben más szempontból is eltérően jelenik meg a halál pillanatában, mint az élet során: az amúgy láthatatlan és csak cselekvés-, illetve magatartásformákból kikövetkeztethető komponensek (mint a Goneril, Regan, Edmund, Alban és Cornwall állati voltáról tanúskodó elemek) közvetlenül csak a felszínen jelennek meg. A felszín nem lesz rögtön transzparens, és így az sem lesz lehetséges, hogy bepilantsunk az alatta húzódó mélyrétegbe: ezek a komponensek sokkal inkább közvetlenül észlelhető, felszíni jelenségekként mutatkoznak meg.

Ha viszont máshonnan nézzük, a halál birodalmába lépve új tapasztalatok birtokába juthatunk. A régi (ez esetben a politikai hatalom birtokosát jelentő) státustól történő megválás értelmetlenné teszi az addig érvényes viselkedési modelleket. Újakat kell találni és kipróbálni, amelyek azonban másokat is új magatartásformákra kényszerítenek. Ily módon válnak lehetővé olyan teljesen új tapasztalatok, mint a gondoskodás, a gyengédség vagy az erőszak. Ebben az értelemben az előadás *rite de passage*-ként jeleníti meg a halált: Lear a második prologus végén kezd eltávolodni régi, királyi identitásától; a küszöb-, illetve transzformációs fázis pedig az 1–12. jelenetben zajlik le. Az új viselkedési modelleket egészen addig játékosan próbálgatja, illetve játssza ki, míg a 12. jelenet (IV/6) végén – beteljesítve az átalakulást – magára nem ölti az új identitást. Az ily módon átalakult Lear végül (13. jelenet: IV/7 és 15. jelenet: V/3) a holtak birodalmában élő árnyak közösségének beavatott tagja lesz.

Az előadás középpontjában álló halál tehát nem meghatározott (Lear vagy Gloster nevet viselő) individuok halálát jelenti. Sokkal inkább a téma variációi jelennek meg: az első prologus az idős nagymamának a 20. század mindennapjait idéző haláláról szól, betegágygal, ambulanciával, hordágygal és kórházzal. Bizonyos gesztusok és hangok – úgymond a skála másik végén – a halál mitikus dimenziójára utalnak, amelyről a halotti kultusz állataira (a keselyűre, a macskára) vagy akár az alvilág lélekvezetőire asszociálhatunk. Ezek az extremitások szövik át és keretezik Lear és Gloster halálát, így hallgathatjuk végig az örületről, az erőszakról és a halálról szóló szövegrészeket. Tehát nem egy bizonyos társadalomtörténeti situációban élő individu-

²⁸ Heiner Müller: *Képleírás*. Pécs, JAK-Jelenkor, 1997. 24. (Kurdi Imre ford.)

²⁹ A Wilson színházának alapját képező idő-észlelés teljesen megfelel a modern fizikának, amely abból indul ki, hogy a négydimenziós „tér-időben” felfüggesztődik az abszolút, mérhető és mindenkire egyaránt érvényes idő, s helyette „minden megfigyelő saját órájával méri az időt, s hogy a különböző megfigyelők által használt órák járása nem szükségképpen egyforma.” S. W. Hawking: *Az idő rövid története*. Bp., Mecénás, 1989. 31. (Molnár István ford.)

umok haláláról van szó, hanem magáról a halálról, mint gy hosszú életet lezáró és új állapotba, új valóságba vezető rituális átmenetről.³⁰ Az előadás struktúrája tehát egy antropológiai alapmodellt követ: az átmenet rítusának szerkezetét. Ezek a rítusok az élet azon krízishelyzeteiben (születés, beavatás, házasság és szülés, munkába állás, magasabb társadalmi osztályba lépés, halál) szabályozzák az egyik életformából a másikba vezető átmenetet, amelyekkel a feladattal párosulnak, hogy valamely régi identitástól megszabaduljunk, és újat vegyünk fel. Ezek a rítusok három fázisra tagolódnak: (1) elszigetelődés a megszokott élettértől; (2) a küszöb-, vagyis a tulajdonképpeni transzformációs fázis; és (3) az átalakult személy(ek) betagozódása vagy visszahelyeződése az új társadalomba. Wilson *Lear*-rendezésének az a sajátossága teremti meg a mű nemzetközi (egyetemes) recepciójához szükséges előfeltételeket, hogy az átmenet rítusának antropológiai alapmodelljén nyugszik.

Wilson tehát csakugyan folytat egy különleges, az európai színházi avantgárd kezdeteire visszavezethető tradíciót. E megoldások segítségével ugyanis a *Lear*-ben azt sikerült megvalósítania, amit a 20. század elején Edward Gordon Craig *A színész és az Übermarionett* című programadó írásában tűzött ki a színházművészet céljául: „szép dolgokat felidézni a képzelet világából” és láthatóvá tenni „egy ideális világot”, elvégre

[...] nem lehet igaz, amit a közhit feltételez, hogy a halálnak nevezett titokzatos, örömteli és fenségesen teljes életben, az árnyak és ismeretlen formák e világában minden csupa kód és feketeség volna; nem, ez az élénk színnek, az élénk világlátás, a tisztán metszett formák világa, amelyet különös, szenvedélyes és ünnepi alakok,

szépek és nyugodtak népesítenek be, akik belülről fakadó, bámulatos harmóniával mozognak [...].³¹

Miközben Wilson *Lear*-rendezése láthatóvá teszi a halálnak ezt az „imaginárius világát”, más szempontból nézve, különleges kapcsolat jön létre az előadás ezt lehetővé tevő és megvalósító esztétikája, illetve a Shakespeare-tragédia között. A rendezés nem a tragédia egy bizonyos olvasatát nyújtja, hanem annak a témának a variációit játssza el, amely magát a tragédiát is mozgatja: a halált. Míg a tragédia nyelvi eszközökkel ábrázolja és teszi az olvasó számára is élővé azt a folyamatot, melynek során megváltozik az észlelés, és új viselkedési modelleket, identitásokat veszünk át, illetve fel – mintegy próbaképpen³² –, addig az előadásban a Wilson esztétikájában előírt színházi jelrendszerek oly módon érnek el ezzel összehasonlítható hatást, hogy használatukat ezúttal az átmenet rítusának antropológiai alapstruktúrája határozza meg. Az előadásban tehát nem a szöveg új interpretációjával, hanem azzal a folyamattal konfrontálódunk, amely a szöveget egészen különleges nézőpontból, „mint tapasztalatok potenciálját” fedezi fel újra. Az előadás tehát ahhoz hasonló észleleteket és tapasztalatokat kíván nyújtani a néző számára, mint amilyenek a kontemplatív olvasóban keletkeznek a szöveg befogadásakor.³³

(Erika Fischer-Lichte: Auf dem Weg ins Reich der Schatten. Robert Wilsons Franfurter King Lear-Inszenierung. In: E.F.-L., Harald Xarald (szerk.): *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater?* Tübingen-Basel, Francke, 1993. 203–229.)

Fordította: Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella

³⁰ Ennyiben tehát az a kuriózum, hogy Lear szerepét nő játssza, a színháztörténet korábbi korszakaitól vagy akár a kortárs transzvesztita-színháztól alapvetően eltérő funkciót tölt be. Nem arról van szó, hogy egy színésznő a művészet eszközeivel úgy játszik el egy férfit, hogy főleg az alak tipikusan férfi-vonásai kerüljenek előtérbe – vagyis nem arról, ami (fordított szereposztásban) a japán onnagatában, a kabuki női szerepeket játszó férfi színészeinél történik a speciálisan feminin vonások kiemelése végett. Épp ily kevésbé van szó a szexuális identitás cseréjéről (gondoljunk a kosztümökre!). Sokkal inkább azt jelzi, hogy egy hosszú élet végén bekövetkező természetes halálról van szó. (E megoldás funkciójához és hatásához, illetve Marianne Hoppe *Lear*-alakításához ld. Erika Fischer-Lichte: Between Difference and Indifference. Marianne Hoppe als King Lear in Robert Wilson's *Lear*-Produktion. In: L. Senelick (szerk.): *Gender in Performance*. Hannover, New Hampshire. 1991.)

³¹ Edward Gordon Craig: *A színész és az Übermarionett*. In: *Színház*, 1994/9. 40. (Szántó Judit ford.)

³² A *Lear király* értelmezéséhez ld. Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas*. Bd.1. Tübingen, 1990. 133–153.

³³ Míg a kritika arra a következtetésre jutott, hogy „Wilson első Shakespeare-je” „tulajdonképpen félresikerült *Lear*-előadás” és „Wilson Frankfurtban csődöt mondott Shakespeare-rendezőként.” (H. Schödel: König Licht. *Die Zeit*, 1990. június 1. 68.), illetve „Robert Wilson a művéség iránti érzékenységének egészével sem érte fel a darabot” (P. Iden: i.m.), addig elemzésünk eredményei más irányba mutatnak. Kétség kívül tény, hogy nem „a” *Lear*, vagyis nem a tragédia egyik olvasata került megrendezésre, hanem olyan kísérlet tanúi lehetünk, amelyben a tragédiában ábrázolt, illetve általa kiváltott tapasztalatokhoz hasonló élmények inszcenifikálásával próbálkoztak. És bár ez a szöveghez fűződő viszony teljesen eltér attól, amit a városi színházakban, vagy az olyan rendezőknél figyelhetünk meg, mint Brook, Zadek, Bergman és Grüber, mégis kétségtelen, hogy megengedi és lehetővé teszi a régi szöveg „újrafelfedezését”.