

A STÚDIÓ K. ELŐADÁS AIRÓL

A BOLDOG SZIGET

Azt hiszem, szokatlan vállalkozás, ám korántsem tanulság nélkül való szinte egyvégében végignézni egy színház csaknem valamennyi, éppen műsoron lévő produkcióját. Meglehet, a néző számára ilyenkor az egyes előadások kissé arcukat veszítik - ám cserébe képet kap magának a színháznak a működéséről; az egyes esték tapasztalatai egymást erősítik, különösen, ha az intézmény, mint a Stúdió K., deklaráltan is: alkotóközösség, az az egyfajta műhelyként is tevékenykedik, ahol többről van szó, mint jó színvonalú előadások létrehozásáról. Többről ugyan, de

olyasmiről, aminek jelenlétét végül persze mégiscsak a jó előadások igazolják.

Elmúlt évtizedek színházi eseményeire gondolva: ilyen volt a „rég” Stúdió K., ez jellemezte előadásait, hogy most csak kettőt, számunkra a legfontosabbakat említsük: a *Woyzeck* már akkor is megismételhetetlen hitt csodáját s az emlékezet színpadára idézve mára egyre fontosabbnak érzett Genet-interpretációt (*A Balkon*). Akkor is úgy tűnt, hogy ezek az előadások nemcsak a színészeknek és a rendezőnek a művekhez való viszonyáról szólnak, jó drámai szövegek

színpadra állításáról, hanem arról is, hogy milyen viszonylatok megteremtését és megélését teszi lehetővé az előadók számára a megírt szöveg; milyen színházi helyzeteket kell ahhoz létrehozni, hogy a darabok által felvázolt viszonyok ma is, a mi számunkra is igazak lehessenek. S talán legelsőként kellene említeni, hogy ezekben a produkciókban alapkérdésként vetődött fel: mit jelent mind ez a közönség előtt véghezvinni; mi az előadás viszonya közönségéhez; hogyan lehet úgy megszüntetni színpad és nézőtér elkülönülését, hogy a néző mégse érezze egy pillanatra sem, hogy szereplővé válik, hogy nem nézői mivoltának feladására kényszerítve akarnák bevonni a játékba, hanem úgy, hogy mindvégig megőrizhesse nézőszerepét, ugyanakkor mindig más szemszögből, helyzetből láthassa, szemlélhesse a cselekményt, s mindig csak utólag eszmélhessen rá arra, hogy külső szemlélője volt-e az eseményeknek, egy fikciónak, avagy részesévé vált - nemcsak intellektusával, de fizikai valójában is - annak a néző és színész együttes munkája révén létrejött közös valóságnak, amelynek megteremtése az előadás legfontosabb célkitűzése volt.

Színháztörténészek s nem csak emlékező szemtanúnak kellene lenni ahhoz, hogy fölmérjük: mennyiben a kor kívánalma volt ez akkoriban, akár a pusztá eszközök szintjén csupán, és megkereshetnénk természetesen a rokon törekvéseket itthon és külföldön. Sejtéseinkre alapozva nyilván említhetnénk neveket, előadásokat, színházi „műhelyeket” és „laboratóriumokat” - az így összeálló névsor korántsem készítené pironkodásra -, de elégedjünk meg most inkább azzal, hogy emlékeztetünk rá: mint-ha ugyanezek a szándékok segítettek volna világra, és éltették volna akkoriban más művészeti ágak hasonló társulásait is, kortárs zenei műhelyeket és új zenei stúdiókat... A világ azonban mintha nem errefelé haladt volna tovább az elmúlt évtizedekben; nem a közös munka az érdekes, hanem a létrejövő produkció, visszahelyezett jogaiba a kukucska-színpad; minden, ami fenntartani igyekszik a hetvenes-korai nyolcvanas évek kísérleti művészetét, egyéni hóbortnak minősülhet csupán, s legjobb esetben is anakronizmusnak tűnik; a továbbra is a megállapodott és megőrzött keretek és alkalmak kényelmes körülményei között működő szakma számára mindig is csak elhanyagolható, megtűrhető perifériaszámba megy, mert a megkövült formákban való létezésre, legalábbis egzisztenciálisan, csak kevés veszélyt jelent.

Nem minden szorongás nélkül fogalmazódott meg a kérdés: mit képvisel a mai Stúdió K. ebben a megváltozott világban; milyen folytonosságot jelent, ha jelenthet egyáltalán, a megőrzött név; rokon-e mai alkotóközösség szándéka azokkal a törekvésekkel, amelyekre a régi előadások résztvevői, szem-



Brémai muzsikuskok (Koncz Zsuzsa felvétele)

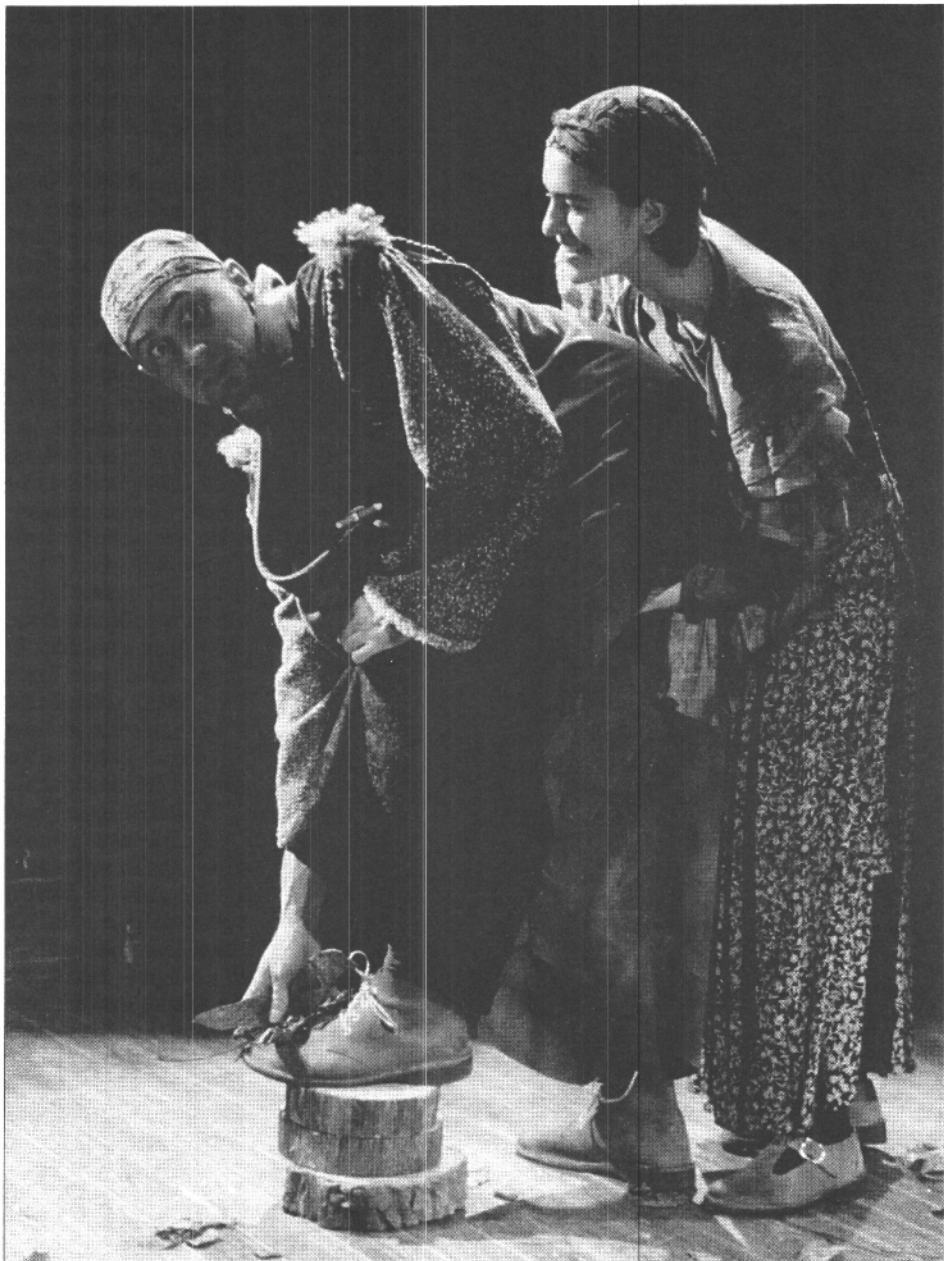
tanúi emlékeznek? S ha meg is van ez a folytonosság: mit érzékelhet ebből az a mai néző, akinek a számára már az imént megidézeti közelmúlt is történelem, tananyag, jobb esetben is csak dokumentációból megismerhető ismeretek összessége?

Kétségtelen, hogy a Stúdió K. valamiféle sziget a mai budapesti színháztársaságban. Mondhatnánk: egyfajta „boldog sziget”, ahol őriznek valamit abból, amit az igazi színház jelent. Akaratlanul is ezt igazolják az olykor talán kényszerűségből fakadó külsőségek: maga a helyszín, a játékokra, munkára szerény eszközökkel alkalmassá tett pince; de a jegyszédőnek is odaálló direktor, a jegyeket áruló s alkalomadtán az előadásban is fontos szerephez jutó rendezőasszisztens, az, hogy nincs külön színész- és közönségbüfé, hogy a közönség számára rendszeresített ruhafogásokat csak egy függöny választja el a kelléktártól és így tovább. De ebből következik az is, hogy a közönség itt nem tűnik el egy pillanat alatt az előadás után: jó ott maradni - s a színészek és a többiek nem azért várják, hogy a vendégek végre távozzanak, mintha ők is hamarosan be akarnák zárni a házat, hanem mert minél később maradnak magukra, annál később kezdhetnek hozzá a másnapi előadás díszletezéséhez vagy akár a következő bemutató díszleteinek (saját kezű) megfestéséhez.

Mindez persze aligha csupán „külsőség” - itt valóban mindenki mindent csinál, minden egyaránt fontos a számára, következésképpen rengeteget dolgozik. Talán e színház egyik titka éppen az a rengeteg, sokrétű és sokféle munka, amit tagjai végeznek - nyilván mások is sokat dolgoznak, ám itt a munka valamiképpen egyetlen centrum felé irányul, nevezetesen a színház felé, ami feladat, álom, életforma egyaránt, és egyben életcél, közlésforma és művészetcsinálás, s csak igen kevéssé az egyéni karrier, exhibíció, küldetés-tudat demonstrálása.

Mindegyik előadás külön elemzést kívánna, hiszen problematikájuk a közös stílárius jegyek ellenére sem mosható össze. S ha sok szállal kapcsolódnak is egymáshoz, akkor sem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy ha más szellemiséget nem is, de más stílust képviselnek a Szőke Szabolcs és más a Fodor Tamás által jegyzett előadások.

Szőke Szabolcs sajátos műfajú darabjai - nyilván ezért bújtatja a műfaji megnevezést ironikus-játékos álarok mögé, játékos olasz-sággal mintegy műfaji hagyományt teremtve mögöttük; munkái azonban nagyon is korunk-béliek - egy pusztuló, feledésbe merülő kultúra, nevében nem nevezve, de világosan utalva rá: a polgári zenekultúra végnapjait idézik elénk. Minden bizonnyal nem véletlenül a hol megnevezve, hol említetlenül alapul vett Thomas Bernhard munkáira támaszkodva, akinél a zenekultúrából vett példák és hivatkozások éppilyen metaforikusan jellemzik a közös kulturális hagyomány kiüresedését, jelentésvésztesét és érvénytelenségét - ám itt talán még radikálisabban, mert mindenfajta nosztalgia és cinizmus nélkül, vállalva azt is, hogy ebben a kontextusban már maga a koherens szöveg sem játszható végig. Szőke Szabolcs színháza zenés színház, amelyben a zene nemcsak eszköz, hanem tárgy is, sőt, az egész előadás hajtóereje. Nem illusztráció, hanem alkotóelem, amelynek igen erős a referenciális oldala - aligha érti meg az elő-



Csák Zsolt és Homonnai Kata az *Amphitryonban* (Benda Iván felvétele)

adást, akinél a klasszikus zene romjai nem kapcsolódnak össze az asszociációk szintjén azokkal az élettartalmakkal, amelyekre a színpadi kellékek, szereplőtípusok, akciósorozatok ráirányítják a figyelmet.

Azt hiszem, Szőke Szabolccsal kapcsolatban senki nem említette még a kortárs zene nagy színházcsinálójának, Mauricio Kagelnek a nevét. Pedig a párhuzam meglehetősen evidens és sokrétű. Kagel is egy eltűnőfélben lévő hagyományra hivatkozik, gyakran közvetlen idézetekkel, stíluspersziflázásokkal és parafrázisokkal. Sok darabjának színpadi megjelenítése is igen fontos; különleges hangszereket épít, amelyeknek látványa, a velük való tetszetős akciók az előadásban csaknem azonos fontosságúak a zenei eseményekkel. Mégis, a leghangsúlyosabb elem kompozícióiban a zene, még a legszínpadszerűbbekben is - Kagel elsődlegesen zene-szerző. Szőke Szabolcs számára viszont - az általam látott két produkcióban legalábbis - a zene éppúgy része a színházi eseménynek, mint bármelyik másik színpadi elem - bár az talán kimondható, hogy a legfontosabb eseménynek mindig a zenében (még hozzá a tech-

vonalon kivitelezett zenében) történnek. A mű folyamatos idejét azonban nem a zenei struktúra koherenciája teremti meg, hanem valamiféle megfoghatatlan „színpadi” idő, ami annál inkább megfoghatatlan, mert maga az előadás valójában cselekmény nélküli, bár időben és térben lokalizálható, mégis absztrakt, elmesélhetetlen, s attól tragikus igazán, hogy egyáltalán nem abszurd. Szőke Szabolcs olyan világot idéz színpadára - vagy még inkább: valósít meg színpadán -, ahol mindennek csupán hivatkozásértéke van, s felemás vizsgálásként azért lehet a zene a kitüntetett médium mindegyik előadásban, mert minden haszontalan holmi hangszerré válik.

A *Hólyagcirkusz* (dramaturgiájának fő vonalát tekintve Bernhard *A szokás hatalma* című darabjának alapján) díszlete, játéktere, minden kelléke megszólalhat, hangzó instrumentummá alakítható, létét az igazolhatja, hogy talán megszólaltatható vele a *Pisztráng-ötös*; a szereplőket is - nevük, „hivatásuk” helyett - zenei utasítások, karaktermegnevezések jellemzik. A *Keserű bolondok* talán konkrétizálhatóbb alaphelyzetét - *homage* egy üveg cimbalmos emlékének, aki maga is egy zenekultúra törmelékeiből. arra való utalás-



Hólyagcirkusz (Stúdió Fábry)

sokkal építgethette művészetét - olyan karakterekkel jeleníti meg, amelyeknek „jelentése” is csak e furcsa, kultúrák közötti régióban fejthető meg, hiszen olyan, realitáson túli világban mozognak, amelyben egyaránt létező figura egy biciklista, akinek arca sem sajátja, hanem Buster Keatoné (s mellesleg García Lorcát is felidézi számunkra), vagy a színész, aki mindennapjaiban is Lear maszk-ját viseli, az énekesnő, akinek angyalszárnya van, egy másik nőnek hattyúfeje s így tovább; valamennyien a játékmester, a kultúra romjait összegyűjtő, a világot, lepusztult környezetünket ettől éppen nem megtisztító, hanem a szemétdombot mint az egyetlen lehetséges műfajt megalkotó Utcaspró irányítása alatt...

A gyerekelőadások homogenizáló anyaga is: zene. A művészeti gyerekipar elrettentő példaitól megcsömörlött néző itt megbizonyosodhat arról, mennyire természetes lehet a színház közegében, ha minden mozzanatot és mozzulatot mintegy aláhúz a zene, nem effektusokkal kommentálva azt, amit úgyis látunk, hanem, egyesülve a színpadi jelekkel, maga is a cselekmény része lesz. Sárly László munkája mindkét produkcióban minden engedmény nélkül a legnehezebb feladatok elé állítja a színészeket, akik a szó legszorosabb értelmében véve: játszva oldják meg

jóval több *A császár új ruhája* s a *Brémai muzsikások* gyermekeknek szánt előadásnál - s ebből a szempontból nyilván fontos részei az alkotóközösségi munkának: a színész és a báb, a színészek megjelenése a bábokkal együtt, a bábokon keresztül; a színpadi jelenlét a személyiség teljes súlyával, de úgy, hogy a néző mindezt az élővé tett bábfigurán keresztül érzékelhesse, a mozgás virtuozitásán túl is jelentős színészi teljesítmény.

S végül a két „leghagyományosabban” színházi előadásról. Fodor Tamásnak hihetetlen nehézségeket kell leküzdenie, amikor ebben a szobánál alig nagyobb térben rendez. Itt szinte szükségszerű, hogy színpad és nézőtér ne válják el élesen egymástól - a nagy kérdés az, hogy ezt a közelséget hogyan lehet színházilag is értelmessé tenni. A *Körtánc* előadásához frappáns trükköt alkalmazott: mintegy megkettőzte a cselekményt az egyes Schnitzler-jelenetek közötti átrendezéshez szükséges időt kitöltő régi slágerekkel, amelyeknek előadóiként sorra felvonulnak előttünk a jelenetek szereplői. A színházterem orfeummá válik, mondhatnánk: ez az orfeumjelleg lesz az előadás valódi közege, és Schnitzler darabja egy második színpadon bemutatott élőképek sorozatává válik - eldönthetetlenül, hogy mi illusztrál, és mi értelmez. (Az előadás sajnos éppen a két réteg egyensúlyba hozatalánál bicsaklik meg: míg

fokán, a mozzulatokat, mozgásokat, hanghordozásokat és látványt gyönyörűen kontroll alatt tartva és motívumokká emelve működik, a zenei előadás nem éri el ezt a szín-vonalat; ahhoz ugyanis, hogy valódi ellen-súlyá válhassék, nem „előadói”, hanem zenei szempontból biztosabb eszközök kellenének, hiánytalan stílusismeret és a megvalósításhoz elengedhetetlen énektudás, ugyanaz a szakmai kíméletlenség és önfegyelem a megvalósításban, mint az előadás színházi rétegében - a kísérethez pedig a stílust egymagában is megjeleníteni képes „kávéházi” pianó a mindent egyformává szószerző elektronikus instrumentum helyett...)

Az *Amphitryon* e beszámoló írójának legnagyobb színházi élményei sorába tartozik, mely a „rég” Stúdió K.-előadások emlékét is felidézi. A játéktér - valós méreteit tekintve - kicsi, a terem, említettük, alig nagyobb egy lakószobánál, következésképp a nézők száma sem lehet több ötvennél-hatvannál. A ját-szók rendelkezésére álló mozgástér szűkös, három lépés már nagy kimozdulásnak, komoly átrendeződésnek számít, a helycsere az egyensúlyi helyzet döntő megváltozásának. Éppen ezért az előadás szerkezete - mondhatjuk-e így? - geometrikus; a jelenetek alaprajza is átgondoltan kimunkált. Annyi „színpad”, ahány jelenet, s ezt az érzésünket

is „külső” szemlélőjévé az eseményeknek, továbbra is a nézők számára láthatóan, velük együtt üldögélve, figyelve, olykor mimikával is reagálva a színpadon zajló eseményekre. A közelség miatt minden apró mozdulatnak jelentősége van, minden túlzás, eltúlzott hangsúly szövegmondásban és mozdulatban falssá tehet egy egész jelenetet; itt minden viszonylat azonnal érthető, nincs kitüntetett nézete az eseményeknek. A díszlet fontos eleme egy nagyméretű tükör - motívumként nyilván a darab furcsa hasonmásjátékából eredeztethető -, ez az egyetlen olyan díszlet-elem, amely csak nekünk, nézőknek

Tudom, hogy kockázatos vállalkozás átlépni a szakmai kompetenciák közötti határt jelző, olykor igen keskeny mezsgyét. Így nem is vállalkozhatnám jó lelkiismerettel arra, hogy elemezzem mindazt, amiből egy színházi előadás felépül, s még csak méltatni sem merem

a szinte mindennap színpadon lévő színészek lenyűgöző teljesítményét, a színház játéktérvének mégoly világosan kiolvasható művészi koncepcióját. Sokáig töprengtem, szabad-e eleget tennem a SZÍNHÁZ megtisztelő felkérésének, írhatok-e a Stúdió K. előadásairól egy más szakma követelményrendszerére felül közelítve. Tapasztalatokról s töprengésekről beszámolva annyi személyes megjegyzést talán megenged az olvasó, hogy öröm s megdöbbentető volt minden alkalom a zöld lámpás házban, a Mátyás utcában.

WILHEIM ANDRÁS

BESZÉLGETÉS FODOR TAMÁSSAL

Tanulóterep 4x6 méteren

Régen jártam Pilisborosjenőn. Belépve a legendás házba, amelyet a hetvenes évek elején a mai Stúdió K. elődje, az Orfeo együttes tagjai a két kezükkel építettek, felderengtek a két évtizeddel ezelőtti látogatások emlékei, de hiába kerestem volna a puritán, cellányi lakószobákat, a célszerű és egyszerű berendezési tárgyakat, a próbateremnek használt közösségi teret. Igaz, még ma is sok minden

utal a befejezetlenségre, de Fodor Tamás lakrészre kényelmes polgári lakás benyomását kelti, ahol mindenütt Németh Ilona keze nyoma fedezhető fel: bábok, plasztikák, képek és számtalan természeti, használati vagy saját készítésű szép tárgy népesíti be a hatalmas lakószobát.

Miért pont velem s miért pont most akarsz interjút készíteni? Mire vagytok kíváncsiak?

- Mondhatnám, hogy lapunk szeretne teret biztosítani a színházvezetőknek, hogy elmondhassák mindazt, amit a színházi élet egészéről, közelebbről saját társulatuk és a maguk munkájáról gondolnak s fontosnak tartanak. S mivel a színház hitünk szerint oszthatatlan, ebbe a sorba magától értetődően bele tartoznak az alternatívok, tehát most téged szólítottunk meg. Azt is válaszolhat-

