

GENET:

A BALKON, CSELÉDEK, PARA(VÁNOK)

SZÍNHÁZI PROVOKÁCIÓK?

A Genet-darabok a társadalmi provokáció színházi provokációval kapcsolják össze. A társadalmi szerepeket agresszív, perverz ösztönök megtestesüléseiként ábrázolják, az egyes rétegek, illetve nemzetek identitását meghatározó ideológiákat, eszményeket buja vágyak, durva késztetések fedőneveinek mutatják. A társadalmi együttélés alapformája a bűn - sugallják Genet drámái -, aki a másik emberrel kapcsolatba kerül, óhatatlanul vétkezik ellene: elárulja, megalázza, kisajátítja, az életét fenyegeti. Egyéneken, rétegeken, nemzeteken ugyanaz az önző, gyilkos ösztön munkál. Epp ezért a személyiség integritása is csak látszat: a magányt, az ürességet, az étellel szembeni vereséget elfedő illúziók képlékeny játéka, amely nem képes feledtetni a halál hatalmát.

A Genet-darabok provokatív társadalomképét a színházi megszokások merész megbontása, a játékkonvenciók határozott kiközlése és részleges újragondolása érzékelteti. A *Cselédekben* az úr és a szolga kapcsolatának gyilkos gyűlölettel és aberrált vonzódással teli viszonyát a többszöri váltásokban működő szerepjátékok közvetítik, amelyek a színházi illúziók (és ezáltal a társadalmi konvenciók) viszonylagosságára hívják fel a figyelmet. A *Balkonban* a konzervatív társadalom reprezentatív szerepei és a megsemmisítésüket célul tűző „forradalmi” mozgalmak egy bordélyház bizarr játékaiban tükröződnek. Ez a darab is többszörös áttételeken át ábrázolja a „színház” és a valóság viszonyát: a társadalmi szerepek megjelenítései perverz szerepjátékoknak bizonyulnak, de a kupleráj különféle termeiben zajló „előadások” végül a lerombolt valóság helyére lépnek, ezzel is nyomatékosítva, hogy csak a játék tekinthető valóságosnak. A *Paravánok* az algériai háború borzalmaival tréfálkozik: arabok és franciák, ültetvényesek és munkások, katonák és kurvák életének epizódjait a szemtelenül stilizált színházi formák ironizálják, egyformán morbid játéknak minősítve az egyén szabadságtörekvéseit, a társadalmi rétegek lázadásait, a nemzetek függetlenségi harcait.

A Genet-darabokat nem könnyű játszani. Két okból sem. Egyrészt a művekben megjelenített társadalmi izgalmak mára némileg érdekességüket veszítették, pontosabban: kortárs feszültségekből általános emberi problémákká alakultak át. Ma már nem igazán felkavaró a szolgák kiszolgáltatottságáról olyan indulattal beszélni, mint ahogy azt a *Cselédek* teszi. Már nem számít provokációnak a Püspök, a Bíró, a Tábornok szerepének mélyén rejlő aljas ösztönöket megmutatni - végeredményben mindenfajta hierarchia,

ahogy az A *Balkonban* történik, hisz mára mindenféle társadalmi intézményrendszer nagyrészt elvesztette a tekintélyét. Es nem számít nemzetgyalázasnak - különösen Franciaországtól távol - az algériai háborúról olyan hangon írni, ahogy azt a *Paravánok* teszi. Másrészt a színházi érdekességükből is kétségtelenül veszítettek ezek a művek, hisz a színjátszás természetéhez már nem kapcsolódik olyan magától értetődően az illúzióteremtés igénye, mint ahogy azt Genet darabjai feltételezik. Epp ezért nehéz meglepetést szerezni ezeknek a műveknek illúziótörő, látzatokat megbontó, a játék viszonylagosságát hangsúlyozó gesztusaival.

Érdemes-e ma Magyarországon Genet-t játszani? Es ha igen, hogyan lehet közelíteni hozzá? A közelmúlt három előadása három eltérő választ adott ezekre a kérdésekre

BIZARR PÉLDÁZAT

A *Balkon* Babarczy László rendezte kaposvári előadása a társadalmi szerepek leleplezésére törekszik, ezért nem érzi fontosnak, hogy a darabban eredetileg benne rejlő színházi provokációt újragondolja, újjáteremtse. Az előadás a színházi illúzió létrehozásának, majd kiközlésének hatásmechanizmusára épül: a lebontott látzatokból új illúziók szülnének, ahogy végül azok is látzatoknak bizonyuljanak.

A kezdőjelenetekben megjelenő figurákról - az illúziókeltő jelmezek, kellékek, a jellegzetes gesztusok alapján - azt hihetjük, hogy azonosak azokkal a szerepekkel, ahogyan megnevezik őket. Mondataik, cselekedeteik azonban ellentétesek azokkal az elvárásokkal, amelyek az egyes társadalmi szerepkörökhöz kapcsolódnak: a Püspök (Nagy Viktor) kéjesen kurkászik a neki meggyónt bűnökben, a megbánásról és a bűnbánatról szóló monológja közben onanizálni kezd. A Bíró (Nyári Oszkár) a vallatás és az ítékezés szituációját mások megalázásának procedúrájaként éli meg, amely kéjes örömmé akkor változik számára, amikor önmaga is megalázkodik. A Tábornok (Znamenák István) gyáva és kisstílvú, dicső győzelmek helyett diadalmas halálról álmodik. Eleinte úgy tűnik, mintha illetlen helyzetben lennének meg őket: a bordélyban, ahol kéjvágyuknak kiszolgáltata valamennyien önkéntelenül lelepleződnek. Mintha az derülne ki róluk, hogy nem azok köré az értékek köré rendeződik az életük, amelyek letéteményeseinek őket a társadalom tekinti. E „színvallásban” lányok segítkeznek, mintha a férfiak által megtestesített társadalmi szerepkörök csak eltévedett nemi ösztönök szublimációi

De aztán Irma asszony (Márton Eszter) és Carmen (Bodor Erzsébet) beszélgetéséből kiderül, hogy nem a bordély valóságát látjuk. Valójában a kupleráj minden termében színjáték folyik: a látogatók előre megírt forgatókönyvek alapján csak jelmezként öltik magukra a Püspök, a Bíró, a Tábornok és a többiek szerepét, hogy hamis tükörképekben megsemmisülve tegyék teljessé önmagukat. Ez át is értelmezi a bordély funkcióját: mítikus szerepet tulajdonít neki, a társadalmi kötöttségek alóli felszabadulás, az időleges szerepváltás lehetőségének színtereként értelmeződik, ahol morbid teremtőerővé válhatnak az elfojtott vágyak, a meg nem valósult ambíciók.

Közben azonban aggasztó hírek érkeznek kívülről: a lázadók elfoglalták a város stratégiai pontjait, körülzárták a királyi palotát. A felkelőket ábrázoló jelenetben mintha ismét a valóságot látnánk, amely lényegét tekintve színjátéknak bizonyul. A lázadók a bordélyból szökött utcalányt bérelnek fel, hogy játssza el a lázadás lelkét és hangját - válják a felkelést megtestesítő képpé, amely megsemmisítheti az eddigi társadalom megmerevedett képeit. A lelkes, naiv Chantal (Varga Zsuzsa) fájdalmasan búcsúzik a szerelmétől, Roger-tól, de teljesen átadja magát a feladatnak, amerről tudja, hogy ez is csak szerep. Ahhoz hasonló, amelyet a kuplerájban osztottak rá. „Legalább valami hasznom is volt a bordélyházból - mondja -, mert ez tanított meg a tettetés és a színjátszás művészetére. Annyi szerepet osztottak rám, hogy majdnem mind egyiket tudom.”

A későbbi jelenetekben tovább bonyolódik a valóság és az illúziókeltő játék viszonya: a királyi palota izgágán előkelő, kimódoltan udvarias Küldötte (Anger Zsolt) ráveszi a bordély vezetőit és látogatóit, hogy lépjenek a megsemmisített udvar helyébe, s ezzel mentsék meg a birodalmat. Így ölti magára Irma asszony a királynő jelmezét, így játszhatják tovább a Püspök, a Bíró és a Tábornok szerepét a bordélyban rekedt kuncsaftok. „Íme, hogyan lesz igazi kép a hamis látványból” - nyugtázza az eredményt a Küldött. „Ki van iktatva a valóság” - állapítja meg ugyanerről később Roger (Tóth Géza), aki a bordélyháza visszatérve elkeseredetten idézi fel a halott Chantal emlékét: „Es odakint, amit te életnek nevezel, mind család lett.” Azért jött ide, hogy legfőbb ellenségének szerepét felöltve kiherélje magát. A kisstílvú Rendőrfőnök (Szarvas József) számára ez valójában megdicsőülés: végre ő is bekerült a bordély némenklatúrájába, jött valaki, hogy az ő „lenyűgöző képét” magára öltve semmisüljön meg.

A *Balkon* kaposvári előadásában azonban nem ezek az illúziójátékok, a valóság és a helyébe lépő „színház” közötti kiismerhetetlen átmeneteket teremtő nézőpontváltások az igazán fontosak, inkább a Genet által megfogalmazott gondolatokra, a darab bizarr költőiséggel átítatott filozófiájára kerül a hangsúly. Nem lesz ugyanis az előadásban vizsgálat tárgyává a színházi illúzió jelenkori természeté, a szerepjáték mai technikája. Arra sem kérdez rá a produkció, hogy mi gyakorolhat a mai nézőre ahhoz hasonló hatást, amelyre - a korabeli színházi megszokásokra hagyatkozva - Genet számított. A bordély

belső terét variáló díszletben egységes stílusban zajlik az előadás. A történet jellegeből adódóan mind a helyzetek, mind az alakok groteszk színekkel telítődnek, de összhatásukban nem bontják meg a realizmus színházi hagyományát: a játéköletek a situációk kibontását szolgálják, a szereplők a figurák hitelesítésére törekszenek. Morbid készletek bizarr szerepjátékait látjuk, amelyekben a társadalmi lét abszurditásai összegződnek. Ezért van az az érzésünk, hogy A *Balkont* Kaposvárott gondolatilag izgalmas, de nehezen értelmezhető bizarr példázatként adják elő.

TÖBBÉRTELMŰ JÁTÉKOK

A *Cselédek* Forgács Péter rendezte nyíregyházi előadása más utat választ: nem a darab modellhelyzetéből indul ki, nem társadalmi példázatot lát benne. Vélhetőleg a mű társadalmi üzenetét önmagában ma érvénytelennek tekintették az alkotók, illetve ennek újjá-élesztését csak a darab színházi formájának újragondolásával tartották lehetségesnek.

Füzér Anni színpadképe szakít a Genet színleírása által sugallt realista közelítésmóddal. Szó sincs XV. Lajos korabeli bútorokról, se ágv. se fiókos szekrény nincs a színen.

borít be mindent a rengeteg virág. (Helyettük egy kupac avar hever az egyik sarokban.) Az egyik sarkával a nézőtér felé fordított, négyzet alakú, vörös színű dobogót látunk, amelynek tőlünk távolabbi két oldalát az eltulzott perspektíva segítségével megrajzolt, szintén vörös színű falak határolják. Az ajtók helyén két hosszúka, szűk, alagútszerű járás, az ablakok helyén váltakozó színű és magasságú folyadékoszlopokkal kitöltött „akváriumok”. A dobogó nézőtérhez közeli két oldalán különböző méretű, átlátszó csapóajtókkal fedett „aknák”. Innen kerülnek elő a Madame ruhái, szépipítószerei, ide rejtették a telefont a cselédek, tükröknek is az egyik „akna” felhajtott üvegajtóját használják. A vörösben játszó színpad egyetlen berendezési tárgya a hátsó fal előtt látható karosszék, amely akár a Madame szalonjában is állhatna. Idegen elemnek hat viszont a dobogó középső mélyedésében ágaskodó kerti csap, amelynek hol funkcionális, hol stilizált jelentést ad a játék: időnként fehér folyadékot (tejet?) eresztenek belőle, hogy az arcukat mossák a szereplők, megnyugtassák magukat, élesztgessék a másikat, máskor pedig csak megsimogatják a csapot, mintha erotikus vágyaik tárgya lenne.

Ez az artistikus, expresszív tér nyilvánvalóan stilizált játékot kíván: nem teremthetők benne reális szituációk, nem hatnak valóságosnak az itt zajló események. Tehát a figurák sem jellemrajzukban ragadhatók meg. Nyomokban sem fedezhető fel a színházi illúzió megteremtésének szándéka, ezért megbontásának sincs gesztusértéke. A darabot meghatározó szerepjátékokat az előadás egy pillanatra sem tünteti fel valóságosnak. Nem okozhat meglepetést, hogy



Nyári Oszkár (Bíró), Lecső Péter (Arthur) és Pálffy Zsuzsanna (Lány) A *Balkonban* (Simarafotó)

Claire eleinte a Madame szerepét játssza,



Varjú Olga (Solange) és Pregitzer Fruzsina (Claire) a *Cselédekben* (Csutkai Csaba felvétele)

Solange alakítja, hisz az előadás felütéséből eleve nyilvánvaló, hogy nem valóságos életképet, hanem annak jellegzetességeit eltúlzó, ironizáló játékot látunk; a teret lassú fényváltásokkal bemutató bevezető után a két alagútszerű járásban feltűnik a két szereplő: Solange (Varjú Olga) nyújtott, szinte táncos léptekkel halad előre, Claire (Pregitzer Fruzsina) könnyedén beletekeredik az egyik oldalt elfedő nejlonfüggönybe, majd végig-egyensúlyoz a dobogó peremén. Miközben beszélnek, kezdenek, birtokba veszik a teret: Claire beleül, rááll a karosszékre, Solange kinyitja az egyik üvegajtóval fedett „aknát”, egy cipőt nézeget, felpróbálja. A Genet által Claire szájába adott mondatokat a nyíregyházi előadásban a két szereplő felváltva mondja: mindketten unalomig ismerik a Madame rigolyáit, szidalmait, most egymásra licitálva csúfolódnak velük. Ez az „úrnőcsúfoló” indulat határozza meg később is a játékukat: kigúnyolják, amit felidéznek gazdájuk viselkedéséből, miközben undorodnak tőle. Es ez a gyűlölet végeredményben egymás és önmaguk iránt is undort kelt bennük.

Az indulatok azonban Forgács Péter rendezésében nem a felidézett helyzetekhez, megjelenített szituációkhoz kapcsolódnak, hanem a különféle akciókhoz, sajátos játékötletekhez. Az „úrnőcsúfoló” játékok - már említett - közös bevezetőjének jelzései szintén erre utalnak: Claire és Solange fél-fél párat visel a szövegben citált sárga mosogató-kesztyűből. Solange lehúzza a kezéről a magáét, felfújja, mint egy léggömböt, majd a kézformájúra dagadt gumikesztyűt a nyakához szorítja, mintha fojtogatná valaki. Gyors „haláltusájának” végén összeesik, elnyúlik a földön. Ez a komikus, groteszk ötlet kicsiben

előre jelzi az egész játék tétjét, folytonos újrakezdésére kényszerítő gyilkos indulatát.

Az előadás tele van ehhez hasonló apró, mégis hatásos ötletekkel, illetve a belőlük kibomló hosszabb akciókkal. A tejesember többszöri említésére Solange valóban megsértődik, kilép a szerepéből, kivonul a térből, úgy kell őt Claire-nek visszacipelnie. Solange úgy áll ezért bosszút a hűgán, hogy a Madame-ot játszó Claire-re a vágyott flitteres ruha helyett a vöröset kényszeríti. Az öltöztetés furcsa intimitásokat sejtet: Solange gyöngéd figyelemmel követi Claire mozdulatait, beleremeg a közelségébe, amikor megáll a háta mögött, aztán gyöngéden belecsókol a nyakába. Claire a Madame hanghordozását ironizálva hártja el a közeledést. Aztán Madame Monsieur iránti szerelmét csúfolva négykézlábra ereszkedik, és párzó mozdulatok közepette szavalni kezd arról, hogy még a száműzetésbe is követné az urát. Később veszekedésük, birkózásuk közben Claire betuszkolja Solange-ot az egyik aknamélyedésbe, és rázárja az ajtót. Solange ismét kénytelen leállítani a játékot, hogy kiszabaduljon.

A példák sora folytatható: a két nővér játékát az állandó kizökkenések, leállások, újrakezdések, a folytonos hangnemváltások, szélsőséges hangulati hullámzások határozzák meg. Végletek közt csapong a játék: egy pillanatra sem lehet komolyan venni, amit csinálnak a szereplők, mégis súlyos indulatokat sejtünk mögötte. Mintha keserű bolondok bohóckodásait látnánk, amelyeket frusztráltságuk, üzőttségük kényszerít ki belőlük. Pregitzer Fruzsina és Varjú Olga rendkívül emlékezetes alakítása kényes egyensúly megteremtésére képes. Játékaikba beledermedt figurákat játszanak, akiknek alig van őszinte,

kendőzetlen, áttételek nélküli megnyilatkozásuk. Amikor hangot váltanak, többnyire eldönthetetlen, hogy kizökkentek-e a szerepükből, a játékból kilépve szólalnak-e meg, vagy csupán újabb játékokba kezdenek. Ez az állandó játékba burkolózó jelenlét mégis hiteles emberi állapotokat érzékeltet. A játék folytonosan cserélgetett maszkjai mögött csupasz, szánandó emberi arcok derengenek fel. Varjú Olga Solange-a megkeseredettebb, dühödtebb, mélyebb fájdalmakat magába záró alkat, Pregitzer Fruzsina Claire-je játékosabb, oldottabb, könnyedebb figura, de közös megpróbáltatásaik elviselésére mindketten ugyanazt a technikát dolgozták ki. Számtalan variációt kipróbálva, végletek közt csapongva zajlik a Madame-ot csúfoló játék, amit az súlyosbít - és magyaráz meg -, hogy a két cseléd lány úrnője színe előtt is folytonos alakoskodásra kényszerül.

Forgács Péter értelmezésében a Madame hazaérkezése nem szakítja meg a játékot, hanem még ostobább, együgyűbb, reménytelegebb szintre helyezi át. Az úrnő belépésével sem a valóság jelenik meg a színpadon, hanem csak a játékban mindaddig jelen lévő önreflexió tűnik el. A cselédek játékaikkal mindazt elmondják a Madame-ról, amiről neki magának fogalma sincs, s ezzel a saját életükre is reflektálnak. De azzal az ostoba, infantilis létezési móddal szemben, amelyre az úrnő jelenléte kényszeríti őket, eltérő alkattal ellenére is hasonlóképp tehetetlenek.

A Madame (Horváth Réka) belépőjét zenei idézet vezeti be: megszólal a *Barbie world* című sláger, és a bal oldali járásban megjelenik a talpig fehérbe öltözött úrnő. „Fázom” - nyarvoggja. Solange odalép hozzá, és lehelgetni kezdi fehér kesztyűbe burkolt

kezét. „Melegem van” -- mondja erre ugyanazon a tehetetlen, esetlen hangon, ahogy legelőször megszólalt. Aztán belép a térbe, és fecsegni kezd mindenféle önsajnálato ostobaságról. Egy intésére Solange automatikusan kétrét görnyed, és a Madame rátámaszkodik, mintha az asztalra vagy az ablakpárkányra könyökölné. A legváratlanabb pillanatokban vihogni kezd, aztán kikerekedik a szeme, remegni kezd a szája, rémülettől el-telve képes csak kipréselni magából a legbárgyúbb együgyűségeket. Feszélyezően ostoba, infantilis, irritáló világot érzékeltet a jelenléte. Egy olyan lé^helyzetet, amelyben csak a játék kínálkozik menedékként.

Forgács Péter rendezésének legnagyobb erénye, hogy újragondolja a Genet-darabban eredetileg benne rejlő színházi provokációt, s ennek újjáratmentésével érzékeltetni képes a szövegből mára kikopott társadalmi indulatot. A színház mai alapformája nem az illúzióteremtés, hanem az ötletáradattól vezérelt, állandó viszonylagosságot érzékeltető játék. Forgács ennek kiismerhetetlenné tételével, ironizálásával, szüntelen kétértelműségével sejteti azt a kétségbeesést, amely állandó alakoskodásra, önfelszámoló játékokra kényszeríti az efféle világban élőket.

Az előadás végén az addigi hiábavaló játékok áldozati rítussá alakulnak. Az úrnő távozása után Solange dühödten újramezdi a játékot: számon kéri Claire-en, hogy miért engedte el a Madame-ot. Meg kellett volna ölteniük hogy önmagukat megmentésük Solange

rátámad a hűgára, mintha a Madame ellen fordulna. Claire kétségbeesetten tiltakozik, majd a földön marad. Solange gyorsan pergő monológjában végigjátssza a temetést, a rendőrségi nyomozást, a bűn vállalását. Az oszlop körül keringve arról beszél, hogy a gyilkosságban, a bűnben végre saját magává lehetett. Mindez azonban továbbra is csak önmaga körül forgó játék. Nem úzi el a kétségbeesést. Ekkor szólal meg váratlanul Claire - a Madame szerepében, de saját emberi hangján. Nem akarja újramezdeni a játékot. A teát kéri, amelybe ő maga öntött mérget, de amelyet a Madame nem volt hajlandó meginni. Most Solange tiltakozik, végül mégis átnyújtja a csészét. A mozdulat nyomán egymásba fonódik a nővérek keze. Claire felhajtja az italt, aztán az előtérbe lép, felnyitja a legnagyobb „akna” tetejét, és belefekszik a mélyedésbe. Solange rácsukja az ajtót, mintha üveglaporsóba zárná a hűgát. Az üveglap két oldalán még egymást keresi a nővérek keze. miközben lassan sötét lesz.

KOMÉDIÁS JÁTÉKOK

A Zsótér Sándor rendezte Para(vánok)nak is a játék a kulcsa. A Főiskola előcsarnokában zajló vizsgaelőadás a darab mélyén rejlő bohózatosságot szabadítja ki azzal, hogy a játékstílust az egyszerű, népszerű színházi formákhoz, a vásári bohózatához, a farce-hoz, a commedia dell'artéhoz közelíti. A halottsiratás jelenete például a legyeket

lazzira épül: Zsótér mulatságos játékká bontja ki Genet mondatait. („Még télen sincs halott légy nélkül. Hulla légy nélkül, baljós hulla.”) A fiúk által megjelenített legyek körül-dongják a halottsiratásra érkező asszonyokat, fenyegetik őket, évődnek velük, ide-oda száguldoznak a térben mulatságos kavardást okozva, hogy mindig újabb és újabb áldozatot szemeljenek ki maguknak. Aztán az ő hátukra állnak rá az asszonyok, amikor a halottsiratásból kirekesztett Anyával veszekednek. Alattuk a „legyek” elégedetten donganak, mintha a közvélemény hangját testesítenék meg.

Hasonlóan morbid, egyszerű, mégis szellemes ötletekkel van tele az előadás, amelyek hol csak gesztus értékűek, máskor pedig egész játékok bomlanak ki belőlük. Mint Zsótér legtöbb előadásában a színészek egész testükkel játszanak, a fizikai jelek a gesztusokkal és a verbális közlésekkel azonos értékűek. Ezeken az ötleteken is múlik, hogy folytonos meglepetésekben van részünk. Például Leila Szaid nadrágjához intézett vallo-mása magának a háttal álló Szaidnak szól. (Leila a nadrágnak vallja meg, amit a férjének nem mondhat el, aztán hirtelen kifordul a szereplő, s máris hazaérkezett Szaid.) Egy másik jelenetben Sir Harold a kesztyűjét hagyja munkafelügyelőnek az ültetvényen. Genet instrukciója szerint egy „csudálatos pekaribőr kesztyű repül ki a színpal mögül”. Zsótér egyszerűbb megoldást választ a ruhatári pulton zailó játékhöz: a Sir Haroldot



A Színház- és Filmművészeti Főiskola Genet-előadása: Para(vánok) (Schiller Kata felvitele)

szó fiú eltűnik a ruhatár felső fala mögött, csak a keze lóg le a „színen” maradt szereplők közé. Később a sírokat is szereplők formálják meg, akik furcsa démonokká görögnek össze, amikor a parodisztikus színezetű szellemidézésre sor kerül. Egy másik jelenetben Kadidzsa halála négy férfival zajló erotikus táncá alakul.

A keresett mozdulatok, a bizarr gesztusok, az akrobatikus elemekkel teli „mutatványok” közegében a verbális kifejezés is átértelmeződik: sokkal harsányabb, szélsőségeiből megoldásokkal élő beszédmódot tesz lehetővé. Ez is a vásári bohózat közlésmódjára emlékeztet.

A populáris színházi formákra hasonlító, mulatságos játékörök állandó kontrasztban állnak a darab komor témájával, súlyos társadalmi problémáival. Zsótér ezzel a megoldással igyekszik újjáfogalmazni a darab színházi provokációját: hülyéskedik azzal a szöveggel, amely egyébként is tele van hülyeségekkel. Hisz Genet pimaszságának épp ez a lényege: kényes kérdésekkel komédiázik kötetlenül. A főiskolai *Para(vánok)* oldott iaté-kossága azonban

dektelen - társadalmi provokációját igyekszik újjáteremteni, inkább a mű bizarr költőiségét segít kibontani. Zsótér a körülbelül ötödére húzott szövegváltozattal egyértelműbb szerkezetet teremt. Kevesebb a kitérő, ráérős epizód. A mozaikszerűen egymáshoz illesztett, villanásszerű képek változatokat jelentenek a sötétség felé vezető útra. Itt mindenki eltévedt, hasonlóképp bűnös. Végül az oszlopokra csavart háztartási fóliával kijelölt térben, a halál birodalmában találkoznak valamennyien.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Jean Genet: A Balkon

(*Csiky Gergely Színház, Kaposvár*)

Fordította: Szeredás András. Díszlet: Babarczy László-Horváth Judit. Jelmez: Szakács Györgyi. Zene: Hevesi András. Világítástervező: Bányai Tamás. Segédrendező: Hollósi Katalin. Rendező: Babarczy László. Szereplők: Márton Eszter, Szarvas József, Anger Zsolt, Bodor Erzsébet, Nagy Viktor, Nvári Oszkár. Znamenák István. Tóth Géza.

Varga Zsuzsa, Leecsó Péter, Csonka Ibolya, Pálffy Zsuzsanna, Fekete Katalin, Németh Mónika, Tóth Béla, Sarkadi Kiss János, Szula László, Kelemen József, Baksa Imre.

Jean Genet: Cselédek

(*Móricz Zsigmond Színház Krúdy Kamaraszínháza, Nyíregyháza*)

Fordította: Nagy Péter. Díszlet- és jelmeztervező: Füzér Anni. Dramaturg: Faragó Zsuzsa. Rendezőasszisztens: Kókai Mária.

Rendező: Forgács Péter f. h.

Szereplők: Pregitzer Fruzsina, Varjú Olga, Horváth Réka.

Jean Genet: Para(vánok)

(*Színház- és Filmművészeti Főiskola*)

Fordította: Bognár Róbert. Osztályvezető tanár: Kerényi Imre. Munkatársak: Ambrus Mária, Hérics Anna, Ungár Júlia. Rendezőtanár: Zsótér Sándor.

Szereplők: Betz István, Dobó Dániel, Kokics Péter, Melkvi Beáta, Nagy Zsolt, Pavletits Béla, Pálfi Katalin, Pikali Gerda, Ruttkay Laura, Szabó Zoltán, Széles Zita, Tari Teréz. Turek Miklós.

ZSÓTÉR SÁNDOR GENET-RENDEZÉSE

ARTAUD MEGÉRKEZIK

Artaud azt kérdezi egyik paradoxonában: ha a színház már nem játék (mert túlságosan „sok súlyos gond szorongat valamennyiünket” ahhoz, hogy játszunk), hanem „hús-vér valóság”, akkor hogyan „adhatjuk meg neki a valóság rangját”. A valóság imitálható-e a színpadon, vagy a valóságot kell-e ott létrehozni? Megéljük vagy eljuttatjuk a valóságot a színházban: a kérdés többnyire fel sem merül. A szériajáték kényszere a reprodukálás kötelességét rója a színházra, s ez a sorozatosság megöli az egyszer létrejövő (létrejöhethető) színpadi valóságot.

A Színház- és Filmművészeti Főiskola az alternatív színházi lehetőséget ajánlhatja fel a szakmai marginalitás veszélye nélkül. Jean Genet *Paravánok* című darabja Zsótér Sándor tavalyi vizsgarendezésében az idén újra látható néhányszor. Természetesen (folytasuk most már végig Artaud-val) „színpad és nézőtér nem lesz, helyükbe olyan terem lép, amelynek teljes területén folyik a cselekmény”, tehát paraván sincs, színpad sincs. A Vas utcai épület aulája a játék tere, benne a ruhatár, a kettős üvegajtósor, a felvezető lépcső korlátostul, a tartóoszlopok, a lift, a portásfülke, a szocreál vakolatrelief, a kozmin-tájú műkö padló. Valós minden, nyilvánvalóan low- (vagy még inkább zero-) budget indíttatásból; valós nézői kabátok lógnak a ruhatár fogasain, amely hol börtön, hol narancsliget, hol a kádi palotája, hol Blankensee rózsakertje, és még ezer dolog a zegzugos történetben. Ez a mozzanat, ez az eszköznélküliség persze alkalmas volna rá,

Másként nézhetjük az új alakzatokat, de a színházolvasási hagyományváltáshoz segítő instrukciók kellenek. Zsótérnek tehát (ahogy a legendákban Jarry is tette, ahogy Sztanyiszlavszkij is tette, meg mindenki, aki avantgardista attitűddel, deklaráltan akart konvenciót váltani) az előadás előtt bátorításként el kell mondania: a színészhez közel lehet menni, a jelenetek között - akár alatt is - helyet lehet változtatni, hogy a nyitó kép a sivatagé, de ez később temető, börtön és akármilyen más is lehet. Végül is „nem nélkülözhetjük a közönséget, annál is kevésbé, mert a néző kísérletünk tevékeny részese”.

Ebből a közös térből fakad még egy játékkonvenció-váltás: a rendezői szerep ebben a térben vizuálisan is Alkotó-szereppé válik (s lényegtelen, hogy ez alighanem szükségéből kovácsolt erény). A *Para(vánok)* jelenetei az

aulában körbejárva követik egymást, s a helyszínek közötti váltást egyedül a megvilágítás változása ritmizálja. A fényforrás itt egyetlen, a tényleges bejáratnál felállított reflektor, melyet maga a rendező kezel, s folyamatos - végül is - színpadi jelenlétével a látványba és a játékba lépve instruál. S attól, hogy Zsótér Sándor inguujban végigdolgozza az előadást, vagyis nyilvánosan belép a játék terébe - Kantor óta vesszük észre főként -, az alkotás artisztikus karakterét változtatja mindennapos, valódi tevékenységgé.

Zsótér előbeszédében *walking theatre*-nek nevezi, ami a nézőre vár, de ez nem teljesen igaz. A sétáló színház (mint a Bread and Puppet) mozgatja a nézőket, de folyamatosan felkínálja nekik a színházi befogadás konvencionális csatornáit, a látását és a hallását. A *Para(vánok)*at másként kell néznünk, mert nem úgy és nem azt látjuk. A jelenetek minden oldalról nézhetők (néha azért a fal a negyedik oldal), így a perspektívák irányai is sokszorozottak, de nem mindig láthatók, mert a színtérben mozgó nézők élő paravánként takarják egymás elöl a képet, s fogják el a hangot. Ez a helyzet különböző (és bizony improvizatív) nézői magatartásokat hozhat elő. Van, aki mindig oda szalad, ahol megjelenik a játék fényköre, s így mindig az első sorba kerül. Van, aki engedni áramlani maga körül a játékot, s a véletlenre bízza, közel hozzá vagy távol tőle vall-e szerelmet Leila Szaid nadrágjának, látja-e vagy sem Varda fogpiszkálását, s elbuktatja-e letett táskájával a hirtelen arra szaladó katonát.