

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 iáté-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 MEGÉRKÉZIK

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 eljátszuk 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 (létrejöhető) 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 eszköz nélküli 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 mondanian: 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 fopiskálását, s elbuktatja-e letett táskájával a hirtelen arra szaladó katonát.

Ez a nézői interaktivitás, a játékba ki- és belépés lehetősége olyan mesét igényel, mely bármikor megszakítható. Zsótér ezért Genet szövegéből a sorozatjellegét emeli ki. Részeket kapunk szériában egy házasság, egy egész élet krónikájából, Szaid, az Anyja, Leila, Varda, a bordély, az arab falu, a katonák, a gyarmatosítók életéből, hogy képekké, szimbólummá merevedve, tetszőlegesen és ugyanakkor véletlenszerűen látva és befogadva a mesét, mégis költészetté tisztulhasson a látvány. Zsótér elveszi Genet-

szövegalakító munka is, mely a kilencórásra írt előadásból kizárólag erre a térre támaszkodva párolja le e hetvenpercnyi játékot: (s e redukción is hosszú elemzések sorát kellene megírni), az összhatásban mégis nagyobb részt kap, intenzívebb és elementárisabb (mondjuk, artaud-ibb), ahogy a képalkotás és az emberi játék lehetősége egyszerre teremt valós színházat.

Itt és most a ruhatár kihajtható fogassorai a börtön kinyíló és becsukódó rácsai lehet-



Szabó Zoltán a *Para(vánok)*ban (Schiller Kata felvétele)

nek; a kettős bejárati üvegajtósor a bordély-külvilág genet-i metaforájaként veri vissza a reflektor fényét az éjszakai sötétből; a nézőtéri ajtók közötti szocreál vakolatrelief platóni ideaként áll a valóság látszatát e kép után megépítő színészek mögött; a lépcsőkoriáton emelkedik fel és csúszik le a tisztí hierarchia; a lift felviszi Leilát halála után az ötödik emeleti mennybe. A Főiskola, vagyis a

A térötleten kívül azért még sok minden visszatartja a játékban részt vevő nézőt, hogy a járkálástól, lábujjhegyen ágaskodástól és guggolástól kifáradva ne menjen fel pihenni a büfébe. Például a történetmesélés,

amely Genet-nél, Zsótérnél is fenntartja az izgalmat az igazságszítás végki-fejletéig. A linearitásba épített jövődömondás itt is kikapcsolhatatlan helyzetet teremt, mert tudnunk kell, hova kerül Kadidza, Malika, tudnunk kell, mi van a halál után, mi lesz Leilával és Szaiddal, hosszú, sokrészes sorozatunk hőseivel. De ami mégis, legfőképp ott tart minket, az a színész, a szerep testi jelenléte, mely minden paradoxon ellenére, a „lét abszurdítását kimutatva” „tagadó erőket serkent, hogy még egyszer utoljára lehetségesnek tételjeze fel a színpadi játékot”. Köznyelvi értelmében abszurd (Diderot-nál paradox) léthelyzetet állít elő az a színész, aki minden tradicionális eszköztől megfosztva (se díszlet, se jelmez, se maszk, se festés, se fény, se koreográfia, se dikció) pusztán egy igen költői, még blaszfémiában is igen megemelt szöveggel felvértezve másnak állítja magát, mint ami. A metamorfózis a nézők közé - nem elé - tolakszik, s nem véletlenül az előadás legerősebb (legjobban látott?) pillanatai azok, melyek éppen erre az átalakulásra reflektálnak. A látszat és a valóság Genet-féle fel-cserélhetőségét és egyenértékűségét persze viszonylag konvencionálisabb játéktechnikával is el lehet érni, amikor Varda a kurva-lét attribútumait ölti magára, Leila (Tari Teréz) a nadrágot Szaid (Nagy Zsolt) altestének játszatja, Blankensee has- és fenéktömeseit részletezi, a Főhadnagy az egyenruha mindenhatóságát szuggerálja. De amikor a Kádit (Dobó Dániel) megszállja az Isten, majd távozik belőle, s amikor a csúszómászó médium (Száj) a halott hős Szi Szlimán hangján (Dobó Daniel megint) beszél, akkor nincs más, mint a definiálhatatlan tehetség, hiszen a halál és az e világon túli hatalmak nem átélhető és nem valós létezését kell képszerűvé formálni.

„A színház csak akkor válhat ismét önmagává, vagyis akkor nyújthat valódi illúziót, ha a néző bűnös hajlamai, erotikus rögeszméi, vadsága, lidércnyomásai utánis az átalakulás útján a szabadon felfakadhatnak, mégpedig nem az illúziók, a fikciók szintjén, hanem az emberi szervezet belsejében.” A főiskolás színésznövendékek azt a színházat képesek létrehozni, mely a kegyetlenség XX. századi metaforájában a

néha titkolt, néha bevallott, néha átnevezett örökös célt, az arisztotelészi megtisztulást