

SZÍNHÁZ

BÁBUK A NÉZŐTÉREN ÉS A SZÍNPADON

A színház, bevallja ezt, vagy szemérmesen igyekszik eltitkolni, fél szemmel mindig a közönséget figyeli. Akkor is, amikor hatalmas eszméket görgető drámáknak próbál alkalmas színpadi csomagolást találni, s akkor is, amikor mulattató szándékkal hatásos megoldásokat szerkeszt egymást követő sorba; mindig a közönség reagálásának bekalkulásával készíti előadásait. Tehát állandó színházi kérdés: mi lesz a nézőtérén? Döbbenet vagy harsány hahota fogadja-e az est színészeit? A közönség a színházi függőség—függetlenség kettősségének, ennek a nélkülözhetetlen és mégis — vagy épp ezért? — keserves meghatározó, feloldhatatlan viszonyoknak az alapja, kiváltója.

Hosszú története alatt a színház megpróbált nemegyszer függetlenedni a közönségtől. Az igazi, termékeny színházi korszakok azonban azok voltak, melyekben a színház a maga javára próbálta hasznosítani a közönségtől való függőségét.

Anisztophanész vígjátékának szereplői úgy folytattak dialógust a közönséggel, hogy név szerint szólítottak, gúnyoltak egy-egy erre rászolgált nézőt, míg ezen a többiek jól szórakoztak.

Shakespeare-nél nagyobb közönségkiszolgálót aligha lehet elképzelni. Éppúgy komázó, összekacsintó viszonyban volt a saját söröző, zabáló közönségével, mint a commedia dell'arte színháza a városkák tereinek és a vásárok ácsorgóival.

Molière közönségénél aligha volt vérmesebben pfujozó vagy hangosabban lelkesedő.

A modern színháznak is, már évtizedek óta, központi kérdése a közönség megnyerése; közkeletűen: bevonása a játékba, legújabb, divatos kifejezéssel: animálása.

S hogy a közönség mennyire fontos, bizonyíthatja: a színház az utóbbi két-három évtizedben valóban nem válogatott a megnyerés eszközeiben.

Sokkolt és sértegetett és provokált; hízelgett és szemérmetlenül harikirit végzett: lássák, a fény, a csillogás hamis, nem is kell, de igaz a kopott háttérfal, igazak a szakadt függönyök és a reflektorok tartóvasai, felfedte és nem szégyellte a játéktér ürességét; maximális valóságérősséggel akart bizalmas viszonyba kerülni a mindennapok embereivel — a közönséggel.

Előbb lezavarták a színpadon trónoló kiváltságos nézőket, és szigorúan elhatárolták a nézőteret a játéktértől, s azután utánamentek a közönség-

Déry Tibor: Az óriáscsecsemő. Pécsi Nemzeti Színház. Rendező: Szikora János. Tér—Szín—Forma: Kele Judit, Benyovszki István, Rajkay György, Orosz István. Dallam és zörej: Mártha István. Bábtervező: Nagy Ferenc. Hangmontázs: Dobos László. Színészek: Vallai Péter, Dávid Kiss Ferenc, Faludy László, Németh Nóra, Györgyfalvai Péter, ifj. Kőműves Sándor, Kovács Dénes, Bercsi János.

nek, otthagyták a pódiumot, karnyújtásnyira, leheletérzésnyire mellé bújtak.

A cél: egybeforrti a nézőkkel.

A kérdés: hogyan?

Illetve: melyik a legjobb, a leghatásosabb mód annak elérésére, hogy a közönség érzetével találkozzon színész és néző, társulat és közönség?

A különféle próbálkozások sikere mutatja: nincs egyetlen helyes, üdvözítő recept. Mindig, minden egyes alkalommal a társulattól, darabtól, a problematikától — és a pillanatnyi közönségtől függ, jó utat választott-e a színház, hogy a közönségtől való függőségi viszonyát a maga javára fordítsa.

A közönség animálásának kivételesen szép, mert tolakodástól mentes, és mégis fölöttébb eredményes, hatásos változatát láttam Déry Tibor Az óriáscsecsemő című művének pécsi előadásán.

Déry szürrealista játéka szereplői közé tíz ember nagyságú bábút is beiktatott. Elképzelése szerint, „ha a bábuk beszélnek, fejük kiemelkedik a törzsből, visszaesik, ha hallgatnak”. Szikora János, a pécsi előadás fiatal rendezője, annak ellenére, hogy a dráma szövegét erősen módosította, főleg rövidítette, a bábukat nem hagyta ki a szereplistáról. De nem a színpadra, hanem a nézőtérre ültette őket.

A széksorokban a helyüket kereső nézők meglepetéssel tapasztalták, hogy egy szürke öltönyös középkorú férfi vagy szerény ünneplőt viselő, hasonlókori nő ül mereven, nem áll fel, amikor ők számozott ülőhelyük felé igyekeznek. Akinek viszont közvetlenül a mozdulatlanul ülő „nézők” mellé szolt a jegyük, néhány pillanat után zavartan vették észre, hogy a szomszéd egészen természetesen viselkedik, nem igazítja a nyakendőjét, nem simítja hátra a haját, nem gombolja ki a kabátját, nem veszi elő zsebkendőjét, nem pillant lopva kezítükrébe, a szeme sarkából nem méri végig szomszédját... Voltak, akik átültek, mert kellemetlenül érezték magukat, voltak, akik, mikor meglátták, ki mellé szolt a jegyük, azonnal másik szabad ülőhely után néztek.

Általában az egész nézőtér a bábukkal foglalkozott, akik éppolyanok voltak, mint mi mindannyian, csak illedelmesebbek.

A bábok még az előadás első perceiben is észrevehetően nézőtéri téma voltak. A színpadi történés azonban lassan feledtette jelenlétüket. Csak akkor vették őket ismét észre, amikor megszólaltak, beleszóltak, a színpadi cselekménybe, válaszoltak a hozzájuk — hozzánk? — intézett kérdésekre. Ezen is meglepődünk, de már nem hatott az első találkozás döbbenetével, valahogy természetesnek vettük, hogy ha a megtévesztésig hasonlítanak hozzánk, akkor beszélni is tudnak.

A szünet után hiába kerestük a széksorokban a bábukat. Eltűntek. Felkerültek a színpadra. Ott láttuk őket a rekeszekre osztott játszótér valamelyik dobozában, ahogy tévét néznek vagy a mosdóban állnak... Egy-egy sor, nézőtér-rész felismerte a saját bábuját, egy-egy néző szomszédját.

Lehet, hogy úgy érezték, csak a véletlenül múltott, hogy nem ők kerültek fel a színpadra. Könnyen megtörténhetett volna. Hiszen a bábok éppolyanok, mint mi.

És a történet is rémesen ismerős.

Azok a dobozszzerű színpadszegmentumok éppolyanok, mint azok a helyszínek, ahol mindennapi életünk zajlik: egy szoba — ágygal, karosszékekkel, állólámpával, egy konyha — vízcsappal, viaszosvászonnal borított asztallal, hokedlikkel, tűzhellyel, rajta étel fő, egy vegyeskereskedés — mindenféle áruval, de főleg sok konzervdobozzal, egy iskolai tanterem — padokkal, csodálkozó szemű, kék-fehérbe öltözött diáklányokkal, egy vonatkocsi hátsó peronja — oldalt a félig lehúzott ablakkal, látszanak az elsuhanó fák és villanykarók, hátul a félig nyitott klozetajtóval, valaki éppen „ül”, és nyögdécselések közepette fejti ki életfilozófiáját, egy telefonfülke — benne valaki telefonál, hátat fordít az egész egyemeletes fülkevilágnak, mással beszél, semmi köze a körülötte levőkhöz, ahhoz a férfihoz sem, aki vonalra várva kitartóan áll a fülke ajtaja előtt, egy üres szoba — benne két melltartóra, bugyira vetkőzött lány olyan mozdulatokat tesz, mint két fonalakkal játszadozó-mórikázó cica, a mellettük levő boxban pedig egy hatalmasra kinagyított papírpénz. Az emeletnyi dobozsor között valahová a távolba vezető, neonvilágítású folyosó — az életdobozok közötti vonatfolyosó — életvonat? — vagy egy dobozszzerű bérház lépcsőházi folyosója.

Olyan helyszínen, ahol a bábok helyett mi is ott lehetünk, sőt napon-ta ott is vagyunk. Éppúgy, ahogy Lajos, az óriáscsecsemő is mi lehetnénk, vagy mi is vagyunk. Azzal a nagy, minden akadályt játszi könnyedséggel legyőzni gondoló ambícióinkkal, törhetetlennek vágyó függetlenségi vágyunkkal, s fokozatos, számunkra észrevétlenül történő behálózottságunkkal, a polgári létforma bénító konvencióival, szabványosodó életünkkel, teljes és feloldhatatlan kiszolgáltatottságunkkal... S mindez alól az sem nyújt felszabadulást hozó kiutat, hogy nekünk is gyerekek születnek, aki szintén azt hiszi magáról, hogy mindenre képes, s nem tudja, hogy mielőtt megszületett volna, mi már jó kalmárok módjára eladtuk őt is, ahogy minket eladtak...

Minden olyan valós, minden olyan ismerős. Minden olyan mindennapi.

Magára ismert a közönség. Úgy érzem, az előadást követő vastaps nem — illetve nem csak — színházi konvenció, több annál, kissé az önmagunkra ismerés és ébredés hálája szólt a tapson át az előadásnak.

Taps közben senki sem gondolt már a bábukra.

Holott sokkal fontosabb szerepük volt, mint statisztkáknak szokott lenni. Az előadás előtt magukra — s így közvetve a soron következő színpadi történésre — irányították a nézők figyelmét, érdeklődést keltek. Majd azzal, hogy a széksorokból felkerültek az életdobozokba, hogy közülünk, mintegy helyettünk kerültek fel, a nézők mindannaapjaival tették azonossá a színpad mindennapi történetét. Részesévé tettek bennün-

ket egy olyan — gondolatilag megalapozott — cselekménysornak, néhány cselekménymozzaiknak, amelyek életünk ismert, csak nem eléggé felismert mozzanatai.

Egybeforrasztották a játék- és a nézőteret, közösséget formáltak a színészekből és a közönségből.

GEROLD László

Z E N E

A MINIMÁLIS ZENE

A legújabb zenei törekvések szószólói között legtöbbször La Monte Young, Terry Riley, Phil Glass és Steve Reich neve fordul elő, ugyanis ők az úgynevezett új tonalitás a *minimális zene* első úttörői és népszerűsítői. Főleg Cage tanai hatottak rájuk, ám nem fogadták el őket minden feltétel nélkül, hanem igyekeztek őket felülvizsgálni és újraértelmezni. Rámutattak a kísérleti zene korlátlan lehetőségeinek hibáira; munkájuk ennél fogva az ötvenes és hatvanas években érvényre jutott destruktív irányzatok ellenpólusának is felfogható, amely válasz vagy visszacsapás kívánt lenni az aleatorikára, a véietlenre épülő zenei megoldásokra, amelyek a zenét nemritkán kaotikus zajra vagy néma csendre vezették le. Ők a zenei folyamatok és a zenei anyag tudatos ellenőrzése illetve leszűkítése mellett szálltak síkra — innen az irányzat elnevezése is —, szemben a zenei szakértők többségével, akik a zene és a többi hangjelenség határainak végleges eltörlését szorgalmazták. Abbéli igyekezetükben, hogy a zenét médiumként fogják fel és úgy is viszonyuljanak hozzá, Young, Riley, Glass és Reich új szerkezeti elveket fektettek le, amelyek — tegyük hozzá — nemritkán az egész nyugati zenei hagyománnyal ellentmondtak. Ennek eredményeként jöttek létre Reich, Glass és Riley végtelen ismétlései valamint Youngnak a zeneirodalomban mindeddig páratlan időtartamú, huszonegy órás hanglejátszásai.

Nem árt megemlíteni, hogy Young — George Brecht mellett — az egyik legismertebb Fluxus-zeneszerző volt, Cage zenei elveinek fogyatékoságaira tehát a gyakorlatban ébredt rá. Young és a vele egyívású Riley, Reich és Glass végül is tudatosan vetették el a zűrzavaros, korlátok nélküli zenét, amely a sok idegen hangforrás bevonásával lassacskán a meghatározhatatlanság, sőt nemegyszer az anarchizmus jegyeit vette fel. Újításuk többek között a zenei produkció egészének abszolút leszűkítésére — minimalizálására —, a zenei (hang) anyag tudatos meghatározására és annak végsőkig fegyelmezett folyamatos ismétlésére vezethető le. A minimális zene eredete részben a szeriális zenéhez, pontosabban Webernhez vezet vissza. Ez az ismétlésen alapuló zenei elv Young-