

Tárgyilagossága ritkán enged fel, és ilyenkor szubjektivitása némi iróniába csap át vagy esetleg keserű nosztalgiába. Ennek az írói viszonyulásnak eredménye, hogy a *Ragtime*-nak aligha van szigorú értelemben vett írói üzenete, az olvasóban sem vált ki mélyebb és tartósabb érzelmeket, gondolatokat. Tagadhatatlan az olvasás pillanatnyi öröme, de az igazi kísérletet helyettesítő keverékregény zamatos és üdőtő ital marad, tartós utóíz nélkül.

Milyen választ adhatunk ezek után arra a kérdésre: mi a *Ragtime*? Magas irodalom, mely tudatosan használja fel a pseudoregény elemeit, avagy giccsregény, amely oly jól sikerült, hogy a magas irodalom látszatát kelti? Egyelőre csak annyi mondható el, hogy a *Ragtime* tudatosan, ügyesen megírt, olvasmányos regény, amely egy ideig számíthat az olvasók érdeklődésére.

VARGA István

S Z Í N H Á Z

TÖRTÉNIK VAGY JÁTSZÓDIK? NEM. TÖRTÉNIK ÉS JÁTSZÓDIK.

„Valami újnak kell bekövetkeznie. Egy új színháznak kell létrejönnie, amely különbözik a szklerotikus polgári színháztól. Valami újnak, vagy inkább valami nagyon réginek, olyan színháztörténeti korokhoz kell visszafordulni elsősegélyért, ahol még nem rontott meg mindent az irodalmárgodás, ahol az irodalom erőteljes mesét, kemény és megfordíthatatlan helyzeteket és roppant jellemeket tudott adni a színháznak, nem pedig kapott mondatokkal és papírszavakkal látta el.”

(Molnár Gál Péter: Izgága színház)

A színház létezése óta a *játszódikik* és a *történik* igék között próbál egyensúlyozni.

Volt idő, amikor olyképpen kívánta kifejezni a valóságot, hogy önön színház volta egyetlen pillanatig sem legyen kétséges.

Ekkor inkább *játszódott*, mint történt.

Volt idő, amikor olyképpen kívánta kifejezni a valóságot, hogy előadás közben rá sem gondolhassunk: amit látunk, az csak színház, s nem maga a valóság.

Ekkor inkább *történt*, mint játszódtott.

A kétféle színházeszmény, a kétféle színházforma — az átmeneteket, mint például a lélektani vagy tárgyi realizmust, a nagyfokú stilizáltságot vagy a színház csontvázát szemérmetlenül mutogató teatralizmust, is ideértve — aránylag rövid, sőt egyre rövidülő időszakokban váltotta és váltja egymást. És közben mindinkább elmosódott a határok élessége. A két forma mind gátlástalanabban adaptálta egymás megoldásait, eszközeit és ötleteit. Mígnem a legújabb próbálkozásokban a színház és a naturalizmus — mint a megjátszottság és az életszerűség együtt és egyszerre váltak a színházművészet (vagy valóságművészet?) alkotóelemeivé.

ANDY WARHOL UTOLSÓ SZERELME. Elnyújtott, téglalapszerűen hosszúkás alaprajzú szoba. Az egyik hosszanti fal mellett, ácsolt alkalmi felátón a nézők, a szemközti fal mellett különféle adó- és vevőkészülékekkel telezsúfolt asztal, a végében egy fekete kombinés nő ül, és különféle állomásokat fog; zenét, híreket hallunk. A nővel szemközti, alig néhány lépésnyi szobafalnak támasztva a fejét, a földre tett matracon, egy férfi fekszik. Hallgat és néz. A nő felkel, kávéfőz, odaviszi a férfinak, ez meg sem rebben, tovább fekszik. A nő visszamegy az asztalhoz. Issza a kávéfőz. Közben a rádió újabb állomásokat fog. Majd megint fölkel. Odamegy a férfinak. Kezébe veszi a lábát, masszírozza. Abbahagyja, ismét az asztalhoz megy...

1918 — MIROSLAV KRLEŽANAK. Velünk szemben magasba emelkedő lépcsősor. A nézőtér és a lépcsősor között, a terem mélyében egy hosszú asztal. Az asztal mellett egy kislány ül, talán még iskolás sincs. A lépcsősoron három, mai öltözékű fiatalember érkezik. Mintha a nézők közül jutott volna hármuknak eszébe, lemegy az asztalhoz. Mindhármuk kezében utazótáska. Lassan, ráérősen ereszkednek le a lépcsősoron. Mintha edzésre érkező sportolók lennének. Az egyikük megáll a kislány előtt, üdvözlő. A kislány játékosan az asztalra pattan: verset mond, énekelve-deklamálva, mint az óvodások szokták. A fiatalemberek miközben kipakolnak a táskából, énekelnek, skáláznak, egyikük zongorához ül, gyakorol, majd mint a színészek fellépés előtt, halkán-hangosan mondják szövegüket...

KÜKLOPSZ. Egy hatalmas előcsannokban gyülekezünk, zsúfolódunk, mígnem a terem végében levő pódiumon megjelenik egy férfi s közli, hogy éppen Szicíliában vagyunk, a küklopszok őshazájában. Bizonyítékként rámutat a mellette látható óriásfejre: eredeti küklopsz-koponya. S ezzel kezdetét veszi az egyszerű óriásokról szóló ismeretterjesztő elő-

adás. Megtudjuk, hogyan éltek a kihalt hatalmas emberpéldányok, mivel foglalkoztak. Néhányan kapunk egy-egy papírpohárral a küklöpszok termelte vörösborból. Nézők helyett turisták vagyunk, színészek helyett idegenvezetőket hallgatunk, mígnem az idegenvezetők szatüroszokká nem lesznek, a turisták pedig birkákká és kecskékké, s beterelek bennünket az előcsarnokból nyíló tornaterembe, a pályán körülkerített akolba. Küklöpszéknál vagyunk. Itt folytatódik az előcsarnokban megkezdett köznapi történet, csak néhány évezreddel korábban. Amikor mindannyiunkat beterelek, a szatüroszok befejezték a napot. Tisztálkodnak, játékosan lespriccelik egymást, közülünk is kapnak néhányan a szétloccsanó vízből. Esznek. Muzsikálnak. Ugratják egymást. Majd félve oldalhúzódnak: megérkezett a küklöpsz...

MACBETH. A helyszín egy polgári szobabelső, vaskos bőrfotelekkel, vaságyakkal, székekkel, szekrényekkel, zuhanyozófülkével, heverőkkel, zongorával és még sok limlommal. Éjszaka van. Csak annyit látni, hogy szanaszét, a fotelekben, az ágyakon és földön emberi testek hevernek. Lassan világosodik. Nők. Férfiak. Alszanak. Időnként egyikük megmozdul. Majd mind többen mozdulnak meg. Forgolódnak, lassan, sokáig, majd mind gyorsabban és gyorsabban. Mindannyian egyszerre. Mintha nem is emberek, hanem felhúzott szerkezetek forognának ütemesen. Legalább tíz percig hánykolódnak. Időnként az ágyéjukhoz kapnak. Mi ez? Rossz álom? A kielégítetlenség rémképei? Idővel csillapodik az alvók háborgása. Megnyugodnak. A férfiak fölkelnek. Mindegyikük megáll egy-egy nő előtt, karba veszi, körülhordozza, majd leteszi...

OTHELLO. Az egész tér puha, fehér párnákkal van kibélelve. Itt fekszenek, fetrengenek, hörögnek, jajognak, suttognak néhányan, férfiak, nők. Időnként felbukkannak a párnatengerből, majd alámerülnek. Alig látni őket, inkább csak felsejlenek, mint hús-vér valóságukban jelen vannak. Inkább halljuk őket, semmint látjuk...

Öt előadás. Ötféle kezdés. De csak látszólag. Lényegében nagyon is hasonlít az öt előadás indítása.

Mind az ötben az a szándék ismerhető fel, hogy a színház azonos legyen a valósággal. A színház történjék, mint ahogy az utcán, a lakásban, a sportpályák vagy előadótermek öltözőiben, a múzeumban vagy kiállításon, az ágyban történik a mindennapiság:

A kombinés otthoniasság, tébláboló lezserség, mozdulatlanságba merevülő unalom és semmittevés.

A fellépésre, az edzésre, a mérkőzésre való készülődés nyugodt, mata-tós, hosszú percei.

A múzeum- vagy tárlatlátogatás kíváncsi kiszolgáltatottsága.

Az álmok tudatalattit és testet mozgató ingerei.

A párnák közötti álmodozás, képzelgés, a másik hiányának gyötrő érzete.

Kivétel nélkül valós, naponta megélt és megélhető helyzetek, állapotok. Attól függetlenül, hogy az előadásra szobában, üzletben, kiállítóteremben, sportpályán vagy éppenséggel színházban kerül sor — az öt előadás — leírt — kezdete a színháznak a *történi*k igéhez való vonzódását példázza.

Részlet Andy Warhol és Ulrike Meinhof beszélgetéséből:

Ulrike Meinhof: Mi volt az ön számára a legfontosabb esemény?

Andy Warhol: Az, ami épp most történik.

Ulrike Meinhof: És az ön művészetében mi a legfontosabb?

Andy Warhol: Hogy merészel ilyesmit kérdezni.

A történiés jelenidejűsége, pontosabban, mind a történiés, mind a jelenidejűség egyformán fontos. Ezzel szemben a művészet, a művészkedés — az artizmus és az esztétizálás —, a megjátszottság tiltott terület, kór, amitől óvakodni kell. Ennek a felfogásnak értelmében a színház nem annyira kifejezni, mint inkább jelteni akarja a valóságot. Ahogy a kezdőjelenetek bizonyíthatják: a színház a valóságot tartalmazni s nem ábrázolni vagy megjeleníteni akarja.

A színház nem is akar színház lenni.

Részlet Richard Schechner cikkéből, melyet a Squat Theatre-nál tett látogatásáról írt:

— Odamenet arra számítottam, hogy alkalmam nyílik megfigyelni, hogyan készülnek az előadásra. És a próbákról is szerettem volna veitük beszélgetni. Azonban semmiféle felkészülés nem volt — és próbákat sem tartanak. Kitartóan a próbák iránt érdeklődtem, de direkt választ senkitől sem kaptam. Beszélgettek a munkáról, vitatkoztak a részletekről, miközben különféle technikai jellegű problémákat igyekeztek tisztázni: ha bemegyek, az asztalhoz lépek, megfordulok, s akkor majd ezt és ezt csinálom...

Nincs próba.

„Előadás” sincs.

Később mégis lesz.

Szükségből. Mert — érzik — a valóságot ki kell mozdítani, s a lökést csakis a művészet adhatja meg.

Ahogy az előadás-indítások nem a megjátszott, hanem az igazi valódiságot próbálták elhitetni, s ebben a törekvésben a valódiság szemantikai jel értékűvé válik, ugyanúgy szemantikai jellé lesz a folytatás is, ami nem a történik, hanem a játszódik ige jegyében fogan — és: színház.

Amikor a fekete kombinés nő abbahagyja a fekvő férfi vádlójának masszírozását és visszaül az asztalhoz, akkor különös üzenet érkezik: az Intergalaxy 21 Forradalmi Bizottság nevében Ulrike Meinhof öngyilkosságra szólítja fel a szobában levőket. Az üzenet megbolygatja a szoba nyugalmit, még két férfi érkezik, gyorsan intézkednek, revolvert vesznek elő, majd elbújnak, az addig szinte mozdulatlanul fekvő férfi felkel, odamegy a nőhöz, aki időközben egy bordó háziruhát vett magára, s a férfi a bő ruha alá bújik, majd pedig a nő néhány gyors öltéssel bevarrja a ruha nyílását, elrejtja a férfit. Az események menete mindjobban felgyorsul, mintha a falon látható Bruce Lee-plakát szelleme irányítaná a történéseket: lövöldözés hallatszik, fénycsóvák ugranak elő a kaffogó fegyverekből. A bordó ruhás nő elterül, a férfi előbújik „rejtekhelyéről”, fokozódik a lövöldözés, valaki meggyújtja az adó- és vevőkészülékekkel zsúfolt asztal oldalára feszített papírlapot — a papíron a göncölsekér ábrája látható —, hirtelen füstfelhő lepi el a szobát... A néhány perces, akciófilmekre emlékeztető jelenet azzal végződik, hogy megjelenik egy talpig ezüstbe öltözött nő, fején jókora ezüst phallosszal, elégedetten tekint végig a helyiségen, ha jól emlékszem, életre kelti a tűzharc áldozatait, a közönséget viszont a falba vágott szűk tapétaajtón át irányítja a következő helyszínre...

Miközben a fiatal emberek szövegmemorizáló gyakorlatokat folytatnak, szinte észrevétlenül átöltöznek, pontosabban beöltöznek a kornak megfelelő, hatvan évvel ezelőtt divatos holmikba, újabb szereplők jelennek meg, és máris folyik az előadás, gyors egymásutánban peregnék a hamisítatlanul színházi jellegű beállítások, a nagyjelenetek, a bécsi valcer bódítóan fülbemászó dallamára mozdul a jókedvű tarka, schwarz-gelb világ. Remek vizuális és hangeffektusok váltják egymást. Még a lábjegyzet is életre kel. A Részeg novemberi éj 1918-ban című esszénapló 5-ös számú lábjegyzetét is eljátszatja színészeivel Ljubiša Ristić. „Zofka Kveder Jelovšek-Demetrović, Zlata Kovačević-Lopašić és Olga Peleš-Krnicova, az 1918. évi Egyesülés három háromnevű pikk-dámája. Három eszdhász-tündér: egy szlovén, egy horvát és egy szerb. Ez a három hölgy fogadta éveken át a zágrábi állomáson Aleksandar Karadorđevićot, protokoll szerint átnyújtott kranji-agramer-szerémségi csokraival. Egy udvaronc mesélte nekem, hogy A. K., feldühödve, amiért mindig csak őket látja itt, kifakadt a szárnységéje előtt: hogyan, hát Zágrábban csakugyan nincs más, csak ez a három vén —, és itt a király egy éppenséggel nem királyi, sőt altiszti, vulgáris, póri, trágár kifejezést engedett meg magának...” És ezt a lábjegyzetet a színészek eljátszzák, éppúgy, mint „az egészen jól szervezett császári és királyi tiszti kocsmá” borgözös, mámoros nagy jeleneteit. Természetesen kellő iróniával. Míg a lépécsor fokai magasba nyúló piros-fehér-kék fényei villognak, s a par-

ketten a keringő édes dallamára forognak a párok, addig a lépcsőkön, afféle ellenoperett-effektusként, nehéz léptű zenére súlyos katonabakancsok félelmetes balettje zajlik . . .

Amikor az akol bejáratánál megjelenik, a küklopsz, a Trója alól érkező Odüsszeusz is már köztük van. Katonaruhában van, hátán katonazsák, kezében pedig egy hosszú tömlő, ebből tankolta a szatüroszokat, s ezzel nyeri meg és bolondítja meg a szőrösszívű küklopszot is. A bornak fontos dramaturgiai funkciója van ebben az előadásban: a küklopsz cselekedeteit — otromba táncát és még otrombább pajzánkodásait, esetlen tréfáit, mint amikor az egyik néző szemüvegét próbálja fel — és pusztulását is a bor okozza. A játék tempója gyorsul fel a mámorban . . .

Miután mindegyik férfi megáll egy-egy nő előtt, karjába veszi, körülhordozza, majd leteszi, hirtelen gyors ritmusú zene hasít bele a néma jelenetbe. Sikoltoznak, rohangálnak mindannyian, majd ismét csend lesz. És este. Egy dobozból valaki játékokat szór a földre, a színpalak mögül színes virágok repülnek be a színre. Majd egyikük belekezd egy mesébe: Volt egyszer egy király, ennek a királynak volt két bátor vitéze, M. és B. főleg nekik köszönheti a király, hogy sikerült legyőzni egyik legrégebb ellenfelét. Öröme azonban nem tarthatott sokáig, mert a két vitéz, gonosz szellemek biztatására, a király ellen fordul . . . A Machbeth, villan belénk a felismerés, de máris megszakad a történet, és méhkasként megbolydul a szoba. Mindenki ugrál, a fotelekbe veti magát, van, aki a zenekari árokba helyezett vizesvályúban trappol le-fel, lespriccelve az első sorokban ülőket, akik a színpadi forgatag gyors ko-reográfiaját eltanulva ikapják maguk elé a szervezőktől kapott nylon-pöket . . . A színpadon egy gumitömlőből ömlik a víz, valaki kabátostól zuhanyoz a háttérbe állított fülkében. Majd csend és mozdulatlanság következik. Csak a víz csobogása hallatszik. (A víz az álmatlanság, az erotika, a nyugtalanság és a mechanikus cselekedetek mellett az előadás egyik fontos szemantikai jele — a mindenféle mocsoktól való szabadulás igényére utal.) Majd egymást váltják a lassú, eseménytelen és a gyors zenére bolygó méhkasként felgyorsult jelenetek. Tíz percig csak ennyit mondanak: jó reggelt, de ezt a lehető legkülönbözőbb hangsúlyokkal tesszik, majd táncolnak, szándékosan túlon túl szögletes mozdulatokkal, azután hosszú percekig keresztül csak az történik, hogy egyenként rohannak, sietnek átlosan át a színpadon s közben különféle jellegzetes emberi típusokat próbálnak mozgással, gesztusokkal bemutatni. Majd ennél is hosszabb ideig egy nyelvtanár nő az oktatók komikus artikulációjával tanítja az előadás résztvevőit, később megintervjúvolja őket . . .

A fehér párnatengerben felvillanó képek, mint a gyerekek forgatható kaleidoszkop-csővei, néhány percnyi időközben más és más ábrát mutat-

nak, ám ezeknél sokkalta fontosabbak a kísérfhangok, a hörgés, a jajongás, a suttogás, a kardcsattogtatás . . ., amelyeket a technika segítségével úgy érzékelünk, mintha egész közel, mellettünk, körülöttünk hangzanának, csapódnának le, szökelnének a magasba, mintha belőlünk törnének föl . . .

A váltás — a kezdőjelenetek történikjétől a folytatás játszódikjág — föltétele és leglényegesebb jellemzője a törésnélküliség, az *észrevétlen* átmenet.

Ily módon válik (válhat) a valóság színházzá, lesz a történikből játszódik. A váltás azonban nem jelenti a valódiság igényének a teljes és végérvényes feladását is. Mindössze annyi történt, hogy mind a kétféle színházforma bemutatkozott. A folytatás során ez a két forma együtt, egymás mellett, egymásból következő képezi a színházi előadás anyagát.

Ez az előadástípus, amelynek leírására, bemutatására itt kísérlet történik, a köznapiság és a művészet *egybenemontírozásából* alakul ki.

A kombinálás lehetősége, amint ez a Macbeth epizódjainak felsorakoztatásából már kiderülhetett, szinte kimeríthetetlen. A nyitottság azonban, a látszat ellenére, nem jelenti a végtelenig nyújthatóság korlátlanóságát. Csak szigorú törvények, határozott képlet szerint lehetséges.

Az egymásba nyíló helyzetek úgy kapcsolódnak, mint a gerincszíj csigolyái: különállóak és önállóak, de önmagukban csonkák, torzók. Nem véletlenül hangzik el az Andy Warhol utolsó szerelmében a Császár üzenete címen ismert Kafka-szöveg. A *kétsíkú színház* szükségszerűen talált rá a karkai szerkesztéstechnikára, amely A per és több Kafka-mű álomlátásos valóság, illetve valóságlátásos álom képletét követve alakult ki. Láttuk, a hiteles, a színház lehetőségei között maximálisan valódi valóság az alaposigolya, s erre következik az álom vagy a művészet kialakította fikció-csigolya, hogy azután ez a csigolyaopszlop a megadott ritmus szerint váltakozva folytatódjon. A valóság nemcsak önmagát jelenti, hanem a mesének a valóság látszatát kölcsönzi, a mese viszont egyszerre fikció és a valódiságot a művészet elvontságával, a művészi átlényegítéssel bevonó hártya is.

Hogy az *új-színház* nem egyszerűsíthető a kétféle színházforma mechanikus egybeszerelésére, egymásra építésére, az többek között abból is kitetszhet, hogy a hagyományos polgári színház és dráma rekvizitumai közül szinte kizárólag a *mesét*, a sztorit, a történetet használja fel. Nem átveszi, csak *felhasználja*. Vagy mint kötőanyagot, vagy mint jelképet, esetleg metaforát.

A Küklopsz düsseldorfi előadás-konceptiójában Euripidész szatirajátékának meséje a valós elemeket (a szatüroszok tisztálkodása, vacsorája, vaskos évődéseik, Odüsszeusz boros schauchja, a küklopsznak az egyik néző szemüvegével való mókája, a nézők táncra molesztálása és a buta zsarnok csúfos vége) összekapcsoló kötőanyag.

Az Othello Carmelo Bene prezentálta változatában az irodalomból ismert mese, az Othello-Desdemona sztori, arra szolgál, hogy segítségével a hangkoreográfia valamiféle szerves egésszé álljon össze.

A Macbeth bochumi variációjában a Shakespeare-dráma meséje bűvópatakként fel-feltűnő metafora, amelynek az a szerepe, hogy figyelmeztessen: hétköznapi, mechanikus tetteink — ezeket jelzi az előadás gesztuskoreográfiája — folyamában észre sem vesszük a borzalmakat, a kegyetlenségeket.

Az 1918-ban a mese azonos a történelemmel, illetve a nézőknek az „eszháesz”-ről szerzett történelmi ismereteivel.

A kétközegű színház különmemű elemeinek összemontírozása a fentieknél bonyolultabb képletet mutatva fejezi ki egyszerre az egyén szuverenitását és ennek a szuverenitásnak a nyomorúságát, a függetlenséget és a kiszolgáltatottságot a Pestről Amerikába migrált fiatalok életérzését az Andy Warhol utolsó szerelmében.

A hosszúkás alaprajzú szobában történő első, köznapiságával tüntető és a rákövetkező, a bűnügyi és a sci-fi filmek receptje szerint játszódó második rész a kétféle színházforma alaprajzát mutatja föl, hogy azután az üzlethelyiségben és az üzlet előtt az utcán való második részben a történő-játszódo részletek, mint biztos alapra visszavezethető epizódok felgyorsult tempóban váltásák egymást, illetve szimultán egymásmeleliségben legyenek felismerhetőek.

Film pereg az üzlethelyiség egyik kirakatüvegére feszített vásznon. Egy szelíd arcú, szőke, szemüveges férfi lovagol New York ismert felhőkarcoló-panorámájában. Autó követi. Benne egy égett arcú férfi. A jelenet olyan, mintha az égett arcú a lovas közelébe szeretne jutni, de ez sehogy sem sikerül, holott nyilván fontos lenne, mert üzenetet akar (kell?) átadnia. Közben valaki rálő az égett arcúra... Végül a lovas leszáll a lóról, odaköti a lovát egy szálloda elé, bemegy a szállodába, kijön, újra lóra ül... .

Olyan az egész jelenet, mintha rejtett kamerával vették volna fel. Vagy mintha Andy Warhol — ő a lovas — utcára állított kamerája fényképezte volna le, ami objektíve előtt történik. A valóság dokumentarista nyerseségű, hitelű megörökítése. De ugyanakkor film is. Ha leszámítjuk a mozgó képsorba szerkesztett akciókat, iközjátékszerű jeleket, a film akkor sem azonos egy New York-i reggel néhány pernyi valóságával, nem lehet azonos, mert a művészi szem látásának törvényei szerint rögzítődött. Dokumentum is, de a művész objektívvel látott valóság is.

Hasonló kettősségek egész sora fedezhető fel az előadás további részleteiben.

Az üzlet előtt megáll egy busz, a belgrádi közlekedési vállalat menet-

rend és útirány szerint közlekedő zöld, csuklós busza, s leszáll róla egy nő. Az, akit már az első részben láttunk talpig ezüstbe öltözötten, fején egy óriás-phalosszal. A busz, az állomás, a megállás, a leszállás — valóság, az előadás szereplőjének érkezése — művészi tervezés eredménye.

Az üzletben, szemben a nézőtérrel, áll egy tévékészülék. Képernyőjén az üzlet előtti valóság jön be. Tömeg, kíváncsi és véletlenül arra tévedő járókelők, kisebb csoportok, néhány fej, fintorok, csodálkozó tekintetek... Olyan, mintha mi — az alkalmi nézőtérén ülők — is köztük lennénk. De mégis több, más ez a tévéközvetítés, mint az utca valósága: a felvételező kiválasztja, közelképbe hozza azt, akit talán észre sem vennénk, s a kiválasztással nevetségessé is teszi, értetlenséget, kíváncsiságát felnagyítva állítja elénk. Védtelenné teszi.

S közben, észre sem vesszük, hogy mi, nézők, is védtelenek, kiszolgáltatottak vagyunk. Nemcsak azok, akik kívülről lesnek be kíváncsian a kirakatüvegre, hanem mi is, akik a belül levők kényelmével és fölényével szemléljük, ami az utcán történik. A *kontakt-színház* mindkét oldalán levő nézők kiszolgáltatottak — egymásnak. Nézők és nézettek vagyunk, mi is, ők is, egyaránt megfigyelők és megfigyelték. Egyszerre vagyunk a valóság s látunk valamiféle valóságot, és vagyunk a színház — a másik számára — és látunk valamiféle színházat, a másik táborát.

És sorolhatnám tovább a Squat Theatre nagy kíváncsisággal fogadott előadásának jeleneit, amelyekre jellemző a már említett kétlakiság mellett, hogy kizárólag egyetlen idő határozza meg: a jelen, a konkrét és időtlen *most*. Ezért is kapcsolhatók össze a legkülönfélébb és egymástól legtávolabb levő helyszínek minden törés nélkül, észrevétlenül.

Hogy előttünk nem időn kívüli színház történik, azt a zárójelenet bizonyíthatja: A mennyezetről néhány négyzetméternyi — tükörként szolgáló — ezüstpapír ereszkedik alá, s a közönség, amelyik benn ül az üzletszínházban, már csak önmagát látja, önmagával néz szembe. Jó lenne gyorsinterjúkat készíteni: ki milyennek látja önmagát azon az ezüstpapír-képernyőn. Talán éppúgy életforma-vizsgálatot tartanánk, ahogy az előadás, a színház a Squat Theatre tagjai számára életforma, életérzésük kifejezése, *tükörképe*...

Néhány lappal feljebb, most látom csak, újraolvasva, amit írtam, *új-színházat* említettem. Új-e az itt bemutatott kétszintű színház? Összetevőit tekintve semmiképpen sem mondható újnak, alkotóelemeinek összemontírozása szerint azonban új, legalábbis *más*, az előtte levő színházformák voltak.

Folytathatósága azonban bizonyításra vár.

Amíg az ezüstpapír képernyő-tükörben szembenézünk önmagunkkal, majd megindulunk a kijárat felé, Mozart Don Giovanni-jának sorait halljuk: „Mindenkinek nyitva az ajtó, éljen a szabadság.”

Az új-színház szabadsága azonban, éppolyan kétlaki, mint ez a valóságot és művészetet összeügyeskedő forma. Szabadság, amelynek szövegszórót korlátai vannak.

GEROLD László

ÖSBEMUTATÓ A TÉVEDÉSEK LÉPCSŐIN

— Tolnai Ottó *Végeladás* című drámájának ősbemutatója az Újvidéki Színházban —

Amikor a rendező koncepciója elválik a színpadra állítandó mű szellemétől, törekvésétől vagy formájától, szinte kibékíthetetlen kettősséggel találjuk szemben magunkat. Ilyenkor szoktuk használni a közhelyet, hogy a rendező nem jól olvasta el a szöveget, azaz nem értette és nem érezte át teljesen, magyarul, hogy a darabot saját elképzeléseire formálta, ahelyett, hogy rendezői egyéniségével gazdagított adekvát megjelenítés után kutatott volna.

Virág Mihály már régebben kikísérletezett megoldásaival, színházképletével fogta meg a Tolnai-művet, megfeledkezvén, arról, hogy eszközei, melyek Deák darabjának egykor segítettek, Tolnai *Végeladás*ának nem felelnek meg, mert Tolnai darabját legkevésbé az expresszív színháziság, a buja képi látvány tehetné volna sikeressé. Főként, ha a szövegből épp néhány „kemény” részlet marad ki! Meglehet, legnehezebb elsőnek álmodni élővé a papíron halott szöveget — és Tolnai darabja a bő szerzői utalások ellenére sem könnyű, úrnapi körmenet. Ezért tette az eszközeiben eklektikus rendezés diszharmonikussá az ősbemutatót.

Igazságtalanság volna egyoldalúan elítélni mindent, ami a *Végeladás*-ban történt. Azokon a pontokon, ahol a rendezés közelébe férközött Tolnai stílusának, néhány remek részlet is kibontakozott, mint például az a hidegleléses jelenet, amikor Csömöre támlás székén biciklizik az Internacionálé eltorzult dallamára; vagy a Csárdáskirálynő-vízió, melyben az ugyancsak groteszk intonációjú operettdallamra marionettként mozdul és kezd táncba, előbb csak suta vállmelgetéssel az arca-rejtett táncosnő; de említhetnénk még a hatásos Trockij-jelenetet is: az Ázsia-térkép kulisszáját felül kihalító szónok verbuváló beszédet tart, közben viszont gépfegyvertűz borítja el a hadifoglyokat. Csömöre oroszországi viszontagságainak emlékei sorában a dráma eredetileg időrendben, egymás után meséli a két epizódot — Virág egyidejűvé tette őket, s ezzel félelmetesebb, erősebb lett a költői indikáció. Sajnos, a két és fél órá, jobbára statikus képeket sorakoztató, ismétlődő jeleneteket magában fog-