UPOR LÁSZLÓ

SZÍNHÁZI VÁROSTÉRKÉP

EGY ÉVAD NEW YORKBAN II.

Míg a nézők nagy tömegeit (és a nagy pénzt) a Broadway vonzza a New York-i színház- ba, az új, friss hangot képviselő művészek - drámaírók, rendezők - az off-Broadway kisebb színházaiban próbál(hat)ják ki oroszlánkörmeiket. A Lincoln Center Theatre nagy tekintélyű, de nem mindig izgalmas mű-hely. Az új amerikai dráma két, talán legjelentősebb színpadra segítője - a nagyon is eltérő profilú Manhattan Theatre Club (MTC) és a Public Theater - pedig mostanában mintha átadná úttörő szerepét a még kisebbeknek, az utóbbi években rendkívül megerősödött New York Theatre Workshopnak, a New Groupnak és a Vineyard Theatre-nek. Az avantgárd színház fontosabb képviselői -akik általában nem hagyományos drámát adnak elő, vagy ha igen, nem szokványos módon - különösképp még a hatvanas-hetvenes évekből „ragadtak itt", ennek a fajta színháznak az ajtaján mintha nem dörömbölnének friss tehetségek türelmetlen új generációi.

TÚL A BROADWAYN

A nem nyereségorientált színházak közül a legnagyobb intézmény a Lincoln Center Theatre, amely a nyugati Hatvanötödik utca és a Broadway találkozásánál épült hatalmas kultúrkomplexum (könyvtár, mozi, koncertterem, operaház, színház) önálló részeként működő két színházteremből áll: az egyik kisebbfajta sportcsarnoknyi hatalmas auditórium, a másik jóval intimebb kisszínház. Az előbbiben nagy klasszikusokat adnak, az utóbbi általában a mai amerikai drámáé. Miután a színházakat a férőhelyek száma szerint kategorizálják, előbbi a Broadway-, utóbbi az off-Broadway-színházak listáján szerepel - bár egy épületben vannak, és egyazon művészeti vezetés alá tartoznak.

Egy sikeres manhattani klub

Tíz utcányival lejjebb tartja előadásait az éppen huszonöt éves Manhattan Theatre Club. A Lynne Meadow vezette társulat a jubileumon szép új irodaegyüttest kapott a színházi negyed kellős közepén (a Negyvenharmadik utcában), mintegy negyedóra járásnyira állandó játszási helyétől, a kitűnő helyen álló City Centertől. Ez a látszólag lényegtelen mozzanat jelképes a színház jelenlegi helyzetét és útját illetően. A hetvenes években fiatal és merész rendező-producerként indult Meadow már a kezdet kezdetén az új amerikai dráma egyik zászlóshajójává tette színházát, amelynek zsúfolt, csöpp irodái akkor még a Chelsea negyed kietlen, ám víg életű tájékán (a Tizenhatodik utcában) rendezkedtek be. Számos - azóta befutott - szerzőt és színészt fedeztek föl, olykor ismeretlen külföldi drámaírókat is bemutattak, köztük egy bizonyos Örkény István *Macskajáték* című művét.

Az évek-évtizedek során az MTC egyre rangosabb és népszerűbb lett, mára annyi bérlője van, hogy a pénztárba szinte már nem is jut jegy. Ez egyszerre jelent anyagi biztonságot és a bérlők (feltételezett) ízlésétől való fokozott függést. A színház adminisztratív személyzete jelentősen földuzzadt, minden apró részterületnek külön gazdája van. '97 őszén birtokba vették a tágas, új irodakomplexumot, s Barry Grove producer most állandó játszóhelyet keres a Broadwayn. Ha erőfeszítéseit siker koronázza (márpedig a színház igazgatótanácsa erkölcsileg és anyagiakban is bőkezűen támogatja), akkora jelenlegi kis- és középméretű színpadhoz a közeljövőben egy nagyszínház is csatlakozik. Egyesek szerint ez végleg a kommersz felé tolná az MTC-t, mások azt várják, hogy csökken majd a két kisebb színpadra nehezedő nyomás, és ez újra utat nyit izgalmasabb, újszerűbb bemutatóknak (legalább a legkisebb színpadon). Ha úgy tetszik, töretlen ívű sikertörténet az MTC-é. Más szemszögből nézve azonban mintha kifulladni látszanék az újat kereső vállalkozó kedv. Lehet ez a „fölfele mozgással" járó szükségszerű hangsúlyeltolódás vagy egyfajta művészi kifáradás. Most mindenesetre keresztútnál áll az intézmény: még fönntartja a polgári élharcos színház imázsát (ha radikális újító nem is volt soha), de már feltűnőek a kommersznek tett engedmények jelei. Következésképp az évadban viszonylag sikeres, de többé-kevésbé érdektelen előadások sorakoztak. Pedig a felvonultatott névsor nem érdektelen: hat produkciójuk mindegyike ősbemutató, köztük Sam Shepard, Richard Greenberg és John-Robin Baitz új drámája (előbbit nem kell bemutatni, utóbbi kettő a harmincas nemzedék nagyra becsült képviselője).

Lidérces évad

A New Group főhadiszállása a nyugati Negyvenkettedik utca úgynevezett színházsorán (Theatre-row) található. Az Intar Theatre-ben mutatták be a nálunk inkább filmrendezőként ismert brit szerző, Mike Leigh *Lúdbőr (Goose-Pimples)* című darabját, a művészeti vezető, Scott Elliott hibátlan rendezésében.

A hatvanas években játszódó történet szereplői teljességgel szerethetetlen alsó középosztálybeli angol fiatalok és egy „idegen". Ez utóbbi - szemlátomást nagyon gazdag fiatal arab üzletember- prostituáltnak vél egy krupiéként dolgozó bájos ifjú hölgyet, s mert egyetlen szót sem beszélnek egymás nyelvén, félreérti a lány kedvességét, amikor az meghívja magához egy italra. Megérkeznek a lány albérletébe, s a férfi követelné, ami (szerinte) a pénzéért dukál. Hamarosan hazatér a főbérlő is barátaival; először csak mulatnak a félreértés áldozatává vált fura csodabogáron (akinek egyetlen bűne, hogy nem tudja velük megértetni magát), aztán egyre durvábban, egyre ellenségesebben viselkednek, végül kegyetlenül elbánnak vele, s közben egymást is tépik-marják.

A darab cselekménye alig több ennél, a legfontosabb folyamatok a néző tudatában és lelkében zajlanak. Vannak ugyan az előadásnak szórakoztató mozzanatai, mégis úgy érezzük, hogy ami a szemünk előtt zajlik, először csak kicsit unalmas, aztán csöppet bosszantó, majd kifejezetten idegesítő, végül mérhetetlenül lehangoló és fölháborító; és ekkor döbbenünk rá, hogy épp ezt a hatást célozta meg a produkció. Eltérő kultúrák ütköznek össze a színpadi figurákban - nem elvont elvi síkon, hanem a kommunikáció alapszintjén -; előítéletek, kicsinyesség, arrogancia és agresszivitás vérlázítóan köznapi - tehát igaz! - megnyilvánulásaival szembesülünk. Pontos színészvezetést látunk, és *színészkedés* nélküli remek alakításokat; talán nem a legnagyobb szabású dráma, de feltétlenül az évad egyik legszínvonalasabb előadása.

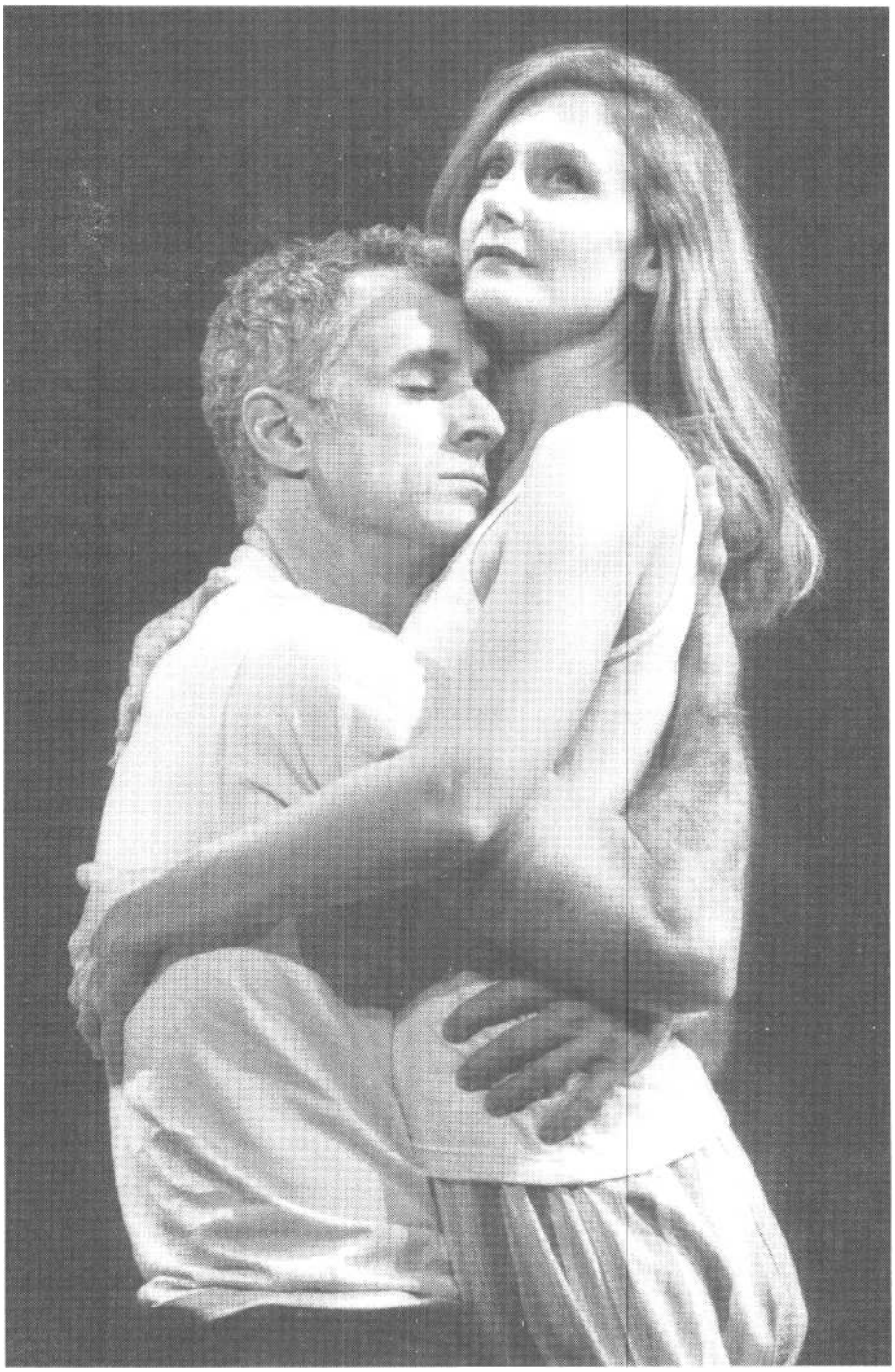
A New Group évadja egy másik brit szerző, Philip Ridley még hátborzongatóbb darabjával zárult, amelynek címe *A világ leggyorsabb órája (The Fastest Clock in the Universe).* Ridley nemcsak drámákat ír, hanem novellákat és gyerekkönyveket is. Ezenkívül fest, két gyötrően izgalmas filmjét pedig Budapesten is levetítették a tavalyelőtti Titanic Filmfesztiválon. Műveit sötét fantazmagóriák, a lélek torz árnyai uralják. Ez a bemutató egyben a szerző New York-i debütálása is.

A darab főhőse, a harmincéves Cougar Glass immáron sokadszorra ünnepli tizenkilencedik születésnapját. A betegesen narcisztikus férfi nem csupán úgy bánik barátjával, minta kapcaronggyal, nemcsak arra kényszeríti, hogy szolgai módon előkészítse-megrendezze az évente visszatérő rituálét, de még azzal is megalázza, hogy az ő segítségével akarna elcsábítani egy tizenhat éves fiút. A fiú azonban mindkettőjük nagy meglepetésére jegyesével, egy energikus fiatal lánnyal jelenik meg, aki alaposan a feje tetejére állít mindent ezen a bizarr születésnapi ünnepségen. Szakadatlan növekszik a feszültség, és végül bekövetkezik a robbanás: az „ünnepelt" késsel támad a terhes lányra, mert az lerántotta róla a leplet, fölfedte legféltettebb titkát, valódi életkorát. A szerző, a rendező (Ja Bonney, a New Group helyettes művészeti vezetője), valamint a színészek jóvoltából feszült, tökéletesen kivitelezett, lelkileg némiképp életveszélyes előadás született, amely hosszan kísérti a nézőt.

Ha Mike Leigh és Philip Ridley importszörnyűségei felkavarják is a nézőt, az igazi lidércnyomás a színház „középső" bemutatója, egy (kettős értelemben is) valódi amerikai dráma, *a Hazelwood suli (Hazelwood Junior High).* A szerző, Rob Urbinatti megtörtént esetet dolgoz föl. Egy iskolába tizenhárom éves új lány érkezik. Egyik osztálytársnője - aki azonban már régóta egy idősebb lány szeretője - első látásra beleszeret. A kamaszok között kialakult szerelmiháromszögdráma tragédiává fajul: az új lányt a féltékeny szerető -- és néhány köré csoportosult barátnő - brutálisan meggyilkolja.

Urbinatti drámája rendkívül egyszerű jelenetekből építkezik, a szerepeket nagyon fiatal (a valóságosnak csaknem megfelelő korú) színészek játsszák megkapó természetességgel, a rendező Scott Elliott pedig egy- kissé lehangoló atmoszférájú - működő iskola színháztermében állította színre a darabot, minden fölösleges teatralitást, művészi hatáskeresést mellőzve. Az egész úgy hat, mint egy diákszínjátszó kör megbocsáthatóan gyerekes előadása iskoláról, barátságról, szerelemről - mindaddig, amíg csak el nem kezdik a diszkócsacsogás természetességével megtervezni, hogyan csalják tőrbe a leendő áldozatot. Aztán kénytelenek vagyunk végignézni, hogyan „leckéztetik meg" a lányt, majd - ahogy az események tehetetlenségi nyomatéka hajtja őket - hogyan ölik meg és égetik el. Ezután beülnek egy gyorsétkezdébe, és próbálnak úgy tenni, mintha mi sem történt volna. Talán képesek is volnának nyugodtan tovább élni a gyilkosság emlékével, ha a bűntársak egyike be nem vallaná barátnőjének, mit tettek; de a főbűnös még a tárgyalás során és a börtönben is meglehetősen flegma, láthatóan csöppet sincs összetörve. Az előadás legdermesztőbb sajátsága, hogy a lányok viselkedésében mindvégig nincs semmiféle természetellenesen riasztó.

A kritikusok nagy része érdekes módon érzéketlenül és értetlenül reagált erre a produkcióra - éppen abban az országban, ahol a súlyos erőszak valóságos és regényesített válfajai a közmédiumok és műalkotások révén olyan szervesen és menthetetlenül épülnek be az emberek mindennapjaiba. Abban az országban, ahol az utóbbi időben tragikus divattá vált, hogy iskolás gyerekek iskolás gyerekeket gyilkolnak (rövid egy év alatt kilencszer fordult elő, hogy tizenévesek húzták meg a ravaszt, mindannyiszor halálos áldozatokat hagyva az iskola termeiben vagy udvarán).



Richard Greenberg Három nap eső című drámáját a Manhattan Theatre Club adta elő

A Vineyard autósiskolája

Egy másik fontos „kamaszdarab" - a Vineyard Theatre egyik tavalyi bemutatója - akkora siker lett (és mellesleg annyi díjat söpört be), hogy a színház vezetőinek új játszási hely után kellett nézniük. Szerencsére épp a színház Tizenötödik utcában álló épületével szemközt sikerült termet bérelniük, s most itt adják a *Hogyan tanultam meg vezetni (How I Learned to Drive)* című Paula Vogel-darabot, míg saját otthonukban újabb és újabb bemutatókat tartanak. A Vogel-színmű legnagyobb erénye, hogy finom, egyszerű eszközökkel dolgozik, s a kényes témát (a befejezéstől eltekintve) érzékenyen kezeli; nem társadalmi-politikai vitairatot, hanem valódi színielőadást látunk.

A darab egy lány és szeretetre méltó, ám pedofil nagybátyja zavarba ejtően bonyolult kapcsolatának történetét meséli el, az előbbi kisgyermekkorától felnőtté éréséig. Peck bácsi hosszú-

hosszú éveken át figyeli fegyelmezett éhséggel unokahúgát. Szoros barátságukat időről időre intim - hol enyhébben, hol nyíltan erotikus színezetű, de sosem obszcén - rituálék fűszerezik, s mindez a kislánynak (beceneve: Kicsike) sem látszik testi vagy lelki gyötrelmeket okozni. Sőt, az együtt töltött idő ünnep, mindkettejük számára menekülés családjuk, környezetük áporodott levegőjű, agy- és lélekszürkítő közegéből. A férfi hol türelmesebben, hol türelmetlenül várja, hogy a lány felnőjön, amaz pedig hol gyengéden elutasító, hol alig-ártatlanul kihívó. Amikor aztán a lány nagykorúvá válik, és a nagybácsi azt hiszi, végre eljött az idő, hogy szerelmüket beteljesítsék, Kicsike elutasítja. Peck depressziós lesz és súlyos alkoholista, sebesen leépül, és hamarosan meg is hal.

Ron Leibman (Azriel rabbi) és Marin Hinkle (Lea) a Public Theater A dybuk című előadásában

Nyugodtan mondhatnánk, bonyolult szerelmi történet ez (amelyet a már felnőtt lány mesél el a nézőknek, időben és térben ide-oda ugrálva). Komolyan el is kellene töprengenünk tabu és szenvedély, szokásjog és törvény, általános morál és egyedi esetértékelés ellentmondásain (és mi más lehet a színház célja, mint gondolkodásra kényszeríteni, zavarba hozni a nézőt?), ha az előadás legutolsó (valóságos időben viszont legkorábbi) jelenete nem avatkozna be durván a dráma és a közönség jól fölépített, gyengéden ápolt viszonyába. Itt ugyanis Peck bácsi az akkor még csak tíz év körüli Kicsikét „megkocsikáztatja", az autóban ölébe ülteti, fogdossa. Mindez neki kéjes, a kislánynak traumatikus élmény. Ez bizony minden józan ember szemében főbenjáró bűn, kétségeknek, latolgatásnak helye itt nincs. Csakhogy ezáltal a jelenet *deus ex* machinaként behozza az erkölcscsőszt és a döntőbírót - a felháborodott néző személyében. Ez pedig nemcsak fölborítja a törékeny egyensúlyt, de nagyban ki is húzza a talajt az alól, ami értékes és hiteles volt a drámában, hatástalanítja mindazt, ami addig hatott, hiszen teljesen elképzelhetetlenné válik mindaz, amit kettejük (kölcsönös szeretetre és a külvilággal szembeni cinkosságra épülő) kapcsolatában korábban érzékelni véltünk.

A rendező, Mark Brokaw egyébként jól dolgozott: a rövid, szellemes jelenetekből és rengeteg narrációból (Kicsike), valamint ironikus kórusokból (családtagok, osztálytársak stb.) építkező darabot tisztán és egyszerűen, meleg humorral állította színre. A Peck bácsit alakító Bruce Davisont az *Eperés* vércímű film főszerepében ismertük meg. Azóta majd' harminc évet öregedett, de férfias bája nagyrészt megmaradt. Fájdalmasan vágyakozó és rokonszenvesen valóságos: jobbnak látszik, mint környezete (vagy a lány környezetében bárki). Kicsike az eredeti szereposztásban állítólag remek volt, az a színésznő, akihez nekem volt szerencsém, jobban jár, ha nem írom le a nevét. Mindent egybevetve, a produkció a New York-i kínálat krémjéhez tartozik, ha szerintem nem érdemli is meg azt a nagy grimbuszt, amely körülveszi.

Nicky Silver darabjai többször szerepeltek már a Vineyard műsorán. Silver igen mulatságos, többnyire homoszexuális közegben játszódó darabokat ír, nevét nemcsak az amerikai, de az európai tőzsdén is egyre magasabban jegyzik. Legújabb művével - *A szűz imája (The Maiden's Prayer)* - mintha némiképp stílust váltana, s valamelyest komolyabb vizekre evezne. A tiszteletre méltó igyekezet eredményeként erősen hullámzó színvonalú, egészében pedig csalódást keltő, szentimentális tragikomédia született, amelynek esélyeit tovább rontotta az ízlészavaros és átgondolatlan rendezés.

A Hazelwood Jr.* High *című Rob Urbinatti-darabot a New Group játssza

Az évadot záró bemutató, Craig Lucas új darabja azonban újra csúcsra járatja a Vineyard motor-ját. *A Haldokló gallus (Dying Gaul)* főhőse, Robert AIDS-ben elhunyt szerelme emlékére megrendítő forgatókönyvet írt. Egy Jeffrey nevű producer lelkesen - és hatalmas összegért - megvásárolja a könyvet, részben, hogy elcsábítsa és magához láncolja a fiatalembert, akit egyébként a közös munka során egyre komolyabb írói megalkuvásokra kényszerít. A producer felesége, Elaine meg-szerzi Robert pszichiáterének feljegyzéseit, és így minden apró részletet megtud a fiúról és néhai szerelméről. Ördögi játékba kezd: az interneten üzeneteket küld Robertrrek, azt állítván, hogy ő az elhunyt szerető „szelleme". Bármit mondjon is a józan ész, annyi e levelekben az intim részlet, hogy a fiatalember egy idő után nem kételkedhet tovább... A hármuk (négyük?) csalással és titkokkal teli kapcsolatrendszerének mélyén ketyegő időzített bomba végül persze felrobban, s az események mindannyiuk számára tragikusan végződnek.

Craig Lucas (a filmváltozatban is ismert *Előjáték egy csókhoz* és más darabok szerzője) remek drámaíró. Történetei különösek - rövid összefoglalóban kimódoltnak is tűnhetnek -, de a váratlan fordulatok, a szereplők furcsaságai íróiszínházi értelemben mindig hitelesek; jelenetei teli jóféle meglepetésekkel, mondatai szellemesek és igazak, drámáit belső szükségszerűség szervezi koherenssé. A *Haldokló gallus* az egyik legizgalmasabb és legamerikaibb dráma, amelyet New York-i tartózkodásom során olvastam, ezért sem állhatom meg, hogy be ne számoljak róla, jóllehet az előadásról a főszereplő megbetegedése miatt lemaradtam.

JÖJJ DÉLRE, CIMBORÁM!

A Joseph Papp alapította Public Theater fogalom Amerikában. A legendás rendező-producer még 1954-ben fejébe vette, hogy egy csapatnyi színésszel Shakespeare-jeleneteket ad elő a New York-i közönségnek, méghozzá ingyen. Teherautón járták a várost, és parkokban játszottak. Nyolc évvel később avatták föl a Shakespeare Festival állandó játszóhelyét a Central Parkban, ahol nyaranta azóta is ingyen élvezhetők a Bárd darabjai.

Az East Village csücskén álló Public Theater egy bizonyos *Hair* című musicallel nyitotta meg kapuit 1967-ben (az épület korábban az Astor Library nevű közkönyvtárnak adott otthont). A színház jelenlegi művészeti vezetője, George F. Wolfe számos jelentős előadás megbecsült rendezője. Az idei bemutatók mintha mégsem keltettek volna a Public hírnevéhez méltó szellemi izgalmat, az évad sok nagy ígérete nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket.

A dybuk - An-Ski század eleji darabját Tony Kushner dolgozta át - nem sikerült elég jól (rendező: Brian Kulick), Wolfe idei rendezése, a filmcsillagokkal bemutatott *Macbeth* pedig kifejezetten gyenge lett. De nem járt túl jól az ifjú drámaíró sztár, Martin McDonagh sem. *A kripli (The Cripple of Inishmaan)* című darabjának itteni előadása csalódást keltett. A rendezésre eredetileg a remek londoni bemutatót jegyző Nicholas Hytnert kérték föl, helyette azonban - szinte az utolsó pillanatban - Jerry Zaks került a rendezői székbe, aki komoly nevet szerzett ugyan magának a Broadwayn, de rendezői világképének, stílusának és ízlésének láthatólag nincs közös metszete McDonagh-éval.

Többször is megugorhatta volna tehát idén a kettő-húszat a színház, de valamin mindig elbukott. Talán egy produkció sikerült viszonylag optimálisan: Philip Kan Gotanda *Yachio balladája* című műve, amely nem okozott ugyan földrengést, de a maga módján tiszta, egyszerű, hatásos előadás lett, nagyon is összhangban a drámával. *A Yachio* valóban ballada, egy szegény hawaii lányról, aki otthonát és szerelmét elhagyván otthonra és szerelemre lel - majd mindkettőt elveszíti, hazatér, és végül öngyilkos lesz. A dráma az író egy távoli rokonának tragikus sorsát meséli el, aki 1919-ben vétett véget életének, és „botrányos kalandjával" gyakorlatilag kitörölte magát a család történelméből. Sharon Ott rendezése „keleties" hangulatokkal, levegős, finom költői képekkel megjelenített dráma, *szép* színház - a szó jó értelmében.

A Public fennállása óta sok híres előadás színhelye volt, s ha az idei összkép nem rózsás is, számos olyan program zajlik, amely hosszú távon hozhat gyümölcsöt. Joggal remélhető, hogy a hanyatlás (ha adnak nevezhető) csak átmeneti.

Rosemarie Tichler 1975-ben, Joe Papp idejében került a Publichoz. Amikor munkába állt mint szí*nészkereső,* ép *a Chorus Line* próbái folytak... 1991-ben Papp megbetegedett, utódja mellett Rosemarie lett a helyettes művészeti vezető (Associate Artistic Director), majd az maradt George Wolfe irányítása alatt *is.*

- Megosztjuk a munkát. Én elsősorban a klasszikusokért, a nagyszabású produkciókért felelek, az új drámával mások foglalkoznak. „Művészeti producer" vagyok, nem kell a pénzügyekkel bajlódnom, csak amikor a költségvetésről van szó. Az én dolgom a csapatot összehozni, azzal törődöm, hogy a

művészek jól működjenek, és megkapják, amire szükségük van; afféle problémamegoldóként ügyködöm. Hozzám tartozik a négy évvel ezelőtt indult Shakespeare Laboratórium (Shakespeare Lab) is. Ez héthetes intenzív program, amelynek során kizárólag Shakespeare-szövegek alapján és segítségével tanítunk mindenfélét (szöveg, mozgás, hangképzés, jelenettechnika, díszlet, színészmesterség, színpadi küzdelem) olyan fiatal színészeknek, akik nem kaptak túl magas szintű szakmai képzést, de játszottak már egy keveset itt-ott. Ez a kurzus arra szolgál, hogy összpontosítsák, újrarendezzék az energiáikat.

- Fantasztikus kulturális sokszínűség nyilvánul meg a Public programjában. Mindig így volt ez?

– Joe Papp volta multikulturalitás egyik legbefolyásosabb, legmakacsabb színházi harcosa. Ő játszatott először színes bőrű színészeket is a Shakespeare-darabokban. Azelőtt ilyet ebben a városban, ebben az országban nem lehetett látni: a színpadon vagy fehér, vagy fekete színészek ágáltak, de vegyesen sose. George (Wolfe) folytatta ezt a hagyományt, és annyival tetézte, hogy ma a dolgozóink kulturális háttere is sokszínűbb. Valamint a közönség. George-nak ez nagyon fontos.

– *Soha nem próbáltak állandó társulatot szervezni?*

- Szerintem a társulati rendszert csak az európai színházfelfogás tudja működtetni, az amerikai tömegkultúra szabályainak, szerkezetének ellentmond. Itt nemigen lehetne elkötelezni a nagy színészeket, én pedig nem szívesen dolgoznék olyan társulatban, ahol nincsenek fontos művészek. A hosszú távú társulati munka nyilván sok nehézséggel és sok örömmel jár, de a másfajta hagyomány miatt itt egyáltalán nem tudna meghonosodni.

– *Sokan mondják, hogy létezik külön „Tizennegyedik utca alatti" és „ Tizennegyedik utca fölötti színházi mentalitás...*

– Mi egy kicsit mindkét kategóriába beletartozunk. A színházunk gyökerei és bizonyos programjai inkább az előbbihez kötnek bennünket, az viszont, hogy klasszikusokat is játszunk, nagy sztárokkal, az utóbbihoz. Több színházterem van az épületben - plusz nyáron a Parkban is játszunk. Vannak dolgok, amelyeket nagyobb térben, nagyobb nézőtér előtt kell előadni, de ha új darabokkal akarunk új közönséget szerezni, a kisebb terekbe vonulunk. Az idén egyébként kicsit „följebb csúsztunk" a korábbiaknál. Ezt nem terveztük, hanem utólag visszatekintve állapítottuk meg; el is döntöttük: vissza kell billentenünk a mérleget, ezért új irányokban is keresgélünk majd. De továbbra is népszerű színházat kell csinálnunk. A feladat adott: megtalálni azt, ami népszerű, de nem olcsó.

Színház és műhelymunka a Negyedik utcában

A Public Theater „kistestvére" a néhány saroknyival odébb működő New York Theatre Workshop (NYTW), amelynek művészeti vezetője, Jim Nicola a Publicban kezdett, még Joe Papp idejében. A NYTW két szomszédos épületben (az East Village „bohémnegyedévek" kellős közepén, a keleti Negyedik utcában, a La MaMa Színházzal épp szemben) kétféle párhuzamos tevékenységet folytat. A színházban „rendes" előadások, a Műhelyben (Workshop) felolvasások, beszélgetések zajlanak. Mindkét épület a saját tulajdonuk, és vannak pénzforrásaik, bevételeik, tehát viszonylag függetlenül dolgozhatnak. A színház igazgatótanácsa nagyon bízik a művészeti vezetőkben, nem próbálja arra ösztönözni őket, hogy több bemutatót tartsanak, és kevesebbet törődjenek a műhelymunkával.

Linda Chapman, a NYTW helyettes művészeti vezetője

– *Egy korábbi beszélgetésünkben kétféle színházi kultúráról, mentalitásról beszélt, s hogy a kettő között a Tizennegyedik utca volna a földrajzi határ-vonal. Mit ért ezen pontosabban?*

– A „lentiek" kísérletezőbbek, radikálisabbak, mint a „konszolidáltabb" off-Broadway. A „déli" műhelyekben kutatóbb szellemű produkciók kerülnek színre, nagyobb művészi kockázatvállalással, és ez a közönséget is alaposabban próbára teszi. A konvencionálisabb színházak sokszor gügyögnek a nézőjükhöz, vagyis lenézik a közönséget. Ami színházunk nem szól mindenkihez, de azt hiszem, van egy jelentős nézőréteg, amely izgalmasnak találja, amit csinálunk. A produkcióink ennek a környéknek, az ittenieknek készülnek. A színháznak ötezer fős stabil „előfizető"-tábora van, de ez nem ugyanaz, mintha hagyományos bérleteket árulnánk, mert a „tagok" nem konkrét előadásra, nem adott helyre veszik meg az évadra szóló belépőt - így elég rugalmas marad a rendszer.

– *Kik azok a* „Gyanús alakok", *akik a NYTW köré csoportosulnak?*

– Ez a mi kiterjedt szakmai bázisunk, afféle rendhagyó „színtársulat". (A csoport neve, Gyanús alakok - Usual Suspects - egy film címéből ered, amelyet Magyarországon *Közönséges bűnözők* címen vetítettek.) Abból indultunk ki, hogy az „ensemble" a színházcsinálás legjobb módja, viszont állandó együttes létrehozása itt föl sem merülhet. Ehelyett kialakítottunk egy olyan széles „társulatot", amelynek tagjai szabadon dolgoznak ahol és ahogy tudnak, mégis valahogy ide is tartoznak. A cél: legyen ez a folyamatos párbeszéd művészeti otthona, alkossunk meg egy közös nyelvet. A Gyanús alakok olyan emberek, akiknek a darabjait ideális esetben szívesen bemutatnánk, akikkel szívesen dolgoznánk együtt a produkcióinkban. A csoport működé-se nem produkciók bemutatásáról, hanem a Szín-ház létrehozásának és életben tartásának folyama-táról szól.

Linda Chapman tíz éve kötődik ehhez a színházhoz, először a rendezői csoporttagja volt, 1996 óta pedig ő a helyettes művészeti vezető. Washington államban nőtt föl, az egyetem elvégzése után került New Yorkba. Először színészként dolgozott (ma is színpadra lép néha), majd egy „közösségi" színháznál működött rendezőként és producerként. 1983 és 1994 között a legendás Wooster Grouppal dolgozott.

– A Wooster Group nagyon fontos társulat, a színház legszélső határait próbálgatja. Tagjai nagyszerű színházi emberek, nagyon szeretek velük dolgozni, de náluk egyetlen erőteljes színházi látomás dominál, és nekem egy idő után nagyobb változatosságra volt szükségem. A New York Theatre Workshop optimális hely ilyen szempontból. Nem akarom magam mögött hagyni, amit tapasztaltam, amit végigcsináltam, amiben benne voltam. A mostani munkám magába foglalja minden korábbi tevékenységemet, csak a perem (fringe) felől némiképp a centrum felé mozdultam. A NYTW olyasfajta szerepet tölt ma be, mint régen a Public Theater. A mai Publicban lenyűgöző az etnikai sokszínűség és változatosság, a kisebbségek képviselete. Ez ránk nem annyira nyilvánvalóan jellemző, viszont -akár sikeres egy előadásunk, akár nem - a színvonal elég magas.

A színház őszi bemutatója, O'Neil *A költő és üzlete* című drámája sokak szerint az évad egyik kiemelkedő produkciója volt - én sajnos nem láttam. Télen az angol Mark Ravenhill nagy vihart kavart drámáját mutatták be. A színmű címe - *Shopping and Fucking* - zavarba hozta kissé az újságokat. Vérmérséklettől, politikai beállítottságtól, olvasótábortól függően írták le vagy pontozták ki a lehető legnégybetűsebb angol szót. Volt persze, aki kifejezetten büszkén parádézott vele. Érdekes, hogy a közelgő párizsi bemutatóra nem is fordítják le a címet, pedig a franciák sem kifejezetten anglománnak, sem túlzottan prűdnek nem nevezhetők. Persze nehéz frappánsan megoldani a feladatot, és fordítóilag nem is a *„fuckolás';* hanem a „soppingolás" okoz igazi problémát. Mindenesetre bizonyos körökben a Ravenhill utáni korszakban nehéz „shopping"-ot mondani anélkül, hogy „fucking"-ra is ne gondolna az ember...

A lényegre térve: a durva című, nyers nyelvezetű és elborzasztó jelenetekben bővelkedő darab nem magányos sziget, hanem egy immáron több mint négy évtizedes (sőt tulajdonképpen Shaw-ig visszanyúló) hagyomány folytatója. A britek régóta úgy gondolják, hogy a színpad a politizálás színtere is. Főképp pedig a *Dühöngő ifjúság* óta a színháznak (az is) feladata, hogy a társadalmi állapotokat feltérképezze, a jegyvásárlót olyan jelenségekkel, világszeletekkel szembesítse, amelyekkel semmilyen közvetlen kapcsolata nincs. 1956 májusa óta tehát folyamatosan - egyre nyersebb, egyre brutálisabb nyíltsággal - szerepel a színpadon az élet sötétebb oldala vagy annak valamely elvont víziója. Ravenhill pontosan annyira sokkol, mint számos elődje öt, tíz vagy harminc évvel ezelőtt.

A Shopping and Fucking „mondanivalója" egyébként nem számít túl eredetinek, ám olyan igazság, amelyet felelős művészek újból és újból fájdalmasan belekiabálnak a levegőbe: mindent a pénz irányít, s az emberi tevékenységek mindegyike, az emberi kapcsolatok teljes köre üzleti tranzakcióvá, fogyasztói aktussá válik, menthetetlenül és visszafordíthatatlanul.

A mondandóhoz rendelt főcselekmény meglehet, kissé naiv: két drogos munkanélküli fiatal egy középkorú kábítószer-kereskedő médiacápa karmaiba kerülvén, leckét kap abból, mit jelent a pénz és a hatalom, s kénytelen fogyasztói alattvalóvá válni. A történet szerencsére nem csak ennyi: sokkal erőteljesebb és megdöbbentőbb (az elviselhetőség határait súrolóan) a másik két szereplőt is magába foglaló kapcsolatrendszertérkép. A négy esélytelen fiatal figurájában mellesleg szexuális szélsőségek is felvonulnak. A nézőket leginkább próbára tévő jelenetben például egy tizennégy éves fiú prostituált hosszan könyörög, hogy szodomizálják egy túlélőkéssel, s valaki végül kötélnek is áll…

A meglehetősen ellentmondásos, de félvállról semmiképp sem vehető drámát Max Stafford-Clark, a londoni Out of Joint művészeti vezetője (korábban tizenöt éven át a Royal Court irányítója) állította a színre, New Yorkban (és Londonban is) ritkán látható pontossággal, feszült és kőkemény színészi játékkal.

A NYTW évadzáró produkció-ja a *Bob* címet viseli, és Robert Wilsont idézi meg. A színpad bal hátsó sarkában asztal és szék áll, az asztalon pohár, a kancsóban tej. Üres tér, puszta, sík terep, hátul széles horizontfüggöny, két-oldalt, rideg fémkonzolokon rengeteg reflektor. A színpad-kép Neil Patel munkája, azé a tervezőé, akinek a neve feltűnően sok jó off-Broadwayelőadás színlapjáról visszaköszön.

A színész - „bobos" sötét öltönyben, fekete pólóban - moccanatlanul, elgondolkodva (sőt, „A" gondolkodói pózban) ül, amíg a nézők bejön-nek, és azután is. Egyszer csak megmozdul - nem megelevenedik! -, és beszélni kezd. Történeteket mesél idő-ről, utazásairól, színházról. Aztán mintha önmagának tar-tana előadást, komolyan értekezik *színpadi történésről, színpadi időről, a színház útjairól -- a* színház természeté-ről. Szigorú, száraz, pregnáns mondatokat mond - mintha Brecht *Kis* Organonjának sajátos átiratát citálná átélten, meggyőződéssel. Majd ránk villantja fegyelmezetten le-fegyverző vigyorát, és a tejeskancsóból végtelenül lassan színültig tölti poharát (színültig: a szó geometriailag legszigorúbban vehető értelmében). Vagy két percig tart az akció, időn kívül. Azután beszél tovább. Néha élesen, durván, vakítóan fölvillannak a fények, fülsiketítően dübörögnek a hangszórók, aztán újra csend és „normális" színpadi világítás. Bob lassan fenékig üríti a tejespoharat. A néző feszülten figyel, drámai pillanat tanúja. „Rendes" színielőadásban emberek halnak meg, épületek omlanak le, hogy ilyen hatást elérjenek.

Matthew Sussmann és Jennifer Dundas Lowe a Shopping and Fuckingban (New York Theatre Workshop)

Bob, azaz a színész Will Bond ritkán változtat a testhelyzetén olyankor mozdulatai mindig sarkosak -, hajszálpontosan meghatározott tér-idő-koordináták mentén siklik. Aztán egyszer megfogja az asztalt, a széket, és átviszi az egész „berendezést" a jobb hátsó sarokba. Tovább meséli a történetet, egy-egy mozzanatot (mozdulatelemet és/vagy, szövegtesttöredéket) megismétel. Jó néhány perccel később még egy sarokkal továbbköltözik, majd még eggyel. Végül visszaér eredeti pozíciójába. Újabb és újabb életképeiből egyre többet tudunk meg arról, mi minden történt vele -de soha semmivel sem többet az emberről. Felsőbbrendűen meg-ejtő mosolya néha fintorrá esik szét, megismételt történetkéi néha kicsit butácskábbak, színpadi elvei néha kissé pökhendibbek - aztán visszaáll a magára vett rend, összerendeződik a szerep.

Mindemögött sejthetően a rendkívül eredeti képzőművész-színházművész gondolkodó dilemmája és krízise rejlik. Robert Wilson nemcsak nagy sztár, de olyan világművész is, aki manapság dollármilliókat költhet el nagyszabású produkcióira, s aki fölkapottsága ellenére (miatt?) évek óta a modorosság, a művészi kiürülés jeleit is mutatja. A saját írásaiból, interjúiból összeollózott szövegkollázs és a színpadi játék nem tisztelet-len vagy bálványromboló, de nem is áhítatos. Anne Bogart rendezése, Will Bond játéka mélységesen és fenségesen át van itatva Robert Wilson személyes és művészi hatásával. A képek, a fények, a mozdulatok rendszeréből sugárzik Wilson esszenciális befolyása - anélkül, hogy egyszerű másolmány, gyenge idézetgyűjtemény vagy lapos plágium volna.

Némi hiányérzetet csak az kelt, hogy olykor-olykor ez a merészen absztrakt (és mégis lenyűgözően személyes) előadás kissé közelebb csúszik a „realista", „lélektani" színház-hoz; mintha csak meg akarna értetni velünk valamit- éppen ellentétben mindazzal, amit Wilson szövegei és a látottak sugallnak, nevezetesen, hogy a színház (az efféle színház)
' dolga föltenni a kérdést: „Mi ez?", nem pedig *megmondani,* mi ez.

Will Bond a Bobban (New York Theatre Workshop)

Az igazi „Bob"

Maga Wilson egyébként állandóan dolgozik mostanság - ide-oda röpköd a világban. New Yorkban két nagy produkciót jegyzett az évadban. A francia-német-amerikai koprodukcióban készült *Time* Rocker (eredeti bemutatója a hamburgi Thalia Theaterben volt 1996 nyarán) különös időutazókról szóló mágikus vizuális megaopera a Brooklyn Academy of Music (BAM) operaházának óriásszínpadán. A zenét Lou Reed szerezte, a díszletet, a képeket, a mozgásokat és fényeket Wilson komponálta. A néző felemás érzésekkel hagyja el a színházat. Kicsit kevés meglepetés érte a kétszer egy óra (harminchárom hosszabb-rövidebb jelenet) során.

Az első fájdalmas felismerés: Lou Reed zenéje színházi „alkalmazásban" - e teljesen másfajta lelki aurában - színtelen, szagtalan. Hiába: az underground bársonyos balladistája mindig hat, amikor „személyesen" dalol (egy klubban, koncerten vagy otthon a lemezjátszóról), ám amit ő tud, nem arra való, hogy színpadi történéseket szolgáljon vagy épp inspiráljon. Letargikus dallamai nem sodróak, nincs bennük energia; ismétlései nem feszültségkeltő, felhalmozó ismétlések, csak zenei újra-előfordulások.

Aztán a wilsoniádák: furcsa fantáziafigurákat látunk a színpad különös fantáziavilágában. Lassú, vontatott mozgások, röpke villanások, nagyszabású, tiszta képek - tehát mindaz, amit az RW-kézjegy eleve ígér. Csak mintha a korábbiaknál kevésbé volna sosem-látott-mégis-magától-értetődő, mintha kisebb mértékben nyitna érzékeink előtt új távlatokat. Szentségtörés vagy szomorú való: unalmas darabot látunk. Monumentális képeskönyvet, felséges ujjgyakorlatot, amely az alkotó ellen fordult. Lehet, hogy igazságtalanság: kevésbé egyedülálló és másolhatatlan művésztől kevésbé is várnánk el, hogy mindig eredeti legyen.

Wilson ezenkívül színpadra állította a Metropolitan Operában Wagner *Lohengrinjét* ét. A bemutató közönsége állva tapsolta meg az énekeseket, aztán - ilyenre korábban aligha volt példa - kifütyülte a rendezőt. Ha a nézők józan kritikai érzéke felülmúlta sznobizmusukat, és őszinte reakcióra késztette őket a híres művésszel szemben, akkor azért, ha a sznob és konzervatív vaksüket operarajongók háborodtak föl a művész bátorságán, akkor pedig azért kijózanító mozzanat.

A kegyelem szörnyei (Monsters of Grace) című monstre Wilson-produkciót az idén tavasszal láthatta először a közönség Los Angelesben, s a tervek szerint amerikai és európai körútra indul. A temérdek pénzt felemésztő mű különlegessége, hogy Philip Glass zenéjét élő zenekar és énekesek előadásában hallani, míg a „színpadi cselekmény" valójában egy felerészben „élő", felerészben számítógéppel alkotott háromdimenziós film, amelyet annak rendje és módja szerint helyes kis szemüvegecskével élvezhet a néző. Jövőbe látás, az éppen elérhető legtökéletesebb technika határainak kitapogatása és józan megfontolások - mindez szerepet játszhatott abban, hogy Wilson ezt a médiumot választotta. A világhírű és színháztörténeti jelentőségű *Einstein a tengerparton* „felépítése" annak idején ötven-hat ember három-négynapos munkáját igényelte minden egyes helyszínen, az eredeti művet ezért

nagyon kevesen láthatták. A film, a technikai berendezések szállítása és telepítése ennél jóval egyszerűbb és olcsóbb.

Wilson majd' harminc éve, 1969-ben dolgozott először a BAM nagyszínpadán, bár akkortájt még inkább a manhattani East Village harcos formabontói közé számított, akik apró színházakban próbálták megvált(oztat)ani a világot. Elinor Fuchs - jeles és elismert színház-teoretikus és néhány társa azóta figyeli a New York-i avantgárd útját.

Ruth Maleczech és Tom Fitzpatrick az ó, azok a szép napok! Mabou Mines készítette adaptációjában

Elinor Fuchs a Yale dráma tanszékének és a Columbia művészeti tanszékének professzora. Rendszeresen ír színikritikákat, írásai többek között a Village Voice című hetilapban, az American Theatre és a Performing Arts Journal című folyóiratban jelentek meg. Dokumentumdrámája, *A birodalom első éve (Year One of the Empire)* 1980-ban díjat nyert. A holocaustot feldolgozó drámákból nemzetközi antológiát szerkesztett. *A karakter halála* című esszékötetéért 1998-ban elnyerte a rangos George Jean Nathandíjat. Írásaiban leginkább a modern, illetve a poszt-modern színház kérdéseivel foglalkozik.

-Apám klasszikus hegedűs volt, úgyhogy már egészen korán megfertőződtem azzal, amit az előadó és közönsége kapcsolata jelent: a széksorok és a pódium, a kihúnyó fények, az elcsendesülő széksorok, a katarzis, a taps és így tovább. A „véremben volt" tehát mindez. De bármennyire imádtam is a klasszikus zenét, túl egzaktnak, túl szigorú rendszernek tűnt, és főleg túl nagy volta hiba lehetősége. Hét- vagy nyolcévesen rövid színműveket írogattam, amelyeket az unokatestvéreim adtak elő. Véletlenül találkoztam egy gyerek-színjátszócsoporttal, úgyhogy kamaszkoromra elhivatott színésznővé váltam - pedig korábban rendezőnek készültem. Mire egyetemre kerültem, már több profi nyári színháznál „szolgáltam" ilyen-olyan tanoncként. Egyetem után fölléptem néhány off-Broadway-produkcióban, és kisebb tévészerepeket is játszottam. Később tévés szerkesztőként és forgatókönyvíróként dolgoztam. Az egyetemen találkoztam Daniel Gerould-dal, aki nagy Witkiewicz-szakértő, és a szimbolizmus komoly szaktekintélye. A szimbolizmus, az első avantgárd mozgalom akkor magával ragadott, és azóta sem ereszt. A *karakter halála* című írásom bizonyos posztstrukturalista gondolataim és a szimbolisták spiritualizmusának egyfajta fúziója. Jelenleg három dolog foglalkoztat. Szerkesztek egy kötetet, amely a színház és a táj kapcsolatáról szól, dolgozom egy tanulmányon, amely az Apokalipszis XX. századi színházi víziójáról szól, végül könyvet írok arról a fajta teatralitásról (metaszínházról), amely a modernista drámaírók egyik stratégiája, hogy a karakter „problémáját" megkerüljék....

- A karakter halála *című esszéjében jó fogódzót kínál az avantgárd olyannyira különböző irányzatainak tárgyalásához. Azt írja, hogy Richard Foreman, a Mabou Mines* és a *Wooster Group munkájában egyvalami feltétlenül közös: a hagyományos értelemben vett karakter (ami már vagy* száz *éve csendesen halódik)* végérvényesen kikerült a centrumból.

Érdekes, hogy a hetvenes években szinte teljesen egyszerre jelentkezett egy sor jelentős avantgárd művész: Richard Foreman, a Mabou Mines, Meredith Monk, Philip Glass, Robert Wilson és valamivel később a Wooster Group. Fantasztikus, máig ható erő összegződött akkor „idelenn". A Broadwayról elszállt az alkotó energia, és „leköltözött" ide, Manhattan alsó csücskébe.

Bármilyen furcsán hangzik, három nagyon is materiális tényező befolyásolta ezt és a későbbi mozgást. Az első: a Broadwayn magasak a fizetések és a költségek, következésképp olyan „sikerdarabok" és musicalek felé tolódik a hangsúly, amelyek a költségek megtérülésével kecsegtetnek. A második: a színházi szakszervezet szigorú szabályai az off-off-Broadway kisszínházaiban nem voltak érvényesek, fel lehetett lépni alacsony fizetésért, kevés előadásban. Egy-egy produkció gyakran mindössze háromnégy hétvégén, összesen tizenkét-tizenhat előadásban ment. A harmadik: az ingatlanárak először megvadultak, aztán az égbe szöktek, ekkor sorra zárt be rengeteg pici színház, mert nem tudta fizetni a bérleti díjat. Egy egész kis pezsgő kulturájú sziget süllyedt el. Sok minden mellett az is segített például a Wooster Groupnak életben maradni, hogy még valamikor kezdetben megvette azt a helyet, ahol előadásait tartja, tehát őket nem érintette a bérleti díjak emelkedése.

FÜLLEDT ÉS JÉGHIDEG

Richard Foreman harminc éve alapította (szűk körben) világhírűvé vált társulatát, amelynek a jól csengő Ontological-Hysteric Theater (Ontológiai-hisztérikus Színház) nevet adta. Időközben hosszú évekig dogozott Európában, s most ismét a Tizedik utcában berendezett főhadiszálláson (egy használaton kívüli templomban) várja művészetének lelkes híveit. Az évad két bemutatója közül a második, *a Benita Canova (gnosztikus eroticizmus)* című kavart nagyobb port. Nehezen megfejthető, sűrű atmoszférájú mű. Valószínűleg alapos Foreman-ismerőnek, sőt buzgó Foreman-hívőnek kell lenni, hogy az ember mindenestül átadja magát az élménynek, s hogy igazán föllelkesüljön.

Dús drapériákkal és különös logika szerint össszehordott tárgyakkal zsúfolt, fülledt budoárszerűség a játéktér (tervezte Richard Foreman). Előtte üvegfal húzódik (mint minden Foreman-előadásban), a nézők így gyakran jobban látják a játékra rávetülő tükörképüket - egymást -, mint a színészeket. A helyszín zárda vagy/és kiskorúak kuplerája: piros-fekete ruhában, sapkában öt lány, sapkájukon fekete függönyrojt. Rövid szoknyájuk alatt fekete bugyi, lábukon hosszú fekete zokni. Egyikük, Benita Canova piros helyett fehér blúzban, mellén Dávid-csillaggal. A Főnök-asszony/Madame markáns arcú lény, hosszú fekete ruhában, olyan, mint egy rosszul rejtőzködő transzvesztita: fején taszító fekete paróka, csálé protézise rettentő beszédhibát kényszerít rá, hangja, mint egy behízelgő varjúé. Kordában tartja s közben tüzeli a lányokat. Ellenőriz és kukkol. A kamasz lányokat fojtogatja a testükben-lelkükben párhuzamosan ébredező szexua-

litás és erőszak. Benita érettebb és érzékibb, ugyanakkor ártatlanabb és tisztább a többinél: különbözik tőlük. Társnőit vonzza és irritálja, így vagy úgy felizgatja a minden porcikájából áradó felnőttség, makacsság és másság. Folyton „rámásznak", de tartanak is tőle. A Madame nemcsak tüzeli őket, de ő is szemet vetett a lányra.

Az üvegfal mögötti világban élő figurák fejmikrofont hordanak, hangjuk hangszóróból szól. Elvont szövegük - amelynek semmiféle cselekményhez nincs köze - valamiféle kozmikus-univerzális énkeresésről „szól", s ebbe a nem-dialógusba olykor váratlanul profán (sőt közönséges) mondatok csúsznak be. A jelenetek semmiféle „valódi" cselekvést nem képeznek le, de egyszer csak teljes testi valójában feltűnik egy „csodás állat" - egy gorilla. Korábban „teoretikusan" már sok szó esett róla, mondván egyikünk szerint *halott* gorilla, valaki más szemében esetleg csak alvógorilla, amely azt álmodja, hogy bármikor fölébredhet - és akkor lehet, hogy föl is ébred. Nos, most mindenféle ajándékok kíséretében megjelenik ez az éjfekete, loncsos gorilla, fején aranykoronával.

A felindult lánycsapat retteg és kéjesen borzong; a csitrik meghágatják Benitát a robusztus állattal, majd kitör a fékezhetetlen hisztéria - az erotika és az erőszak vonzó-taszító elegye. A Madame rátámad Benitára (megverni készül vagy megerőszakolni?), de a nagy dulakodásban lelepleződik: parókája messzire repül, szoknyája leszakad, szőrös piszkafalábaival riadtan négykézlábol, bugyijából ronda kis fütyi bukkan elő. Nem nőt játszott tehát a férfi színész, hanem rejtőzködő férfit, ármányosan lányok közé furakodott voyeurt. A küzdelem hevében Benita beleül az ál-Madame tartalmas ölébe, együtt hemperednek a földre. Mindenki (a Madame is) azt kiabálja: „Én vagyok Benita Canova." Újra felbukkan a rémes szörnyeteg, mindenki menekülne, de a meggyalázott Benita egy csomó késszúrással megöli.

Az intenzíven taszító Madame szerepében a jeles avantgárd drámaíró, David Greenspan lépett színre, míg Benitát egy egészen különleges jelenlétű fiatal színésznő, Joanna P. Adler alakította, aki az utóbbi években többször dolgozott a Mabou Mines színházzal is.

Beckett felsőfokon

A Mabou Mines 1998 tavaszán az Ontological épületétől alig pár száz méterre, a P.S. 122 nevű „közösségi házban" (amelynek termeiben többnyire képzőművészeti akciók és színházi kísérletek folynak) vert ideiglenesen tanyát. A társulat 1970 óta működik, credója értelmében a színház és a képzőművészet közötti szakadék áthidalásán dolgozik. Több mint huszonöt produkciójuk nemcsak az Egyesült Államokat, de az egész világot bejárta, rengeteg díjat, a maga köreiben komoly elismerést szerzett. Idén tavasszal az *0, azok a szép napok!* című kétéves produkciót (rendező: Robert Woodruff) újították fel a New York-i közönség számára.

A Beckett-klasszikusban szereplő - meg nevezetlen-megfoghatatlan katasztrófát túlélt - párost az amerikai avantgárd két veteránja játssza: Willie-t Tom Fitzpatrick, Winnie-t pedig a Mabou Mines egyik alapító tagja, Ruth Maleczech. Bár az előbbi is tökéletesen hajtja végre hálátlan feladatát, ezúttal is - hiába, ez egy ilyen darab - a női főszereplő játéka égeti bele magát a néző emlékezetébe. Ruth Maleczech mer a lehető legtermészetesebben ronda és primitív lenni, nem ad apró önvédelmi jelzéseket, hogy ő maga nem ilyen. Szánalmasan túlsminkelt arca, löttyedten húsos karja, csálé fogsora, fejének ideges rángása, seszínű hangja rendkívül hiteles emberiségkarikatúrává komponálódik, anélkül, hogy a színésznő karikírozna.

Bajról, világvégéről mit sem tud: hol komolyan homlokráncolva, hol bamba vigyorral, de mindvégig rendületlenül végzi fölösleges- még-is az életben maradást jelentő - kis rituáléit, s közben beszél. Nem magának, de nemis nekünk, csak *előttünk,* magából kifelé. Alig van köze mindahhoz, ami vele történik, de nem „kívülálló", és minket sem „von be" a játékba. Absztrakt, hangsúlyozottan színházi világkép tárul elénk. A Winnie derekáig, majd nyakáig érő domb nem homokból vagy szemétből épült: szélvédőszerű plexilapokból összerakott réteglemezes üveghegy terül köré mint fagyott nagyestélyi ebben a mozdulatlan haláltáncban (díszlet: Douglas Stein). A Mabou Mines alkotói talán nem érdemtelenül állítják magukról, hogy Beckett-szakértők. Eddigi nyolc Beckett-bemutatójuk közül hat - eredetileg nem színpadra írt szövegre épülő - világpremier volt.

Ész-színház

Két olyan színház működik ma New Yorkban, amelyért bizonyos körökben feltétlenül rajongani illik: a fent leírt Ontological és a Wooster Group. Elvi-esztétikai szempontból rengeteg közös vonás fedezhető ugyan fel előadásaikban - elsősorban az, ahogyan fittyet hánynak a szöveg és játék viszonya, a színpadi jelenet vagy a karakter hagyományos felfogására -, művészetük mégis rendkívüli mértékben különbözik. Mondhatnánk, tűz és víz: Foreman színháza fülledt és groteszk, a Wooster Groupé hidegfejű, racionális és elegánsan szellemes; ám végül mindkettő zavarba ejt, és lerázza magáról a könnyen adódó magyarázatokat.

Gertrude Stein, élete és életműve, ha ismerjük is valamelyest, még mindig felfedezésre vár. Számos darabjának egyike viszont érdekes módon a New York-i avantgárd több alakját is megihlet-te. A *Doktor Faustus világot gyújt* (Doctor Faustus Lights the Lights) című művet megrendezte már a maga stílusában Richard Foreman és Robert Wilson is, 1998 elején pedig a Wooster Group tűzte műsorra saját verzióját *House/ Lights* címen. A hetvenes évek közepén indult társulat sajátos színházi nyelvet alakított ki. Elő-adásaik minden eleme hangsúlyozottan konstruált - a tér, a mozgás, a beszéd s mindazok a technikai eszközök (film- és videofelvételek, hangtorzítók, szintetizátorok és generátorok), amelyek nemcsak egyenrangúak az élő szereplőkkel, de egyben azt is szolgálják, hogy amazok színpadi létezését még absztraktabbá tegyék.

A Wooster Group (művészeti vezetője Elizabeth LeCompte) valódi társulatként működik. Szemben az általános gyakorlattal, többnyire ugyanazok a tagok dolgoznak együtt, az előadásokat saját helyükön közösen hozzák létre, a feladatokat egymás között felosztva. Klasszikus és talált szövegek radikális újra-színpadiasítását kombinálják film- és videorészletekkel, tánccal, „hi-tech" hangeffektusokkal. Mindez egymásra rétegzett, egymással szembeállított, egymást tükröző elemekből épül föl és érik össze a szokásosnál hosszabb próbafolyamat során.

(Doktor Faustus világot gyújt)

A színpad széles, nyitott dobogórendszer mikrofonállványokkal, monitorokkal, a puszta tér fölött színházi trégerekkel. A képernyőkön egy nő rohan, üldözik, megtalálják, megkísértik, különös dolgokat műveinek vele. Csak a jó ég tudja (vagy a műveltebbek), mi is lehet ez a film (a műsorlapból persze annyi kiderül, hogy a címe *Olga's House of Shame,* és 1964-ben készült). Elöl két színésznő ül velünk szemben (a társulat két alapító tagja). Kate Valk a narrátor és egyben Doktor Faustus. Előrefordulva, mikrofonba beszél, szintetizátorral „egérvékonyra" torzított hangon mondja a színpadi instrukciókat, *közli,* mi történik; némileg megváltozott testhelyzetben, más hangon, de ugyanilyen „szenvtelenül" citálja Faustus szövegeit. Vokális játéka bravúros, de sem testével, sem hangjával nem „alakít" semmiféle figurát, és egyáltalán nincs semmiféle viszony közte és a többi szereplő között. A másik főszereplő, Peyton Smith, a filmből megelevenedett Olga és a darabbéli Mefisztofelész „megszemélyesítője", a másik sarokban ül, ajkán vadul vöröslő rúzs, fején kedves kis szarvacskák. Mondja (csak mondja, nem játssza) a szerepét - sátánian. Mindketten gyakran imitálják - anélkül,

hogy a monitorra pillantanának - azt, ami a filmen történik. Mozgásuk hol tükrözi, hol kiegészíti a filmbéli színészekét; hol megsokszorozódnak a filmbe montírozódva, hol a film vetül testükre-ruhájukra. De kettejük között (illetve köztük és a néha megjelenő többi szereplő között) „kapcsolat" nincs. Bensőséges viszonyuk csakis a mikrofonnal alakul ki, s ennek rendkívül mulatságos végesete a közjáték. A második felvonásban Faustus párbeszédet folytat majd a Kígyóval (Mr Viper): rábeszéli, hogy kísértse meg (neki) Margarität. A közjátékban azonban még mindketten-a színész Kate Valk és a Kígyót „alakító" mikrofon - „civilek". A monitoron megjelenő „függöny" előtt fecsegnek, készülnek. A mikrofon „be van öltöztetve" kígyónak, a színész vele-, illetve belebeszél, ugyanakkor az „ő" hangján, az ő nevében is válaszol. A saját hangját kiszolgáló *eszközzel* folytat tehát párbeszédet - „saját" természetes és torzított hangján. Mintha csak az egész Wooster-esztétika fogalmazódna meg ebben a friss és rendkívül mulatságos színpadi gesztusban.

Kate Valk a House/Lightsban (The Wooster Group)

(Jones császár)

Az 1998 februárjában felújított (immáron ötéves) előadásban a két főszereplő ismét csupán a mikrofonnal „érintkezik", nem egymással. Fotel-trónus, tolókocsi, a színészeken kabukit idéző keleti kosztüm, mögöttük-mellettük monitorok. A mikrofon - hol tettestársként, hol kellékként, hol csak a színész elmaradhatatlan meghosszabbításaként (néha szinte szerelmetes társaként) - nem csupán hangügyi segédeszközként szolgál, hanem fizikai valójában is részt vesz a játékban.

Brutus Jones (Kate Valk) New York-i fekete. Gyilkolt, lecsukták, majd megölt egy őrt, és megszökött. Összeállt egy Smithers nevű angollal (Willem Dafoe játssza, aki előbb volt a Wooster Group tagja, mint nemzetközi hírű filmszínész), s egy nyugat-indiai szigetecske bennszülött lakóival elhitette, hogy csodás erők védik (csak egy ezüst puskagolyó olthatja ki az életét), így lett a sziget „császára". Most lázadás tör ki, Jones elinal. Elmondja, hogy van öt ólomgolyója, a hatodik ezüst, azt magának tartogatja. Menekül az erdőben, lidérces látomások gyötrik, sorra kilövi minden töltényét, végül az ezüstgolyót is, ám a lázadók a (pénzérmékből) maguk öntötte ezüstgolyóval megölik.

Amikor 1920-ban egy kis New York-i színházban bemutatták az ifjú O'Neill expresszionista darabját, óriási áttörésnek számított, hogy Jones szerepét *néger* színész játssza, nem pedig feketére mázolt képű fehér ember. Hetvenöt évvel később Kate Valk fehér bőrű színésznő cipőkrémfeketére maszkírozva, a végletekig eltúlzott amerikai feketeakcentussal adja a szerepet. Ne háborodjunk fel, ne kiáltsunk rendőrért, semmi köze ennek semmiféle rasszizmushoz vagy efféléhez. Nem több és nem kevesebb, mint a Wooster Group végletekig vitt elidegenítő eszközeinek egyike. Hiszen hogy kerül ide a keleti kosztüm, a mikrofon vagy a monitor? Milyen alapon perdül néma táncra a két - mindvégig hangsúlyozottan látható-láthatatlan - színpadi segítő, akinek mozdulatai egyébként oly ökonomikusra koreografáltak? A Wooster Group dekonstruált-rekonstruált világában minden színészi fogás, minden gesztus óraműpontossággal kidolgozott művi gesztus. Furcsamód a játék virtuozitása, okossága - s nem utolsósorban humora - akkor ejt leginkább bámulatba, akkor ragad magával, amikor már-már úgy érezzük, teljesen kívül kerültünk a játékon. Ravasz színház az ilyen, nehéz tetten érni, tetszik, nem tetszik, nézni kell.

Á szerző Magyar Állami Eötvös-ösztöndíjjal tartózkodott New Yorkban. Á cikk megírását az ITI amerikai szervezete is támogatta.