
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

10. BITEF — NEMZETEK SZÍNHÁZA

SZÍNHÁZI VÁLTOZATOK
A KISZOLGÁLTATOTTSÁGRA, AVAGY
LJUBIMOV, WILSON, BROOK ÉS A TOBBIEK

GEROLD LÁSZLÓ

I.

A 4. BITEF-től, 1970-től errefelé, mindössze egyet, a hetediket kivéve, mindegyiknek volt jellegzetes mottója, bizonyítván ezzel, hogy a fesztivál szervezői valamiféle közös nevező, kiemelhető jellegzetesség alapján állították össze a műsort, illetve hogy egy-egy periódus színpadi alkotásai, előadásai sugallták a szervezőknek abban az évben a műsor éppen olyan összetételét. Afféle általános elvvé kezdett válni a BITEF-en a mottózás, ami az állandó, fesztivál-meghatározó gyűjtőcím — új színházi törekvések — mellett mindig szűkítette, közelebbről is meghatározta az évenkénti válogatást. S hogy nem csupán divatos címkézésről volt szó, amikor a klasszikusok mai módra, a szabad formák, az új valóság rendezői és a színjátszás gyökerei, a teatralizmus, a mítosz és a valóság között — sokunk számára emlékezetes — mottók kerültek a színházi világban mind ismertebbé, sőt elismertebbé váló BITEF betűszó fölé, annak igazolásaként elég annyit mondani, hogy a mottókba sűrített problémák a korszerű színjátszásban vitathatatlanul evidensek, valóságok voltak. Most, a 10. BITEF mellől ismét elmaradt a mottó, illetve a Nemzetek Színháza elnevezés került oda, jelezve, hogy ezúttal a BITEF partnert kapott egy másik jelentős s poraiból éppen ez idő tájt éledező nemzetközi szemlében, illetve, hogy a kettő — a BITEF és Nemzetek Színháza — ezúttal ugyanaz. S mit jelent ez a társítás a BITEF számára? A kérdés akkor válik igazán izgal-

massá, ha tudjuk, hogy a vitathatatlan nemzetközi elismerést, rangot is adó Nemzetek Színháza elnevezés lényegében más, mint az eddigi mottók voltak. Azok szigorúan színjátszási szempontúak, szakmai jellegűek voltak, míg a Nemzetek Színháza lényegesen szélesebb frontot átfogó, a színházak nemzetköziségére utaló megnevezés, tehát inkább művelődési, kulturális kategória. Ez a módosulás szükségszerűen új mozzanatokkal bővítette a BITEF hagyományos koncepcióját, az eddiginél nagyobb műsor-rugalmasságot, előadástarkaságot hozott, s bár a fesztivál vezetői váltig hangoztatták, hogy ők ezúttal is a BITEF megszokott mércéi szerint válogattak, tehát mindenekelőtt az előadások avantgarde szakmai jellegére ügyeltek, be kell vallani, hogy ez ezúttal kevésbé sikerült, mint az előző években. Nagyon közel jár az igazsághoz, még ha nem is egyenlíthető ki vele, az a vélemény, amit Fernando Arrabal, a Párizsban élő spanyol drámaíró egyik nyilatkozatában olvashattunk. Arrabal szerint „régében a BITEF a világ legjobb avantgarde fesztiválja volt, ezzel szemben a 10. BITEF csak érdekes”, a magyarázat pedig a következő: „a Nemzetek Színháza kibékítette a színházi avantgarde-ot és a polgári társadalmat”. Arrabal kissé elkeseredett véleménye teljesen érthető, jóllehet cáfolható is egyrészt azzal, hogy a tegnapelőtti és a tegnapi avantgarde színház szintén alaposan megváltozott, hogy az avantgarde az utóbbi néhány évben jócskán megszélídült, tehát nem is volt olyan nehéz kibékülnie a polgári színházzal, másrészt viszont itt volt Wilson, Barba és Zadek előadása, amelyek mindenféle avantgarde-kritériumot kielégíthetnek. Ennek ellenére tény, hogy az idejű műsor kevésbé volt rendhagyó, izgalmas, sokkoló, mint a néhány évvel ezelőttiek. Ezért igencsak találó, a pillanatnyi helyzet, színházi állapot pontos ismeretéről tanúskodik Andrzej Wajda egyik belgrádi nyilatkozatának az a kitétele, mely szerint „többé nem avantgarde-ra és hagyományosra kell felosztani a színházakat, ez már nem lényegi megkülönböztetés, sokkal fontosabb, hogy egy előadásnak, színháznak van-e mondani-
valója vagy nincs”.

Mit jelent ez, vajon azt-e, hogy a formai jellegű kísérletek ideje lejárt, s a színház ismét a tartalmi mozzanatokot tartja elsődlegesnek, vagy pedig azt, hogy az új formai eszközök végigpróbálgatása szükségszerűen lehiggadáshoz, megnyugváshoz vezetett, s az ilyen állapot elsősorban a gondolatiságnak kedvez? Nehéz lenne egyértelműen eldönteni, mindenesetre tény, hogy a 10. BITEF — Nemzetek Színháza előadásai olyképpen, mint az előző években, nem hoz-

hatók közös nevezőre, illetve ami közös bennük, az nem színházi vonatkozású, nem szűkíthető le a színházi formák, eszközök kategóriájára, mint eddig, hanem gondolati, tartalmi jellegű, tehát általánosabb, tágabb vonatkozású, bölcséleti vagy legalábbis filozofikus töltetű.

Első tekintetre azonban még az ilyen jellegű közös jegy, motívum kiemelése is szinte lehetetlennek, problematikusnak látszik, de ha alaposabban elemezzük, vizsgáljuk a látott produkciókat, akkor mint valami vegyi folyamat végeredményeként megjelenik az az elem, amely minden egyes előadásban — látható vagy kevésbé látható formában — megtalálható, sőt nemcsak megtalálható, hanem meghatározó jellegű is. A tavalyi, varsói Nemzetek Színháza fesztiválon — ahogy ezt Spiró György a *Mozgó Világ* lapjain szépen bizonyította — a „mindennapi fasizmus” volt az a bizonyos közös jegy, az idén viszont az emberi kiszolgáltatottságban kell látni a Belgrádban közönség elé került előadások közös jellegzetességét. Ennek nyomai fedezhetők fel a Hamletet rendező Ljubimovnál, Brook antropológiai-etnográfiai színházában, Barba pszichofizikai kísérletében, Wajda politikai színházában, a saját művét rendező Beckett előadásában, a Godot-ra várva-ban, Zadek vásári, cirkuszi Othelójában, Chéreau Marivaux-élesztgetésében, Wilson hang-fény-zene-mozgás szürrealista operájában, a Nuria Espert—Victor Garcia ket-tős spanyol Éjjeli menedékhelyében, az izlandiak eszkimó-sztoriájában, az amerikaiak rögbi-paródiájában és a kétszemélyes olasz társulat Zsák című kínzó-színházában. Sőt az utóbbi, amelyben a két szereplő közül az egyik a mennyezetről lógó zsákban kuporog, a másik pedig mellette áll és püföli, akár szimbóluma is lehetne a Belgrádban látott előadásoknak, melyek mindegyikében felfedezhető az a bizonyos zsák, a benne ülő, kiszolgáltatott valakivel és a püfölő másikkal, kegyetlen ítélet-végrehajtóval.

Azt már megállapítottuk, hogy a kiszolgáltatottság az, ami a belgrádi fesztiválra összesereglett rendezőket elsősorban foglalkoztatta, s mert köztük napjaink színjátszásának olyan jelentős egyéniségei találhatók, mint Ljubimov, Brook, Wajda, Wilson, Chéreau, Beckett, Zadek, akik külön-külön egy-egy konkrét színházat, együtt viszont napjaink színházának jelentős hányadát jelentik, nem érdektelen, ellenkezőleg, igen tanulságos megvizsgálni, közelebről megnézni, hogy az általuk annyira fontosnak tartott kiszolgáltatottságot, ezt a régóta modern és úgy látszik mindeddig, évszázadokon keresztül gyógyíthatatlan állapotot, hogyan, milyen eszközökkel,

színházi nyelven próbálták közönségükkel közölni, hogyan akarták leghatásosabban tudatosítani. Ha valamiért érdekes, tanulságos utólagos seregszmlét tartani a 10. BITEF — Nemzetek Színháza tízegynéhány előadása fölött, akkor talán mindenekelőtt azért, hogy lássuk, ugyanazt a problémát milyen eszközökkel viszik színpadra, közönség elé a rendezők, a különféle játéktípus szorgalmazó, képviselő színházak.

II.

Ma már bármennyire is elnyűttnek látszik, nem lehet Shakespeare-ről, műveinek újabb megjelenítéséről írni Jan Kott nevének említése, gondolatainak idézése nélkül. Főleg nem lehet a Hamletről írni anélkül, hogy ne bukkannánk egyik-másik Kott-írásban megfelelő, oldalas fejtegetéseket rövid néhány sorban vagy csak egyetlen mondatban csodálatos töménységgel kifejező, lényegyet mondó észrevételre. Így történt ezúttal is, Ljubimov Hamletje esetében. Az 1959. évi varsói előadás kapcsán írja Kott: "Az arcuknak — a színészekre gondol — mai arcnak kell lennie. Különben nem a Hamletet játsszák, hanem egy kosztümös darabot... Hamlet a kényszerhelyzetek drámája. És éppen itt van a kulcs a jelenkori értelmezéshez... A Hamlet nem filozófiai, nem morális és nem pszichológiai értekezés. A Hamlet színház..." És Ljubimov Hamletje szinte tökéletesen kifejezhető ezzel a néhány mondatmal. Természetesen nem azt akarom mondani, hogy Ljubimov elolvasta Kott írását, bár valószínűleg ismeri, és elhatározta, hogy az elméletíró-kritikus meglátásai, utasításai alapján színre viszi Shakespeare drámáját. Ugyanakkor azonban az is vitathatatlan, hogy Kott és Ljubimov nagyon is hasonlóan olvasták, látták a Hamletet. Amit az előadás, ha nem is minden mozzanatában a legjobb, a legtökéletesebb, de mindenképpen a legizgalmasabb, a hozzánk legközelebb jutó Hamlet, félreérthetetlenül bizonyít. Ez a történések hálójába keveredett és egyszerre az áldozat és a nyomozó/ítélet-végrehajtó kettős szerepét játszó Hamlet mai arcú, és története, pontosabban, ami vele történik és aminek ő az irányítója, egyaránt tipikus színházi eszközök segítségével elevenedik meg.

A kiszolgáltatottság, ami a Hamlet esetében, az imént említett kettős — áldozat—bíró — vonatkozásban nem újabb kori találmány, hanem shakespeare-i lelemény, a drámából adódik, benne van, erről

szól a Hamlet. Egyrészt apja halálhírére a wittenbergi egyetemi tanulmányairól hazaérkező királyfi, Hamlet, miután találkozik apja szellemével és tőle megtudja, amiről már suttognak — és amit talán ő is sejtett, hogy apja nem természetes halállal halt meg, hanem gyilkosság áldozata lett, s a gyilkos nem más, mint Hamlet nagybátyja, az új király, aki már feleségül is vette Hamlet édesanyját —, bosszút esküszik, tehát olyan kötelezettséget vállal, ami alól többé nem menekülhet, aminek kiszolgáltatottja lesz, másrészt viszont, miközben azon igyekszik, hogy a történetek végére járjon, körülötte is mind szorosabbra szövődik a bénító, pusztítóval fenyegető pókháló. Amíg ő másoknak egérfogókat állít, addig rá is egérfogó leselkedik. Bűvös kör, melyben kergetik egymást, melyből nem tudnak szabadulni, s melyben végül mindenki áldozata lesz. De nagyon is fontos kérdés, hogy akik előttünk ebben a bűvös körben, a Kott említette kényszerhelyzetekben vergődnek, ügyeskednek, elbuknak, vajon ők egy történelmi régmúlt alakjai, az idők távolából felderengő hősök vagy pedig a nézőtérre levők kortársai, eleven, mai arcú emberek. Ljubimov előadásában egyetlen történelmi hőssel sem találkoztam, mindannyian kortársaink. Mindenekelőtt ebben kell látni Hamletjének emberközeli modernségét. De lássuk, hogyan sikerült a jelenidejűséget egyértelművé tennie, kifejeznie.

Mindenekelőtt azzal, hogy Ljubimov szerint a Hamlet nem a múltban, hanem a jelenben játszódik, s ennek megfelelően nem történelmi kosztümökben, hanem vastag fonálból kötött, többnyire magas nyakú pulóverekbe és ruhákba öltöztette színészeit, nem királyi udvarban szokásos pompában, hanem egész köznapi ruhákban látjuk Gertrud királynét, Claudiust, az új királyt és a többieket is, inkább mai családldrámá elevenedik meg előttünk, mint a hagyományos fennköltségű, bíborba, aranyba csomagolt történet. A konkrét előadást nem ismerve nehéz lenne megítélni, hogy a néhány évtizeddel ezelőtt divatos és igencsak elmarasztalt frakkos Hamlet csak formai korszerűséget hajszolt, hozott vagy lényegit, tartalmat is, de az tény, hogy ez a Hamlet már a korszerű anyagú, szabású, színű ruhákkal, pulóverekkel minden eddiginél közelebbi, jelen idejűbb lett. S ezt a köznapi egyszerűséget még csak aláhúzta, hogy a színészek festetlenül játszottak, általában az egyszerűsége, a természetességre való törekvés jellemzi Ljubimov előadását. Itt nem a külsőségek, a színek, a ruhák hitelessége a fontos, hanem Hamlet igazságkeresése. Hamlet apjának szelleme nem egy történelmi mesejáték titokzatos, félelmetes, hordóhangú kísértete, hanem teljesen va-

lós figura. Akárcsak Claudius, aki nem afféle öreg kéjenc, hanem hatalombitorló fiatalember, alig valamivel idősebb Hamletnél, és jó néhány évvel fiatalabb a még csöppet sem idős Gertrudnál. Hamlet és Claudius szembenállása azonban ezzel nem szűkül le az azonos korúak leszámolására, hanem csak új, emberibb dimenziót kap az új király és a királyfi képviselte két világ konfliktusa. Ahogy egyik interjújában maga Ljubimov felállította ezt a drámai erejű ellentmondást: Claudius szemlélete erkölcsstelen, összezsugorítja a világot. Ezzel szemben Hamlet világa széles horizontú és etikus. A királynő ingadozik, nem tud választani a kettő közül. Azért fiatal Claudius, mert így igazi, méltó ellenfele Hamletnek. És ezért a királynő nem tévedésből issza ki a méregpoharat, hanem szándékosan, öngyilkosságot követ el. S ami a nagyszerű ebben az előadásban, hogy nem korlátozódik Hamlet és Claudius leszámolására, nem marad meg szűkös családon belüli harcnak sem, hanem sorsszerűvé tágul, s Ljubimov ezt nem a műre applikált filozofálgatással, kierőszakolt megoldásokkal, hanem a dráma gondolati, érzelmi alapanyagából egyenesen következő jellegzetes színpadi megoldásokkal fejezi ki. Elsősorban azzal a bizonyos, sokat dicsért és legalább annyit szidott függönnyel, amely egy, a színpad mennyezetének közepére felerősített csuklós szerkezet segítségével hol keresztben, hol hosszában halad végig a színpadon, és söpör, tarol mindenkit, aki útjába kerül. Mondjuk bárminek, a történelem nagy söprűjének, vagy annak a bizonyos nagy mechanizmusnak, ami csak van, amittől mindenki retteg, de ami ellen szinte lehetetlen védekezni, önmagában mégis elsősorban azért olyan remek, párját ritkító lelemény, mert számos kimondottan színpadi funkciója van. Egyrészt megoldja az előadást különben mindig szaggatottá tevő jelenetkezést, de ha kell, lehet embereket elválasztó fal is, amelyen keresztül azonban nagyszerűen lehet hallgatóni — hogy is szól Paszternák bevezetőként énekelt Hamlet-versének sokatmondó két sora: Elúrhódott a farizeusság (Az élet nem lakodalmas út —, másrészt ülőalkalmatosság is lehet, ha a túlsó oldalán például négykézlábra ereszkedik valaki, akire aztán kényelmesen ráülhetnek. Igazi drámai funkciót azonban két ízben kap ez a barnásfekete, vastag szálú csodafüggöny a Lenni vagy nem lenni monológban és a zárójelenetben. Hamlet a színpad bal oldaláról indul el, alig érthetően mormolva — igazi belső monológként — a közismert Lenni vagy nem lenni kezdetű sorokat. Előtte halad, hátrál, Hamletnek mind nagyobb helyet hagyva, mind tágasabb tért biztosítva, a függöny, s ez akár jelképes is lehet, másik oldalán

pedig Hamlet haladásának tempójában hátrál Claudius és udvari besúgója, Polonius, aki kopasz, szemüveges fejével afféle hivatali őskukac, kinek egyetlen életeleme a besúgás, a hallgatóság, s ők ketten, mintegy Hamlet szavainak visszhangjaként ismétlik a nagy monológ sorait. A jelenet szépen példázza, hogy Hamlet is, Claudius is eljutott a lét és nemlét kérdéséhez, s a nem sokkal ezután következő egérfogó-jelenet számukra egyaránt a létezés vagy pusztulás kérdését jelenti. Ugyanakkor példázza azt is, hogy attól a bizonyos nagy mechanizmustól senki sem menekülhet, legyen a függöny bármelyik felén is. Ha talán túlzás azt állítani, hogy Ljubimov Hamletjének nem is a színészek, hanem a függöny az igazi főhőse, az azonban egyértelmű, hogy a függöny a győztes, a mindenkit kiütéssel legyőző abszolút bajnok, akinek sikerült a proscéniumon levő nyitott sírba (mellette a frissen kihantolt föld) söpörni mindenkit, s miután egyedül maradt a színen, az árnyéka teljes sötétségbe borítja a játékteret, a világot jelentő deszkákat, s a felmentő Fortinbras sem érkezik meg ezúttal, csak Hamlet utolsó szavai vibrálnak a levegőben: „A többi néma csend...” Majd elsötétül a színpad, s amikor újból kigyullad a fény, a fekete trikós és fekete nadrágos Hamlet, akárcsak az előadás kezdetén, a színpad hátsó fehér falának tövében ül, rávetül a deszkába szúrt kard fenyegető árnyéka, az ő kezében gitár, s Viszockij sajátos, rekedtes hangján halkán követi a pengetést: Elúrhódott a farizeusság / Az élet nem lakodalmas út... A néző pedig azt várja, hogy újból kezdődik az előadás, hogy minden megismétlődik, mint ahogy a valóságban is ősidőktől fogva történik.

Sok mindenben, de főleg a két alapmozzanatban nagyon hasonlít a Hamlethez Marivaux alig ismert műve, A vita és ennek Chéreau általi megjelenítése. Itt is maga a sztori tartalmazza, hordozza a kiszolgáltatottságot, noha ez lényegesen naivabb, sokkal konstruáltabb, mint a Hamlet esetében: Hogy eldöntse a hercegnővel folytatott — különben teljesen értelmetlen — vitáját arról, hogy kik hűtlenkednek többet, a nők vagy a férfiak, a herceg egy kísérletet ajánl fel, a világtól teljesen elzártan nevelt két fiút és két lányt eresszék össze, s majd bebizonyosodik, kettejük közül kinek van igaza. Az előadás maga a kísérlet. A négy fiataalt továbbra is a világtól elzárva tartják, de megismertetik őket egymással — rövid időn belül megszeretik és meg is csalják egymást —, a herceg és a hercegnő pedig mint búra alá zárt fehér egereket figyeli őket, ráérő, úri kegyetlenséggel szurkolják végig a számukra izgalmas, min-

denki más számára eléggé érdektelen játékot egy vidéki kastély hatalmas fákkal elzárt kertjében. A kertet a színpadon sűrű lomboszatú, valódi fák „jelenítik” meg, s a kastély magas, mozgatható, végül börtönné összeálló falaival valóban félelmetes kelepccét alkotnak. A sztori mellett itt is a díszlet, ami azonban lényegesen kevésbé színpadszerű, mint a Hamletben, kap döntő szerepet a kiszolgáltatottság érzékeltetésében.

Az előbbi két előadáshoz hasonló fontos szerepet kap a díszlet Andrzej Wajda A Danton-ügy című előadásában, amelyet egy elfelejtett, század eleji lengyel író, Stanisława Przybyszewska műve alapján rendezett. Nemcsak hogy a dráma színhelye bírósági tárgyalóterem, hanem Wajda elképzelése szerint a színpadot és a nézőteret éppen a díszletnek, a nézőtér falaira függesztett, törvényszéki tárgyalóterem oszlopait ábrázoló oldal- és háttérfüggönyöknek, a színpadra ácsolt emelvénynek és a színpad előterében levő bírói emelvénynek meg pulpitusnak kell egyértelműen meghatározni, rögzítenie, megadni az előadás stílusát, sugallnia a rendezői és színészi eszközöket. Tehát fölöttébb fontos funkciója van, akárcsak Ljubimovnál vagy Chéreau-nál, de azért itt mégis inkább csak kertjelleggel bír, talán azért, mert a kiszolgáltatottság nem a dráma sztorijából, nem a történetből következik, hanem drámán kívüli kiváltoí vannak. Mégpedig a történelemben, egészen pontosan, az adott történelmi pillanatban kell látni a kiszolgáltatottság forrását, a két főhős és a körülöttük ágálók esetében egyaránt. Bármennyire is meggyőzőnek látszik és valóban izgalmas az a harc, amit a francia forradalom két vezéregyénisége, Danton és Robespierre folytat, örök aktualitással bír a hatalom megtartásának kétféle taktikája, amit ők ketten, egymással szemben képviselnek, lényegében mindketten az adott történelmi szituáció áldozatai, sőt kiszolgáltatottjai, még ha azt is hiszik, hogy cselekvő, meghatározó irányítói a történelemnek. S ha van valamiféle, az előadáson túlmutató értéke, jelentése Wajda rendezésének, akkor ezt egyik oldalon a történelem ilyen értelmű hideg objektivizációjában kell látni, abban, hogy bár lehetőséget adott az egyéni szenvedélyek megmutatásának, állandóan érzékeltette, hogy a lobogó szavú hősök tulajdonképpen a történelmi pillanat szorításában vergődnek — elbukásuk ezért logikus —, a másik oldalon viszont Wajda művészi hitvallásában kell látni, hogy előadásával segíteni szeretne az embereknek, a nézőknek természetesen, saját társadalmi helyük, a jelen történelmi pillanatban való helyük megtalálásában. Ez a szándék viszont egyértelmű-

en bizonyítja a rendezőnek azt a felismerését, hogy mennyire evidens emberi probléma a kiszolgáltatottság.

Akárcsak a Wajda rendezte Danton-drámában, ugyanúgy a Belgrádban látott másik három előadás esetében is a kiszolgáltatottságot egy adott szituáció foglalja magába. Ez a három előadás Az ikek, az Inuk és a Gyertek, és az a nap a miénk lesz címűek. Mindhármat az ún. antropológiai-etnográfiai jellegűek közé sorolhatjuk, s a megjelölés ezúttal több afféle megkülönböztető jelnél, szokványos címkénél, mert már eleve jelzi azt a bizonyos kettőséget, amit az antropológiai-etnográfiai jelzőt viselő életmód, világ és a vele szemben álló urbanizált, civilizált életforma és világ jelenthet. Tehát az a szituáció, hogy létezik egy valamiféle hagyományörző és egy korszerűbbnek nevezhető világ, s ezek valamiképpen találkoznak, érintkeznek, konfrontálódnak, hogy van két szint, s a drámaiság ezek között feszül, ezek szembenállásából keletkezik, ebben a három esetben is jellegzetes. Ugyanakkor nagyon is tanulságos megvizsgálni, hogy a három, egymáshoz sokban hasonló szituációt milyen drámai, színpadi eszközökkel fejezték ki a rendezők.

Petar Brook éppen Az ikek kapcsán adott egyik régebbi nyilatkozatában olvastam: „Brecht hitt abban, hogy ha egy szituációt sikerül megértetni a közönségével, s a nézők tisztába jönnek a szituáció elemeivel, akkor a színház elérte célját: sikerült a közönséggel megértetnie azt a társadalmat, amelyben él...” Pontosan ez Brook célja is, s ennek érdekében először egy végtelenül egyszerű, érthető esetet választott, nevezetesen az ikek nevű észak-ugandai törzs szármalmas, elgondolkoztató esetét. Az ügyes vadászok hírében álló ikeket egyszerre, egyik napról a másikra arra kényszerítette egy állami rendelkezés, hogy mivel területüket nemzeti parkká nyilvánították, ahol tilos a vadászat, ők álljanak át földművelésre. Mivel azonban erre képtelenek voltak, egyrésztük a hegyekbe vándorolt, de miután ott nagyon szegényes volt a zsákmány, visszaköltöztek régi területükre, és megpróbáltak földműveléssel foglalkozni. Óriási, évszázadokat igénylő változáson kellett egész rövid idő alatt átmennie a törzsnek, magától értetődik, hogy egyetlen céljuk a túlélés volt. Ennek érdekében nem válogattak az eszközökben, aminek az lett a következménye, hogy az alapvető emberi viszonyok szülők és gyermekek, rokonok és rokonok, barátok és barátok között teljesen megbomlottak, senki sem volt tekintettel a másikra, legyen az beteg, kiskorú vagy aggastyán. Majd pedig Brook ehhez a mindenképpen megrázó történehez kereste a legmegfelelőbb színpadi megoldást és

eszközt. S helyesen úgy látta, hogy az ennyire kifejezetten életszagú történethez csakis szupernaturalizmus illik. Úgy kezdődik az előadás, hogy a színészek zsákokból földet szórnak, és kisebb-nagyobb köveket helyeznek el a játéktéren, ez az ikek területe, ide érkezik az angol antropológus, aki, mint pikniken, kicsomagolja civilizációja kellékeit, az összecukható alumínium asztalkát, a kis gázpalackot, a teafőzőt, tüzet gyújt, és hamisítatlan angol teát főz magának, cukrot tesz bele, megissza, majd előveszi hálósákját, és lefekszik. Az ikek körülülük, és nézik. Éhesek. Kapnak cukrot, mohón falják. Később látjuk, hogyan építik kunyhóikat az ikek, illetve állítják össze az előre elkészített botokból... És ebben a stílusban folytatódik az előadás, melynek a későbbiek során talán legdrasztikusabb jelenete, amikor a végtelenül kiéhezett, elgyengült ikek egy zsák élelemhez jutnak, s ezt marékkaal tömik a szájukba, majd pedig kihányják... Az előadás tehát elsősorban a pusztta tények, életjelenetek közlésére törekszik, természetesen ezeket igyekszik bizonyos drámai rendszerbe foglalni. A dokumentumdrámára jellemző megoldásokkal azonban nem szánakozást akar kiváltani, hanem együttérzésre, azonosulásra próbál kényszeríteni. Ilyen értelemben elkötelezett színház ez a brooki. De nem valószínű, hogy követhető, megismételhető útról van szó, bár az ikekéhez hasonló történettel másutt is találkozhatunk, legfőbb érdeme mégis inkább a komoly kérdésfelvetés. Megdöbentő kísérlet, amelynek nem a művészi formája, legyen ez a végsőkig következetes, csontig tisztított, célratörő egyszerűség, hanem mélyen emberi vonatkozásai ragadják meg a nézőt. Az ikek esetében az éhség imperatívusa, ami azonos a haláléval, a borzasztó, s ezt az alapvető egzisztenciális kérdést mindenki sajátosan, a maga keserű élettapasztalata szerint éli át, transzformálja önmagára. Ilyen értelemben könnyű általánosabb vonatkozásokat is felismerni Brook előadásában. Könnyen szellemi, pszichikai síkra váltható az ikek biológiai katasztrófája, kiszolgáltatottsága, gondoljunk csak a sztalinista perekre, a modern inkvizíciós esetekre szerte a világon, s máris nyilvánvaló, hogy a túlélés kérdése mennyire jelen van mindennapjainkban, kulturált és primitív világokban egyaránt.

Ugyanakkor az sem hagyható említés nélkül, főleg mert a Brookféle előadást, véleményem szerint, érdemen kívüli fogadtatásban részesítették, alig hangzott el néhány mérlegelni is próbálkozó, fenntartó észrevétel, szóvá kell tenni, hogy az emberi túlélés kérdésével együtt az előadás a színház túlélésének kérdését is felveti. Azt a

problémát, hogy a teljesen leredukált színház, az eszköztelen, a művészet nélküli színház mivé válik, az élet fotográfiája lesz-e, a valóság maximálisan hű lenyomata, vagy megmarad az életnél több, ezt bizonyos artisztikus többséggel megtöltő, bemutató művészetnek. Brook előadásának eszközei félreérthetetlenül a minél teljesebb valószerűséget, élethűséget példázzák, ugyanakkor elég sokat kell vesztíteniük ebből az életességből, elsősorban mert egyetlen helyszín, néhány órányi időtartama, előre kijelölt időpont, megjelenítés, eljátszás kalodájába kényszerül, szükségszerűen jó adag mesterkéeltséggel, előre vállalt hamissággal telítődik ez a fajta színház is. Tehát színház lesz, azzá kényszerül, de hiányzik belőle a színház művészete, a művészet többlete. Sőt még az imént említett brechti sajátság is hiányzik ebből a különben megrázó, mélyen emberi, elgondolkoztató előadásból. Mert ha csak az történe, hogy a színész „kivetít egy képet”, egy helyzetet mutat be, akkor könnyebben tudnánk elfogadni, de ez az előadás elsősorban valóság akar lenni, s csak azután színház. Ez a legnagyobb hibája, ezért megismételhetetlen.

Nagyon közeli Brook előadásához az izlandiak eszkimó-története. Az eszkimó-idillt, amelyet a reykjavíki előadás első részében látunk, tönkreteszi a konzumcivilizáció. Mindössze erről szól az előadás, amely ugyanúgy autentikus folklór elemekre épül, mint Az ikek. Az eszkimók kiszolgáltatottságának forrása szintén a primitívebb és a fejlettebb civilizáció konfrontálódása. Viszont az eszkimó világ megjelenítése a stilizálás s nem a maximális színházi naturalizmus eszközeivel történik. Lényegesen naivabb előadás ez, elsősorban mert a konfliktust túlságosan is szó szerint veszi, és igyekszik a következményeit bemutatni, de szerény színházi elemei mégis a művészet szférájába emelik.

Szintén két kultúra konfliktusát kívánja megjeleníteni Eugenio Barba előadása, a Gyertek, és ez a nap a miénk lesz című, nagy érdeklődést kiváltott és még nagyobb csalódást okozott produkció. Barba az indiánok és a fehérek összeütközését kívánja elmondani, de közben nem az értelemre akar hatni, hanem a nézők érzelmire. Eksztázist kiváltó elemekkel, zenével és tánccal operál. Elég naivul és nagyon kis remélhető sikerszázalékkal. Nem az a baj, hogy az értelmes szöveget teljesen mellőzi, mindössze két-három szemantikai desztillátumra korlátozza, hanem hogy a megszerkesztett örület, eksztázis eleve nem számíthat a nézők átvevőképességére, rezonanciájára. Nem szólva arról, hogy végkicsengése is eléggé vitatható és együgyű. A fehérek ugyanis legyőzik az indiánokat, s közben nem-

csak az indián civilizációt semmisítik meg — tönkreteszik az indiánok viseletét, és rítusaikat semmisítik meg —, hanem a győzők is szegényebbek lesznek ezáltal, önmagukat, a saját kulturáltabb világukat szegényítik. És szegényedik az ilyenféle kísérlettel a színház is, az értelemmel, az értelmes és érthető, felfogható, magunkba szívható művészettel lesz szegényebb. Ez pedig nem lehet cél. Nem célja Grotowski szegény színházának sem, amelyből a pszichodinamikus színház e változata kinőtt, származik.

A drámairodalomban, a régebbiben és a legújabb koriban sincs talán még egy mű, amely annyira egyértelműen az emberi kiszolgáltatottságról, szólna, mint Beckett Godot-ja. Estragon és Vladimir állandóan, két felvonáson át, örök időktől fogva várnak valamire vagy valakire, de hiába várnak, mert szinte megátkozottan a reménytelenség kiszolgáltatottjai, az idő és a tér, a most és a soha, vagy a most és a mindig, az itt és a sehol, vagy az itt és a mindenhol senkiföldjén, várakozásuknak soha sincs vége, csak egyetlen valamiben lehetnek biztosak, saját bizonytalanságukban, és abban, hogy várni kell. Nagy tévedés, hogy a várva várt és soha meg nem érkező Godot kilétét akarják egyesek megfejteni, Beckett-nél nem Godot a fontos, hanem a várakozás és a bizonytalanság, ő nem tézis-drámát írt, pedig nagyon könnyű lenne, csak a Godot-t kellene konkretizálnia, behelyettesítenie bármivel vagy bárkivel, de itt, és az életben nagyon sokszor, a várakozás több, fontosabb, mint a beteljesülés. Csavaras filozófia, de mélyen emberi. És pontosan ezt sikerült kifejeznie Beckett rendezésének. Eszközei között egyetlen fölösleges, a néző figyelmét, gondolatát másfelé irányító megoldás sincs. Az előadás tisztasága éppen a kiszolgáltatottság célratörő megmutatását célozza. Nincs itt semmiféle komédiázás, clowniáda, mulattató szórakozás, itt emberek vannak, esetlenek, nincs rájátszás, nincsenek kierőszakolt, hatásos ötletek — csak csontkopasz szituáció van: ketten várnak valakire, akit nem ismernek és aki sohasem jön meg, s ők mégis várnak. Kissé unalmas, illetve unalmas is lehet, de igaz.

A Godot-ra várva című Beckett-mű Estragonját és Vladimirjét, ezt a két ősvárakozót gyakran, majdnem kivétel nélkül bohócokként képzelik el a rendezők. Talán nem is alaptalanul, mert párbeszédükben elég sok bohóc-fordulat van. Hiszen számukra egyedül a várakozás, a valakit várni a fontos, s nem az, hogy közben mit beszélnek. Így történik meg, hogy nem emlékeznek arra, amit mondtak; hogy percekkel később pont az ellenkezőjét állítják valamiről.

Könnyű tehát azt hinni, bohóckodnak, s ezért szinte szokásossá vált a mű cirkuszos, bohócos beállítása. Az a szokatlan, ha nem így játsszák. Ezzel szemben viszont a nagy szenvedélyek drámáját — kiélezve azt is mondhatnánk: tragédiáját —, az Othellót mindeddig elképzelhetetlen volt bohócokra, cirkuszi szintre sülyeszteni. Volt, mert a német Peter Zadek megtette. Othello, a bátor és szenvedélyes mór, a nagy hadvezér pontosan úgy néz ki, úgy viselkedik, mint bármelyik clown a cirkuszban. S ha tudjuk, hogy a cirkuszi produkcióban nincs szánalmasabb figura a bohócnál, akivel mindenki kitol, akit mindig átvernek, s aki mégis mindig újra kezdi, ő az abszolút kiszolgáltatott. S ezzel lesz Zadeknál a bohóc-Othello is. A szenvedélyek hőse Zadek népi, vásári színházában antihőssé lesz. Csak látszólag irányítója a történetnek, saját sorsának. Lényegében ő az irányított, nemcsak Jago, hanem a többiek, Desdemona kiszolgáltatottja is. Így látja Zadek, és ennek érdekében válogatja össze eszközeit, ötleteit, megoldásait, vihart kavaró gegjeit. Tény, hogy Zadek Al Jonson-képű, kócos hajú, feketére suvikszolt testű (minden ölelésnél Desdemona fekete foltos lesz), magát szifonból húsító, Desdemonája lába alá széles gesztussal virágokat hintő, bohóc-Othellója, bikinis, meztelenkedő Desdemonája, tornacipős, bohóc-orrú Rodrigója, utcalány Biancája, a bort kalapból védelő Cassiusa, nácisán pökhendi, pimasz Jagója, az egész előadás stíluszavara, öszevisszasága joggal válthat ki tiltakozást, kap elutasító kritikát, még akkor is, ha felismerhetjük a rendező szándékát, hogy ezt a szívrepesztő szerelmi történetet megfossza minden hamis, ráaggatott pátosztól, hogy a reneszánsz íróhoz vitathatatlanul közel álló népi, vásári színjátszás eszközeivel jelenítse meg a művet. Félreérthetetlen, hogy Zadek Shakespeare és a mai néző érdekében így próbálja egymáshoz közelebb vinni Shakespeare-t és a mai nézőt. Az előadás túlsúfolttsága, ötlettobzódása miatt mégiscsak érdekes próbálkozás, mint perspektívát nyitó út, mind a színház, mind pedig a Shakespeare-művek megjelenítésében.

Nemcsak eszközeiben, hanem a kiszolgáltatottság okát illetően is egyedülálló a 10. BITEF — Nemzetek Színháza fesztiválján látott Wilson-produkció. Robert Wilson, napjaink legtöbbet szidott és védett színházi csodagyereke az emberi kiszolgáltatottság igazi forrását magában az emberben, szokásaiban, előítéleteiben, tehetetlenségében látja. Előadása — Einstein a strandon — tulajdonképpen néhány mozdulat véget nem érő ismétlésére, néhány szüntelenül ismétlődő hangra korlátozódik. Ezeket ismétlik, nyúvik négy órán

keresztül, nyilván kettős szándékkal. Egyrészt, hogy afféle eksztatikus állapotba, transzba ringassák a közönséget, másrészt, hogy a mozgás és a hangok automatizmusát felismerve lássuk életünk sivárságát. Igen találó az észrevétel, hogy ez az előadás — egész életünk? — mindössze néhány igére és főnévre zsugorítható; utazni, nézni, hallgatni, emlékezni, beszélni, énekelni, illetve álom, álmodás, idő, tér, távolság, vonat, bíró — azok a nyelvtani sablonokkal jelölhető koordináták, melyek között életünk múlik. Mi ez, tették fel sokan Wilson húsz-húsz perces és mégis mindössze néhány elemet ismételtető jelenetei láttán a kérdést, örültekháza vagy a valóságot utánzó színház? Ez is, az is. Örültekháza is, de a valóság automatizmusának megmutatása is. És ennél valamicskét több is. Egy újfajta totális színház, melyben elsősorban az audiovizuális elemek a fontosak, a mozgás, a fény — hány árnyalatát tudja keverni a fehérnek! —, a zene a lényeges tényezők. S ezzel valóban tágítja a színház horizontját, univerzálisabbá teszi. Nyilván ha önmagában való kísérlet marad, gyorsan feledésbe merül, de ha egyszer az értelmes, a hagyományos színházzal társulhat, frissítő ereje, élesztő szerepe akkor mutatkozik majd meg teljességgel.

Ha eszközeiben nem is, de a kiszolgáltatottság okát illetően némi rokonságot mutat Wilson előadásával a vérmes spanyoloké, a Victor Garcia és Nuria Espert rendezésében látott Isteni szavak. Itt is az ember önmaga kiszolgáltatottja, pontosabban butaságának az áldozata. A hűtlenkedő szép Mari-Gailát — Valle Inclan művében — a felháborodott tömeg meg akarja kövezni, még a férj engesztelő kérése sem segít, csak akkor hátrál meg a tömeg, amikor nem spanyolul, hanem a számára érthetetlen latin nyelven hangzik el a felszólítás. A felbőszült tömeg egyszerre megbénul, a latinnal természetesen együtt jár a vallásosság, kísért a múlt, s a tömeg észre sem veszi, saját hiszékenységének, együgyűségének engedve egyik percről a másikra kezes bárány lesz, sőt a nemrég még lekurvázott Mari-Gaila megdicsőül, egy hatalmas falluson a tömeg fölé emelkedik.

Az alapprobléma mindenütt ugyanaz — a kiszolgáltatottság —, csak az okok különböznek, és a megjelenítés eszközei mások, változnak. Természetesen nem ez a 10. BITEF — Nemzetek Színháza egyetlen tanulsága. Még számos különféle szempont alapján lehetne vizsgálni az előadásokat. Megnézhetnénk, hogy a belgrádi előadások szerint hogy áll az örök színházi egyensúlyharc klasszikus és avantgarde játék, szemlélet között, a mind többet emlegetett színház—dráma viszonylatban, hogy domináns szerepet játszanak-e még min-

dig az ún. rendőr-színházak, hogyan módosultak a színjátszás eszközei, milyen eszközök jutottak vezetőszeréhez, hol tart ebben a nemzetközi konstellációban a jugoszláv színjátszás... De ezúttal csak ezzel az eggyel, a kiszolgáltatottság okozati-tartalmi-formai vizsgálatával foglalkoztunk, annak az elemzése kötötte le figyelmünket, amit a fesztiválnyitó Jean-Louis Barrault olyan szépen fogalmazott meg: „a színház a világ lelkismerete”.