
KRITIKAI SZEMLE

SZÍNHÁZ

11. BITEF

ÁLOM, ÖSZTÖN, HALLUCINÁCIÓ

Posztavantgardizmus: színház a tudatalattiban?

A nézők felkéretnek, hogy racionális szemléletüket hagyják a ruhatárban — írta a *Figaro* kritikusa a BITEF-en is látott Palazzo mentale előadása kapcsán. Ezt a frappáns mondatot idézi a fesztiváli katalógus is — figyelmeztetve ilyképpen a grenoble-i színház előadásának rendhagyó jellegére. Ugyanakkor ez a mondat akár mottója, foglalata lehetne mindannak, amit ez a fesztivál „új” törekvésekként felkinált. Mert a posztavantgardizmus címkéje alá gyűjtött-gyömöszölt előadások legtöbbször éppen a racionálisból az irracionálisba való átmenet a jellemző. Szinte alig akad köztük a nézők értelmére apellálni kívánó, ami persze könnyen megtévesztő lehet egy ilyen rangos nemzetközi fesztiválon. Mert mintha pillanatnyilag a világszínház — ennek állapotát hivatott tükrözni a BITEF — legfőbb törekvése arra irányulna, hogy a láthatatlant tegye láthatóvá. S bármennyire is képtelenség ilyesmit állítani, a rendezvény valamiképpen mégis azt sugallja, hogy az effajta törekvések sem egészen idegenek napjaink színházi próbálkozásaitól. Mintha a posztavantgardizmus az ösztönök, a hallucinációk, az álmok színházát kívánná megteremteni és divatba hozni.

Vitathatatlan az álom fontos szerepe a művészetben. De vitathatatlan az is, hogy eddig éppen a színházban jutott az álom a legjelentéktelenebb szerephez. És bár ez eléggé hihetetlenül hangzik, mert a művészetek családjából pont a színjátszás törekszik legkifejezettebben illúziók keltésére, mégis igaz. Am tudni kell, hogy a színház nem a megismerhetetlen, a láthatatlan, a megfoghatatlan, ellenkezőleg, a valóság illúzióját kergeti és kergette attól függetlenül, hogy naturalistának, realistának, szürrealistának vagy expresszionistának címkézték-e. Tehát: kifejezett illúzióteremtési vágya ellenére a színházban ritkábban játszunk álmot, mint ahogy leírunk, megfestenek, megkomponálnak vagy filmszalagra rögzítenek. Sőt: a színházban az álmot is a realitás korlátai közé próbálják szorítani. A színház mindenképp igaz akar lenni. Csökönyösen igaz. Feltehetőleg a hagyomány hatására, az évtizedes realista és natu-

realisztikus törekvések következményeként a színház két lábbal állt és áll a valóság talaján. Ez alól talán a romantikus színház sem kivétel, amelynek pedig minden előfeltétele megvolt az irracionális kifejezésére. A romantika is épp a drámában és a színházban akart legkevésbé romantikus lenni.

A BITEF jó néhány előadásának jellegzetessége, hogy az álmot hozta be a színházba, de úgy, hogy nem akarta átalakítani, valóssá tenni, hanem éppen álomjellegét kívánta megőrizni és hangsúlyozni. Ha egészen pontosan akarok fogalmazni, azt kell mondani, ezekre az előadásokra az jellemző, hogy valóság-tartódúccok fölé feszítik ki az álom, az ösztönök, a hallucinációk szivárványos ívét. Nem kell különösebb struktúravizsgálatokat végezni ahhoz, hogy lássuk, a kiinduló- és a zárópont egyformán valós a Halott osztályban, a Saloméban, A kékszakkállú herceg várában, a Palazzo mentaleban, éppúgy, mint Beckett két jelenetében. Akárcsak annak a felismerésére, hogy a felsorolt előadásokban az álomnak más és más változatával találkozunk. Ezeket azonban kivétel nélkül az azonosság utáni vágy, valamiféle identitás-keresés hatja át, hozzá közös nevezőre.

És ezzel sajátos, lényegi kettősséghez érkeztünk. A színházat megpróbálják kiegyenlíteni a bizonyosságot jelentő identitás-kereséssel, abszolút valós szerepet szánnak neki, de az azonosságbizonyítást az irracionális szférában, az álom megjelenítésével foglyatják.

Kísértetiesen emlékeztet ez a paradoxon arra, amit az álom és a valóság kettősségéről Witkiewicz vallott: „Amikor az ember kijön a színházból, az az érzése kell hogy legyen, hogy valamilyen furcsa álmóból ébredt, amelyben még a legköznapiabb dolgoknak is különös, kifürkészhetetlen varázslat volt, ami álmainkra jellemző és semmihez sem hasonlítható.” Azzal a különbséggel, hogy ezekben az előadásokban nem a „legköznapiabb dolgoknak” van varázslatos erejük az álomra, hanem fordítva, az álom kap köznapi valós szerepet. Witkiewicz álmot kér a színháztól. Ezek az előadások viszont a valóság látszatát kívánják az álomtól. Ettől függetlenül Witkiewicz hatása alól nem lehet mentes napjaink álomszínháza. Mert ahogy egyik pompás esszékritikájában Nádas Péter írja, Witkiewicz is „azon a határterületen mozog, ahol a belső, pszichikus és a külső, filozofikus magyarázatoknak még egyenrangú esélyük van . . ., ahol a jelenségek az eltávolítás és az azonosulás között irizálnak . . ., ahol sem a külső, történelmi-társadalmi rendnek, sem a belső, egyéni-pszichológiai rendnek nem kell elköteleznie magát”. Pontosan ez a közties állapot jellemzi ezeket az előadásokat is. Éppúgy a valóság és az álom között, mint színházi szempontból a hagyományos és a körülbelül egy évtizeddel ezelőtti avantgarde színház megoldásai között egyensúlyoznak. És ez a közties állapot egyszerre jelenti az út-keresést és a megtalált utat, a bizonytalanságot és a bizonyosságot, az újat próbálás igényét és az újtól való félelmet.

Tanulságos volt figyelni, nyomon követni, hogy az álomszínháznak nevezhető színházi vonulat egyes hívei hogyan próbálták megteremteni és feloldani a reális és irreális közötti ellentétet, a valóság és az álom kettősségét.

A lengyel Tadeusz Kantor a színészek és a bábok, pontosabban a báboknak álcázott színészek és a színészeknek álcázott bábok kettősségével, melyben a színészek jelentik a valóságrészt, a bábok viszont az álmot. Az angol Lindsay Kemp a szöveg és a színpadi hatáselemek, Oscar Wilde Saloméja és a fény meg színek tobzódó játékaival, melyben a Wilde-szöveg a reális kiindulópont, az effektusok pedig az álomszínház kellékei. Előadásában Pina Bausch a zene és a mozgás kettősségét képzelte el alapul, és ehhez Bartók A kékszakállú herceg várának néhány részlete adja a valós kiindulópontot, a részletekre komponált mozgásrendszer viszont a másik, az irreális oldalt. A grenoble-i színházi központ köré csoportosult francia színházi emberek a Palazzo mentale című előadás kettősségét az ismert, valós alakok — Proust, Kafka, Erich von Stroheim, Borges, Marlene Dietrich — színpadi mása s a reális helyszín, egy hotelszerű, több emeletes, valós ház képzetét keltő színpadi építmény és a színpadra szervezett képzőművészeti értékű látvány elemeiből kívánták megalkotni.

Igen sajátos, hogy mind a négy legkifejezettebben álomszínházi ismérveket mutató előadás — Beckett két jelenete, az Akkor és a Lépések, Majakovszkij Poloskája és az olasz, cataniai hagyományörző báboscsalád produkciója is bizonyos vonatkozásokban ehhez a vonulathoz kapcsolható, bár semmiképpen sem tartozik a vonulat törzséhez — elsősorban biztos bázisra próbál építkezni. És mind a négy a néző asszociatív képességére számít, de azért alapnak megbízható irodalmi-zenei bázist választ. Kantor Witkiewicznek egy regényéből, a Tumor Mozgowiczből vesz néhány részletet, Kemp Wilde szecessziós színművét, a Salomét, Pina Bausch a Balázs Béla misztériumdrámájának szövegére írt Bartók Béla-operát, A kékszakállú herceg várát, a franciák viszont Kafka, Proust és mások szövegfoszlányait választják. Tehát mind megpróbálja magára öltetni az irodalmi színház kosztümjeit, de szabadulni is akarnak a számukra bélyegző jelentő irodalmiságtól. Ugyanez a kötődés-szabadulási vágy ellentéte ismerhető fel az előadások színjátszóinak, színházi elemeinek vizsgálatakor. Megpróbálnak kapcsolódni a meglévő formákhoz, felhasználják a hagyományos színház eszközeit, de időzójelle is teszik őket, szeretnék olyképpen előadássá szervezni a színjátszás különféle összetevőit, hogy újszerűnek, másnak tűnjenek fel, hogy az alkotók sajátos vízióját fejezzék ki, hogy az álomszínház színház voltát bizonyítsák.

Kantor csak töredékeket használ fel Witkiewiczről — nem véletlen, hogy éppen tőle —, de ezek nem válnak külön az előadás szándékoltan alkotott halandzsza-szövegétől, ami viszont a kísérőelem szerepét tölti be

a bábokra emlékeztető színészek és a színészi jelenletet idéző bábok kísérteties forgatagában.

Míg a közönség elfoglalja helyét, a majdnem kör alakú nézőtér aljában, valahol lenn a mélyben, néhány kopott iskolapadban fekete ruhás, lisztes arcú öregemberek és öregasszonyok ülnek mozdulatlanul. Nem vesznek tudomást a sorok között bőklászó közönségről, sem pedig a padok körül sétáló, hol a nézőket figyelő, hol a világítást irányító férfiről, az egyetlen részvevőről, aki nem lisztes arcú, nem merevedett bábuvá, mozgó, élő szereplő. A többiek a kopott padokban csak ülnek, mint a bábok. Tulajdonképpen nem is tudjuk biztosan megállapítani, ki báb s ki bábbá merevedett színész. Elcsendesedik a nézőtér, rövid ideig teljes csend és mozdulatlanúság az egész teremben. Majd egyenként emelkednek fel a padokban levő, halálfehér arcú színész-bábok. Két ujjukat a magasba emelik, jelentkezőnek, mint a kisdíákok az osztályban, meg-elevenedik a halott osztály — nem is tudjuk pontosan, hogy valós, valamikor létező osztályt látunk-e vagy csak az előadás karmesterének, Kantornak képzeletében életre kelő osztály lisztes képű vénember-díákjait, de ez nem is lényeges, bár inkább az utóbbit kell gyanítani —, pipiskednek, majd kiesnek a padokból, egyesek fel is másznak a padra, majd pedig lassan hátrálva eltűnnek a színről. Hamarosan, impresszív, sajátos lengyel hangzású, hangos zenekísérettel ismét megjelennek, de ekkor már mindegyikük magával hozza, ki a kezében, ki a nyakába akasztva, hóna alá fogva vagy kézen fogva vezetve méteres vagy ennél nagyobb rongybábu hasonmását. A bábok és a színészek öltözéke azonos, jelezve ilyképpen is az élő és a holt szereplők együvé tartozását, hogy a bábok csak leválasztott részei, valamikori éneji az élőknak. Afféle mementók az élő ember számára, hogy íme, mi lehetsz, mi leszel. Kantor sajátos esztétikai elvei szerint a báboknak egyszerre kell kelteniük a halál képzetét és a színészeknek modellt adni az elevenéget — élettelenséget egyesítő groteszk mozgáshoz. A múlt és a jelen, a különféle idősíkok, létidők egymásmellettségében, összemosódásában, a halálon inneni és a halálon túli állapot kiagyentelésében a reális és irreális álomszerű keveredését, álomszerűen látomásos, fekete ruhás, lisztes pófájú, halottképű, esetlenül nyikló-nyakló, élő-holt masszáját teremti meg. S mivel az előadás nem egyenes vonalú drámai történet megjelenítése, hanem egymás mellé illesztett jelenetek sora, nyugodtan mondható, hogy a festő Tadeusz Kantor kiállításának egymás mellett, eleven, mozgó képei, a későbbi jelenetek — A biciklis férfi éjszakai sétája, a Holdkóros prostituált, az Öregember a W.C.-én, a Történelmi hallucinációk, a Katona az első világháborúból, a Hullamosás, a Fülmosás, a Két mezeten hullá és a többi, mind egy-egy frappáns képalírás is lehetne Kantor kiállításán — lényegében megismétlik, variálják a Nagy bevonulás élet-halálköziségét, álomvízióját, a kísérteties fantazmagóriát, azzal téve valóssá a látomás borzalmat, hogy a valószínűtlen, döbbenetes forga-

tagban, a színész eleven-holt és a bábok holt-élő testtömegében felbukkantat egy-egy abszolút konkrét tárgyat, egy biciklit, egy söprűt, egy szuronyos puskát, egy családgépet, gyászjelentéseket, egy hófehér nő mellett, egy pörsenéses ülepet. A valós élet felkiáltójelei ezek a hallucinációk kavalkádjában. A színészek számára az álom, a hallucinációk, a nézők számára viszont a képzetársítások reális keretét, tárgyi fogózóit teremti meg, építi be az előadásba Tadeusz Kantor.

Míg a Witkiewicz-szövegre építő Kantornál a mozdulatok, a színész teste és a bábok rongytömege elválnak a szótól, pontosabban a szöveg mellett élnek, addig a szövegalapul Wilde Saloméját választó Lindsay Kemp színházában ennek éppen az ellenkezője figyelhető meg. Az előadás színpadi megoldásai nem a szöveg mellett léteznek, hanem a szöveggel együtt lélegeznek, azzal összenöve, annak életritmusát és külsőségeit igyekeznek átvenni, magukévá tenni.

Gomerz Carille Salome-reflexióiból tudjuk, hogy Wilde, akit a Salome-téma nagyon és sokáig érdekelt, lázasan kereste képzelete bálványának legpazarabb megjelenítési formáját, képes volt hosszú ideig az ékszerboltok kirakatai előtt ácsorogni és kutatni a legpompásabb ékszerek után, amelyekbe a zsidó hercegnőt öltöztetni kívánta, egy ízben a következő szavakkal fordult társához: „Teljesen meztelenül jobb lenne? Nem gondolja? Igen, teljesen meztelenül. De drágakövekkel bőségesen borítva. Ékszerek csengnek, csilingelnek a hajában, csuklóján, a karján, a nyaka körül, ékszerek övezik a csípőjét. S csillogásukkal csak még fokozzák a nő borostyánszínű húsának bujaságát.” Látvány és erotika — összegezhethetnénk Wilde eszményét. S ha visszagondolok Kemp Saloméjára, nem nehéz nyugtázni, mindenekelőtt külsőségekben igyekezett Wilde követője lenni. A „bujaság lányának”, ahogy a darabban mondják Saloméról, Kemp elképzelése szerint is csillognia kell, mindenkit el kell kápráztatnia. Csodásnak kell lennie, mint az álomnak. Salome csak mesebeli lehet. S ennek megfelelően a Salomé alakító Mr. Kemp először színes, hatalmas tollkoronát tesz a fejére, több színben pompázó ruháját színesen villogó gyöngyszemekkel ékesíti, mellét viszont tízsornyi színes gyönggyel díszíti. Amikor pedig tollkoronáját és csillogó ruháját leveti, és Saloméja a „hétfátyolos táncot járja”, hogy így bővílje el és kínozza a belé különben is szerelmes Heródes királyt, akitől majd ellenszolgáltatásul annak a Jochanán prófétának a fejét kéri csillogó ezüst pajzsos, aki nem engedte, hogy a buja Salome megcsókolja, akkor Kemp is megpróbálja csillogóvá tenni testét, s ebben a magára ragasztott fénylő pontocskák mellett a színekben tobzódó színpadi világítás, a szédületes tempójú, moható mozgás és a nyugtalanítóra hangosított zene segítségére is számít. Fénnyel, mozgással, hanggal, színekkel próbálja vizuálissá tenni Wilde szövegének tobzódását. A szó szecesszióját a színpad szecessziójával cseréli fel. A színpadi elemek rítusát próbálja megteremteni a szavak rítusa helyett. A szavak álomszerű hőmpölygése

Kemp elképzelése szerint a színpadi hatáselemek áradatává alakul át. Minden Kemp vízióját szolgálja, a színháznak Kemp Salome-imádatát — akárcsak egykor az irodalomnak Wilde Salome-imádatát — kell minél „ékebben” hirdetnie.

Ahogy Kemp szándéka egészen nyilvánvaló: beleálmódni önmagát Wilde Salome-történetébe, -világába, körülrajongott, csodás Salomé-vá válni, ugyanúgy nyilvánvaló Pina Bausch kékszakállú-víziója: a Bartók-opera részleteinek, motívumainak felhasználásával vallani a férfi-nő viszonyról. Kemp a külsőségek halmozásában véli szándékát leginkább megvalósíthatónak, Bausch pedig a lélek bugyrait kívánja láthatóvá tenni, mégpedig Kempéhez hasonló eszközökkel: mozdulatokkal — nehéz is eldönteni, hogy amit látunk, balett-e vagy színjátkozás —, hangeffektusokkal, de Kemptől eltérően nem a kellékek és ruhák pompázásával, hanem ellenkezőleg ezek hangsúlyozott szegénységével, egy kopott székekkel, egy rozoga, kerekeken gördülő magnetofonnal, padlóra szórt száraz falevéllal, néhány lepedővel és néhány párnával meg egy romos ház piszkosfém faláival, beszögezett ablakaival.

Az előadás kezdőjelenetében a teljesen üres játéktér közepére húzott széken, a magnó fölé hajolva, a billentyűket nyomogatva ül *egy férfi*, hosszú, fekete kabátban, fekete nadrágban, fehér ingben, mezítláb. A színpad előterében, egész a jobb oldalon, fekszik, hanyatt, az egyik lábát kinyújtva, ruhája kissé felcsúszott, a másik lábát térdben felhúzva, némileg fakult ciklámenszínű hosszú ruhában *egy nő*. A férfi elindítja a magnót, odaszalad a nőhöz, és ráveti magát. A nő mintha szabadulni akarna a rajta levő test alól, igyekszik kicsúszni, így araszolja a hátán végig a színpad egész szélességét, vonszolva, ölelve közben a férfit. Időközben méhányszor, amikor a lágyan induló zene hirtelen erősebbre vált, mivel a változás láthatóan zavarja, a férfi felugrik, odaszalad a magnóhoz, megállítja, idegesen visszajátssza a szalagot, újra indítja a zenét, visszaszalad a nőhöz, és kezdődik minden előlről. Ez a jelenet nyolcszor-tízszor megismétlődik, közben a férfi és a nő földön csúszva eljutnak a színpad egyik végétől a másikig, majd a proscéniumtól a háttérfalig átlóban teszik meg az utat, ugyanígy és ugyanennyi megszakítással.

Ez a jelenet félreérthetetlenül a férfi felfokozott nővágyát, nemi igényét és férfiúi kudarcát tárja fel. Szinte egy az egyhez jeleníti meg Freudnak a kékszakállúról mondott véleményét, mely szerint a kékszakállú a tehetetlen férfi alaptípusa, aki, hogy szégyenét eltitkolja, megöli tehetetlensége tanúit. Ahogy ez a Balázs—Bartók-mű sztorijában áll. De Bausch kisasszony nem az opera színpadra táncoltatására vállalkozott, hanem a szerencsétlen szerelmek, a megvalósíthatatlan férfi—nő kapcsolat tudat alatti rétegét próbálja láthatóvá tenni, megjeleníteni. Ahogy egyik méltatója írta, a férfi és a nő szerelmének minden stádiumát, a szerelem minden szerencsétlen és kínos állomását akarja bemu-

tatni. Mégpedig nem külső, hanem a belső rétegeket akarja láthatóvá tenni. A lélek térképének vonalait próbálja kirajzolni néhány rövid lírai mozzanattal, a tehetetlenséget az izomkolosszusok Mister Univerzum-választásának is beillő fejlettségfitogatásának — de a bilderizmus karikatúrájának is beillő — jelenetével meg az eszelős futkározásokkal, miközben szédült rovarok módjára a táncosok fejjel szaladnak a falnak, kelepeibe zárt dühöngő vadalkként igyekeznek felmászni a magasba nyúló meredek falakon... A mozzulatok nyelvén próbálja bemutatni a tehetetlenségükben vergődő férfiak lelkiállapotát. Ehhez kell Bausch kisasszony számára a tehetetlenséget drámaivá fejlesztő zene, amely az opera motívumainak konkrétságával a vízió, a hallucinációk tartóvázat jelentheti.

Nem az irodalom vagy a zene, hanem a helyszín — a színpadra épített emeletes ház díszlet-mása — és a művészvilág is — mert alakjai — Proust, Kafka, Borges, Marlene Dietrich, Erich von Stroheim és mások — élethű megjelenítése a grenoble-i színházi központhoz tartozó társulat számára az álomszerű látomások szilárd alapja. Sajátos funkciócsere történik ebben az előadásban, amely — akárcsak Kantor színháza — egy kiállítás képeinek egymásutánját idézi. A képzelet képei, alakjai valósakká válnak, a valós pedig eltűnik. A kezdő jelenetben a színpadról gomolygó füstben egy fiatalember jelenik meg, láthatóan izgatottan, sietve — keres valakit. Majd amikor megjelenik a nő is, tudjuk, őt keresi a fiatalember. De a nő gyorsan eltűnik, a férfi magára marad, s ekkor — mintegy képzelete vetítővásznán — jelennek meg a magányos férfi olvasmányélményeinek szereplői, írók, színészek, feltalálók. Ők veszik át a lánnyal eltűnt realitás szerepét. Az egymást váltó, képzőművészeti értékű képek a fiatalember szellemi életének katalógusaként állnak előttünk. Belátunk az ismeretlen főhős agytekervényeinek labirintusába. Az egyes képek képzőművészeti értékűvé tételében legjelentősebb szerepet a mesterien kezelt színpadi világítás kap. Alkárcsak az Ibsen-dráma, a Hedda Gabler német előadásában. Csakhogy míg az utóbbiban a fény a dráma alakjainak kontúrjait rajzolja élesebbre, és a szereplők egymás közötti viszonyát emeli ki, addig a Palazzo mentalében a fény a színpad bizonyos pontjait titokzatossá homályosítja, néhány részletet viszont vakító élességgel emel ki, s a fénykezelés e kettősségének összehatásában a látvány valószínűtlenségét kelti. Mintha állandó köd gomolyogna a színpadon, mintha álmodnánk, pontosabban, valakinek az álmát látnánk.

Mintha csak — ezt bizonyítják a fenti példák — a színház lemondott volna arról, hogy behatoljon a valós, a reális, a tárgyi életbe, s ehelyett inkább az álomban, a hallucinációkban keresi önmaga lehetőségeit. Ugyanakkor mind a négy előadás, melyekben sok közös mozzanat és legalább annyi teljesen egyéni megoldás mutatható ki, annak ellenére, hogy az „álomszínház” négy változatát jelentik, abban összetévesztésig

hasonlítanak egymásra, hogy próbálkozásuk elsősorban afféle privát színháznak minősíthető. Nem az egyediség értelmében, nem is a megismételhetetlenség fokán, a mások számára járhatatlannak mondható út tekintetében, hanem a rossz értelemben vett kisajátítás okán, a magánbejárátú álmok, lázalmak, hallucinációk, rettegések, ösztönök síkján mondhatók privát színházaknak ezek a vállalkozások. A szándék, hogy a huszadik századi ember sérült lelkivilágát, szerencsétlen élményeit mutassák föl, evidens, de az alkotók egyéni traumáinak túlzott előtérbe állításával a kelletténél jobban privatizálták a színházat. (De Kantorra ez kevésbé vonatkozik.)

A közös fogyatékoságon kívül azonban mindegyik előadásnak több egyedi hibája is kimutatható. Kantor előadásában a közönség a festőrendezőt kínzó elmúlást, enyészetet érezhette, a teljes pusztulástól való félelmet, a halál közelségét és a haláltól való irtózást — az élettelen bábok nemcsak az öregek egykori énjét, hanem a mindent mállasztó halált is jelképezik —, de a bábok sokkal kisebb szerepet kapnak, mint amilyent Kantor esztétikai elvei és színpadi lehetőségük szerint kaphatnának. Legtöbbjüket, miután behozták, halomra hányták, a játékból, a színpadi történésből kirekeszti, szerep nélkül hagyja Kantor. Nyilatkozatában olvashattuk, hogy a tárgyak, ide tartoznak a bábok is, a művészet eszközei lehetnek, de amikor a gyakorlati élet hasznos kellékeivé válnak, akkor többé nincs művészi funkciójuk. Az előadásból kirekesztett bábok láttán állíthatjuk, nemcsak hasznossá válásukkal, hanem mellőzésükkel is egyenes arányban veszítik el drámai funkciójukat. Ami talán ennél is inkább Kantor hibájának róható fel, az az, hogy nem tudott szelektálni az egyes jelenetek között, s hogy indokolatlanul megnyújtotta őket. Tömörítés, koncentráltság óriási előnyére lett volna a kísérletnek. Emelkül minden egyes képét kiállítani akaró festő tárlatára emlékeztetett Kantor különben sok részletében döbbenetes Halott osztálya.

Kemp Saloméjának főbenjáró bűne, hogy az alapul választott wilde-i szöveg egzotikumra és erotikára épülő kettősségéből csak az előbbit vette át. Azzal, hogy Salomé férfit, ő játssza, eleve kivonta belőle az érzékiséget, a borostyánszínű hús bujaságát. Akkor viszont minek a látvány, mi célt szolgál a színek, a fény, a mozdulatok tobzódása? Túlhabzó italra hasonlít ez a Salomé, amit csak egy megfelelő betegségben szenvedők tudnak élvezni. Kemp rossz menedzsere Wilde-nak is a színháznak is. A szecessziót, melynek stílusjegyei bizronssággal kimutathatók előadásán, Kemp visszaminősítette oda, ahová a gyökor sorolták, az ízléstelenségbe. Wilde szépségeszményéből giccset csinált, ami feltehetőleg mégsem lehetett Lindsay Kemp szándéka.

Kemp színházával ellentétben Bausché legalább időnként magával ragad, elsősorban azokban a pillanatokban, amikor a zene és a koreográfia — amely csak ritka esetekben kívánta szolgálni a gyengédséget,

a poézist, s inkább az agresszió, a kegyetlenség, az alantas, szadista és mazochista ösztönök kiélését hajszolta — funkcionálisan találkoztak. Sok esetben erre nem került sor. Egymás mellett futott a zene és a koreográfia, s ezért az utóbbi a szükséges spontaneitás helyett a meg-szerkesztettség érzetét keltette.

A Saloméhoz hasonlóan a Palazzo mentale is elsősorban a szem, sem-mint az értelem számára készült előadás. Csak szép, álomszerű akar lenni, nem bánja, ha értelmetlen is. Úgy éreztük, reggelig is eltart-hatna, de sokszor az is eszünkbe jut, hogy már régen vége lehetett volna, anélkül, hogy eközben színházi vagy esztétikai élményünk bármivel is megrövidülne.

Ha a közönségnek a ruhatárban kellett hagynia racionális szemlé-letét, hogy közelebb kerülhessen az előadásokhoz, az nem jelentheti, hogy a BITEF négy, az álomszínház vonulatát képező előadása ren-deződik is az öltözőben kellett felejténie, a színháznak rajtuk kívül másokat is érintő, aktivizáló hatásmechanizmusát. Szívesen vesszük a tudatalattiba való invitálást, de ott legalább legyen valami, ami min-denkit érdekelt.

GEROLD László

T Á J É K O Z Ó D Á S

SZÁNDÉKOSSÁG VAGY VÉLETLEN?

A művészeti termelés expanziója nagyobb, mint bármikor volt. Fő-leg a korszerű kifejezőeszközökön át közvetített alkotói üzenetek ve-zérlése rövidült le; egy-egy alkotói javaslat bemutatása már-már az új-ság hír közlésének gyorsaságával ve-tekszik. A közlés elsőségéért foly-tatott harc jellemzi korunk művé-szetét, melynek egyetemes műhe-lyéből szinte naponta kikerül egy-egy figyelemreméltó ötlet. Hosszabb idő elteltével válik csak nyilvánvalóvá, hogy egyes, a vi-lág különböző pontjain felbukkanó alkotói javaslatok mennyire egybe-

esnek, mennyire hasonlítanak egy-másra. Az elismerés azonban nem mindig azé, aki elsőnek jut egy adott eredményhez, jut valamilyen jelentős felfedezés birtokába, mert a társadalmi-szociális állapotok kommunikációra, tájékoztatásra il-letve népszerűsítésre való kivetü-lése a fejlett, tehát a hírcserében is élen járó közösségekben kedvez az alkotóknak, vagyis az érdem azé, aki egy találmányt előbb bedob a köztudatba.

Az osztálytársadalom művészete egészen a századfordulóig az egye-di alkotások és a nagy egyénisé-gek művészete volt, mert már elég korán, közvetlenül az egyházi mű-vészet gyengülése után kialakult a művész csalhatatlanságát abszolu-tizáló, küldetését az isteni külde-téssel kiegyenlítő nézet. Művészet-