

12. BITEF

AZ ELTŰNT AVANTGARDE NYOMÁBAN

GEROLD LÁSZLÓ

Színházi avantgarde pillanatnyilag nem létezik.

S ezt éppen a Günther Krämer nyilatkozta, akinek rendezése — Strindberg: Az apa — az avantgarde színházi törekvések ez évi fesztiválján a legjobbnak minősült.

Hans Lietzau, Krämer igazgatója, akitől néhány évvel ezelőtt két felejthetetlen, ízig-vérig avantgarde rendezést — Bond: Lear, Müller: Philoktétész — is láttunk, mindkettőért BITEF-díjat kapott, még hozzátette: az avantgardizmus ma konzervatív.

Hogy értsük a Schillertheater rendezőinek avantgarde-ellenes megnyilatkozását? Azért nincs, azért konzervatív az avantgarde, mert ők hátat fordítottak neki, vagy azért fordítottak hátat, mert idejétmúltnak tekintették, arra a felismerésre jutottak, hogy az avantgarde kiszűkkadt, nincs benne többé megújódást adó életerő?

Tehát: meghalt az avantgarde? Vagy: csak válságba jutott?

Olyan kérdés ez, amely az utóbbi néhány évben mind gyakrabban kerül előtérbe, ha színházról, kivált pedig ha korszerű színházról esik szó. Megkerülhetetlen kérdés: a színjátszás egészének vitalitását érinti. Azt a lényegi tulajdonságát, hogy önjerejéből, belső tartalékainak mozgósításával új vagy újból felfedezett formákkal — a színházban, ha nem csupán illusztratív jellegű, a forma azonos a gondolattal, azaz a tartalommal, ha pedig csak elhangzó gondolat van, forma nélkül, az pusztán irodalom, még nem színház — kapjon új életre. Regenerálódjon, mint az élő szervezet: a kihalt sejtek helyett újakat termeljen.

Vannak időszakok, amikor az a bizonyos sejtermelés intenzív, egymást váltják az új formák, ezeket mondjuk pezsgő, vitális színházi állapotnak; ugyanis sohasem a tartalom okozza a nehézséget, mindig a forma, a tartalom örök, azt nem lehet, nem kell naponta kitalálni, csak a formát, a módot, amellyel vonzóvá, a jelen számára figyelmet ébresztővé tehető a tartalom. A forma a meglátás, a hirtelen felismerés ereje,

csodálja, amely ott és akkor, úgy és nekünk szól. A forma mi vagyunk. Nemcsak azért, mert mi fogadjuk vagy utasítjuk el, sokkal inkább, mert a mi szellemi, érzelmi habitusunk, emberi szenzibilitásunk határozza meg.

Az avantgarde a forma szüntelen újjászületésének tagadhatatlan bizonyítéka. Mi teremtjük meg, gondolati-érzelmi-társadalmi konstellációnk pillanatnyi megnyilvánulásaként. Am: nélküle mi sem létezzünk.

A mindenkori avantgarde halála a művészet halála is lehet, vagy ha nem is halála, de paralizáló állapota — bizonyosan.

Krämer és Lietzau véleménye azt oólozná, hogy a színházat — az avantgarde törekvések hanyatlása folytán — a benuulás veszélye fenyegeti? Ismét elérkezett abba a tetszhalott állapotba, amely időnkénti nyugalmi stádiumait jellemzi? A kör újból bezárult? A színház visszajutott a BITEF előtti évek rajtpozíciójába, s újabb startpisztoly-lövésre vár, hogy új futamba kezdjen?

A kérdések megválaszolására biztat az avantgarde benuulását minden eddiginél nyomatékosabban jelző 12. BITEF előadásainak vizsgálata.

Mit hozott, milyen tendenciákat mutat az a tizen-vaiahány előadás, amely szeptember folyamán Belgrádban közönség elé került?

Az első észrevétel, amely még a műsor meghirdetésekor megszületett: aránytalanul sok a régi, nyugodtan klasszikusnak mondható mű — Hamlet, Rómeó és Júlia, A tavasz ébredése, Az embergyűlölő, Tartuffe, Nők iskolája, Don Juan, Peer Gynt, A kaukázusi krétakör, Nyaralás-trilógia —, új dráma viszont csak néhány — A viszontlátás trilógiája, Szkopje felszabadulása, A Gornje Davče-i tündér, Operett, ha az utóbbi egyáltalán még új műnek nevezhető — kapott helyet a műsorban. Ez az arány, pontosabban aránytalanság azonban nem új az avantgarde színházi törekvéseket összegyűjtő és prezentáló szemle történetében. Nyolc évvel ezelőtt, 1970-ben még a fesztiváli mottóban is szerepelt a klasszikusok megjelölés, fogalom, igaz, utána ott állt: „mai módra”. Az első BITEF műsora pedig zömmel régebbi keletű művek megjelenítéséből állt össze. Mégsem gondoltunk az avantgarde válságára. Ellenkezőleg, például 1967-ben az új színházi törekvések fesztiválja a klasszikus értékű drámák megjelenítésének négy, egymástól különböző, de egyaránt járható útját mutatta. Azt, amelyiket az Antigonét politikai pamfletként értelmező Living Theatre jelzett, amelyiket Az állhatatos herceggel a szegény színházat prezentáló Grotowski mutatott, valamint a klasszikus mű — Három nővér, Troilus és Cressida — belső hangsúlyainak egymástól különböző áthelyezésére példát adó Otomar Krejča és David Esrig rendezése nyújtott.

De vannak-e ma ilyen vagy bármilyen utak, amelyek a színház megújódásához vezetnek?

Ha egy-egy előadás egészét mézzük, csak egyetlen út kínálkozik. Az, amit az avantgarde-ot tagadó Günther Krämer sugall csodálatos Strind-

berg-rendezésével. A klasszikus művek többi megjelenítése kizárólag ötleteket kínált, anélkül, hogy a végigjárás tanulságát is nyújtani tudta volna.

„A férfi tragikus kiszolgáltatottsága a nőnek, a nemek élethalálharca, a szerelem mélyén lappangó önzés és gyűlölet a tárgya” Strindberg művének, ahogy az egyik lexikoncíműszo tömör megfogalmazásában áll, s ahogy a Schillertheater íróhoz és műhöz hű előadásából is kitesztzik. Hogy a négyórás előadás lélegzetelállító figyelmet parancsol nézőire, azt egyfelől a strindbergi önkínzó rögeszme autentikus színpadi megfogalmazásában kell látni, másfelől pedig a dráma mélyén rejlő, és az előadás által félreérthetetlenül nyomatékosított gondolat közelségében. A német társulat ugyanis nemcsak Laura és a Kapitány házasságát elborító téboly tökéletes rendszerét vetíti elének, mint a belső, szabad szemmel láthatatlan összefüggések hálózatának röntgenképét, hanem az embernek ember által történő bekerítési folyamatát is eljátssza. Így, anélkül, hogy ez akár egyetlen pillanatban is a tézisdrámákra jellemző, teleplezhető szándéka lenne az előadásnak, sikerül túlnőnie az egyedi történeten, egy házasság felbomlásán.

„Mintha tigrisek közé keveredtem volna a ketrecükben” — mondja a Kapitány sógorának, a Lelkésznak az előadás legelején, miközben kettesben ülnek, pipáznak, iddognak, és hosszú szüneteket tartva nagyon ráérősen beszélgetnek a Kapitányék nappali szobájának bőrdíványán, és mindinkább bevonja őket a téli délután féllhomálya. Nem véletlenül hozta a rendező ezt a mondatot drámabeli helyénél előbbre, hangsúlyozni akarta: a történet ketrecben játszódik. Kényelmes, takaros, szép, polgári ketrecben. De: ketrecben. Erre emlékeztet a szürke, faburkolatú szobafal, jobbról és balról, a színpadi szoba ablakán keresztül a valóságot megszégyenítő hitelességgel, tökéletes technikával elének varázsolts, jelképes bágyadságú fény, és nem utolsósorban az áttetsző, csak a tárgyak és emberek körvonalait sejtető üveg fenékfal, amelynek csak mellékes funkciója, hogy elválassza a nappalit az ebédlőtől, sokkal fontosabb, hogy rácszatáival félreérthetetlenül aláhúzza a zárt tér ketrecjellegét, a falon átsejlő, kíváncsiskodva-kémlelve az üvegre tapadó női arccok, eltorzult és a természetesnél jóval nagyobbak látszó női tenyerek a szobában levők, elsősorban természetesen a Kapitány fogoly voltát, kiszolgáltatottságát juttatják eszünkbe. Egyértelmű bekerítettségét bizonyítják.

A színpadkép tehát nem pusztá keret a játékhoz, melynek során nyilvánvalóan elsősorban nem arról van szó, hogy melyikük elvei, elképzelései szerint alakul majd egyetlen lányuk sorsa, hogy művész lesz-e, ahogy az anya akarja, vagy tanítónő, ahogy az apa szeretné. Mindenekelőtt az anya az, akinek a lány további sorsa fölött való döntés joga, nem Berta érdekében, hanem saját presztizsének bizonyítása céljából

sorsdöntően fontos. Nem a lány tehetsége, vágya vezérli, amikor pályát akar neki választani, egyedül annak bizonyítása, hogy kettejük közül ő erősebb, mint a férje. Azért, hogy továbbra is büszkén vallhassa: még sohasem akadt össze olyan férfival, akinél különbnek ne érezte volna magát. És valóban, a dráma minden férfija Laura akaratát teljesíti. Testvére, aki megpróbálja ugyan ráébreszteni, hogy ő a bűnös férje elméjének megbomlásáért, ám gyorsan el is áll bizonyítási szándékától, tudván, hogy hiábavaló kísérlet, mert húga olyan, „alkár a csapóvasban a róka, amely inkább kettéharapja a saját lábát, semhogy ketrebe kerüljön”; az orvos, aki előbb védi a Kapitányt, majd mégis ő hozza a bolondinget a számára; a Kapitány beosztottjai. És természetesen a nők. A meleg, de korlátolt szívű Margaréta, aki még mindig az egykori dajka szeretetével rajong a Kapitányért majd mégis ő vállalkozik arra, hogy a kényszerzubbonyt ráhúzza. A többi, cselédsorban levő nőről nem is szólva. Mindannyian csak engedelmes katonái annak a hadműveletnek, amit Laura őrmester vezet a Kapitány ellen. A hadművelet a legapróbb részletekig kidolgozott. Célja a teljes megsemmisítés, s ezt rendszerrel teszi. A Berta sorsa feletti vitában mondja ki Laura először: „Képzeld el, hogy most őszinte vagyok, amikor kijelentem, hogy Berta az én gyermekem, de nem a tiéd! Képzeld el...” Majd nem sokkal azután az Orvosnak úgy adja elő, hogy ez a Kapitány rögeszméje. Laura tehát valóban nem riad vissza az eszközöktől, ezért van hatalma a Kapitány felett, akit végül is kedélybetegséggel, majd közveszélyességgel, vádolva az örületbe kerget, ahonnan számára megváltást jelent a szívszélhűtés.

Laura a bekerítés nagymestere, aki azért félelmetes ellenfél, mert tettei, manőverjei a legtermészetesebb emberi cselekedet. Ahogy kettejük viszonyát híven fejezik ki az ilyen legmindennapibb gesztusok: ha a Kapitány kinyitja az ablakot, akkor a szobába lépő Laura biztos becsukja és fordítva, ha az asszony holmi izléstelen kispárnákat cipel be, hogy a számára fontos, kedves vendégnek, az Orvosnak kényelmesebb legyen a helye a bőrdíványon, akkor a Kapitány első adandó alkalommal kihajítja a díspárnákat. Sorolhatnánk jelenetről jelenetre az efféle apró, de igen kifejező mozzanatokot, amelyek közös jellemzője, hogy naturalista részletességgel, autentikusságra irányuló természetességgel történnek. Akárcsak a hosszú szünetek, a kitartott, feszültségteli csendek, a legtermészetesebb jövés-menés. Épp ezért háttorzongatók, hitelességükben félelmetesek. A manőver, a bekerítés észrevehetetlen, de fontos mozzanatai ezek, akárcsak az a szívét szorongatóan groteszk jelenet, amikor a Dajka az egykori kedves és kedvelt gyerekdalt dúdolva ügyeskedni rá a Kapitányra a bolondinget.

Benne van ebben az előadásban Strindberg teljes nőgyűlölete, csak valahogy másodlagossá válik a bekerítés félelmetes folyamata mellett. Emberi az előadásban, hogy a Kapitány sem büntetlen. Ő sem ragyog holmi földöntúli tisztasággal, sem férfinak, sem apának, sem élettársnak

nem eszményi, még ha ebben a harcban történetesen neki is van igaza. Talán épp ezért, igaza miatt, siralmas sors Strindberg Kapitányáé, aki-ben nem a legyőzött férfit, hanem a bekerített embert kell elsősorban sajnálni. Nem a jóságot játszó gonosz nő asszonyi ármánykodásának áldozata, hanem a másik ember által történt bekerítő hadművelet tragikus figurája.

És mindezt — ahogy a filmesek mondanák — a hiperrealizmus nyelvén, vagy ahogy az előadás után hallottuk: a naturalizmus modern elemeivel közlik. Figyelmet érdemlő szókapcsolás: modern naturalizmus. Mit jelentsen? Egy előbbihez képest új — korszerű — elemekkel dúsitott naturalizmust? Esetleg: ismét a naturalizmus a modern a színházban? Netán: átvette az avantgarde szerepét? Egyenlő az avangarde-dal? Az előadást Belgrádban kísérő német kritikusok végtelenül csodálkoztak, hogy Krämer rendezését egyértelmű, lelkes elismerés fogadta épp itt, az avantgarde előadások fesztiválján. Holott a Schillertheater előadásában nincs semmi avantgarde. Csak gondos kidolgozottság, biztosan végigvitt következetesség, aprólékos műgond, végtelenül magas szintű professzionizmus, amely sohasem árulja el eszközeit, természetességén sohasem ütnek át a csináltság izzadságcseppei, csak a megszenvedett drámai-emberi helyzetek embertelenségét lehet érezni. Vagy épp ez az avantgarde manapság, amikor a szertelen, a vad, az eklektikus színházi avantgardizmus fáradtanak látszik? De hát pontosan egy évvel ezelőtt láttuk ugyanitt, ugyanilyen remek előadásban, ugyanettől a társulattól Ibsen Hedda Gablerjét, s bár akkor is méltó elismerés köszöntötte, ennyire egyértelmű lelkesedés nem kísérte a németek produkcióját, amely szintűgy a naturalizmus, ha éppen akarjuk, a modern naturalizmus, eszközeinek teljes felvonultatása volt. Ám egy évvel ezelőtt volt itt egy Tadeusz Kantor-előadás, A halott osztály, két Beckett-egyfelfonásos, a tudatalattit megjeleníteni kívánó Palazzo mentale, Bausoh kisasszony se balett, se tánc, se színház Kép szakállú herceg, Kemp traverista Salomeja, amelyek ugyan kevésbé voltak gondosak, kidolgozottak, következetesek, mint a Schillertheater Ibsen-előadása, de inkább érződött bennük a keresés izgalma, heve, a másképp akarás, ami alatt ott motoszkál az önkifejezés autentikussága, valami kínzó, kényszerítő belső láz, ami sem a remek Hedda Gablerben, sem a vele egyenértékű Strindberg-mű előadásában nem volt érezhető. Ám Az apa mellől hiányoztak a tavalyihoz hasonló vérmérsékletű, zaklatottságú előadások, s ezért tűnt ennyire egyértelműen dominánsnak. És mi lesz egy év múlva, ha véletlenül ismét látunk a modern naturalizmus receptje szerint készült Schillertheater-előadást? Végérvényesen avantgarde-ként fogadjuk, vagy a már megszokottság unalmával méltatjuk magas művészi színvonalát? Azon medítálunk, hogy mekkora egy irányzat életkora, időtartama? Esetleg észre sem vesszük, mert időközben új erőre kapott a megvalósításában támadhatóbb, de belső, újat kutató hőfoka szerint a néhány évvel ez-

előtti színházi forrongásokat idéző avantgarde? A színházban lehetetlen jósolni, a 12. BITEF azonban efféle merész fordulatra nem enged következtetni. Nem az apa naturalizmusa zárta le az utat az avantgarde forrongások előtt, sokkal inkább az apa mellett látott előadások. Nem ok nélkül olvastunk efféle nézői kifakadásokat, „Felejthetetlen volt Savary hét évvel ezelőtti előadása, amikor legalább liszttel szórták be sötétük ünnepelő ruhámat.” „Szeretném ismét Wilsont látni, attól függetlenül, hogy milyen ostobaságokat művelt, az is jobb, mint holmi kiváló klasszikus.” Vitathatatlan, hogy a „modern naturalizmus” nem jöhetett volna létre a Hedda Gablerokat, az apákat megelőző szertelenkedő avantgardizmus nélkül, sőt az is bizonyítható, hogy a tegnapi avantgarde-ját szintetizálja a mai naturalizmus, s ilyképpen új törekvésnek is minősülhet, mi több: örök értékűvé teszi azt, ami egykor átmeneti, gyorsan múló volt. De: új utak merre nyílnak? Túlságosan zárt színház, amit a Schillertheater hoz, remek színvonalon. Lezárja az avantgarde megújulás útjait.

Igaza lenne tehát Krämernek és Lietzaunak? Csak hogy ők is, talán elsősorban éppen ők okolhatók, hogy pillanatnyilag valóban nincs számottevő avantgarde színházi vonulat.

Akkor pedig mi van? Csak néhány ötlet, melyek önmagukban frapársak, érdekesek, de csak ötletek. Mint például Antonie Vitez Molière-tetralógiája, amely a Nők iskolájának, az Embergyfűlőlőnek, a Don Juannak, a Tartuffe-nek ömlesztett tizenhárom órányi húszfelvonásosával akarta bizonyítani, hogy a hoppon maradt, felszarvazott Arnolf (Nők iskolája) a nyers szókimondó Alceste-té válhat? (Embergyfűlőlő), aki pedig miután felismerte, hogy az egyenes, de kellemetlen beszéd helyett célravezetőbb a provokáló pimaszság, Don Juan lesz, hogy végül a megjátszott jóság, a mimelt ájtatosság, nyálás Tartuffe-nyelvén szólaljon meg. Háborzongató metamorfozis, ördögi filológia, csak éppen színháznak kevés, mert muzeális Molière-kori hűségre törekszük, ahelyett, hogy a lényegesen színháziabb jelen idejű hűséget keressük. Mint a Rómeó és Júliát rendező Otomar Krejča, akitől csak régi, nagy rendezéseinek morzsáit láttuk: a tiszta szerelem tragédiájához illő őszinteséget árasztó fehér fényt, Mab- királyné szürrealista víziószerű monológjának egy farmernadrágos fiatalember szájából a leghitelesebb maisággal hangzó jelenetét, egy abszolút szolgaszerep életre serkenését, s ennél alig egyebet. Mint a rokonszenves norvégiek belső drámává átvértelmezett Peer Gyntjét, néhány hatásos színpadi jelenettel és néhány dilettáns beállítással kísérve. Mint a kaukázusi ősforráshoz visszakanyarított Kaukázusi krétakört, amely például a magasból aláereszkedő, teljesen funkció nélküli zsákmennyezet és a színpadot körülfogó rozoga deszkakerítés díszletével, időnként fellángoló, bántó patoszával inkább anakronisztikusan modernkedőnek tűnt. Bár mindezekben együttvéve felfedezhető a lecsupa-

szított tér, ahogy Brook mondaná: üres tér, amelynek nyilván a színész kiemelése, központba helyezése a szerepe, de amelynek hiányjellegére mégsem építhető a hiány filozófiája. Mint a mellőngető Perlini — szerinte a legjobb színház az olasz, s abban a legjobb rendező ő, Perlini —, aki a tegnapelőtti avantgarde színház eszközeinek prédájává dobta Wedekind jobb sorsra érdemes kamasztragédiáját, de aki a dobhártyaszaggató zaj, az elektromos sokk-szerű rángatózás, a fekete télikabátok alól elővillanó női pucérság, a meghökkentő jelképeség nélküli szimbólumoknak szánt tárgyak, kellékek, mint amilyen egy rozoga teherautó, sok, számtalanszor látott apróság közé legalább olykor belopott lázadási szándékkal, sokkhatással — jelzett erőszak után, valódi mosakodás a garázs-színpad valódi vízcsapjánál — mutatta, hogy más színházat akar, mint az eseménytelenségre esküdő megállapodottak, hogy az ő színháza, bár szintén nem tud megszabadulni a valóságból vett színpadi naturáliák varázsától, az értelmetlen szedett-vedettségtől, nem éppen érdektelen, mert betűlről fogant, belső tűz hozta létre. Mint Kazimierz Dejmek, akinek Gombrowicz-rendezése a groteszkiség alapján megtévesztően modernnek tűnhet, de aki elmulasztotta, hogy az inkább hozzánk szólni tudó zárórész korszerűségét hangsúlyozza, az operett-csillogást követő lemeztelenedésben erőteljesebben jelezze a mai polgári-szocialista operett-mentalitást.

Mindezeknél inkább modern színházra emlékeztet, kérdőjelei ellenére is Benno Besson Hamlet-rendezése? Semmiképpen sem, mert eredetieskedő komédiásra sarkította Hamletet. Látszatra nem lényegi kérdés ugyan, hogy moralista, intellektüel, filozófus vagy politikus Hamlet helyett egyik lábán cipővel, a másikon zoknival, félcarca pirosan, másik félarcra krétafehéren, anyja helyett gyilkos mostohaapját szájon csókoló, külső megjelenésében, emberi tartásában komédiást, bohócot idéző Hamletet állít elénk. Ám sokkal inkább az, ha a Hamlet dán királyfi története helyett a Hamlet nevű komédiáskirályfi történetét látjuk. Ebből a világból, a mi világunk abszurdításának képe következik. Eleinte zavart, hogy Claudius király, Hamlet apjának gyilkosa, a trón bitorlója ennyire jellegtelen, semmi kis ember, mint Bessonnál, hogy Hamlet anyja ennyire körvonalazatlan, csupán arra képes, hogy a számára kellemetlen pillanatokban két kezét halántékához szorítsa, mintha migrén kínozná, hogy Polonius tanácsos ennyire ostoba, aztán megvilágosodott mindennek koncepcióbeli szükségessége. Hamlet ugyan a bohóc szerepjátaszásába menekül, hogy védekezhessen környezetétől (Bessonnál Horációt, alkít Hamlet egyetlen barátjának tartanak, a kívülálló, az eseményeket csupán megfigyelőként szemlélő hűvösség jellemzi!), konfliktusoktól való óvatosságát azonban elsősorban nem saját gyengeségének, hanem a környezet kisszerű, ám annál félelmetesebben veszedelmes voltának kell tekinteni. Nem igazi ellenfelek számára Claudius, Gertrud vagy Polonius, de annál veszélyesebbek. Okos bolond Besson Hamletje. De szomorú

is, sajnálnivaló, mint általában az udvari bolondok. Sajnálnivaló, mert van mit veszítenie, ellenfeleinek nincs, s mert veszít is. Elveszíti — Ophéliával — a szerelmet, és elveszíti — Laertessel — a barátságot. Besson Hamletje a híres Lenni vagy nem lenni monológot félmeztelenül, pucér kardja függő gyilkos hegyére támaszkodva mondja. Még egy alkalommal látjuk félmeztelenül az előadás Hamletjét, amikor fürdőnadrágban beugrik Ophélia sírjába, és kétségbeesésében magára rántja a lányt. Ugyancsak még egy alkalommal kap fontos szerepet a Lenni vagy nem lenni pucér kardja, amikor Laertessel vívja mindkettőjük számára előre eldöntött asszóját Hamlet, de mielőtt vívni kezdenének, igaz barátként, nem ellenségként, mint általában a Hamlet-előadásokban, megölelik egymást. Meztelensége a nőhöz tartozik, a szerelemé, kardja a barátságához tartozik. De amikor Hamlet magára rántja Ophéliát, a lány már halott, a kard pedig Laertes halálát okozza. Mi ebben a Hamletben a korszerű? Eszközei, megoldásai, melyek félrázóan meghökkenetők, gondolatközlés tekintetében pedig hozzánk közeleiek.

Tehát: Besson Hamletje a következő avantgarde-modell? Korántsem. Legalábbis nem egyértelműen. Van ugyan benne rendszer, de nem tud szabadulni sok hagyományos ballasztól, magán viseli az időszerűtlen naturalisztikus jegyeket. Akárcsak a mai művek megjelenítései. Botho Strauss Vizontlátás-trilógiája, amely a mai német társadalom kiégett, üres, cél nélküli értelmiségi rétegét akarja bemutatni, de csak fotográfia marad. Rudi Seligo Gornje Davče-i tündér, amely első részében egy az egyben kisvárosi jóléti naturalizmus, s csak második felében, amikor a rendező fantáziája megszabadul a fényképcsínálás kényszere alól, akkor időnként, elsősorban vizuális effektusaival korszerű vibrálású színházi tett. Dušan Jovanović Szkopje felszabadulása, amely a „szimbolikus és akciószínház, a színház és a közvetlen történet, az illúziók és a való élet között ingadozik”.

Hol keressük akkor a modern színház új erőforrásait?

A budapesti Állami Bábszínház díjazott, négy remek jelenete utáni sajtóértekezleten hangzott el az a könnyen eretneknek minősíthető gondolat, hogy az avantgarde színház megújulását a bábszínház lehetőségeiben kell keresni. A budapestiek vendégjátéka után nem is látszik bolondságnak ez a jóslat. Totális, tehát a színjátszás művészetének minden eszközt egyformán használó, korunkra jellemző kiábrándultan fanyar, bölcséleti vonatkozásban napjainkkal rezonáló színház, amit Bartók Csodálatos mandarinjának, Sztravinszkij Petruskájának, Ligeti Avántures című zeneművének, Beckett Némajátékának bábos megjelenítésével produkált Szonyi Kató rendező. Kipadhatatlan képzelőerővel, fékezhetetlen játékossággal, okos, mai vonatkozásokkal, színnel, mozgással, ze-

nével, a naturalizmus minden nyoma nélkül szólnak hozzájuk ezek az előadások. Elsősorban ezért nem kövülhetnek meg, nem jegesedhetnek hideg színházi jégszobrokká.

Figyeljünk a bábokra! Tőlük talán visszakaphatja a modern színház azt, amit nem is olyan régen kölcsönadott nekik: a vitális színházat.