
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

KÍSÉRLETEK — A SZINTÉZISTŐL AZ ÖTLETEKIG

GEROLD LÁSZLÓ

I. DILEMMÁK

Talán a tizedik sikertelennek érzett nekirugaszkodás után határoztam el, őszintén bevallom: összefoghatatlan, megközelíthetetlenül szerteágazó anyagot próbálok, szeretnék valamiféle rendszerbe erőszakolni. Nem megy. Hiába találok ki különféle koncepcióváltozatokat, lehetőségeket. Pedánsan megpróbálok elvégezni a lehetetlent: csoportosítok, fő- és alfejezeteket, előadásblokkokat rögtönzök a jegyzetlapokra. Hol területi tagoltság szerinti naplóra gondolok — belgrádi színházak, a távolban Zaječarral, tengerparti séta, zágrábi anziksz, szlovéniai portya, vajdasági horizont, macedóniai utazás... —, hol csak a jó előadásrészletek gyűjteményét akarom összeállítani, hol viszont teljes áttekintést adni a negyven-valahány előadásról, irányzatok, törekvések, eredmények szerint kötve-csoportosítva őket. Egyéb megoldások is felmerülnek. Lehetetlen dönteni, annyira szerteágazó anyagról van szó, hogy mindig akad, még hozzá jócskán, maradék, sehová se sorolható „resztlí”, amivel nem lehet mit kezdeni, ami megdönt vagy legalábbis kérdésessé tesz bármilyen koncepciót. Miért? Azt hiszem, végül sikerült ráéreznem az igazi okra. Arra, hogy a kísérleti jellegű előadások cégére alatt — a kisszín-padi előadásformát ezúttal teljesen, szándékosan, mellőzöm — végtelenül vegyes anyagot kell kezelni, szeretnék rendszerezni. Nem a kísérletezés legtágabban, legszabadabban értelmezett szélsőségeit kellene rubrikákba írni, vékony, esetleges szálakkal összefűzni, ennél sokkalta nehezebb vállalkozásba próbálok fogni görcsösen: ugyanazon a lencsén át szemlélni azt, ami valóban kísérletinek nevezhető, amibe kísérletezést szeretnék belelátni, s aminek éppenséggel semmi köze sincs a színházi experimentumokhoz. Ezért, a rétegek különbözősége miatt, lehetetlen eldönteni, hogy a kísérlet vajon azonos-e a színházi avantgarde fogalmával, kevesebb ennél, vagy már az avantgarde-on is túllépő törekvés. Persze az sem éppen mellékes, hogy létezik-e színházi avantgarde, milyen formában, s ez

miben és mennyiben különbözik a színház utolsó nagy avantgarde korszakától, amely például többek között a BITEF néven ismert nemzetközi seregszemle életre hívója, és jó néhány évig élte is volt. Végigkísért, minden bevezető vázlatban, ott található két idézet, amely épp erre az annyira fontosnak érzett — fontos-e? — dilemmára adhat, nem választ, de némi útmutatást. Az egyik szerint a „színház ma nem vállalhatja az avantgarde poétikáját”, a másik viszont egyetlen, maszkokat és néma gesztusokat használó előadást követően, pontosan olyan reagálást tükröz, amely a mindenkori avantgarde jelentkezésére, fogadtatására jellemző: „nem értem minden részletet, mondta egy fiatal rendező, de éreztem, hogy új színházi szenzibilitás születik”. Az egyik vélemény tagadja azt a bizonyos nélkülözhetetlen avantgarde poétikát — bár nem világos, hogy milyen avantgarde poétikára gondol, s hogy szerinte csak egyetlen ilyen létezik-e, esetleg a legutóbbi nagy avantgarde fellángolás poétikájára céloz —, a másik viszont épp ennek a poétikának a születését érzi — miféle avantgardizmus ez, s miféle új szenzibilitásra gondol, az már nem világos —, egyetlen előadásból von le messzemenő következtetéseket. Mindenesetre a két idézet arra a fontos dilemmára figyelmeztet, amely a kísérletezés és az avantgarde összefüggésének pontos meghatározását sürgeti. Nem öncélú okoskodás tehát az alapja ennek a dilemmasornak, amely azt mérlegeli, hogy azonosságról van-e szó vagy megelőző momentumról, netán kísérő mozzanatról, abban az értelemben, hogy a kísérletezés előtte jár-e vagy követi a nálánál szélesebb mederben hömpölygő avantgarde-ot, tehát változékonyabb, elevebb mozgású, vitálisabb, mint a változásaiban is megállapodottabb avantgarde folyamat. Kísérleti színház — s bármilyen más művészeti ág — esetében ezek a kérdések létfontosságúak, mert a kísérletezés értelmét, célját, funkcióját célozzák, lévén, hogy önmagáért és önmagában való kísérlet létezhet ugyan, de jogosultsága vitatható. (Bár nem mellőzhető azonban, hogy a hiábavaló kísérlet is lehet majdan erjesztő hatású.) A kísérlet talán a próbálkozások végeláthatatlan sorozata lehetne, az avantgarde pedig a kísérletek szintetizáló jelenség. Mindkettő célja az újszerűség keresése — van-e újszerű, lehet-e egyáltalán valami új ma a színházban? —, feladta a művészi munka radikális megújítása, stílusbeli modernizmus, esz-közbeli korszerűség. Azzal a különbséggel, hogy a kísérletezés célja olyan formai megoldások alkalmazása, amelyek az éppen aktuális emberi (*gondolati, érzelmi*) tartalmak közvetítésére vállalkoznak, igyekeznek alkalmassá tenni egy-egy kifejezési formát, az avantgarde pedig szintetizálja, rendszerbe kapcsolja ezeket.

Most már konkretizálva a kérdést: színházi avantgarde-nak nevezhető-e az, amit a folyó színházi gyakorlat kísérletként tart számon? Még konkrétan: az ideai szarajevói kis- és kísérleti színházak fesztiválján látott előadások csak kísérleti jellegűek — miért nevezhetők kísérletiek-

nek? —, vagy már egy új színházi avantgarde folyamat kiteljesítői? Mielőtt válaszolnék, nem árt visszautalni a két idézet közül arra, amelyik az avantgarde poétika vállalásának lehetetlenségére figyelmeztet — a fesztiválról összefoglaló értekezést közlő egyik szarajevói kritikus tétele —, rejtetten magában foglalva azon véleményt is, mely szerint jellemző fogyatékoság, hogy mindegyik előadás önmagában létező színházpoétikát képvisel, holott — véleményem szerint — sokkal inkább elgondolkodtató lehetne, hogy perspektivikusan nem bizonyulnak poétikát — pontosabban poétikákat — teremtőknek. Nem egy régebbi avantgardehoz való visszacsatolás hiányzik — hiszen azt az előadást, melyben ez a visszakapcsolás a legnyilvánvalóbb, épp ez a kritikus marasztalta el legegységesebben (az Újvidéki Színház Godot-ra várva előadására gondolok), hanem egy új avantgarde kialakítására való törekvés. Impotens kísérletekből nehezen születet erőteljes avantgarde.

Ez a felismerés újabb kérdéskört nyit meg. Elsődlegesen pedig annak vizsgálatára serkent, hogy vajon a kísérleti jelleg intenzitása összefüggésben van-e a merészebb próbálkozásoktól sem visszariadó csoportok, azonos művészi affinitás szerint formálódó alkalmi truppok eltűnésével, illetve a kísérletezés institucionálódásával. A közsínházak, az állandó társulatok átvállalták a kísérletezést, anélkül, hogy megtartanák ennek frissességét, netalán fokozni tudnák a kísérletezés vitalitását.

Nem éppen szerencsésnek mondható színházi pillanat ez a kísérletezés szempontjából. Ami volt, sőt jelentős volt ezen a téren, az eltűnt, kifutott, helyette még nem alakult ki az új, sőt, úgy tetszik, semmilyen határozott biztató jegyek nem rajzolódnak fel előttünk napjaink színházi horizontjára.

Mit nyújthat ilyen színházi konstellációban kizárólagosan a kísérletezést prezentálni kívánó seregszemle? Közös jellemzőket, amelyek 10—12 előadást összeköthetnek és egyféleképpen meghatározhatnak, semmiképpen. Inkább csak ahány előadás, annyi — fél-, negyed- s csak elvárva teljes értékű — kísérletezési törekvést mutat a fesztiváli összkép, a legszerencsésebb esetben egy-egy részvonatkozásra összpontosítva figyelmet, energiát.

II. VÁLTOZATOK A KÍSÉRLETEZÉSRE — RÉSZEREDMÉNYEKKEL

1. *Alkony* — szintézis

A szoba nem nagyobb egy utánfutónál. Csak azért látszik tágasabbnak, mert alig van benne valami: egy vaságy, egy asztalka, két szék. Körös-körül fehér fal, csak a szemközti felületet bontja meg a tenyérnyi ablaknyílás, amelyen keresztül látni: giccsesen fehér felhők úsznak a szék kék égre pingálva.

A szobában, közvetlenül az ajtónál, bizonytalanul, elveszetten áll Mendel Krik, a hatvanéves férfi. Mozdulatlanul, bénán nézi a fiatal nőt, Maruszyát, aki csacskaágokat mesél, gátlástalanul. Holmi temetésről beszél, ahol a pópa, miután elvégezte a gyászszertartást, felhajt egy kupicával, a lányok pedig kenik a kenyereket, a rokonság sír, jajgat... S míg erről s hasonló köznapi semmiségekről tudósít, Maruszja félreérthetetlen szándékkal megágyaz, élvezettel megpaskolja a párnát. Majd vetkőzik. Kioldja fél lábszárig érő fűzős cipőjét, miközben térdig felcsúszik a szoknyája. Feláll, a fején át leveti a szoknyáját. Az ablakhoz megy, behúzza a függönyt. Kibontja a haját, egy pillanatra elhallgat, s míg szünetel a csacsogás, a hajtűk egyenként hangosan koppannak a padlón. Maruszja kigombolja az ingét, elővillan a melle. Odamegy az ágyhoz, kipróbálja a sodrony rugózását. Odalép a férfihez, vetkőzteti, leráncigálja róla a bundáját. Majd otthagyja, felfekszik az ágyra, s a még mindig mozdulatlan férfi felé fordul, hívja, és arra kéri, mondja neki becézgetve: Maruszicska... A férfi szófogadóan, tehetetlen vágyakozással odaveti magát, nyög valamit — talán éppen azt, amire a lány kéri —, s teljes erejével és tehetetlenségével ráborul a nőre.

Ebben a pillanatban elsötétül a színpad, majd a fehér falak, mint valami szárnyak, felemelkednek a magasba, körös-körül látszik a csillagos ég, a forgószínpad pedig lassan ide-oda mozogva ringani kezd, miközben a rotáció forog a csillagok közé emelkedő vaságygal, a fal nélküli kocsit eltűnik az éjszakában. És lassan elsötétedik.

Ez a lengyel Jerzy Jarocki rendezte Babel-dráma, az Alkony előadásának felejthetetlenül legrappánsabb jelenete. Az előadás csúcsa, amely azonban nincs előzmények és nincs folytatás nélkül ebben a megoldásában célszerűen gazdaságos, kifejezően redukált színházi előadásban. Ilyen emlékezetes, az idős kora ellenére is tüzesvérű, Mendel Kriknek és kiaszott feleségének, Nehamának hálószoba-jelenete, melyben a csupa-fehér dunnákból és párnákból felpúpozott ágy úgy emelkedik mintegy negyvenöt fokos szögben a magasba, hogy a vakító, hamis fehérség, ez a takarósivatag egyértelművé teszi: ebben a házasságban csak a fekhely a közös, nem az ágy is. Ilyen, amikor a családi vagyont a fiatal nőre eltékozló Mendel Kriket kikészítik a fiai az istállóban. Az öreg — egy western-szerűen látványos verekedésben — félholtra veri a fiatalabb fiát, de miközben elégedetten hátrál, diadalába feledkezve, a másik fia a jászol tetejéről sújt le, egyetlen nyakszirti ütéssel teríti le. Ilyen, amikor az Énekek énekének rejtett értelmére tanítja az idős ember az alig tízéves fiúcskát, valahol az udvar mélyén, míg az előtérben, a Mendel fiúk és Krik leszámolására készülve, forr, zsi bong az udvar. Ilyen, amikor a kocsmasztalt az utolsó vacsorára emlékeztető módon ülik körül a vak zenészek, koldusok és alamizsnaesők, miközben — a középben — az öreg Mendel mulat...

A legjobb értelembbe vett rendezői színház ez, amely szintetizálja és célszerűen alkalmazza a kísérleti színházak díszlet- és fénymegoldásait, valamint a modern 20. századi képzőművészet (Chagall) eredményeit, így alkotva meg a formai és tartalmi szempontból egyaránt korszerű színházi előadást. S így teremtve meg a kiváló színészek (Ljuba Tadić, Svetlana Bojković, Predrag Laković stb.) számára a nagy és kidolgozott alakítások lehetőségét.

2. Júdás — a szintézis redukciója

Udvar: fák, bokrok, kis füves tisztás, előtte betonplató s néhány betoncsík. Az egészet keretbe zárja egyfelől a derékszögbe tört egyszemleltes épület, fiókos ablakosokkal, illetve a szintén derékszögbe hajlított kőkerítés másfelől. Ahol a füves tisztás és a betonplató találkozik, hosszszű asztal áll, olyan, mint a bibliai utolsó vacsorát ábrázoló festményeken látható.

Első jelenet: az asztalnál Péter és Júdás. A fák között János ólálkodik.

— Mit gondolsz, Júdás, ki lesz az első Krisztus mellett az ő mennyei országában, János vagy én? — kérdezi Júdástól Péter.

— Azt hiszem, te — felelte Júdás.

Második jelenet: ugyanott. Ugyanaz a kérdés, csak hogy most János teszi fel Júdásnak. A fák között pedig Péter ólálkodik. A válasz is ugyanaz: — Azt hiszem, te.

Harmadik jelenet: a hosszú asztal két végén most Péter és János áll. A fák között Júdás figyel. Majdani elsőbbségüket eldönteni nem tudó vitájuk végén Péter és János reménykedve fordulnak az elősettenkedő Júdáshoz.

— No, okos Júdás! Mondd meg hát nekünk, ki lesz az első Jézus mellett?

Júdás válasza: én!

A válasz után hirtelen eltűnik a fák és bokrok között. Rövidesen felhangzik jellegzetes, gúnyos nevetése.

Ez a hármastagolású jelenetsor, a Milan Belegišanin rendezte újvidéki előadás, számomra, központi helye. Foglalata a hatalomért folytatott harc politikai dimenziójának — ez az előadás központi vonulata —, jelölje a szereplők egymás közötti viszonyrendszerének, példája a modellteremtésnek, s némileg előlegezője Júdás magatartásának is, amely szerint Krisztus elárulása nem bűn, hanem pontosan a krisztusi elvek igaz és hű követése. (Miután belátja, hogy tanítványtársai nem akarnak vagy képtelenek a krisztusi tanok szerint viselkedni, amikor tanítójuk élete forog kockán, akkor határozza el, hogy öngyilkos lesz, mivel csak így lehet követője a krisztusi igehirdetésnek, hű a mesterhez.) S ebben a jelenetben az asztal gondolati-dramaturgiai szerepe is a legegyszerűsítettebb.

műbb: körülötte szerveződik az a világ, amely ezt a rendszert jellemzi. Ezért dönti fel Júdás az asztalt, amikor Krisztus elárultatott, s ezzel az egész rendszer kérdésessé vált. Hogy nem pusztán bibliai tablót akar elélni az előadás, hanem határozott politikai tartalma is van, bizonyítja, hogy Krisztus és Hannah jeruzsálemi főpapot ugyanaz a színész tolmácsolja, mutatva, így is, a hatalom állandóságának csupán gyakorló személyében s nem lényegében való változását.

Az előadás a leírt jelenetsorhoz hasonló redukált eszközhasználatot mutató képekből szerveződik gondolatébresztő színházi vállalkozássá. Az újvidéki egyetemisták előadása emberi helyzetekben, színházi beállításokban, gesztusokban, gondolatokban — modell. A játék és a tartalom őstípusainak füzére.

3. *Godot-ra várva, Kihallgatás, Kiállítás* — az abszurd színeváltozásai.

Űl valaki a színpad közepén. Gubbaszt. Szobormereven. Mintha nem lenne a közelében senki sem. Mintha nem mellette, a cirkuszi porondnak kiképzett játéktéren át próbálnánk eljutni színpadra ácsolt üldőhelyünkre. Mintha egyes-egyedül lenne a világon. Semmi és senki sem zavarja.

Két és fél órával később:

Űlnek ketten a porond közepén. Ugyanott. Ugyanúgy. Mintha nem is mellettük, szinte érintve őket, távoznánk a színpadra ácsolt nézőtérrel. Semmi és senki sem zavarhatja őket.

Így kezdődik és így végződik a *Godot-ra várva* előadása.

A várakozásnak nincs kezdete és nincs vége. Illetve: már jóval az előadás előtt kezdődött, és majd az előadás után is tart. A porond közepén gubbasztó alak(ok) régóta vár(nak), és sokáig várni is fog(nak).

Fölköttük pedig egy fa függ, fordított helyzetben, gyökerei a magasban, csupasz koronája a föld felé fordulva.

A természet is fejtetőre állt.

S ebben a feje tetejére állt világban bukkannak fel a legvalósabb reáliák: egy cipő, egy bot, néhány fehér- és sárgarépa, néhány bőrdöng, kalapok, egy kötél — valakinek a nyaka köré hurkolva —, egy kosár, egy szék, egy korbács... és szavak, szavak, szavak, végeláthatatlan mondatok, kis epizódok köré szervezve, a maguk köznapi valóságában, mint a tárgyak, s mégis olyan különösen hangzanak, abszurdak.

A *Godot*-éval azonos képlet szerint épül fel a két másik darab is. A *Kihallgatás* helyszíne egy sörgyári „igazgatószoza”, valahol vidéken. Sörösládák, sörösüvegek, sörösüvegek kupakjai. Az asztalnál az igazgató, aki inkább portásra emlékeztet, és az író, aki munkásruhájában egyértelműen sörgyári rakodó. Ők ketten beszélgetnek. Köznapi apróságokról, emberekről, egy színésznőről, akit jó lenne meghívni egy kis bulira, mondja a diri, egy nyomozóról, aki rendszeresen érdeklődik az író iránt,

az a dolga, s akinek a diri alig tud valami érdemlegeset mondani. Most — miután már benyakalt vagy hat-hét üveg sört, s néhányszor, bocsá-
natkérések közepette, távozott csapolni — az igazgató úr, ahogy tisz-
telettudóan az író szólítja beszélgetőtársát, arra szeretné rábírní a szá-
mára kiismerhetetlen értelmiségit, hogy segítsen neki: írjon jelentést ön-
magáról, hogyha jön ismét az a nyomozó, akkor ne kelljen üres notesz-
szal távoznia. Ajánlatát nyomós érveléssel próbálja alátámasztani: az író-
nak is jobb, ha önmagát jelenti föl, akkor legalább tudja, mivel vádol-
hatják...

A Kiállítás egy „modern” lakásban játszódik. A sörgyári író látog-
gatja itt meg barátait. A lakásban össze nem illő bútorok és tárgyak
tömkelege. Török handzsár, gyóntatószék, Mária-szobor, csőbútor-asztal-
ka, dús díszítésű zenélőóra... És itt is szavak, szavak, szavak, jelleg-
zetesen olyan epizódok köré szervezve, amelyeket csak kérkedő, gon-
dolatilag üres újjgazdagok tudnak összehordani. Éppúgy, mint a Kihall-
gatásban, itt is köznapian valóság és összességükben mégis annyira ab-
szurdak, groteszkül hihetetlenek.

Mindhárom darab azonos dramaturgiát követ, csakhogy amíg Beckett
negyedszázaddal ezelőtt írt műve egy emberi helyzet, a kilátástalanság
kifejezője, ilyenek ma is időszzerű, addig Havel két jelenete a reális
elemek abszurdvá módosulása mellett, ez a beckett-i recept, nagyon is
konkrét társadalmi-politikai tartalommal bővült, mindenkire érvényes
elvonatkoztatottságát konkrétumok váltják fel.

Számomra a kísérlet varázsát az adja meg, hogy egyfelől a klasszi-
kus abszurd drámát (Godot-ra várva) hogyan lehet ma ránk érthetően
színpadra vinni, illetve — másfelől —, hogyan kell eljárni a módosult
tartalmú, de változatlanul abszurd formát, hogy az előadás megmutassa
a valóság abszurd voltát, s az abszurd valóság jellegét. A Szabó István
rendezte Godot-ra várva a groteszk felé hajlított ábrázolásban — a já-
téktér cirkuszi poronszerűen kiképzett —, a Božidar Viočić rendezte
zágrábi előadásban pedig Havel abszurdoid formába öntött politikuma
a színpadi realizmus színészi és vizuális eszköztárával tárui élénk. A
két előadás ugyanannak a dramaturgiai eljárásnak kétféle prezentálási
módját mutatja, és ilyen vonatkozásban kell kísérletinek tekinteni őket,
kapcsoltan, kontextusban szemlélve. Már azért is érdekes a két előadás
kapcsolni, mert a beckett-i általános, mondhatni kozmikus jellegű világ-
látás Havelnél konkrét társadalmiságra szűkül. Ahogy a zágrábiak mű-
sorfüzetében olvasható, Vaclav Havel számára a színház „az emberek és
a társadalom lelkiismerete, amely az emberekben lapangó kérdéseket
fogalmazza meg... A színház egyike azoknak a területeknek, ahol az
ember és a társadalom találkozni próbál”.

4. *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* — avagy kísérletezés az idővel.

Múlt és jelen egybejárása semmiképpen sem újdonság az irodalomban vagy a színházban. A Diderot-regényt átdolgozó, színpadra író Milan Kundera azonban bölcséleti töltetet ad az idősíkok változásának. A szolga és a gazdája kettőse Kunderánál, a Párizsban élő cseh írónál, a létezés, minden létező iránti gyanakvását, kételyét fejezi ki. Mindketten tudják, hogy plágiumok, Diderot regényéből „kölcsonözte” őket az író, ugyanakkor viszont egymásban is kételkednek, pontosabban azoknak a történeteknek a hitelességében, amelyeket egykori kalandjaikként egymásból kiprovokálnak, hogy azután kételkedésüket fejezzék ki a megtörténtekeket illetően. Onmaguk és a velük történetek hitelességében való kételyük eredményezi, hogy kimondott kételkedéssel fogadják az ember és a világ lehető harmonikus viszonyát, nemcsak önmagukra értve ezt, hanem általában az Ember és a Világ kapcsolatára. Az idősíkok egybejárása tehát nem pusztán múltidézés vagy esetleg technikai bravúroskodás, hanem filozofikus tartalommal bíró dimenzió, s ezért megjelenítése sem csupán technikai kérdés. A Miro Medjimorec rendezte előadás színpada két részre oszlik, a színpad a múlttá, az emlékképek, például a különféle szerelmi kalandok helyszíné, az előszínpad pedig a kételkedő gondolatokat megfogalmazó jelené. Hasonló differenciálódást mutat a színészi játék is. Az előszínpadon a lélektani realizmus árnyalatait figyelhetjük meg, a múltból visszaköszönő jelenetek pedig hangsúlyozottan teátrálisak, gesztusban, hanghordozásban emeltek, megjátszottak.

Az idővel való játék, kétféle színészi stílussal kifejezve, a korszerű színházi gondolkodás példáját mutatja.

5. *Bűn és bűnhődés* — avagy kísérletezés a térrel.

Dosztojevszkij műve, regény helyett legszívesebben drámának nevezném, a lelkiismeret nagy próbája. Így állítja elénk a francia Gaston Batty dramatizálását felhasználó szkopjei török előadás, amelyet Branko Sztavrev rendezett.

Valaki gyilkolt. Egy fiatalember. Egzisztenciális meggondolatlanságból. De könnyebb elkövetni a szörnyű tettet, mint a terhét viselni. A fiatalember keze és lába összeláncolva. Bármerre megy, bármit tesz — csörög a lánc. A lelkiismeret láncja ez. A fiatalember megpróbál szabadulni tőle. Nem a valóditól, a vasláncától, hanem a lélek láncától. Találkozik a vizsgálóbíróval, az édesanyjával, a húgával, nálánál is szegényebbekkel, a halállal. Nem tud a lánctól megszabadulni. Mert nem meri bevallani a tettet. Amikor azonban Szonya, a prostituált szerető rábírja, hogy menjen ki az utcára és kiabálja, üvöltse bele a világba: gyilkoltam, gyilkoltam..., akkor egyszerre megszabadul a láncától. Mindkettőtől. Attól a kezén-lábján levőtől, és attól a lelkében csörgőtől-zörgőtől.

Ezt a lelkiismereti drámát a rendező a színpad alatti térben játsszátja el. Ott, ahol az alacsony mennyezet mázsás súllyal nehezedik az emberekre, úgy szorítja őket, mintha agyon akarná nyomni, olykor még a forgószínpad is beindul, s mint valami malomkő, őrlí-morzsolja az alá-szorulókat.

Így egészíti ki egymást helyszín és nyomasztó lelki önvizsgálat.

6. *Don Juan visszatér a háborúból, Szép Vida, Parázs a szájban* — avagy változatok az életézés kifejezésére.

Don Juan, a nagy hódító visszatér a háborúból, és csak kóvályog, ide-odacsapódik, keres, anélkül, hogy igazán célt érne, egyáltalán célhoz érhetne.

A legendából ismert Szép Vida látszólag békés, rendezett, konzolidált családi életet él, van férje, gyereke, van háza, a házban mindene, de nincs egyénisége, hiányzik a kaland izgalma, a bizonytalanság tétje, önmaga próbatételének lehetősége.

Parázként, a nyelvünkön sístergő parázként éget, süt, perzsel önmagunk tehetetlensége, megtisztulási vágya, emberré válási szándéka. Ezek a versek — a líra minden koncentrált érzés és fokozott érzékenységek kifejezője — arról vallanak, hogy „ember vagyok, tehát a természetből kiüldözött és a természetben erőszakot tevő lény, sebezhető és sebző lény, halált okozó és halandó lény, arról vallanak, hogy ember vagyok”.

Dramai életéztést fejeznek ki.

Más-más színpadi formában.

Don Juan a szinte teljesen lecsupaszított színpadon a talajavesztett ember néhány jellegzetes gesztusára redukáltan. Nem az egykori hódítót vagy a háborúból visszatérő kiábrándult idealistát látom benne, hanem azt az embert, aki egy konkrét helyzetben elbizonytalanodik, elveszti életcélját, kifárad, kifosztottnak érzi magát. Nem a háborús idők inflációja bántja, úzi, kényszeríti, hogy régi emlékei között keresse azt, amit a pillanat nem tud neki nyújtani. Sokkal inkább a lélek, az érzelmek inflációja bántja. S éppen Don Juant! A szívtelet, a könyörtelent.

Ezt a kétségekkel és öniróniával elegy élethelyzetet mondja el Paolo Magelli rendezése a színház nyelvén, néhány jelenetsorra és ezeken belül néhány díszletelemre és sztereotíp gesztusra redukált korszerű, mert ilyen életéztést sugall, előadásban.

Tömény unalommal indul és zárul Rudi Šeligo a néphagyományból ismert Szép Vida feldolgozásának korszerű változata. Reggelizik a családdal. A férj újságot olvas, közben rutinosan, fel sem pillantva a kávéját kavargatja, felolvas valamit a vele átellenben ülő feleségének, majd lekaparja az égettjét a pirítósnak kenyérről, mond valamit, Vida nem hallja, esetleg hallja, de nem jut el a szavak értelméig a tudatáig, mert nincs is különösebb értelmük ezeknek a szavaknak, csak vannak, elhangzanak,

de kinek, miért... A feleség nézi a férjét, s talán nem is tudja, egy tojást vesz a markába, és teljes erejéből összenyomja, meggondolatlanul, arra sem ügyelve, hogy a szőnyegre szemetel, a terítőt mocskolja össze. Ebben a mozdulatban minden benne van, ami két embert elválaszthat egymástól, két olyan embert, akiket valamiféle formások szétválaszthatatlanul összekötni igyekeznek. Nem lehet. Vida elmegy. Otthagy mindent és mindenkit. Álmodik. Aranykort, spanyolhont, úri mulatságot, szerelmeket, gondtalanságot. Táncol a spanyol senhorokkal és grandezzákkal, álmodik a tengerparti fővenyben — habfőhár sztiroporhalomban hempereg —, végül azonban visszatér. Vesztere. „Otthon” még szigorúbb rend, még kegyetlenebb szabályok fogadják és zárják körül. Ismét érzi, menekülnie kell. De most maga helyett lányát küldi-löki ki a ház ajtaján, menjen, meneküljön, amíg nem késő, ő pedig kimerülten, megadóan, de lelkében nyilván boldogan csüng a himbálózó kijárat ajtón. Mögötte az újból vállalt unalom, de kívül a lánya, egy másfajta élet lehetőségével.

A keretet alkotó két részben tárgyi és gesztusbeli reáliák, a legföldszintesebben értelmezett valóság, a középsőben színek, mozdulatok, ötletek kavargása. Kellékekben, játékokban egymással perlekedő, de épp így korszerű életérzést sugalló megoldások jelentik Slobodan Unkovszki rendezésének erejét, hatását.

Dane Zajc verseit drámává lényegítő formában vezeti végig a ljubljainai előadása a letisztulási, az emberré válási folyamatot. Az egzaltáltan, természetellenes emelkedettséggel mondott sorokat fokozatosan a normális emberi beszéd hitelessége váltja fel, s ezzel a folyamattal párhuzamosan tűnik el a színészek arcáról a festék, hagyják el színházi kellékeiket, vetik le a teatralizmusukat, felcserélve ezt közvetlenséggel, köznapisággal.

7. *Valaki megölte a dalt* — avagy kísérlet maszkokkal, mozgással és zenével.

A történet végtelenül egyszerű, már-már banális: Agavét, a nemes bábot — lehetne akár a dionüoszosi ének és tánc őszonja —, az átvitt és valós értelemben használt költészet jelképét, megölik ugyan, de elpusztítani nem tudják, mert a költészet él és örök. Megkapóan szép üzenet ez, amit a szarajevói táncos-színész házaspár vállalkozásával közölni szeretne maszkokkal, balettszerű mozgással és a zenét drámai funkcióban alkalmazó előadással. Hogy valóban új szenzibilitásról lehet-e beszélni a szavak nélkülözése ellenére is beszédes előadás kapcsán, mint a bevezetőben idézett fiatal kritikus tette, az maradjon meg magánügynek, egyéni szempontnak. Tény azonban, hogy legsikerültebb, technikaiilag és gondolatilag legjobb, legtartalmasabb, részleteiben valóban megkapó előadás. Elsősorban a záróepizódban, melyben a lefejezett, deformálódott

Agavé páncéljából előbújik egy aktatászás, szemüveges, mai ember, s miután felfedezte a szanaszét heverő fehér galambtetemeget — a költészet jelképei —, ezek Agavé gyermekei, vizsgálni kezdi őket, játszik velük, feldobja őket, majd amikor belátja, hiába kísérletezik velük, többé már sohasem repülhetnek, kinyitja doboz alakú kezításkáját, s belőle egy pár fehér szárnyat vesz elő, a hátára illeszti őket, és megpróbál velük repülni, eleinte félszegen, bizonytalanul, de egyre biztosabb a mozgása, s ezért, amikor szárnyait emelgetve és ugrándozva eltűnik előlünk, lehetetlen nem arra gondolni, hogy ez az ember — az Ember! — hamarosan repülni is tud majd, a fehér galambokat megölték, de a költészet továbbra is élni fog.

III. KÍSÉRLETÖTLETEK

Talán egyetlen olyan előadást sem láttam a negyven-egynéhány közül — a szarajevói fesztivál műsorának összeállítása céljából néztem meg őket országszerte —, amelyben ne lehetett volna felfedezni valamiféle kísérletezés csíráját vagy legalábbis szándékát. Ezek az apró momentumok azonban még nem avatják kísérletivé az előadásokat. Még a jelentősebb ötletek sem. Mint például a Ljubiša Georgijevszki rendezte bitolai Mandragora-előadásban, ahol bábokká alakított színészekkel próbálták eljátszani Machiavelli pajzán históriáját. A kísérletnek néhány remek pillanata van, olyan játékos ötletek lehetőségét is magában rejt, mint a báb nadrágnyalásán kikandikáló emberi fej, sajnos ez is csak egyszeri ötlet marad, ahogy az úszópárnákat a hátukon cipelő színészbábok is ötletként érdekesek, de hiányzik belőlük a kellő játékoság. Mi több, amikor a hátukra erősített párnákat leoldják, úgy támasztják a falhoz őket, ahogy a takarítónők söprűjüket, fásasztó, unalmas műszak után. Vagy amikor a szereplők közül a színen beöltözik valaki, akkor ez szinte észrevétlenül történik, szükséges megjátszás, teátrális rítus nélkül.

Hasonlóan az ötlet szintjén marad meg a stüpiek kerekeken mozgó díszlete, amellyel pillanatok alatt helyszínt lehet változtatni, kialakítani, kisebbiteni, nagyobbítani, de amivel, a társadalmi elkötelezettségű darab, ügyetlen dramaturgiája folytán, mégsem tud szerves egésszé válni. Ötletként érdekes a szerb drámairodalom abszurd írójának, Aleksandar Popovicsnak évekkal ezelőtt nagy sikert aratott vígjátéka, a Százszemes harisnya felújítása. A Vladimir Aleksics rendezte zaječari előadásban ugyan felismerhető az a törekvés, hogy a nyelvi humort megfelelő színpadi jelekkel közvetítsék, de nem valószínű, hogy a buk fencek, fejenállások és hasonló tornászmutatványok erre a legmegfelelőbbek, hogy hiteles, tehát tartalmat közlő színpadi jelekként lehetnek az előadás hordozói. Sajátos esetként kellett szemlélni a három Vihar-előadást. A szabadkai magyar — ahogy erről már írtam a *Híd*ban — sorsközösséggé sze-

rette volna forrasztani a nézőket és a színészeket, a szabadkai horvát előadás egyetlen hatalmas zeneműként képzelte el a Vihar mesés és valós világkeverékét, a szarajevóiak pedig talpig fehérbe borított mesejáték-ként jelenítették meg Shakespeare művét.

Ötletek, ötletek, ötletek — igazi eredmény nélkül.

Sok kísérletinek tartott előadás — igazi kísérlet nélkül.

Az összkép: vagy a színházak nem tudják, mi az igazi kísérlet, vagy nincs is manapság kísérlet, esetleg más formában létezik, mint ahogy megszoktuk.

És zárjuk egy kérdéssel kísérleti színházi útinaplónkat: beszélhetünk-e színházi avantgarde-ról, ha kísérletről is alig?