

volna felhívni a figyelmet, hátha egy újabb kiadás esetében mód nyílna kijavításukra. Mert az sem baj, ha egy bibliográfia pontos és lelkiismeretes munka eredménye.

JUNG Károly

SZÍNHÁZ

TIZENHATODIK BITEF

(*Gazdaság és színház*) Rendhagyó módon az idei BITEF katalógusának bevezetője nem az újszerű színházi törekvésekről, a klasszikus művek átértelmezéséről, a kőszínházon kívüli szabálytalan játékterekről, a mítosz és valóság, a realizmus és absztrakció vagy az új rendezői kísérletek és a színházi gyökerei közötti korrelációról, a neoteatralizmusról, a színházi postavangardról, hanem a világgazdasági helyzet és a belgrádi rendezvény közötti mind nyilvánvalóbb összefüggésekről tájékoztat. Régióta közbeszéd tárgya a BITEF anyagi válsága, már-már éppúgy klasszikus téma, mint általában a színházválság. Hogy azonban a katalógus szakmai kérdések helyett gazdasági problémákra irányítja a nemzetközi színházi fesztivál közönségének figyelmét, az akár szimptomatikus is lehet, s nem is kizárólag egyetlen rendezvény további sorsára, hanem tágabb, sőt egészen tág, tehát színházon kívüli állapotokra és összefüggésekre vonatkoztatva. Abban az általános emberi, emberiségi viszonylat-labirintusban, amelyből egyes esetekben, mint pl. a nehézségek ellenére nemzetközi szolidaritással létrehozott XVI. BITEF, talán inkább mutatkozik kiút, mint az egyre szövevényesebbé váló világhelyzet egészét tekintve, sajátos felfigyelnivali, miféle tendenciákat mutatnak a művészetek és közörtlük talán nem is utolsósorban az, amelyek legaktívabb kapcsolatban van „fogyasztóival” — a színház.

A világgazdaság — nemkülönben az általános helyzet — és a színház összefüggéséről, az előbbinek ez utóbbira való hatásáról lehetetlen egy tíz-egynéhány előadásból sok esetlegességgel összeállított fesztiváli műsorból következtetni. A katalógus négykezes (Mira Trajković és Jovan Ćirilov írta) bevezetőjének jelzett utalása mégis arra kényszerít, hogy legalább az ötlet tudomásulvételének fokán ideírjam a kérdésként felvillanó gondolatot: kapcsolatba hozható-e az egyre nagyobb jelentőségűvé váló és mindinkább fenyegető gazdasági helyzet az ún. politikai színház újjászületésével és fokozódó népszerűségével? A XVI. BITEF műsora nem kínál ehhez a felvillanó gondolathoz elegendő támpontot, de figyelmen kívül sem hagyható, hogy akkor, amikor a műsorfűzet az általános gazdasági állapotokra utal, az egyes előadások könnyen sorolhatók

vagy a politika vagy a szórakoztatás elképzelt felcíme alá. S ami elég különös, a kétféle jellegű előadások csak látszólag zárják ki egymást. Lényegében ugyanannak a helyzetnek kétféleképpen történő „lereagálását” mutatják. Keményre fogottan, emelt hangon jelezni napjaink szeizmikus tendenciáit, vagy semmiről tudomást nem véve komédiázni.

A XVI. BITEF erre is, arra is prezentált néhány sikeres vagy kevésbé sikeres előadást. Ezek, a fellépés sorrendjében:

(*A Mester és Margarita*) Elfogult vagyok Bulgakov regényével szemben, csak egyféleképpen tudom olvasni, tudok rá emlékezni — egy adott valóságnak fantasztikumba rejtett hiteles képeként. Amit Bulgakov emberként és alkotóként megélt, annak pontos képe ismerhető fel benne. A lélek, a megpróbáltatások és a lázálomok dokumentuma regényben elbeszélve. Amennyire hálás lehetett a percnak Bulgakov, amelyben rátalált a három síkot (valóság, filozófia, fantasztikum) egybefogó kompozíció ötletére, annyira kevésbé örülhetnek a rendezők annak a percnak, amikor rászánták magukat *A Mester és Margarita* színpadra állítására. Nemcsak a remekművek átfordíthatatlanságáról van ezúttal szó, annak újbóli beigazolásáról, hogy a nagy irodalmi alkotások a színházban a rendelkezésre álló eszközök végessége folytán önmaguk halvány lenyomataivá lesznek, hanem ennél talán még fájóbb kudarcról, arról, ami talán tartalmi csonkításnak nevezhető. Egyetlen megoldásnak látszik, amikor az eredeti mű csak ürügyként szolgál a másféle eszközökkel dolgozó művész számára, hogy hitelesen belülről megnyilatkozhassek. Bármennyire is kiátkozandó az alapmű után szabadon elv, mégis célravezetőbb, mint a teljes átmentés igénye, melynek eredménye szinte sohasem mérhető a „modell” értékével.

Bulgakov műve különösen ravasz alkotás ilyen szempontból. Egyfelől csábít a színpadra állításra, mert tartalma felismerhetően örök, vonzó és ugyanakkor századunkban szinte mindenütt jelen idejű, memkevésbé mert a szerkezet három síkja képzeletindító, formai megoldásokat sugall. Másfelől viszont a kudarccal eleve biztosított: kritikák tanúsága szerint eddig egyetlen előadás sem vált akár megközelítőleg is egyenértékűvé a regénnyel, még Ljubimov rendezése sem.

A BITEF-re hozott bukaresti előadás sem, amely nagy hazai siker után egészen felfoghatatlanul itt a művészetek legmegbocsáthatatlanabb hibájaként unalmas volt. Pedig a Cătălina Buzoianu rendezte előadás felismerhetően a Bulgakov-regény színpadi mása kívánt lenni. De megmaradt illusztrálásnak. Talán túl görcsösen is ragaszkodott az eredetihez, anélkül, hogy annak mélyrétegeit a színjátszás eszközével érzékeltetni tudta volna. A legnagyobb akadályt még csak nem is a színpadi tér korlátai jelentették. A díszlet szerény keretek között ugyan, de mégis elfogadható módon és formában oldotta meg nemcsak a különféle színhelyek (elmegyógyintézeti kórterem, utcai valóság, fantasztikum) közötti átmenetet, hanem a kórterem fehér vászonfalain levő hasadékokkal az

olyan nehézségeket is, mint a hallucinációk megjelenítése. *A Mester és Margarita* hitelessége mégis hiányzott az előadásból. A regény kellékei hiánytalanul és felismerhetően jelen voltak, de a valóság ólomnehézsége nélkül. Pontosan azt nem sikerült érzékeltetni, kifejezni, amiért Bulgakov *A Mester és Margaritát* megírta. Nyilván könnyebb volt a bulgakovi regényszerkezet átványrendszerét a színpadon újraserkeszteni, mint a színjátszás eszközeivel újratereíteni a leglényegesebb tartalmi ismérveket. Ígyképpen nemcsak *A Mester és Margarita* színpadi kudarcát kell látni a Teatrul Mic előadásában, hanem annak az igazságnak a felismerését is, hogy a színház öntörvényű művészet, melyben az irodalom csak egyetlen összetevő, amit nem tolmácsolni vagy állusztrálni kell, hanem beépíteni a vele egyenrangú elemek előadásáá összeálló együttesébe.

(*Mephisto*) A pótlás, amely a nagy izgalommal várt bochumi Cseresznyés kert helyett érkezett, bár nyilván nem véletlenül, lévén, hogy így kiegészült a politikai színház megjelölésű műsörtömb. Sajnos, megismétlődött az előző esti csalódás. Most egy remekműnek semmiképpen sem nevezhető regénnyel. Talán elsősorban azért, mert az előadás elszegényítette a regényt. A bukaresti előadás hiánytalanul felvonultatta *A Mester és Margarita* kellékeit, a stuttgartiak előadása viszont Kilas Mann egykor kulcsregényként írt, majd kényszerűségből mellőzött művét, a *Mephistót*, egyik legfontosabb síkjától fosztotta meg. A *Mephisto* egyik főhőse a kisvárosi színész, akiből a hatalom országos sztárt csinál, másik főszereplője viszont a hatalom képviselője, aki — a bulgakovi sátánra emlékeztetően — a történet játékumestere. A regény dramatizálása napjaink egyik legjelentősebb színházi rendezője, a csodás Théâtre du Soleil-jel azonosítható Ariane Mnouchkine munkája. De mintha nem bízott volna a szimultán színház hitelességében, ami eléggé különös feltételezés a *Molière* vagy az 1789 nagy sikerű előadások szülőanyjáról, vagy feltett szándéka volt, hogy szinte kizárólag a színház világán belül mutasson példát a színészek árulására, és ezért mellőzte a nagy politika és irányítóinak színpadi megjelenítését. Hogy a regény színpadra alkalmazója fontosnak látta a kulcsregény szereplőinek magánéletéből vett mozzanatokkal kiegészíteni a történetet, az nem kizárólag a gazdagabb motiválás céljából történt, hanem a kiiktatott párhuzamos vonulat pótlása, feledtetése érdekében is. Mivel azonban a dramatizáció lemond a hatalom megjelenítéséről s így feladja a külső konfliktushelyzetet, a belső konfliktus magánéleti epizódok ellenére sem képes kellően felerősödni; külső ellenpont nélkül a belső válság sem eléggé hiteles. Ahhoz, hogy a bennünk alvó szörnyeteg felbredjen, szükséges megidézni a valóság szörnyetegét is. Enélkül az előadás nem érzékeltetheti kellően a művész világnézeti csődjét, azt, amiről a regény is, az előadás is szól. A rendező, Hansgürthner Heyme, a színpadi változat szellemében színház a színházban elvet követve próbálja pótolni a hiányzó ellenpontot, politikai kabarét idéző jeleneteket épít az előadásba, kellő hatás nélkül. Ahogy a

Teatrul Mic Bulgakov-előadására nem rezonált a BITEF közönsége, ugyanúgy visszhangtalan maradt a német előadás is, amely — a bukarestihez hasonlóan — otthon, saját közegében nagy érdeklődést vált ki. Esetleg arról lehet szó, német vonatkozásban, amire a párizsi előadásról tudósító kritikusk utal? A német viszonyok között éppúgy felismerhető politikai aktualitással telítődik a színházi előadás, mint Párizsban, „eszünkbe jut a mai helyzet, a francia kommunista és szocialista párt vitája, az egységes front felbomlása”. Németországban egykor „a két munkáspárt egymás elleni harca, a szociáldemokraták opportunistusa és a kommunisták dogmatizmusa (...) segítette a nácizmus uralomra jutását”. Alkalmasint a mai néző a mai pártharcokra érez rá, reagál a stuttgarti előadás láttán.

(*Lulu*) A beígért nagyszám, amely szórakoztat és felhábort, sokikol és vonz. Mindez nem bizonyult egyébnek — sikeres — reklámfogásnál. Az American Repertory Theatre Wedekind-előadása ugyanis semmiféle jó szándékkal nem igazolható. Ezt esetleg a szöveg alapján is gondolták a beavatottabbak, akik azonban mégis kevesen lehettek, mert napokkal az előadás előtt felárral sem lehetett jegyhez jutni. A csinadratta megtevésztett. Azt némileg sejteni lehetett, hogy a ponyvára emlékeztető expresszionista fűtöttségű szöveg, Wedekind *Lulu* címmel ismert drámadilógiája nem túl sok szellemi izgalmat ígér, az előadók gátlástalanságában mégis bízni lehetett. Annál is inkább, mert a *Lulu* eredeti közegéből kiszakítva a filmesek világában játszatják. A közegváltás azonban semmi lényegeset nem adott hozzá a két drámához. A filmes világ ikülsőségeiben volt jelen, megannyi naiv színházi megoldás utalt csak rá. A legszínházellenesebbnek az az ötlet bizonyult, hogy a háttérként felfeszített vászonra filmre vett jeleneteket vetítsenek, s a *Lulu* epizódjait ábrázoló felvételek alá mondják a szereplők Wedekind mondatait. A képregények suta tömörsége azt hozta magával, hogy a Wedekind-féle drámanyelv kasztrálttá vált, a szemérmes, állig csukott fürdőruhák, az egymás érintésétől is óvakodó jólneveltség viszont a dráma légkörétől fosztott meg bennünket. Annyira prüd volt, hogy már-már karikatúrának kellett gondolni. De ez az előadás önmaga torzképének sem fogadható el. Jóllehet elképzelhető, hogy az amerikaiak ezen egészen jól szórakoznak.

(*Hamlet*) A szonip-*Lulu* után a *Hamlet* zsebkönyvkiadását láttuk. Most már egészen foghíjas nézőtérén, pedig mind az alapszöveg, mind pedig a prágai Divadlo na Zlatradli társulata és a film világából ismert Evald Schorm híre-neve valóban jó színházat ígért. Mivel azonban a *Hamlet* sokkal összetettebb annál, semhogy egyetlen vicre lehetne redukálni, a prágai előadás semmit sem mond, még azok számára sem, akik életükben Shakespeare tragédiájának a címét sem hallották. Mert az, hogy faroc-ként játsszák, önmagában éppúgy kevés, mint az ügyesen elgondolt zárójelenet, amelyben az egymást halomra ölt szereplők hulláhegye láttán a boldog sírásó kirohan a színpalat helyettesítő függöny mögé (Lju-

bimov nagy mechanizmust jelképező függőnye nyilván felnyögött kinyíltában a kelléktárban), és elégedetten ragyogó képpel kezdi behordani a már meggyilkolt többi szereplőt is. Hasonlóképpen az is csak önmagában való ötlet, hogy a két *Hamlet*-változat közül a prágaiak az egykori vándortársulatok használta rövidített mellett döntöttek, s ennek megfelelően nem az előadás betéte, a felbukkanó színészek jelenete, hanem az előadást a vándorkomédiások játsszák el. Az eddigi felújítások közös jellemzője valamiféle újszerű értelmezés, a prágai előadásból hiányzik, csak ötletek vannak — Gertrud királynő középkorú, szereleméhes nő, Polonius szöveggönyvvel a kezében jár-kezel, mint egy rendező, Ophélie nem örül meg, s különben sem törékeny, hanem fiús külsejű...; tovább is van, mondjam még? — de mi értelme?

(*Heliogabalus*) Erkölcstelenségéről hírhedt római császár volt, aki korlátozta a szenátus hatalmát, megpróbálta meggyilkoltatni későbbi utódját, amivelis maga ellen lázította a pretóriánusokat, ezek agyonverték, és a holttestét a Tiberisbe vetették. Erről a botrány-császarról írt Artaud. A szöveg hozzáférhetetlen, de nem is lényeges, mert a Meme Perlini rendezte előadásból úgysem derül ki, mit s mennyit vett át Artaud-tól, inkább az nyilvánvaló, hogy Georges Bataille *Az én anyám* című erotikus vagy inkább pornográf regényének párbeszédeit, főleg pedig betegesen túlfűtött légkörét, szituációit igyekezett átmenteni előadásába, amelynek címét akár így is módosíthatnánk: *Nővé változások története*, ahogy a tudatalattimban lejátszódott. Nem véletlen, hogy Robert Brusteinnek épp Artaud-ról írt sorait kell Perlini előadása kapcsán idézni arról a színházról, amely „nem azért hasonlít a pestishez, mert ragályos és fertőző, hanem mert a pestishez hasonlóan azt a lapangó kegyetlenséget tárja fel, hozza elő és bontakoztatja ki, amelyben gondolatainknak — mind egyéni, mind társadalmi szinten — az összes perverz lehetősége benne lakozik”. Perlini *Heliogabalusa* ilyen pestis-színház, csak hogy nem annyira undorító, lévén hogy végsőkéig esztétizált. De így is kegyetlen, a szónak nem fizikai, hanem lelki értelmében. Perlini a vérlázító történetet — hogyan változik nővé az a fiatalember, akit örök életében nők irányítottak, formáltak, s aki addig jut, hogy anyja perverz orgiájának rajongó résztvevője lesz — mívesen csiszolt jelenetekbe, állóképekbe szerkesztve tette a vizuális élmény lebilincselő hatásával nézhetővé; azt amitől csak elfordulni lehet és kell, a bűnre való vágy, az erotikus rögeszmék álompárlatait. A rendező mintha illúzióvá akarná tenni azt, amit utálattal kellene (ha egyáltalán kellene) ábrázolni. Mindenképpen sokkölő előadás, egyes kezű rendező és világító munkája, csak éppen nem érdekes.

(*Danton halála*) Nem tudok szabadulni a képtelen ötlettől, hogy a berlini Deutsches Theatre rendezője, Alexander Lang olvasta Kosztolányi kis írását Büchner drámájáról. „A nagy francia forradalomba jártam — írta Kosztolányi. — Ez volt eddig a történelem legszínészebb korszaka.

Az emberek a világ színpadán ágáltak festői jelmezekben, görögtűzben éltek, végszóra haltak meg, talpraesett élccel ajkukon. Mindenki színész-kedett, az életet alakította, gyorsított ütemben, a főhősök, akik a latin ékesszólás remekműveit utánózták, a kávévénikék, akik a nyaktiló mellett fejték harisnyáikat, a zöldkötenyes vargák, a megbolondult hentesek, a nadrágtalanok, akik Jupiterről, Marsról, szavaltak dörgedelmes jambusokban. Ezt az óriási színpadot vitte színre Geong Büchner...” És a büchneri színpadot állította színház a színházban elvet követve színre a berlini rendező, pontosan kidolgozott, színészileg bravúros, de ugyanakkor elutasítóan hideg előadásban. Kosztolányi a történelem nagy színpadán játszódó előadásról írt, és ez a gondolat az alapja Lang előadásának is, ahogy a vörös drapériával bevont színpadra szerkesztett, ugyancsak vörös színű bábszínpadon, s előtte zajló játék sugallja.

Több pontból kiindulva lehet vizsgálni, elemezni Lang rendezését. Az egyik, mindenesetre legszembeűnőbb, hogy nála ugyanaz a színész (a bravúrosan játszó Christian Grashof) Danton is és Robespierre is (még néhányan lépnek fel kettős szerepben), aminek célja megmutatni, hogy az emberek érzelmileg, gondolatilag nem egysülkúak, nemcsak ilyenek meg olyanok, hanem összetettek, a forradalom egy pillanatában Danton sem csak negatív, Robespierre sem csak pozitív szerep volt. A szándék világos és érthető, de az eredmény talán vitatható. A két szerep egyesítésével, még ha olyan ragyogóan technikázó színész is vált az egyik szerepből a másikba, mint Grashof, elvész a tulajdonképpeni dráma. Nemcsak a darab nagy párjelenetére gondolok, amit szükségszerűen ki kell hagyni, hanem a drámai párbeszéd sem jöhet létre. Sokkal hatásosabb, többet mondó az a megoldás, amely két színésszel játszat el egy sor apróbb epizód szerepet, a forradalmi tanács elnökét és a sűgót, a községtanács fejt, és a hóhért, a közvádlót és a képviselőt... Nemcsak az emberi szerep állandó változásaira mutat így példát, hanem azt a másikat, nem éppen eredeti rendezői ötletet is igazolja, amely szerint mindannyian bábok vagyunk a történelem színpadán, csak a ránk osztott szerepet illetve szerepeket játsszuk. Sajátos megfigyelni, hogy mely jeleneteket állította színre Lang rendező a színpadra szerkesztett bábszínházban, s hogy kik léphetnek le erről a színpadról. Akik a színpad előtt is játszhatnak, azok a forradalom jelentős alakjai, de egy idő után ők is visszakertülnek bábnak a kisszínpadra. Ez az előadás másik lényeges elemzési, megközelítási pontja. A harmadik pedig a kivégzés. Tipikus bábszínházi jelenet, amely azzal, hogy a nyaktiló alatt végző áldozatok lába még egyet-kettőt komikusan rándul a levegőben, rűg a semmibe, egyszerre groteszknek láttatja a legborzasztóbbat, a kivégzést is. Ha a színház a színházban elv szerint szemléljük a zárójelenetet, akkor úgy kell értelmezni, hogy nemcsak bábok vagyunk a történelem színpadán, hanem komikus áldozatok is.

(Marat/Sade) A kaposvári előadást is, akárcsak a berlinit vagy a prá-

gait, legcélszerűbb talán az utolsó jelenettől visszafelé értelmezni. Az „elmeógyógyintézet” falai a magasba emelkednek, a fenékfalat borító háttérfüggönyön nagyvárosi tér látható, a néhány perccel előbb még lelkes elszántsággal, dübörgő léptekkel és harsány énekszóval, szorosan egymás mellett menetelő szereplők, mint a kisdölt, egymásra dobált hasábok fekszenek, közöttük áll a Kikiáltó, kezében a barikádok macskakövével, és sír, hosszan, elnyújtva. Siratja a forradalmat, a nagy emberi tettek jelképét. Nem érdektelen a zárójelenethez idézni Peter Weiss drámát záró instrukcióját: „A zene, kikiáltás és dobogás viharossá fajul. Erős huzat tör be felülről, az oldalablakon át. A nagy függönyök dobogva csapódnak be a színpadra. Coulmier a tribünre menekül, és vészcsengőjét rázza. Az ápolók korbácsaikkal a betegekre vetik magukat. Roux előrerohan, és megbéklyózott kézzel, betömött szájjal, háttal nyomul a menetelőkhöz. Fel akarja tartóztatni őket, a menet azonban felszippantja, eltűnik a sorok között, és mindenki nyomul tovább előre. A betegek őrzőgő táncba kezdenek. Sokan mámorosan ugrálnak és forognak. Coulmier az ápolókat a legvégső erőszakra ösztönzi. A betegeket sorra leütik. A kikiáltó a zene ütemére nagyokat ugrál a zenekar előtt. Sade a széken áll, és diadalmasan kacag. Coulmier kétségbeesetten jelzi, hogy eresszék le a függönyt.” A különbség szembeütő. Az előadásban nincsenek ápolók, és nincsenek kezelték, a betegek nem járnak őrzőgő táncot, Sade nem ül a széken, és nem kacag, az intézet igazgatója nem jelzi kétségbeesetten, hogy eresszék le a függönyt, egyetlen halomban fekszenek mindannyian. És a Kikiáltó sem ugrál nagyokat a zene ütemére. Csak áll és sír. Jajgat. Hová tűnt arcáról a fölényes kérdések fanyar mosolya, amely eddig sajátos kívülrőlállást, immunitást biztosított a Kikiáltónak (Máté Gábor remeklése)?

Így végződik az előadás, amely előadásra való lassú, vontatott készülődéssel kezdődik, ebbe az álmos jelenetbe szüremlik be a napi rádióműsor egy-egy részlete. Belgrádban kávéházi álnépzene az egyik, futballmeccs-közvetítés a másik este. Ami a frappáns, döbbenetes zárókép és az indítás között van, az sem a Weiss-mű maradéktalan megjelenítése. Az előadásnak mások a hangsúlyai, mint az írott műnek. Egy-egy szereplőt átértelmeznek. Az igazgató például vidéki funtkoi, aki mintha egy helybeli rendezvényen lenne, olyan zavartan olvassa fel az előadást nyitó üdvözlő-bemutató szöveget, később pedig hol riadtan, hol tehetetlenül erőlködve próbál rendet, fegyelmet tartani. Míg végül levetve szerepjátzó pózát, kemény szavakra ragadtatja magát. Számomra a Kikiáltó és a Négy énekes (Csákányi Eszter, Básti Juli, Gőz István, Gyunicza István) kommentáló szerepe válik különösen fontossá és hangsúlyossá Ács János remekül végiggondolt, az apró részleteket következetesen egybekapcsoló rendezésében. Időnként azonban úgy tűnik, hogy a két főszereplőssé leegyszerűsödött az értelmiségi (Sade) és a kénkezi (Marat) férfi sablonjára, amikor is, ha szembenállásuk nem egyértelmű, ha egy-egy pillanatra helyet cserélnek, illetve cserélhetnek, jelezve így, hogy lényeges

különbség nincs közöttük. Igazi nagyjelenetük az, amelyben a forradalomról formált vallomását Sade úgy adja elő, hogy Marat-ra borítja a kádat, Marat földre zuhan, Sade pedig ráfekszik a kádra, és megkorbácsolgatja magát Charlotte Corday-val. A lány egy lepedőt merít a vízbe, korbáccsá fonja, és mérhetetlen szadizmussal ütlegeli Sade-ot, aki teljes súlyával, plusz a kád súlyával nehezedik a földre tepert Marat-ra. Hogy mégsem egyszerűsödik sémává a két szerep, az néhány apró mozzanattól is pontosan látszik, például, amikor Marat (Lukács Andor) sorolja a cenzúra rendelkezéseit, amikor a nagy történelmi szerep önmagát kérdőjelezi meg. Vagy amikor a háziköntösbe bújt értelmiségi Sade (Jordán Tamás) leghevesebb monológja közben kezének erőteljes gesztikulálása a féktelen önkielégítés mozdulatává változik. Remek játékeszköz kezében a kis ezüstlánc, amelyet a jelenet végén, az eksztázis csúcspontján tenyeréből a magasba lövell. Általában rengeteg apró ötletből épül fel az előadás, érdemes, tanulságos lenne ezeket a szöveggel párhuzamosan leírni, hogy lássék a nagyfokú rendezői és színészi tudatosság, fegyelem, amelyet lankadatlan lelkesedés, az ügyet, a színházat véresen komolyan vevő hozzáállás jár át, profimód, magas művészi hőfokon.

Ács János (kaposvári) rendezése és a társulat teljesítménye a XVI. BITEF legemlékezetesebb színházi eseménye volt, ahogy a kritika — helyenként fanyalgó értetlenkedés ellenére is — egyöntetűen volt kénytelen megállapítani.

(*Felléptek még*) a tokiói Sankai Juku társulat, a mosztári színház, a zágrábi itd., a helsinki Kaupungen Teatteri és a kijevei ukrán színház társulata.

GEROLD László

K É P Z Ő M Ű V É S Z E T

SZUBJEKTÍV SOROK EGY TÁRLAT KAPCSÁN

1965 áprilisában a szabadkai Képzőművészeti Találkozó gazdag grafikai anyagából válogatást készítettünk a budapesti Ernst Múzeum számára is. A tárlat valójában a jugoszláv grafika egy évtizedét prezentálta, az anyag, megítélésünk szerint, reprezentatív volt, s bemutatta mindazt, amit az ötvenes évek második fele és a hatvanas évek első fele megteremtett. Közvetlenül a tárlatnyitó előtt Kassák Lajos látogatott meg bennünket. Megtisztelő volt a magyar avantgarde megteremtőjének már maga a látogatása is, hát még az a különös érdeklődés, amellyel a kiállított grafikákat szemlélte. Hol csak elismerően biccentett egyet, hol pedig arcáról olvashattuk le elégedenségét. Míg a grafikákat szemlélte, nem