

művészeti írótól teljesen szokatlan dolgot művelt: miután maximálisan kimerítette a fogalmi leírhatóság területét, beismerte, hogy Twombly gesztusainak titkát leírni nem, csak megtapasztalni lehet. Elkezdett rajzolni Twombly modorában, hogy legalább önmaga számára bizonyítsa, amit szavakkal nem tud: ezek a gesztusok utánozhatatlanok. Első és, sajnos, utolsó képzőművészeti könyve olyan bámulatos vizuális érzékenységről tanúskodik, hogy a műfajon belül minden idők legjobbjai között kell számon tartanunk, rajzainak közreadását pedig nagy bizalommal várjuk.

SEBŐK Zoltán

S Z Í N H Á Z

BITEF-SÉTA

A klasszikusok újszerű tolmácsolása, maivá értelmezése — alternatív csoportok társadalmilag-politikailag elkötelezett, extrém előadásai — és képzőművészeti ihletésű, társadalmilag nem angazsált, absztrakt előadások képezik az elmúlt két évtized fő avantgard színházi törekvéseit, nyilatkozta Jovan Ćirilov, a Bitef művészeti vezetője, kinek ismeretei, véleménye mint színházi világotudós és mint a nemzetközi fesztiváli műsor összeállítója, messzemenően megbízhatónak tekinthető. Valóban ezek a fő színházi tendenciák, melyek mellől természetszerűen nem hiányoznak az egyes vonulatokat kísérő árnyalatok sem, mint a színházon kívüli játékhelyek és az ezekhez való alkalmazkodás, a szimultanizmus, a teatralizmus újbóli felfedezése, vagy a műveken belüli hangsúlyok át-helyezésének különféle módozatai, hogy csak az idej, sorrendben 19. Bitef-re is jellemző klasszikus drámák újabb kori tolmácsolásának néhány változatát említsem.

Nem véletlenül került tehát szalagcímként az ez évi műsor fölé a *klasszikusok és antiklasszikusok* megjelölés, ami értendő klasszikus művek és ezek hagyományellenes megjelenítéseként, de úgy is, mint régi és új művek, hagyományos és korszerű formák szembeállításaként. Ravasz megjelölés, mert nemcsak igazolja a régebbi szövegek újszerű tolmácsolását, hanem szükség esetén megvédhet az avantgard törekvések zászlaja alá nem vonható hagyományos előadások miatti vádaktól is.

Tény azonban, hogy a műsor nagyrészt valóban klasszikus drámákat átértelmező megjelenítéséből állt össze, azzal hogy a La Mama társulat Beckett-előadása a Living Színházból alapítóként és vezetőként ismert Julian Beck halála miatt elmaradt, s az ellenklasszicizmus frontja így lényegében egyetlen előadásra, Ivo Svetina *A szép és a szörnyeteg* ljubljana-i megjelenítésére korlátozódott, mivel a londoni, a heidelbergi

és a torontói előadás koreodramát színre vivő mozgásszínházi produkciók közzé sorolható, s ily módon sem a egyik, sem a másik tábort nem erősítették. És már azért is jelentősek a klasszikusokhoz kötődő idei Bitef-előadások, mert a szerzők között Shakespeare, Molière, Hugo, Gorkij, Csehov és Brecht nevét találjuk, a rendezők között pedig Anatolij Efrosz, Alexander Lang, Antoine Vitez, Dan Micu és Erik Appelgren neve tűnt fel.

Gömbfejűek és csúcsfejűek, avagy történelemlecke az arénában. — Abban nem nehéz szót érteni, hogy az epikus dráma és színház 20. századi propagátorának ez a műve, avagy a Brecht-irodalom is jegyzi, kevésbé izgalmas, mint későbbi, faszizmusellenes nagy drámái. Talán azért szokták megjegyezni, mert a *Gömbfejűek és csúcsfejűek* írásakor (1932-ben) Brecht még nem ismerhette a faszizmus sok gyakorlati megnyilvánulását, s kénytelen volt a „puszta elmélet síkján” alkotni megparaboláját, ami ma már az iskolai történelemkönyvek közhelyeit juttatja a problémáról sokkal szélesebb ismeretekkel rendelkezők emlékeztetébe. A faszizmus pozícióharcának témája súlyos, nagy emberi probléma, de ebben a formájában ma érdektelen, amit az is bizonyít, hogy a közönség mintegy fele a szünet után nem tért vissza a nézőtérre. Az ugyanis gyorsan kiderült, hogy Alexander Lang rendezése és a Deutsches Theater fegyelmzett színészei semmiféle meglepetéssel nem szolgálhatnak. Játékkultúrájuk csodálatos, technikájuk kimunkált, de az egész előadás olyan labdarúgócsapat játékára emlékeztet, amely végig formásan, fegyelmzetten támad, de gólt másnap reggelig sem fog lőni. Mivel a groteszkbe hajló, s a bohócjáték elemeiből építkező játék fordulatai előre kiszámítható ritmust diktálnak, egy idő után az előadás valóban érdektelenné válik. Ehhez hozzájárul az is, hogy a politikum emberi mozzanatok nélkül, önmagában sokunkat nem tudott lekötni, s aki tehette, távozott. Lehet, hogy a monotoníához hozzájárult a metaforikus jelenségek szánt színpadi aréna is, amelyben a „járások” ismétlődése csak fokozta az egyhangúságot.

Nem éppen dicsőséges fesztiválnyitás.

Lucrezia Borgia, avagy „szemétdomb, glóriával körülvéve”. — Látványsszínház, így harangozták be Antoine Viteznek az Hugo-évfordulóra, az egykoron színházi csatát kirobbantó *Hernani* után készült *Lucrezia Borgia*-rendezését, amely azzal váltotta ki színház-, és irodalomkedvelők, -értők kíváncsiságát, vajon játszhatók-e ma a francia vadromantika termékei. A válasz: aligha, mert néhány drámai jelenet ellenére is túlteng a melodráma. A Borgiák erotikával fűszerezett büntörténete olvasmányként kétségtelenül könnyebben emészthető, mint előadásként. Százötven évvel ezelőtt az ősbemutatón abban a jelenetben melyben Gennaro, ki

még nem tudja, hogy ő a megtalált gyermek, de azt már igen, hogy barátait megbosszulandó megöli azt a nőt, akibe szerelmes, és aki őt is szereti — percekkel később kiderül, ez saját anyja —, hatásos mondatára. — „Egy hatodik (koporsó) is kell, asszonyom!” — tombolt a közönség. Antoine Vitez mostani rendezésének párizsi közönsége pedig az iménti mondat folytatása — „Megöltél. Én vagyok az anyád!” — hallatán, olvashatjuk a katalógusban, nevetett. Így változnak az ízlések, s ha valaki ezt nem veszi tudomásul, annak vállalnia kell kortársai elutasítását. Vitathatatlan azonban, hogy Vitez elég ügyes ahhoz, hogy érdeklődésünket felkeltse. Fekete padlózatú, fekete hátterű, hatalmas színpadon csupán jelzésnyi, sejtelmes fénnel világítva nyújt a szemnek kellemes, sejtelmes látványt. Előadása valóban festői. Ambrus Zoltán mintegy száz évvel ezelőtti kritikájából kölcsönvett erős megállapítását parafrázálva: szemétdomb, hatásos színpadi világítással körülvéve. A fény kiemelő és elrejtő képességére épülő rendezés annyiban maradt hű a múlt századi romantikához, hogy a színészek, mint egykoron a gyér s pislogó világítású játékszínekben, nagy gesztusokra s hangos beszédre kényszerültek, de a nagy szenvedélyek, a jellemkontrasztok ezáltal ma nem válhattak hitelessé, főleg mert az egykori romantika irányultsága teljesen hiányzik napjaink neoromantikájából, ami látvánnyá vagy, rosszabb esetben, érzélgősséggé szelídül.

Erről az előadásról is távoztak el nézők, ami azonban a Sava Központ négyszeres nézőterén nem hagyott szembetűnő ürességet, de kevesebben is mentek haza a befejezés előtt, mint a kelet-német előadásról. Vagy arról van szó, inkább romantikusak vagyunk, mint politikusak?

Sylvia Plath, avagy az eltáncolt neurózis. — Végtelenül érzékeny, de sérülékeny is, csodásan értelmes pillanatok és szkizofrén zuhanások jellemezték a modern kor neurózisát legbelül viselő amerikai költőnőt, Sylvia Plath-ot, aki miután második gyermeke is megszületett, de férje — akitől ő is szabadulni akart — elhagyta, öngyilkos lett. Versei az ún. „vallomásos költészet” jegyeit viselik magukon, akárcsak prózája, egyetlen, nemcsak önéletrajzi részletekben bővelkedő, hanem önmaga láttelelsruően pontos kórképet nyújtó regénye *Az üvegbúra*, amelynek felhasználásával készült a heidelbergi koreoszínház előadása. Jochann Kresnik úgy szerkesztette színpadra a szétzilált s „összecsirizelt” költőnő alakját, és hol karcos, hol törekeny személyiségét, hogy a versek vagy a regény egy-egy önjellemző mondatát vagy csak hasonlatát fejezték ki egy egész jelenettel. Érzékletesen, szuggesztíven, emberien és egyszerű eszközökkel, a köznapi élet tárgyainak vagy csak néhány sóprűnyészerű bot felhasználásával. Különösen az utóbbi megoldás frappáns. A botokat tartó „színészek” nemcsak íróasztalostul felemelik, pontosabban kiemelik egy adott helyzetből, állapotból a sorait rovó

költőnőt, hanem a színésznő, a felemás korlátra emlékeztető rudakon olyan mutatványokat produkál, melyek tornásztehetsége mellett a lelki szenvedések adekvát fizikai kifejezését nyújtják.

Bravúrteljesítmény, lelkes tapssal kísérve.

A szép és a szörnyeteg, avagy szabad-e csirkét vágni a színpadon. — Tipikus szlovén dráma, tipikus szlovén előadásban. Magány, depresszió, elvágyódás, szenvedés, mindaz, ami a szlovén dramaturgia egyik ismert vonulatában évtizedekre visszamenően megtalálható. Illetve: precízen kidolgozott, szépen világított jelenetek, többnyire statikusan, sok-sok szöveggel. Az előbbihez, a drámához, az író, Ivo Svetina, két marokkal merít a szlovén hagyományból, de a folklórból és a nagy elődöktől is, Novalistól Csehovon át az abszurdokig. Költői drámát ír, ívét a mese és a szürrealizmus közé feszíti, sok szép hasonlattal, költői képpel, de ugyanennyi szóvirággal, erőltetett költői eszközzel élve. Az előadás, melyet Dušan Jovanović rendezett a Slovensko mladinsko gledališče társulatával, atmoszférikus, előbb — a három félárva lány történetének vázolásakor, s az apa és a szörnyeteg jelenetében — meseszerűen naiv és tiszta, majd a második részben, amikor a kiválasztott, eladott leány a szörnyeteghez kerül, feleségévé kényszerül, akkor egy modern polgári házassági történetre emlékeztet. Hidegsége, túltupírozott, álbarokkos verbalizmusa ellenére sem érdektelen, de nem is botrányt sejtető. Hogy ez mégis bekövetkezett, az a nyílt színen történt csirkevágásnak „köszönhető”. A szörnyeteg két fogdmegje egy fehér tollú leghorn csirkének ereszti ki a vérét, s ennek láttán bolydult fel a nézőtér. Kevésbé azzal, hogy néhányan felháborodva, de némán távoztak, inkább azzal, hogy egyesek hangosan közbekiabálták, lefasisztázták a színészeket, erőszakkal vádolva őket. Az előadás állandó kellékei a különféle szűrő, vágó, gyilkoló szerszámok, s a pénz, amelyhez vér tapad. (Az apa saját életéért adja át — el! — lányát.) A csirke nyakából felspriccelő vér, ha nem is kellemes és mindennapi látvány a színházban, de előkészített, és folytatása is van az előadásban, melynek zárórészében a két fogdmeg megeszi a szép polgárlány és a szörnyeteg pólyás babáját, ami persze sokkal szelídebb formában történik, mint a csirkeölés (ki-lopják a bölcsebből a kicsit, kisomfordálnak vele a színről, majd amikor visszatérnek rugdossák a pólyát, csontokat köpködnek, és véres a szájuk), nem is vált ki hasonló reakciót, holott — számomra — döbbenetesebb, hátborzongatóbb.

A kétféle jelenet kétféle fogadtatásban elsősorban azt kell látni, hogy a színházban, a művészetben a póre valóság irritálóbb, mert kevésbé művészet, mint a művészivé transzponált, a csinált valóság. Ahogy Kosztolányi Dezső írta egész opusát belülről világító lámpaként olvasható remek színházi glosszájában, a színházban a természetes arcszín

ellenében a festék a „természetes és szent”, az igazi. Természetesen a ljubljana-i előadásból a vér pusztá látványa sem mellőzhető. Nyilván ez váltott ki felháborodást. Mert amikor a csirke vérevel teleeresztett üveg-tálat az egyik kegyetlenkedő ügyetlenül kicseréli egy paradicsomlével töltött tállal, s kiissza, senki sem tiltakozik, ez már színház, amely attól lesz igazi, hogy tudjuk, nem igazi.

Izgalmas közjátékkal bővült egy lényegében inkább a szemnek, mint az értelemhez szóló, túlesztetizált előadás.

Éjjeli menedékhely, avagy mi történt Lukával. — Igaza van annak a moszkvai kritikusnak, aki „egyszerűen különös”-nek ítéli meg Efosz rendezésének Lukáját. Valóban, az *Éjjeli menedékhely* értelmezésében Luka alakja a központi kérdés, S ezt, érzésem szerint, Efosz rendezése nem oldja meg.

Ki ez a Luka Gorkijnál? Hatvanéves vándor, aki — „bottal; vállán bugyor, óvén csajka és teáskanna” — új lakóként társul a menedékhely emberroncsaihoz, s köszönése után — „Jó egészséget, becsületes emberek!” — már arról nyilatkozik, hogy ő a zsványokat is megbecsüli, szereti, mert „nincs az a bolha, aki rossz volna, mind fekete, mind ugrik, így van ez”. Majd pedig egy régi ismerős nyájasságával kérdezi meg, hol helyezkedjen el ebben a halál előtti utolsó megállóban, ahol alkoholisták, tolvajok, kurvák, munkanélküliek gyűltek össze. Luka gyorsan megkedveltette magát a különös „hotel” lakóival. A Bátor elégedetlenségét például így próbálja lefegyverezni: „Akárhogy csűrőd-csavarod a dolgot, akárhogy forgolódsz, embernek születél, emberként halsz meg... És én azt látom, hogy az emberek egyre okosabbak, egyre értékesebbek lesznek... És egyre rosszabbul élnek, pedig egyre jobban akarnak élni... Makacsok!” Vasziliszát, a csípős nyelvű, az embereket lenéző gazdasszonyt „aranyom”-nak szólítja, de később — mások előtt — „komor” asszony-nak nevezi. A haldokló Annát elképpen vizsgálja: „Tűrj még. Mindenki tűr, kedvesem, mindenki a maga módján tűri az életet.” Amikor egy ritka pillanatában a Színész fellelkesül, költeményeket akar szavalni, Luka megérzi, hogy ez mennyire fontos ennek a szerencsétlen embernek: „Amit szeretünk, abban a lelkünk van.” S ettől a megértéstől nem nehéz átlendülnie az alkoholista biztatására: „Rájöttök, látod-e, hogy az iszákos is ember, és még örülnek is neki, ha meg akar gyógyulni. Hát gyógyulj meg!” Ő az, aki a haldoklót néhány mondattal átsegíti az életből a halálba, s aki szavára Pepel, a tolvaj is megszeli: „Neked, apó, szót fogadok. Te, barátom, derék ember vagy! Jól hazudsz te... kellemes meséket mondasz. Hazudj csak, nem baj. Kevés kellemes van ezen a világon.” Erre, mintegy igazat adva, jegyzi meg — „csendesén” — Luka: „Ha hiszel, van, ha nem hiszel, nincs... Amiben hiszek, az van...” És ezek az önmagukat fölösleges-

nek érző emberek észre sem veszik, milyen szívesen hallgatják az „agyafúrt öreg”-et, aki — mert szereti „megérteni az emberek dolgait” — vigasztal és történeteket mesél, mígnem — „fekvő kő alá a víz se folyik” — észrevétlenül, ahogy jött, távozik. S ekkor, amikor már nincs, fedezik fel igazán Lukát, pontosabban Luka hiányát. Szükségük volt rá: „Sokaknak olyan volt... mint a kenyér bele a fogatlanoknak”, mint „flastrom a sebnek...” Jó ember volt, mondják, mert „Lelkének megvolt a törvénye, s akinek a lelkében törvény van — az jó! Akiből a törvény kivesszett — annak vége!” Van, aki „vén élesztő”-nek mondja, ki mindenkit erjedésbe hoz, van, akire úgy hatott, „mint a sav a régi szennyes pénzdarábra...” Idézik Lukát, aki nem más, mint maga az író. Így rejti el Gorkij nemcsak önmagát, saját biztatását, véleményét a darab egyik szereplőjébe, hanem azt az optimizmust is, ami nélkül szerinte nincs irodalom. Luka az esemény a menedékhely emberroncsai számára, aki változást hozott az életükbe, egy pillanatra reménnyel töltötte el őket.

S milyen az előadás Lukája? Észrevétlenül jön, így is távozik, de nincs úgy és olyan mértékben jelen, mint Gorkijnál. Nem érzem azt a testmeleget, ami Lukát jellemzi. Nem hajol oda az emberekhez, inkább távolról, néhány lépésről szól hozzájuk, afféle kommentárként. Nem az zavar, hogy nem apó külsejű — bár nem tudni, miért nevezik akkor így —, hanem az, hogy jelenléte nincs. A távolság, a kívülről szemlélés is lehet koncepció, de akkor Luka elveszti emberségét, azt, amit jelképez. Persze, ha arra gondolunk, hogy igazi jelenléte akkor érződik, amikor elmegy, a negyedik felvonásban, hogy lényegében hiánya hozza össze, egymáshoz közelebb az embereket, akkor már elfogadhatóbb a távolságtartó Luka, jóllehet nem szükséges, hogy ilyen legyen. Ami az első három felvonásban történik, az vagy érdeklí az embereket, vagy sem, ahogy ez a színészek térben történő elhelyezéséből ki is derül. De Luka eltűnése már közös élmény. Ezt látjuk is, mindannyian a középre húzott kanapén — ezen halt meg Anna, akire akkor szinte ügyet sem vetettek — szoronganak. Egymás testmelegét kívánják, azt, amit Lukától kaphattak, belőle sugárzott, de inkább a szavaiból, mint a testéből, a közelségből. S ezen a ponton megint felmerül annak a kérdése, hogy jó-e az efroszi Luka-koncepció. Azt értem, hogy a rendező nem akart mesebeli öregembert színre léptetni, de azt már nem, miért nem engedti a betegekhez közel az orvost.

Eleinte zavart az is, hogy a színészek sokat beszélnek „kifelé”, akkor is, amikor egymáshoz kellene szólniuk. Aztán, amikor Efrosz bevonja a játékba a közönséget is, körüljátszatja a nézőteret, színészei a széksorok mellől szólnak fel, lépnek fel a színpadra, nyilvánvaló, a menedékhely nemcsak a színpadon van, hanem a nézőtérben is, Gorkij emberoncsai nem elvonatkozott szereplők, hanem mi is azok vagyunk. S

ez a kétségtelenül provokatív gesztus igazolja a harsány szövegmondást, a felpörgetett monológokat. Ugyanakkor viszont a harsányság csak még jobban aláhúzza Gorkij szólássá lett mondatainak kinyilatkoztatás jellegét. Megmarad így külső valóságnak az, aminek belső valósággá kell válnia ahhoz, hogy igazi művészi erővel rendelkezzen. Ahhoz persze nem fér kétség, hogy Efrosz pont ilyenre tervezte az előadást, bizonyítékkul említhető a zenekíséret, az operai beállítás, a monológokat áriákká változtató zeneszámok, amelyek éppen olyan pontosan „jönnek be”, funkcionálnak, mint a fény, amivel Efrosz és csapata mindent tud. Azzal, hogy a rivaldáról átlósan fölfelé, mint egy ferde tetőt borítja le a nézőteret, sötétet varázsol a fénnel, de tudja jelezni az idő múlását is, vagy bármit, amit akar, ami adott pillanatban szükséges.

Cseresznyés kert, avagy Csehov keményen, de kérdőjelekkel. — Már az *Éjjeli menedékhely* előadásán Csehovra kellett gondolni. Ő is ilyen fölösleges emberekről ír, de csendesebben, diszkrétebben teszi. Kifelé jövet megemlítem ezt a barátomnak, aki megjegyzi, az *Éjjeli menedékhelyet* egy osztályharcos író írta, a *Cseresznyés kertet* meg a többi Csehov-darabot pedig egy művész, doktor Csehov. S bár igazat adtam neki, igazat kellett adni, Efrosz *Cseresznyés kert*-rendezése némileg rácafol. Ez is harsány, itt is minden túlhangsúlyozott, ami nyilván szándékos keménység érdekében történik így.

Tudni kell erről az előadásról, hogy mintegy tíz évvel ezelőtt készült, most felújították. Akkor lépett vele Efrosz közönség elé, amikor a későbbi modern előadások még nem születtek meg. Az ő kísérlete úttörő jellegű volt, kivált az orosz színjátszásban, ahol a hagyományörzésnek erős kultusza van. Efrosz *Cseresznyés kertje* valóban más, mint amit az orosz színjátszásból ismerünk, de ugyanakkor forrása, inspirálója volt, lehetett sok későbbi modern Csehov-értelmezésnek, s ezért most már kevésbé izgalmas, merész, mint egy évtizeddel ezelőtt. Kétségtelenül kemény, erős kontúrokkal készült előadás, de ugyanakkor — vagy éppen ezért? — nincsenek benne kidolgozva a szituációk, nem érezzük a szereplők árnyalt, teljes élettörténetét, s atmoszférája sincs. (Könnyű ezt Harag György *Cseresznyés kertje* ismeretében észrevenni!) A kifelé beszélésnek sincs olyan funkciója, mint az *Éjjeli menedékhely* előadásában. Talán nem a legszerencsésebb tervezői megoldás a színpad közepére állított domb sem, amelyen fák, székek, sírkövek és sírkeresztek láthatók, mögötte pedig a falra vetített régi fénykép, s tüllfüggöny mögött egy kisfiú — a főszereplő évekkal ezelőtt vízbefúlt fiacskája — áll. Mindez túl szájbarágós. Nekem többet mondanak a jobb és bal oldali ajtókon, ablakokon állandóan mozgó, lebegő tüllfüggönyök, mint az imént leírt színpadkép. Ez olyan, ahogy évekkal ezelőtt elképzelték a hagyományos felváltó modern színpadképet. Valahogy minden túl-

hangsúlyozott, a színészi játék is — Jepihodov állandóan egy pisztolylyal a szájában jár-kel. Szimeonov-Piscsik pedig kiabál —, még annak a drótkötélnek az elpattanása is túl hangos, ami egy távoli bányából „szól” bele a történetbe. Általában különös az előadás szereposztása. Jasa, a lakáj nem tenyérbemászó, hanem joviális, Lopahin, az úgazdag pedig nem viseli magán faragatlanságának, múltjának nyomait, hanem hibátlanul vasalt, tiszta, snájdig, mint egy ficsúr.

Egyetlen esetben, a főszereplő esetében frappáns az új, a szokatlantól eltérő image. Gyemidova nem ábrándos, elmatrónásodott, toronyfrizurás Ranyevszkaja, hanem egy csupa ideg nő, aki gyors mozdulattal, idegesen túr fiúra vágott hajába, nem is délceg, hanem kissé görnyedt, mint akit megviselt az élet. Ideges, űzött, még a szeme is más, ugrál a tekintete, de ugyanakkor isteni naivitás sugárzik belőle. Egész lényében izgalmasabb minden eddig látott *Cseresznyéskert*-főszereplőnél. Nőiesebb is, izgatóbb is. Neki, amikor az árverés hírért várva a házi mulatságon tánc közben ráddól az öregdiák Trofimovra, elhiszem, hogy a bizonytalanság egy pillantásban megkívánta ezt a fiút.

A *Cseresznyéskert* Gyemidovája az idei Bitef egyetlen igazi színészi élménye, felfedezése.

Futottak még, avagy az agresszivitás visszatérése. — A kritika tudósít róla, hogy a stockholmiak *Tudós nőke*je vérbeli szórakoztatás volt, hogy az angol és kanadai „tornászok” ügyesek és mulatságosak voltak, hogy a bukaresti *Abogy tetszik*, olyan unalmas volt, hogy alig maradt közönsége, a ljubljanaei kísérleti társulat, a Gledališče Sester Scipiona Našice, pedig életveszélyesen rámenős: a nézőket — huszonheten nyertek bebocsátást egy-egy előadásra — kalodába zárták, ijesztgették, centiméterekkel az orruk előtt ugráltak, tüzet gyújtottak a közelükben, s doboltak a dobhártyájukon. Másnap a sajtóértekezleten pedig, amikor megkérdezték tőlük, milyen színház az eszményük, mint ha csak erre vártak volna, parádés verekedést rögtönöztek, székek, kávéscsészék röptültek, fojtogatták, verték egymást, mígnem „holtan” terültek el. A válasz metaforikusan értendő. Csak még azt kellene tudni, hogy csupán a saját színházukra gondoltak, vagy az idei Bitefre is.

GEROLD László