

# ALKOTÓMŰHELY

GUELMINO SANDOR

## LEVÉLFÉLESEG A X. BITEF-ről II.

Szeptember 15.

Ljubimovék összesen három előadást hoztak Belgrádba. A *Hamlet*en kívül még Borisz Vasziljev *Csendesek a hajnalok* című regényének Ljubimov és Borisz Glagolyin által készített színpadi adaptációját és a *Tíz világrengető nap* című John Reed-könyvéből írt játékot.

Úgy gondoltuk, hogy a jóból is megárt a sok, illetve a tagankásított BITEF-kezdetből is (a hivatalos versenyben csak a *Hamlet* szerepel), nem fogunk zavarni tehát senkit, még a magunk lelkiismeretét sem, ha a női partizánosztagról szóló történetet — melyet egyébként könyvből, filmről egyaránt ismerünk — kihagyjuk. Vonzóbbnak tűnt a Reed-adaptáció, melyet a 7. számú Bültén a szovjet színháztörténet korszakalkotó előadásaként harangozott be. Annyit eddig is tudtunk, hogy a

### TIZ VILÁGRENGETŐ NAP

vagy ahogy mostanában fordítják Magyarországon, a *Tíz nap, mely megrengette a világot*, a Taganka színházalapító előadása, melynek egykori bemutatóját megannyi hercehurca előzte meg, de azóta is műsoron tartják. Az ilyen előzmények természetesen felcsigázták a képzeletünket, érdeklődésünket.

Belgrádba érve a legfrissebb BITEF-hírek várnak bennünket. A legfontosabbak: „Nuria Espert társulata mégiscsak fellép. A bemutatót 23-ára halasztották”; Peter Brook megérkezett Párizsból és azonnal kiment a Kalemegdanra, hogy megnézzé, az Odin Teatret előadását”; „Fernando Arrabalnak nem sikerült Jugoszlávián keresztül Albániába utaznia. A határon derült ki, hogy előzetesen vízumot kellett volna beszereznie”; „Megkezdődött a film-BITEF, minden délután és éjjel egy-egy világhírű előadás filmfelvételét láthatják az érdeklődők”; „A külföldi részvevők közül a magyarok jelentek meg legtömegesebben, eddig több mint harminc kritikus, színházi szakember jött, akik megszállva tartják a sajtóközpontot a belépőjegyekért. Ezenkívül újabb honfitársaikat várják!”

Mivel negyedórával a Taganka előadásának kezdete előtt érkezünk az Atelje elé, részeseivé válunk annak a vidám hangulatnak, örömnepélynek, rokonszenves dallikázásnak, melyet a szovjet színészek produkálnak nekünk. Az 1917-es forradalom katonáinak egyenruhájába öltöz-

ve gitárt pengetnek, orosz népdalokat, indulókat énekelnek. Csinos lányok jönnek, vörös szegfűt tűznek a gomblyukakba. A szegfűkön vörös kokárda.

Fél nyolc felé beinvitálnak bennünket a színházba. A letépett jegyeket puskájának szuronyára tűzi fel egy katona. A hírneves Aurora cirkáló tengerészeinek sapkája van a fején. Gyúlik-gyúlik a tengernyi belépőjegy a szuronyon. Nagyszerű jelkép. A békében papírszurkálóként használt fegyver! Tehát már a bejáratnál szimbólumok. S ezentúl lép-ten-nyomon.

Az előcsarnokban Mejerhold, Vahtangov, Tairov és Brecht felnagyított fényképei. Rögtönzött hangverseny: gitár, harmonika, énekszó.

Sejtjük, hogy a XX. századi színház nagy reformátorainak jegyében zajlik majd az előadás. A teatralizmus, a Nagy Októberi Foradalmat megelőző és Lenin Szovjetuniójának első esztendeiben virágzott színházi kísérletezések, irányzatok hagyományait követendő, a legmodernebb technikái megoldások betársításával elevenedik meg a századelő neves amerikai újságírójának dokumentumriport-könyve — illetve pontosabban szövege — annak lyubimovi változata egy, a szovjet mércékkel mérve, igen merész politikai kabaré. S ha már az elődök között kutatunk, a rendezés tendenciái pedig szinte kiáltanak érte, a pantomimot és a commedia dell'arte-t polgárjoggal felruházó Tairov mellé idekíváncsozik Erwin Piscator neve is, hiszen Ljubimov kettőjük elképzeléseit házasította össze legfőképp a Reed-produkcióban.

Kollektív előadás ez, ahol élművészek és statiszták egyaránt kiveszik részüket a munkából. Eppen Josip Pavičić, a NIN kritikusa jegyezte meg, hogy ezt a jelenséget meg sem kellene említeni, teljesen magától értetődő lenne, ha a mi színházaink nem egy olyan szabályhoz igazodnának, mely szerint nálunk a vezető színészeknek az efféle előjátékban való fellépte elsősorú botránynak számítana. Nálunk hasonló esetekben statiszták vagy főiskolások lépnek fel.

A műsorfüzet tájékoztatása szerint a Tíz nap... népi játék két részben pantomimmal, cirkusszal, bohóckodással és lövöldözéssel. És ennek kapcsán mindjárt felvetődik a lényegbevágó kérdés: vajon John Reed könyvét ilyen feldolgozásra szánta-e az isten is, avagy jót tesz-e, használ-e Reednek és a forradalomnak Ljubimov előadása? Később rájövünk, hogy valamiféle propagandát is magában rejt; érdekes módon — ha belegondolunk — a nálunk merészségnek tűnő játszadozás a legszentebb állami történelemmel, egy ország és azóta egy rendszer alapkövével, itt viszont ötletdús, szípkázó, ugyanakkor kissé plakátelőadás-ízű produkciónak tűnik.

Komoly könyvből, melyet Lenin „millió példányszámban terjesztve és minden nyelvre lefordítva” szeretett volna látni, Ljubimov és a Taganka kacagató revüt készített. De nincs tán a színház megjelenítési, technikai, trükk-tárában olyan elem, melyet a rendezés elő nem húzott, fel ne használt volna. A könyv egy-egy motívuma szolgált a különálló jelenetek megformálásához, végső, legtöbbször komikus kidolgozásához. Közöttük a színpad átdiszlevezésénél tompított munkafény helyett vakító fényfüggöny gyullad ki. A színpad elején, a földről felfelé lövelik fehér sugarait a szorosán egymás mellé illesztett reflektorok és szökőkutak párafüggönyére emlékeztető fénylepel mögött áll be az új jelenet. Lenin hangja szól hozzánk a hangszórókból, majd munkásindulók következnek. A közönség újabb és újabb bravúrt vár, Ljubimov pedig készségesen szolgáltatja neki, szinte kimeríthetetlenül. Filmvetítés, árnyjátékok — ötszörösükre növekednek a forradalom katonáinak árnyékai — az epekedő, fohászoló városiak figurái szinte eltörpülnek mellettük. Rövid jelenetek, cirkuszi szkeccsek, a kétrészes kabaréban összesen huszonkettő.) Hatásos az *Örök tűz* — a lángnyelvek már elég hosszan lobognak, mire észrevesszük, megfejtjük, hogy vörös fénysugarban fürdetett, örökké mozgó, felfelé törekvő két kéz, két emberi kar kelti a tűzlobogás illúzióját; A *Romanov-ház bukása* című epizód klasszikus bohózat, félreérthetetlen utalásokkal a szexre — ami, szovjet

darabról lévén szó, újdonságnak hat: persze itt is csak azokhoz az erkölcstől elrugaszkodott, életeteg burzsujokhoz meg a régi („akasszátok fel a királyokat”) kormányhoz fűződik, — az egészséges, új társadalomtól mindez távol áll. A forradalmi vihar azonban elsöpör minden degeneráltságot, minden rosszat. Ljubimovnak kétségtelen érzéke van a humorhoz, ezenkívül pedig nagyon érti az allegorikus beszédet, ezt nem lehet elvitatni tőle. Lelkesültségében viszont beleesik egy hibába, amelyet pedig már az ókori eposzköltők is elkerültek, mi több a drámai építkezés normájaként tiszteltek, tudniillik, hogy csak akkor érhetünk el teljes hatást, ha a hősek méltó ellenfeleket állítunk szembe. Ha ezt a normatívumot nem alkalmazzuk következetesen, a mérleg nyelve lebillen, az egyensúly felborul, megfelelő ellenfél nélkül hőstünk harca sétalovaglássá értéktelenedik. Ljubimov elfelejti, hogy az 1917-es forradalomnak igenis nagy, veszélyes, körmönfont és évszázados hagyományokkal rendelkező erőkkel kellett megküzdenie. Lenin bolsevistáinak nem éppen eleggott félhülyék voltak az ellenfelei. Márpedig az előadás ilyesfajta sematizmus jegyében formálja meg a „túlso oldalt”, s ha nem ismernék a történelmet, a színpadi interpretációt látva csupán, önkéntelenül is felmerülne bennünk az a téves következtetés, hogy a Nagy Október végeredményben pusztá vicedélés, holmi gyerekjáték volt. Akaratlanul is feltolulna agyunkban: hogyan is maradhatott meg ez a rend Oroszországban ilyen sokáig, ha idióták és tehetetlen kre-tének ültek addig a pozíciókon. Ljubimov kabarebeállításából nem kapnak megfelelő magyarázatot 1905-re sem.

### *Szeptember 16.*

Végre az ízelítők után igazi BITEF-et szeretnénk élvezni, nemcsak a bérletesek számára kimért színházi adagokat, hanem ennél többet: a rendezvényt teljes egészében, úgy, ahogy van, szőröstül-bőröstül, minden mellékese-ményével, szemináriumával, filmvetítésével, hivatalos programon kívül szereplő produkcióival. Ennek az igénynek csak úgy lehet eleget tenni, ha az ember legalább pár napra leköltözik Belgrádba, felmondja az ingajaratot Újvidék és Belgrád között, ott van a helyszínen, részt vesz a forgatagban, nyűzsög, ahol nyűzsögni lehet, s ahova jegyet kap. A BITEF-en ugyanis mindig számolhatunk excentrikus előadásokkal és főleg excentrikus rendezőkkel. Ilyen külön Eugenio Barba is, aki jelenleg a holstebroói (Dánia) társulatot vezeti, s aki a színházterem helyett a Kalemegdan egyik mini kiállítási csarnokát választotta otthonául, pár napig itt ütött tanyát az Odin teatret néhány lézengő színészével — ami még nem megjegyzendő tény, csakhogy ebbe a csupasz terembe Barba mindössze hetven embert enged be, ami persze nyomban felcsigázza az emberek fantáziáját, mindenki szeretné látni azt a produkciót, melynek hetvenegy fő már ártalmas, igekezünk tehát a kiválasztott hetven „boldog” között lenni.

Zuhog az eső, miközben kaptatunk a Cvijeta Zuzoric csarnok felé, amelynek pontos lokációját még a színművészeti akadémia tövében húzódó kisvendéglő pincére sem tudja („Mindig szokott itt lebzselni néhány művészpálya, azok útba igazíthatnák magukat. Különös, hogy most egyet se látok belőlük!” — tárja szét a karját szánakozóan.) Így történik meg, hogy a keresett helyre az utolsó pillanatban érkezünk. Illetve már az utolsó utáni pillanatban. Jegy — mint várható — nincs egy szál sem. Ellenben van az ajtónál egy rendőr, egy rendfenntartó, egy jegyszedő és egy kidobólegény. Meg legalább húsz tülekedő, lázongó, könyörgő, bebocsátásért esdeklő nézőjelölt, akik igekeznek oldalazva lázongani, mert a két keskeny lépcsőre, amelyen pipiskednek, a nyakukba — mivel nem védi ernyő az ég áldásától — egyre csak szakad az eső.

Tanakodunk Gerolddal, mitévők legyünk? Gyanús ez az egész kö-zönség-matematika, szélhámoságnak tartjuk. Bosszankodunk, hogy idáig is eljöttünk. Még be sem kerültünk, már dühösek vagyunk Barbára.

De még mielőtt visszafordulnánk, kiterjeszti szárnyait a bejáratnál a mi mentőangyalunk, a BITEF egyik legrégebbi bútoradarabja, a névtelen, de annál inkább kancsal jegykezelő s kijelenti, hogy a nagy érdeklődésre való tekintettel a rendező „kivételesen engedélyezi” még néhány néző bebocsátását. Micsoda kegy! De hát hova tűnik a bűvös hetvenes szám? Gondolkodni azonban nincs idő, megragadjuk az alkalmat és a jegyeket; pár perc múlva pedig már bent ülünk a „kivételes művelzetben részesítendő kivételes társaságban”.

Pont a magyarországi színházak mellé kerülünk, legalább megértjük közben egymást, lereagáljuk a történeteket — közösen. Molnár Gál remekül szórakozik egész idő alatt, és szellemesen szórakoztatja is a társaságot, mert lent alattunk, a Cvijeta Zuzoric parkettjén semmi szellemes nem történik.

Épp ez az elkeserítő, épp ez okozza a csalódást. Barbától, az egykori Grotowsky-tanítványtól ugyanis többet várt az ember pusztá hóbortosságánál. Kissé izgatottan nézünk a modern színház félisteneivel, alkímistáival, kísérletező világhírességeivel való találkozásra. Barbát, minden különösege ellenére meg kellett nézni. Talán azért is, hogy leszámoljunk magunkban egyfajta mítosszal. Csupán botránykő, vagy csakugyan megszállott zseni? Csupán az Odin előadás alapján könnyen hoznánk téves ítéletet; Barba azonban mondott már mást is, tett már mást is.

Idetazás előtt forgattam a *Kísérletek színháza* című könyvét, melyben többek között ezt írja: „Az a színház, amely introvertált kollektív kísérletet akar véghez vinni, térjen vissza saját művészete forrásaihoz, és — azon a közvetlen fizikai kapcsolaton keresztül, amelyben színészek és nézők szembeszállnak egymással — alakuljon át kollektív szerzetartássá... Ha, egyrészt, a színészeknek kollektív cselekményt rendező sámfunkciójuk van, amelynek célja az összeütközés a néző modern látomása és a »szellemi hazája« között (a mítoszoknak, képeknek és szimbólumoknak e medencéje, amely megőrizte a közönségre gyakorolt pszichikai hatalmát), akkor, másrészt, a nézőknek is részt kell venniük a cselekményben, nem spontán és szubjektív improvizálás, hanem rendkívüli helyzetekbe történő elmerülés útján.” A kapcsolatteremtés megkísérlése továbbra is rögeszméje maradt tizenhárom éven át. De nemcsak színész és néző, hanem színész és színész között is valami tudat alatti extatikus állapot áramvonalait szeretné átvezetni. Az extázisra, s ezzel egyidejűleg az előadásra külön készülnek színészei — meghatározott rendszerű és formájú életet élnek (amelyet most helyszűke miatt felesleges lenne részletezni) — a mágiát, mely mindenhez hozzásegíti őket, gitár, hegedű, bendzsó, dob sokszor kakofonikus zenéje képezi. Erre kellene a közönségnek is, mintegy varázsütésre, extázisba esnie.

Mert szellemidező, sáámzenével kezdődik furcsa című előadásuk, a

## GYERTEK, ÉS EZ A NAP A MIENK LESZI!

A fehér telepések észak-amerikai térhódításának, az indiánokkal való összeütközésének egyik epizódját, ugyanakkor pedig a két civilizáció ellentétét, keveredését és végső felbomlását kívánja prezentálni. Noha a cím Custer tábornokot és az 1876-ban Little Bighornnál lezajlott csatát idézi, a hírhedt mészárlást, a „felsőbbrendű” fehér férfiak és a kiszolgáltatott rézbőrű asszonyok allegorikus színpadi, pontosabban: parkett-meséje, messze marad a meggyőzötől, az élménytől, a művészeti üzenettől.

Mi az, amit felfog a néző? A színészek azt mímelik, hogy révületi állapotba jutottak, a testük látszólagos kontrollja nélkül végzik leggyakrabban erotikus töltetű mutatvényaikat. Lihegések, sikolyok, értelmetlen, értelmes szavak egyvelege, görcsös rángatózások, tébolyult szem-

forogtatás, eszelős vijjogások, körözés, tánc, csúszás-mászás a földön, a bagzani kívánó férfiak és az ugyancsak megfelelő izgalmi állapotba került nők közös fetrengése képezi az előadást — természetesen szigorú koreográfiával, ami nemhogy agyunkra, érzelmeinkre nem hat, azonos hullámhosszra sem hangol, hanem olykor a multságba burkolt érdeklődést bosszankodásba ömlesztzi: ne áruljanak nekem efféle álörületet, mesterséges, megkomponált extázisuk védelmében ne próbáljanak elsűtni egy „új színházat”, egy félresikerült kísérletet, a pszichodinamikus színház néven ismert törekvés elfajzott csökevényét. Rádiós kritikámban nyavalyatörős színház néven említettem Barba és az Odin experimentumát — talán nem jártam messze az igazságtól. És a belgrádi közönség is meglehetősen hidegen szemlélte a három fehér rokolyába öltözött lányt, a három fekete öltönyös fiút, hiába veritékeztek, rikoltoztak, a megrendülés, a feltöltődés elmaradt, mert hamis, megjátszott, megszerkesztett volt a vitustánc — ez pedig az efféle irányzat számára a teljes vereséggel egyenlő.

Az előadás alig egy óra hosszat tartott. Időben fejeződött be: újságot tartva a fejünk fölé, futólépésben érkeztünk a Terazijára. A mexikói SANTA előadás bemutatója folyt éppen. Federico Gambos regénye alapján három szerző, többek között a rendező, Luis de Tavira írta színpadra. Annyit tudtunk meg a Bülténből, hogy Gambos a mexikói Emil Zola, s hogy közismert és a tengeren túl igen népszerű regénye a *Santa*, egyfajta mexikói *Nana*. Az előadás célja, hogy a mítoszt, amely a *Santához* fűződik, valamelyest revidiálja, alaposan átvizsgálja és mélyebb igazságokat fedezzen fel, állapítson meg arról a közösségről, mely a mítoszt kitermelte.

Nagy érdeklődés nem nyilvánult meg az előadás iránt, semmi Európában ismeretlent, színházilag különös dolgot nem hoztak a mexikóiak. Illetve: egy színésznőt, bizonyos Blanca Guerra nevezetű tüzes, szőkefekete hajú, vérbeli mexikói nőt — s ha másért nem, legalább ezért a gyönyörű színpadi jelenségért érdemes volt beülni az előadásra, látni legalább a finálét.

Ejfélkor az egyetemisták művelődési központjában Jovan Cirilov bevezetőjével tévén néztük meg egy négyórás színházi előadás felvételét. Euripidész *A bakkhánsnők* című művét Klaus Michael Grüber rendezte és a berlini Schaubühne am Halleschen Ufer színészei játszották. Noha nem tartozik szorosan a BITEF-beszámolóhoz, elmondhatom, hogy érdemes lett volna gyakrabban ellátogatni ezekre a filmvetítésekre. Jelentős mai rendezők alkotásai vagy portréjai szerepeltek. A nevek közül itt van Peter Stein, Lorna Pegram, Adam Hanuszkiewicz, Jean-Christophe Averty, Jean-Louis Barrault, Ingmar Berman, Andrzej Wajda, Peter Brook. Az utóbbival másnap már találkoztunk Új-Belgrádban!

### Szeptember 17.

Peter Brook az utóbbi tíz év világszínházának egyik legnagyobb, ha nem a legnagyobb egyénisége. A Startfordon Avon-i színház, később The Royal Shakespeare Company gárdájával, Peter Hall vezetésével vitta ki magának ez az örök kísérletező, örökké újat kereső mágus a hírnevet és megbecsülést. Az egyik régebbi BITEF-en láttuk rendezésében a csodálatos *Szentivánéji álmot*. Akkor nem kapott díjat, most mindenki itt arra esküszik, hogy a zsüri előre tartalékolta az idej kiüntetését Brook és a párizsi CIRT, vagyis a Nemzetközi Színházkutató Központ számára, mintegy utólagos bocsánatkérésként, amiért 1972-ben nem kapott díjat a stratfordi előadás. Kap-e, nem kap-e díjat, mellékes, mindenkit az érdekelt, hogy mivel is lepi meg Brook a BITEF-et. Nagyjából sejtettük, hiszen ismertük John Lahrnak Peter Brookkal készített interjúját, de mégis... Mi az, amire másfél évig készül ez a különböző nemzetiségűekből összeverbuvált társaság? És mennyivel volt hatással előadásukra afrikai utazásuk, melyről filmet is készítettek, s amelyet alkalmunk volt látni pár nappal ezelőtt.

Színhelyül Brook Belgrádban a Drámai Művészetek Karának egyik félkész amfiteátrumát vette igénybe, a szürke betonépítmény kívülről sem hat valami szívderítően (valaki azt mondta: óriás kriptá), belül vakolatlan, néhol még meredeznek a falból ujjnyi vasrudak: ez lesz itt Afrika, az ugandai őserdő: csak a képzeletünk meginduljon, a többi már gyerekjáték!

Collin Turnbull *A hegyi nép* című könyve alapján hárman készítették el a színpadi változatot a CIRT számára. Az előadás végső címe:

## AZ IKEK

Körülbelül tíz évvel ezelőtt Brook egyszer már elkötelezte magát a dokumentumszínházzal, a lelkiismeret színházával. *US* című előadása vádirat volt a vietnami háborút folytató Egyesült Államok ellen. Mai világunkról készült dokumentum *Az ikek* is, elgondolkodtató, allergikus mesével.

Colin Turnbull amerikai antropológus az ötvenes évek végén járt Ugandában, ismerkedett meg az ik nevű törzssel, élt közöttük, tanulmányozta tragikus történetüket, s azokat a változásokat, melyeket a hagyományok erőszakos megszüntetése okozott életmódjukban, viselkedésükben, viszonyaikban. 1973-ban jelentette meg könyvét, erre figyelt fel régi barátja, Peter Brook, és azonnal színpadra tervezte ezt a megrázó emberi dokumentumot. 1947-ig az ikek létfenntartásának módja a vadászat volt, ekkor azonban kormányrendelettel nemzeti parkká nyilvánították területüket, tilos lett az állatok irtása. Egyeseket áttelepítettek a hegyek közé, másokat arra kényszerítettek, hogy földműveléssel foglalkozzanak. Az ilyen gyors életmód-változtatásra az ikek képtelenek voltak. Akik megpróbálták az évezredes fejlődési folyamatot lerövidíteni, átugrani korszakokat, azok sem jutottak jobb sorsra. Beállt a szárazság, a vetések tönkrementek — őket is az éhhalál fenyegette. Mivel a régi életforma tabu lett, az újra képtelenek voltak átállni, alkalmazkodni a megváltozott körülményekhez — megkezdődött lassú pusztulásuk. Turnbull már ennek a szomorú folyamatnak szemtanúja és hiteles feljegyzője.

A törzs belső rendszere, emberi viszonyaik megnyomorodnak, legszentebb kapcsolataik megromlanak, egy dolog marad közöttük, amiben közösek, de mindenki a saját módján, egyénenként viszi véghez, ez a túlélés. De hogyan? Egy falat étel egy perccel többet jelent az életből: a gyerek kicseni anyja szájából a húsdarabot, a szülők élve zárják ketrebe gyerekiüket, hagyják kimúlni, mert úgy esetleg több jut nekik, nem kell megosztani... Gyilkolni azonban nem gyilkolnak. A morálból mindössze ennyi maradt. De minden erőt tartalékolnak. A látogatásukra, szemlélésükre érkezett turista antropológussal sem beszélnek sokat, ez is csak energiaveszteség lenne. A létfenntartásra korlátozódott és ezzel egyidejűleg elcsökevényesedett nyelvük legtöbbször az „adjon!” szó ismételtetésében találja meg funkcióját, az „adjon” viszont kenyérre, cigarettára, sőt tablettákra is vonatkozik — ez utóbbit desszertként fogyasztják, ha éppen hozzájutnak. Közösségük felbomlik, megszűnnek a kötöttségek, elszakadnak az embert emberhez fűző alapvető kötelékek — kényszerültek megtalálni azt a formát, amely a legcélravezetőbb, megtanulni így élni! Az ikek mozgása lelassul — mert az is erőveszteség, nemi életet szinte egyik sem él már, se kívánalmaik, se erejük rá. Az egyetlen élvezet számukra, ha esznek, s amikor azt „kiadják”.

Mivel megszűnt minden rítus, az ikek olyanok, mint akik „életben maradtak, de nem élnek”. Brooknak is ez a véleménye róluk. És Brook elkészít erről egy színházi előadást, egy részleteiben szupernaturalista dokumentumdrámát, hihetővé teszi, amikor maga még soha, és valószínűleg soha nem is fogja látni ezt a kiveszendőben levő, tragikus sorsot élő észak-ugandai törzset.

Hogy érte ezt el? Tökéletes „távoli fényképezéssel”, egy az egyben reprodukálással, s az eredeti fényképeken, felvételeken látottak mozgásba indításával. Brook a következőképpen meséli: „...először improvizálni kezdünk a fotók alapján. A színészek reprodukálták a fényképeken látott beállítások legapróbb részleteit, még az ikek ujjgörbületét is lemásolták. Ezt követően a színész megpróbálta leimprovizálni, ami három másodperccel a felvétel előtt, illetve utána történt.” Mi történik tehát a színpadon? Látunk egy dokumentumigényű áldokumentumot, tanúi vagyunk egy törekvésnek, mely arra irányul, hogy a valóság legteljesebb látszatát közvetítse — a Grotowski-féle szegényszínház Brook kísérleti szintézisében a szupernaturalizmussal lép frigyre — s mind-ebből valahogy a varázs, a művészet alkotó varázsa szorul ki. Nem a rendezés technikai részében van kivetnivaló, hanem a felfogásban, mely megdöbönt ugyan, de nem tölt fel bennünket, csodáljuk a pontosan kirajzolt játékképletet, a külső és belső kifejezések (fizikai és lélektani) összhangját a színészek munkájában, de valahol, talán épp a szó szerint értelmezett életségnél úgy találjuk: meggyőzőbbek a hiteles dokumentumok, fényképek, filmek, mint néhány zsák szétszórt homokkal jelzett Afrika szűkre szabott játékerében nem felidézett, hanem ideerőszkolt primitív világ. Képtelen voltam rajongani ezért a brooki naturalizmusért: egyrészt mert a színházi naturalizmus kicsit mindig meszterkelt, túlzottan is tudatos, másrészt pedig mert *Az ikek* naturalizmusa kétarcú: a játék nem csak hasonulni, azonosulni kíván a realitással, a színészeknek viszont eszük ágában sincs külső megjelenésre és utánozni szerencsétlen prototípusaikat. Gesztusban — igen, köntösben — szó sincs róla! Magyarán, a valódi ikek pucérok — Brook hiteles dokumentumként hirdetett előadásában viszont csupa állig gombolt színész játszik. Amikor például a történet végén segélycsomagok érkeznek, az „ikek” olyan mohón tömik magukba a szemes gabonát, hogy nonsokára hánynak, okádnak, kínlódnak: sugárban fröcskölnek szét a homokban (kivétel nélkül mindegyik) — ez tehát látható, bár nem éppen nézhető, tapasztalható, érezhető, szagolható — a legdrasztikusabb naturalizmus; viszont túlon túl szemérmesek, amikor jelmezeiket, kosztümjeiket kellene elegáns mozdulattal elhajítani magukról.

Az antropológus naplója különben is ezzel a jelenettel ér véget — ez a „fénypontja” az előadásnak! Távól álljon tőlem minden gúnyolódás, megrázó emberi sorsot, metaforisztikus, elgondolkodtató, a napjainkban oly sok helyen és oly sokunkban aktuális túlélésmotívumot idézett fel a CIRT előadása, de hasra esni előtte mégsem muszáj! Márpedig a tapasztalat azt mutatja, hogy sokan már a produkció megtekintése előtt is el voltak ragadtatva, utána himnuszokat zengedeztek Brookról és Brooknak. Vitathatatlan, hogy rendezők mestere szakmájának. Ez esetben azonban valóban csak a szakma mestere maradt. Politikai és színházi elképzelései nem biztos, hogy jó irányba vezérlik — nem külön-külön, hanem egyesítve, a megvalósulás eme formájában. Nemzetközi társulata a nemzetközi tematikával, a nemzetközileg érthető redukált kifejezési eszközökkel nem lehet az intézményesített színházak jövőbe vezető útja, legfeljebb egy többé-kevésbé sikeres elágazása — ez az, amit Brook nem akar elismerni, és az, ami — néhány új momentumától eltekintve — fejlődés és visszafejlődés között lebegeti kísérletét.

Szeptember 18.

Mit üzen a rokokó, és vajon megfelelő kézbesítője lesz-e Chéreau? Két kérdés — két nagy kérdőjel. Mindenekelőtt azért, mert a villeurbanne-i színház által műsorra tűzött darab ismeretlen volt előttünk, nem tudtunk magyar fordításáról, s egyébként is nagyon utána kell nézni, hogy a szakirodalomban megtaláljuk a címet. Marivaux *A vita*. Sokat nem mond. Nézzük meg! És az egyik leghíresebb francia fiatal rendező vajon mit talált benne, hogy több, mint kétszáz esztendővel

az ösbemutató csúfos bukása után, néhány szánandó felújítási kísérletet követően mégis megrendezi — s a Nemzetek Színháza idei rendezvényére is eljut vele?!

Nem csalódunk, amikor úgy véljük, az időkön átívelő, a rokokóban központi helyre került téma szól majd hozzánk, a szerelem virágai küldik illatukat. Hiszen a rokokó a szerelem virágkora, a főúri kastélyok, nemesi társaságok mindennapjainak értelme a szerelem, a szép-tevés művészetének kifinomult, rafinált világa volt. A francia rokokó-színház ünnepelt szerzője pedig Marivaux, aki szinte minden vígjátékának tárgyául ezt a fölösleges érzést, ezt a rejtelmes szenvedélyt választotta.

Epp ezért ütköznek meg a paradoxonon, hogy a rendező, Patrice Chéreau, a Bülténben a következőket nyilatkozza, mintegy előzetesként: „Hogy a nézőnek segítsék a XVIII. század allegorikus meséjének különös világába behatolni, Francois Regnault-val egy prologust írtam, melyet Marivaux bölcséleti műveiből állítottunk össze. Az előjátéknak éppen olyan különösnek, sőt varázslatosnak kell lennie, mint magának a világnak, melyről a darab szól. Alapötletünk a következő: a XVIII. század emberéi, felvilágosult főurak ünnepségre készülődnek, beszélgetés közben azonban az ünnepély valami szörnyű dologgá változik, sötét kísérletté, ez pedig Marivaux darabja. — A prologust nem a színpadon, a teremben adjuk elő. Körülbelül háromnegyed óra hosszág tart, ebből tizenöt perc zene, Mozart *Gyászindulója* — akinek tehát nem tetszik az előjáték, még mindig vigasztalódhat negyedóra hosszat Mozarttal.”

Szó sincs tehát a már-már közhelyként, de főleg pejoratív értelemben használt marivaudage szokványelődásáról, Chéreau felfedezett ebben a szövegben valami szörnyű kesernyét, valami sokkal mélyebbet, gyilkosan hideget és embertelenül igazat, valami kíméletlent, ami a mának szól, ami tragikusan összecseng a mi világunkkal, annak a humánus jelenségeivel.

De erről

## A VITA

három és fél órás előadása győzött meg bennünket. Mielőtt azonban Chéreau rendezéséről beszélnek, tartalomismertetés, cselekménykivonat következzék — hiszen, mint mondtam, ismeretlen szöveggel van dolgunk.

A felvilágosult uralkodó és szeretője, a hercegnő vitatkozik, nem tudnak megegyezni egy — napjainkban szinte humoristák tollára illő — kérdésben, tudniillik, hogy a két nem közül melyik szegte meg elsőként a hűség fogadalmát: a férfi, avagy a nő árulta-e el elsőként a szerelmet?

Mivel a világ kezdetére időben egyikük sem tud visszahajózni, kísérletet tesznek (ez voltaképpen az előadás) két leánnyal és két fiúval. Még egészen kis korukban elzárták őket a világtól, a napfénytől, rideg ridegfalú kastély szinte maganzárkának tekinthető lakosztályaiban nevelkedtek. Teljes izoláltságukat két néger szolga (ember és asszony) oldja némiképp. Persze ők azt sem tudják, hogy börtönükön és önmagukon kívül létezik még más is.

A hűtlenkedési vita eldöntése céljából a herceg és barátnője meg a szájtató udvari előkelőségek rejtkehelyről figyelik, amint a tizenkilenc éves fiatalokat egyenként kiengedik a kastélykertbe. Ők pedig, kezdetben, egymástól függetlenül, lépésről lépésre, jelenségről jelenségre ismerkednek meg a külvilággal — eleinte félve és szorongva, de aztán egyre nagyobb érdeklődéssel, örömmel, ujjongva. Eglé és Azor, valamint Adine és Mesrin találkoznak s természetszerűleg egymásba szeretnek.

Hanem a kísérlet mégsem hozza meg a kívánt eredményt, nem dönti el a vitát. „Az áhitott ártatlanság helyett, az előkelő hercegi udvar szeme láttára dőlnek romba a felvilágosult emberiség utópiái. Tanúi lesznek az első hazugságoknak és félelmeknek: a vad és természeti



állapotok megszülik a lázadást, a képmutatást, a négy fiatal közül végül egyik kezét emel önmagára, hogy a végén kivirágozzék egy furcsa erotizmus." A szerelmespárok keresztbe is szerelmesek lesznek, Eglé ott-hagyja Mesrin kedvéért imádot Azorját, Adine és Azor pedig ugyancsak felfedezik, hogy tetszenek egymásnak.

A felháborodott udvar elkergeti a szerencsétlen fiatalokat. S hogy valamiféleképpen ismét felidézzék az ártatlanság korát, újabb egymásban hívó, egymásba szerelmes ifjú párt hoznak be a kertbe. De az ő ügyefogyott naivságuk már nem lehet gyógyír a megtörténtekre, a jövőendő történelem érdekében már eltűnt az egymástól megfertőzött és érzéseikben, szenvedélyeikben meghibásodott emberiség alapsejtje.

Allegorikus mesénkben persze a „valódi vitakérdés” voltaképpen teljesen értelmetlen, felvilágosult korhoz méltatlan agyfacsarás. Van azonban két momentum, ami megragadta Chéreau figyelmét. Az egyik a kegyetlenség, az embertelen kísérletezés a kiszolgáltatottakkal, az értelmellen, de tekintet nélküli kísérletezés; a másik a Marivaux művében szinte kórtani pontossággal és biztonsággal ábrázolt, elemzett férfiúi és női jellemáltalánosság, a két nem karakterisztikumai, viselkedési, érzelmi meghatározottsága: férfi és nő alapeszenciája.

Említettem a prologust. Nos, Mozart zenéje, a *Rekviem*, Chéreau előbbi felfedezésének, a műből a mi világunkra is asszociáló kegyetlen értelmetlenségnek és értelmetlen kegyetlenségnek adja meg az alaptónust. Önkéntelenül is a második világháború fasiszta orvosainak hírhedt kísérleteire gondolunk, agyrémeknek feláldozott szerencsétlen emberekre, kiszolgáltatott „kísérleti nyulakra” — mit jelent az önkény, a háborodott elmék önkénye? Memento! És széles e világban még ma is hányan vagyunk, ezek és milliók kiszolgáltatva, tehetetlenül, s hányan leszünk még feláldozva, emberek?! Mintha ezt a kétségbeejtő felkiáltást, üzenetet tolmácsolná Chéreau. Biztosan ezt, Chéreau ítéletet mond a saját szórakozásukra kényük-kedvük szerint élő, másokat eszközként felhasználó, a humánumtól elrugaszkodottak felett.

Marivaux művének mélyrétegeiben meghúzódó tragikus kontrapunktokat erősítette fel ezáltal, a komikus elemeket pedig leszorította a színpadról: így kapott *A vita* háttorzongatóan kegyetlen, sötét intonációt, melyből kétségbeesett zokogásként tör fel a tiltakozás.

Chéreau nem hatásvadász, de minden olyan hatáselemet felhasznál, mely varázslatosabbá, titokzatosabbá, különösebb teheti előadását. Körülbelül a harmadik és negyedik széksor felett gyalultatlan deszkákból ácsol emelvényt, mely végighúzódik a terem szélességében. Itt játszódik a prologus. Illetve, amíg a *Gyászinduló* szól, az elsötétített nézőtér egy pontjából metsző fénysugár vetődik az emelvényen egymástól különböző szögben elfordított homorú tükrökre, melyek visszadobják, egymásra szikráztatják, szinte millió apró izzó tüvé sokszorozzák a fénycsíkot. Közben lassú forgásba kezdenek a tükrök között mikrokozmoszként felfűzött rézgömbök, kísértetiesen csilognak... Mi ez itt? Alkimista titokzatos műhelye? Csillagász furcsa, rejtélyes világa? A zenekari árokból kekes, illatos füst kezd gomolyogni... Elárasztja a termet. Chéreau vezeti népét... De hová? Megyünk vissza, süllyedünk vissza időben a szerelem, a széptevés, a rokokó kifinomult, rafinált korába, utazunk a rokokó, az önkényesség világába, utazunk magunk felé.

Amit írok, távolról sem rokonítható a rendszeres és szigorúan vett színikritikával. Helyem sincs arra, hogy részletekbe menően foglalkozzam minden előadás minden elemével. Szinte kizárólag a rendezői formanyelvről, a rendezői elképzelésekről, az előadások gondolati töltetéről kell szólni, a színházi együttesben leginkább megmozgatott, igénybe vett szellemről — hisz a X. BITEF ismét csak a rendezői változatoságokról, színházteremtő, a színház fejlődésének irányát meghatározó szerepéről nyújtott bizonyosságot. A színész ugyanis az esetek legtöbbszörében „csak” megcsinálta azt, amit a rendezőegyénségek követeltek tőle. Kiderült, hogy ha az előadás rendezője nem egyéniség, nem ön-

törvényű, egzakt, biztos kezű, akkor a színész önjelétől képtelen megváltani az előadást, legfeljebb színfolt lesz alakítása, melyet gyorsabban elfelejtünk, mint a tegnapi ebédet.

Chéreau esetében viszont kiderült, hogy segítségével nagyszerű alakítások nyílnak ki. Es itt elsősorban Laurence Bourdilra gondolok, aki Egle szerepében az egész női nemnek, az örök nő testi-lelki szépségének, ugyanakkor pedig hiú tekintetnélküliségének állított emléket. Laurence Bourdil *A vitában* férfiosztóneinket felkorbácsoló, de elménkkel pontosan soha meg nem magyarázható örök Évát testesítette meg.

A finom erotikusságával és művészi szempontból magas fokú ki-munkáltságával, stílusában rejtélyes, romantikus vonásaival megragadó előadás fontos és feledhetetlen eleme volt Richard Peduzzi két anta-gonisztikus anyagot összehétközítő díszlete. A színpad két oldalán egészen a zsinórpadlász magasságáig emelkednek hideg terméskövekből épített kastélyfalak — ez a, feltehetőleg, papírmász díszletrész mozgatható, mozgása által különböző helyszínek alakulnak ki a cselekmény folyásá-nak megfelelően. A teljes háttér igazi erdő. Dús lombzatú igazi fák sötétlenek, álomszerű, sűrű, valódinak ható akácok. Mivel a négy fiatal csak estétől hajnalig lehet kint a kertben, a holdfényben és lenge szél-ben vibráló levelek még fokozzák a titokzatosságot: Chéreau rendezé-sének tökéletes, adekvát vizuális keretet kölcsönözve.

Szeptember 19.

Nem hallgathatom el, hogy volt egy felettébb bosszantó és idegesítő mellézköngéje a francia előadásnak. Erről persze a villeurbanne-iak nem tehetek. Valószínűleg csak később értesültek arról, mi is történt köz-ben, a cseppet sem humoros előadásba miért kuncogtak bele többször is a nézők. A Nemzeti Színház szinkronfordító berendezése ugyanis megmakacsolta magát. Nem dögölt be — ellenkezőleg, két különböző műsört közvetített egyidejűleg, a szerencsétlen fordító ugyancsak kapkodhatta a fejét, mert az ő fülhallgatójába is, amiként a közönségébe is, behallatszott a belgrádi rádió műsora. Népzene, kóló, híradás — vagy amit akartok! Kétségbeesetten küszködött hogy kiküszöbölje a za-varó és hivatlanul érkezett műsört, percenként szólt oldalt, feltehetően a segítő társnak, még mondott is néhány cifrábbat, de eredmény nélkül. A közönség pedig mindezt hallotta s persze, hogy élvezte a technikai bakit — aminek jórészt a műélvezet és a francia előadás látta kárát.

Cirkusz volt a javából. Persze nem vehette fel a versenyt Peter Zadek és a hamburgi Schauspielhaus Shakespeare-produkciójával. Mert efféle Shakespeare-cirkuszt még nem pipált Európa. S mindezt egy véresen komoly tragédia, az *Othello* kapcsán.

Tehát az

## OTHELLO

Zadek bicskával rontott neki Shakespeare-nek. A másnapi rádió-tudósításomat, nem tudtam megállni, ezzel kezdtem: Ismeri Ön Sha-kespeare *Othello* című komédiáját? Nem?! Azt állítja, hogy az *Othello* műfaja tragédia? Téved! *Othello* 1976-ban, egy vezető német színház színpadán már minden más, majomnév, szőlőfajta, biciklimárka, cir-kuszi idomár, akármi lehet — de tragédia semmiképpen. Legalábbis ezt igyekezett bizonyítani Peter Zadek, már eddig is több színházi botrány ki-robbantója. Felháborodott kritikák jelentek meg sorra vulgarizáló, hőbortos elképzeléseiről, felháborodott nézők sorai hagyták el a ter-met előadás közben, amire nemigen volt példa. Néhányan már akkor csomagolni kezdtek, szedelőzködtek, amikor a szakszervezeti otthon színpadán a kordinát, akár egy cirkuszi ponyvát, félrehúzták és épphogy csak elkezdődött a Shakespeare—Zadek szerzőpár produkciója.

Zadek szándékka nyilvánvaló: közelebb hozni a nézőhöz a reneszánsz drámát letépni mindent Shakespeare-ről, ami a polgári színjátszásból feleslegként ráakodott, úgy látni Othellót, úgy értelmezni, ahogy tán egy tucat részeg játszana spontán módon, kaotikus heterogenitással, túl még a vásári színjátszás sajátos báján is, összekeverni lehető, lehetlent, tekintet nélkül a színjátszás, az előadások művészi, stílus és egyéb követelményeire, megragadni az első ötletet, nem faragni, nem finomítani, hanem a legdurvább formában odavetni — aztán majd megkapjuk, mi sül ki belőle! Túlon túl sikerült közel hozni a nézőhöz Othellót. Meg is lehet tőle undorodni. A csúfság, a rütség, a degeneráltság esztétikuma üli itt torát. S a pincér, aki töménytelen mennyiségben szállítja a romlott étket, a válogatás nélküli zagyvaságot, kulimászt ehhez a lakomához: Zadek.

*Demitizáljuk Othellót, demitizáljuk Shakespeare-t! De mitizáljuk legálább a művészetet!* Hisz olyan ritka az igazi!

Cirkuszt csinálunk Othellóból? Cirkusz nem lehet megkacagató, röhgető bohócok nélkül. Ők oldják fel az ekvilibristák, a légtornászok, a késdobálók mutatványait követő feszültséget. Ebben az előadásban a történet komoly, a játékmód sokszor ízléstelenül otromba, a szereplők pedig Othellóval az élükön szinte egytől egyig komikusak: aki önmagában véve nem komikus, az is talán néhány geget, mellyel vagy felbosszantja, vagy megröhögteti a közönséget.

A kásahegy érzékeltetésére — amelyet Zadek összehordott —, csak néhány, nem is kihívó, egészen természetes, legalábbis az előadás „kompozíciójában” természetes marhaság! Egy pillantás a kosztüömökre: A céklavörös szájú szerencsén leginkább aransujtásos piros zakóban, kezében oroszlánszelídítő ostorral jelenik meg, csupált csapzott haja túllóg a vállán, ha félmeztelenül rohangál, horpadt mellű páviánra hasonlít (Ulrich Wildgruber); Desdemonát — a hölgyek szokásához híven gyakran cserél ruhát — látjuk kulikabátban és lakktáskával, esernyővel, látjuk lovaglóöltözetben, strandolni aranyflitteres bikiniben, látjuk „ádmkosztümben”... ja, ez már nem egészen a jelmezek világa! (Felidézi viszont pár évvel ezelőtti nagy színészélményünket, ugyanezt az Eva Mattest Beppi szerepében Kroetz *Gazdasági udvar* című darabjában.) Rodrigo teniszcipőben, sérvkötővel játszik, Jagót látjuk fürdőgyatában is — ide dugja a zsebkezdőt, mely végül is felkavarja a féltékenységs viharát; Montanót szafárikalapban ismerjük meg; Cassio egyenruhája teljesen a XIX. század szabása.

Amin kivétel nélkül mindenki nevetett: Othello bármihez ért, rajta hagyta fekete négerfestékes piszkos foltját. A festék ugyanis fogott, ragadt. Minél többet ölelgette Othello Desdemonát, annál subickosabb lett a fehér női test, annál inkább világosodott ki majomképű mór bőre.

Néhány jellemző geg: Jago Othello fejéből tetüt szed ki, körmei között nyomja szét, mint a bolhát a majomketrecben unatkozó, vakaródzó „őseink”. A pucérra vetkőzött Desdemona ölebe ülteti Emíliát, s miközben filozófálnak, a barátnő könnyedén, mintegy saját szórakozására csipkedi, simogatja, néha meg is morzsolja Desdemona mellbimbóit. Kezdődik az előadás: bejön a velencei hírmondó, ócska bringát tol maga mellett, kicsit zihál, sietett a jó hírrel, alaposan taposhatta a kerékpár pedáljait, elvisongja, hogy vége a háborúnak! Bianca, az utcalány — foglalkozásából eredően — még a közönségnek is felajánlja magát, felhúzza szoknyáját s kezét alsótestére szorítva invitálja, hívja fel magához a nézőket. Rodrigo egy vödör vízbe akarja fojtani magát, de amint lehajol, fejről lehullik parókája, bele a vizesvödörbe, mely a nézőtér és az emelt színpad között áll. Ezután szerbül kérte vissza az elvesztett fejdíszt...

Sorolhatnánk még, ki tudja meddig, ennek a provokatív eklekticizmusnak brutális, agyalágyult, közönség- és egyben színházfröclő részleteit, az anakronisztikus összevisszaságot, kár lenne... Zadek nem szertette meg színházát, elképzeléseivel nem rokonszenvezünk; viccnek, kabarétréfának talán elmennének de — mégis! — vannak dolgok, ne

mondjuk azt, hogy tabuk, amelyekkel tilos *szemtelen* módon eljárni. A drámairodalom mégsem nyilvánosház — s a művek nem kiszolgáltatott szajhák, akikkel azt tehet az idelátogató vendég, amit akar!

Gyerekek, álljunk meg, ki látta már, hogy George Washingtont amerikai képzőművészek bilin trónolva ábrázolták?!

Szeptember 22.

Ha Zadek előadása volt a BITEF legirritálóbb produkciója, az is vitathatatlan, hogy Robert Wilson *Einstein a strandon* című operája, melynek zenéjét Philip Glass szerezte, az elmélyült kísérletezés, az avantgárd színház nagyszerű példája.

Mivel már vége felé járok ennek a levélnek, a BITEF műsorát pedig át sem pásztáztam, gyorsan feljegyzem a közbenső eseményeket. Két nappal ezelőtt Zimonyban a varsói Powszechny színház lépett fel egy meglehetősen ismeretlen lengyel író, Stanislaw Przymiszevska *A Danton-ügy* című drámájával. Danton és Robespierre párharcát, leszámolását és a francia forradalom eseményeit okosabb feldolgozásban is láthattuk, olvashattuk már. A lengyel előadás Andrzej Wajda szigorú, tiszta rendezése által, alapvető ötlete — bírósági tárgyalóteremmé alakítja a nézőteret is, szuggerálva, hogy minekünk is ítéletet kell mondanunk, mi is tanúi vagyunk az efféle hatalmi vetélkedőknek, a forradalmak választatainak — és a zseniális Wojciech Pszoniak, Robespierre megszemélyesítője által, ha elragadtattak nem is vagyunk, de kielégítő benyomást hagyott bennünk.

Bob Wilson operájáról most igazságtalanul keveset fogok mondani. Természetesen nem hagyományos operával van találkozásunk, hanem egy vizuális játékról, melyet végestelen-végig zene kísér; tartalma hosszú-hosszú témavariációk, vizuális architektúra, zenéje néhány skálahang folytonos ismétlődésen alapuló ritmikus modulációsorozat. Annyira egyedülálló kifejezése, érzelmi, gondolati és tudatalatti dolgoknak, hogy hasonlót csakugyan senki nem művel. Olyan művészet, amely megköveteli a színésztétika, a kritika főnixszerű megújulását is, különben banális külsőségeknél ragadna le.

Wilson két évvel ezelőtt járt Belgrádban a *Levél Viktória királynőhöz* című operájával. Akkor is, most is, a vizuális színház látványával bővölte meg közönségét. Főképp azokat a lelkesülteket, akik kibírták egy ülő helyben szokatlanul hosszú műveit. Már-már anekdota, hogy az egyik fesztiválon 168 órán át tartott előadása. Bob Wilson „kiméletes” volt a BITEF közönségével, ez a produkciója öt órán át tart egyfolytában, szünet nélkül.

S mégis! Valami feszült várakozásban, paradox módon révült izgalmában tudja tartani a nézőt, afféle eksztatikus állapotban, melynek érdekében Barba is megtett volna mindent.

Fantáziája hipnotikus lassúságú mozgáskompozíciókat, mozdulat-architektúrát, dekoratív pantomimot teremt meg, melynek ellentéte az ugyancsak monoton ismétlésekben forgácsolódo melódia, csakhogy ez a zene sokkal gyorsabb ütemű, lüktetőbb, dobolóbb. Szín, fény, mozdulat, zene sok-sok variánsa szövö össze az operát.

Ennek a zenéspantominnak nincs előtörténete, Wilsonnal kezdődik minden. S mégsem véletlenül, hogy Aragon, egyik operáját végignézve, így kiáltott fel: „Mióta megszülettem, ezen a világon még ennél szebbet nem láttam soha-soha. Nem volt még színjáték, amely ennek a bokájáig ért volna... Ez a megálmodott, mindeddig meg nem valósult szürrealizmus maga!”

Szövege nincs is jóformán, a zene és az emberi hangok, mondjuk állandó számsorolás: 1 — 2 — 3 — 4 — 1 — 2 — ... társulásából és szétválasztásából születik az a hullámverés, mely a fonetika belső körei felé, valami eddig felfedezetlen, irreális világba sodorja hallgatóit, csodás, egymásból kiömlő gyűrűkbe, mondhatni transzba, s mindezt csupán

három szimbólum állandó jelenlétének reális közelségében; ezek: a mutatók nélküli óra, az előre-hátra tolató mozdony és a bíróság. Sokan úgy vélik, nem kell keresni Wilson operájának fogalmi megalapozottságot. Bizonyos azonban, hogy valamiféleképp térbe és időbe, valamint a mindennapok kicsorbíthatatlan, megszokott, elunt ritmusában ágyazott emberi életünkről is beszél Wilson. Aminthogy kezdőképétől, az üres színpadra érkező csigalassúságú mozdonytól eljut az úrhajóig, a kozmoszt példázó elektromos falig, négy óra alatt a csillagokig száll fel, az elektronika, a jövő világot idézi meg, miközben itt lent, a földön ugyanolyan automatizmussal, ugyanolyan kíméletlen egyhangúsággal folyik az emberi élet. Lehet, hogy Bob Wilson nem ezt akarta mondani, nem ezt akarta sugallni. Kétségtelen, tapsoltunk új színházának. Asszociációkat ébresztett, láttunk, élményt jelentett, semmi máshoz nem hasonlítható SZÍNHÁZI élményt.

S ez nem kevés.

\*

Záradékol:

A X. BITEF-en még a következő bemutatók voltak: Szeptember 22 — Heathcote Williams *Szónokok*, a londoni Joint Stock Theatre Group társulatának előadásában; rendező: Villiam Gaskill. Szeptember 23 — Ramon Valle-Inclan *Isteni szavak*, Nuria Espert társulata — Barcelona; rendező: Victor Garcia. Szeptember 23 — Teatro Club Roma — Claudio Remondi és Ricardo Caporossi előadásában a *Zsák* című játék. Szeptember 23 — A Reykjavíki Nemzeti Színház *Inuk* című előadása Brinja Benediksdottir rendezésében. Szeptember 24 — Dušan Jovanović *A bumbum divat áldozatai*, a ljubljanaei Mladinsko gledališče előadásában, a szerző rendezésében. Szeptember 25 — Lee Breuer *A szent és a rögbijátékosok*, a New York-i Mabu Mines csoport előadása. Rendezte a szerző. Szeptember 25 — Bread and Puppet *Fehér ló Cirkusz előadása*. Rendező: Peter Schumann. Szeptember 26 — Marin Držić *Dunde Maroje*, a belgrádi Jugoszláv Drámai Színház előadása, rendezte: Miroslav Belović. Szeptember 26 — Dušan Jovanović: *Játsszatok agytumort és légszennyeződés!* — Ljudskog gledališče, Celje. Rendező: Ljubiša Ristić.

\*

A BITEF-nek vége. Következzenek a látottak összegezései, a kritikák, medítalások... És egy kis pihenés sem árt. Színházból viszont megárt a sok. Illene szelektálni.

1977-ben újra Belgrád. S addig is van néhány fesztivál. A Nemzetek Színháza és a BITEF most különválnak. Jó lenne látni mind a kettőt. Mennyiben hatottak egymásra? Mit változtattak egymás arculatán?

Továbblép-e szerteágazó útján a világ színháza?