

## IMPRESSZIÓK A XI. BITEF-ről

Második évtizedébe lépett a BITEF: az addigi kilenc esztendő betetőzése, koronája volt a megtisztelő Nemzetek Színháza rendezvény azonosítása, lebonyolítása, de most, a korszerű színházi törekvések belgrádi csúcstalálkozója előtt felmerült a kérdés, tud-e továbbra is újítani ez a kizárólagos modernsége berendezett szemle, van-e még használatlan köntös, melyet magára ölthetne, van-e új tartalom, melyet felmutathatna? Létéről és nemlétéről beszéltek már sokan, arról, hogy a BITEF kifutotta magát. Természetes, hogy egy ilyen seregszemle ki van szolgáltatva a világszínház áramlatainak, azoknak a mozgásoknak, kísérleteknek, vagy esetleges stagnálásnak, amelyek periodikusan jelentkeznek és állnak be a fáradság vagy csömör következményeként. Ezenkívül pedig lényegében beto-lyásolja a válogatás. A tíz-tizenöt előadásból összeálló mozaik nemcsak a színház mai helyzetének többé-kevésbé hű tükré, hanem ékes bizonyítéka a szelektáló, konkrét esetben a Trailović—Cirilov páros ügyességé- nek, éleslátásának, ízlésének — pozitív vagy negatív értelemben. (Persze az is megesik, hogy néha kritikán aluli produkció érkezik a BITEF-re. Ilyenkor aztán rögtön mellényzsebből kapjuk elő a magyarázó védekezést, hogy hát sajnos ezt és ezt az előadást csak „ajánlták”, válogatóink nem látták előzőleg... Ami ugye végeredményben semmit nem von le a szemle szervezőinek felelősségéből!) De nem is erről akartam írni, hanem egy kissé hagyománytalan módon, a fesztiválon jelenlevő, közlőnyt olvasó, közönség, emberek között forgó újságíró-kritikus emlékezetével felidézni — dióhéjban, valóban csak dióhéjban — a XI. BITEF-en felvonuló előadá- sok sorát és egy kicsit azt is, ami a szemle kulisszái mögött történt. Nem törekszem tehát dokumentumszerű hűséggel, szolgamód beszámolni mind-erről, inkább csak impressziókat közlök azok számára, akik — noha ked- velik a modern színháznak immár hagyományokká! rendelkező fesztivál- ját, körülötte a sürgés-forgást — az idén valami oknál fogva távol ma- radtak tőle.

Tehát elsősorban is az idej mottóról: *Postavantgarde 77!* Sokáig, majdnem egész szeptemberben, amíg a fesztivál tartott, törtük a fejün- ket mit is értettek a szervezők „postavantgarde” alatt. A szó jelentése ugyanis nem fedte pontosan a látottakat, sőt nem egy alkalommal annyira más volt a látott előadás, mint amit a mottó jelzett, hogy egyéges kép, melynek valamiféle cégére és fedőneve is lehetett volna, nem alakult ki bennünk. Legvalószínűbbnek a hatvanas években jelentkezett avantgarde utóhullámát gondoltuk, de aztán a specifikus, semmi előbb tapasztalathoz nem hasonlítható egyéni utakat és kísérletezéseket is látva, rájöttünk, hogy végeredményben több jelentése is lehet az említett mottónak, hisz a szervezők — bizonyára — ugyanígy kínlódtak, míg a heterogén válogatás fölé kieszték a „postavantgardizmust”.

Túl ismert nevek, rendezők nem szerepeltek az idej műsorban. A fesztiválmegnyitó előadás azonban mégis rangot jelentő színházi előadás- sal, illetve alkotójával, Tadeusz Kantorral kezdődött.

## VÉNEK AZ ISKOLAPADBAN

Ilyen hivatalos színházi intézmény, hogy Teatr Cricot 2 Krakóban nem létezik, márpedig ennek a lengyel városnak Cricot 2 nevű színháza, a Witkiewicz ihletésében dolgozó, Kantor vezette színház lépett fel elő-

ször. Volt valaha, a két háború között egy Cricot nevű színház, de azt már rég megszüntették. Nos ennek emléke ébredt fel abban a művész — főleg festőcsoportosulásban, mely 1955-ben megalapította időszakos színházi társulatát, és amelyet aztán Cricot 2-nek keresztelt el. Kezdetben egy krakkói kávéházban, a festők kedvenc gyülekezési helyén tartotta előadásait. Bemutatásra Witkiewicz-szöveget választottak. Azóta is hű maradt ez az együttes a lengyel ősvantgarde atyjához. Kizárólag az ő műveit játssza.

A BITEF-re mégis Kantor darabjával jöttek. De hogy legyen valami köze előadásuknak Witkiewiczhez, Kantor, aki rendező és színésze is volt produkciójának, bekomponálta szövegébe az általuk igen tisztelt lengyel drámaíró egyik művének részleteit. Az abszurd korai előfutárának művészetének kapcsán alakította ki sajátos stílusát a Cricot 2. Vezéregyénisége, Kantor az „autonóm színház” elvét hirdeti; ami azt jelenti, hogy nem az irodalmi mű egyszerű reprodukcióját tűzi ki célul, hanem mint színház önálló életet él a darabon belül. Tehát a művet saját szűkegleteihez alkalmazza. „Realitást alkotok, a különböző realitások egyfajta egyvelegét, melynek semmi köze a logikához vagy a játszott darabhoz, olyan feszültség-mezőket alakítok ki, melyek képesek a dráma narratív szerkezetét szétbontani... A Cricot 2 próbái eszerint nemcsak valamely előadás elkészítését szolgálják, ezek a próbák alkotási folyamatot is jelentenek egyben...”

Színháza egyébként 1966-os nyugat-németországi vendégszereplésével alapozta meg hírnevét. A Gombrowiczon, Schulzon, Witkiewiczen iskolázott lengyel új hullám: a Grotowskin, Szaynán, Wajdán át vezető rendezői sor végén tűnt fel Kantor, aki festő léttére is elkötelezettje a színművészetnek. S ha nem is a festészetben szerzett tapasztalatait, de mindenesetre a festéssel eljegyzett ember gondolkodásának kategóriáit, percepciójának módját kísérlete meg alkalmazni, illetve alkalmazza ösztönösen is. Noha úton-útfélen tiltakozik a kritikusok véleménye ellen, hogy számára a színház terepet nyújt festőművészi tapasztalatainak, felfedezéseinek, kísérleteinek más médiumba való átvitelére, hiába hangsúlyozza, hogy a konstruktivizmus csak vonzotta, de alkotásaira nem volt hatással, rendezése, színházalképzése pontosan mutatja egy bár paradoxonnak tetsző szimbiózisát, konstruktivista enformel megvalósítását.

*A halott osztály* című előadása sajátos látomásos-teatralizmus. A látomás, a vízió a belső elrendezésben, a teatralizmus pedig a külső megjelenítésben nyilvánul meg.

Egykori iskolapadokban fehér képű gyászruhás öregek ülnek, egy régi osztály, talán soha nem létezett, Kantor víziójában inkarnálódtak csupán, egy régi osztály, melynek minden tagja már halott, és most lidérces haláltáncban megidéződik a gyermekkor iskolai emléke, majd sorra az üres, undorító életek, s állandóan visszatérő fenyegetésként a Vég. Irracionális képsorok: mind-mind a lét értelmetlenségét szuggereálja, a koporsók szűrős szagát árasztja; dezilluzionizmusa már-már ahumánus.

Pantominszertartások és dadaista szöveget morzsolgató jelenetek váltakoznak. Elsősorban audovizuális hatásuk, asszociatív erejük mély. Csakhogy a variációs lehetőségek itt végesek és az ismétlések bántóan csökken a produkció intenzitása.

Ettől függetlenül a BITEF zsürije díjazta a krakkói előadást. Persze az idén elég középszerű fesztivált láttunk s az biztos, hogy Tadeusz Kantor színháza a három legjobb között volt.

Messze elmaradt a sikertől viszont a román színház képviselője, a bukaresti Bulandra együttese, mely Marin Sorescu *A hideg front* című történelmi paraboláját hozta el Belgrádba. Hacsak az elmúlt évek nagy román előadásaira, David Esrig rendezéseire gondolunk, úgy vélem, jobb lesz, ha nem bolcolgatjuk bukásnak beillő balsikerük okait és a végtelenül kínos tényeket, hanem minél gyorsabban elfelejtjük előadásukat!

De mit lehet mondani a szicíliaiakról? Cataniából hagyományos népi marionettszínház érkezett. Maszek marionettszínház. Tulajdonosa Pippo Napoli, „intézményének” neve Opera dei Pupi, tagjai, bábmozgatói a tulaj családja és rokonságának komédiakedvelő atyafiai és „atyalányai”. Azt hiszem; ők csodálkoztak legjobban, a BITEF közönsége szinte fel sem ocsúdott, hogy az avangarde fesztiválra évszázados tradíciójú színházukat is meghívták. Mindemellett, s amellet, hogy várhatóan gyermektegy produkciót mutatnak be a francia hőseposz, a Roland-ének alapján, mentse őket a tény, hogy csupán hobbiól úzik a színházost. Pippo uram ugyanis becsületes pékmester. Ráérő idejében „komédiázik”. Pippo Napoli talán az egyetlen mai világunkban, aki halálkomolyan vette az ősi mondást, hogy: „Kenyeret és cirkszt a népnek!” Ő tehát testileg is, lelkileg is jól akarja lakatni polgártársait...

Naiv ügytelenségük felesleges részletezgetése helyett álljon itt egy anekdota, mely meghívásuk kapcsán terjedt el: „A nyár folyamán — tehát — a BITEF szervezői felkérték Pippo Napoli mestert, jöjjön el truppjával a belgrádi szemlére. A derék pék örömmel fogadta a meghívást. Annál nagyobb volt a riadalom a 212-es Atelje környékén, amikor augusztus vége felé Napoli táviratot küldött, hogy... így, meg úgy... nagyon sajnálja, de útja akadályokba ütközik, mert náthás lett és képtelen a vendégszereplésre. Ellenben, ajánlja ő maga helyett barátját, a helybeli kovácsot, akinek ugyancsak van egy magánszínháza és aki ugyancsak jól érti a komédia mesteriségét... Biztosan nem vallanak vele szényent!...” Mit lehetett tenni? A szervezők felvették a kapcsolatot a másik cataniai iparossal, a kováccsal is. Megbeszéltek, hogy jön, és magával hozza ugyancsak jellegzetes szicíliai bábszínházát. Időközben viszont felgyógyult Napoli mester, vagy csak meggondolta magát (?), lényeg az, hogy jelentette: ő is jön, s természetesen a truppja is. Igazolják vissza a műsorba! Mit lehetett tenni ismét? A kovács hoppon maradt. Pontosabban: Szicíliában maradt!

## HEDDA GABLER — A HISZTERIKA

Henrik Ibsen+a nyugat-berlini Schiller Theater+egy „klikkeres” rendező, ez esetben Niels-Peter Rudolf=nem mindennapos színházi élmény.

Ibsenről szinte mindent tud közönségünk. Hogy az individualizmus, a megtepett és beteljesületlen emberi vágyak, a szürke hétköznapiokban felgyülemlett nagy tragédiák költője, a XX. századi polgári dráma atyja és előfutára... Hogy az ő révén harcol ki magának helyet először Európa asztalánál a norvég irodalom... Hogy meghonosítja a drámában az analitikus módszert, melyet azóta a legnagyobb amerikai modernekig, Millerig, Albee-ig, Williamsig, a század minden jelentős polgári drámaírója magáévá tett. Szerb Antal hasonlatával élve, Ibsen effajta művei olyanok, mint a jéghegyek, amelyeknek egy része a tenger alatt van; tudniillik a döntő esemény, a cselekmény további sodródását, a sorsok beteljesülését vagy az azt siettető végzetes esemény már a dráma kezdete előtt megtörtént, a színpadon lezajló játék csak a kibontakozás, a kifejlődés.

Hedda Gabler esetében ezt a döntő eseményt, életének meghatározóját volt katonatiszt apjának halála és Hedda sikertelen házassága jelenti. Hedda nem akar és nem is tud egyszerű feleség, „drága csecsebecs” lenni, akit a férje kizár saját ügyeiből, karrierjét hajszolva észre sem vesz, s csak néha, nagy ritkán látogat meg a hitvesi ágyban. Hedda Gabler unatkozik! Unatkozik, apja pisztolyaival játszadozik, kórságossá teszi a környezetet és környezetét, gyűlöl mindenkit maga körül, s amikor feltűnik a már elveszettnek, elzüllöttnek hitt régi kedves, izzó lávaként tör fel benne a szenvedély. A két ember egymáshoz való közeledésének utai azonban időközben lezárultak. Nincs menekvés semerre. Hedda hát magára ölti a végzetasszony köntösét, öngyilkosságra ösztökéli, szép öngyilkosságra beszél rá az elhidegült kedvest. Amikor azonban a férfit halálba küldi, maga is pisztoly után nyúl...

A Schiller Theater is világszerte ismert. Sokan úgy tisztelik, mint napjaink európai színházművészetének első számú szentélyét.

Niels-Peter Rudolf viszont fiatal, kevésbé affimálódott rendező. Bár idei BITEF-bemutatóján elérte, hogy nevét mint a szakmáját a mesterség tökélyéig fejlesztett, ezenkívül pedig rendkívüli művészi érzékenységgel megáldott színpadi alkotó nevéként jegyezzük meg.

Rendezésében elsősorban a hisztériás, idegeken borzongó hangulatokat, sipító lelki húrokat erősítette fel; a dráma sugallta kilátástalanságot, az örjítő magányt hangsúlyozta: mindent ennek rendelt alá. Szerplői közeli rokonságban vannak Bergmann filmjeinek hideg, bonyolult, kiszámíthatatlan ideg-hőseivel. Gyötrődésüket, fátumszerű végzetüket mintegy jeges üveggolyókba zárta, melyek összekoccanásukkor csörömpölve hullanak szét.

S mindemellett óriási színészi alakításokra is lehetőséget nyújtott.

Amit pedig a díszlettervező és fénymester produkált, külön stúdiomot érdemelne.

## A BOTRÁNYKÓ NEVE: LINDSAY KEMP

Társulatának teljesítménye alapján természetesen apró betűvel kellene szedni a Kempről következő részt, hogy mégis kiemeljük őt, azt éppen botrányos, sokkoló, provokáló szándékának egyedisége miatt tesszük.

Nem volt könnyű a BITEF szervezőinek, hogy Kemp kedvében járjanak. Kezdődött azzal, hogy még a szemle előtt Londonból távirat érkezett a BITEF címére a következő szöveggel: „Mire csoportunk megérkezik, készítsenek fogyasztható állapotban levő patkányokat állandó tagunk, egy kígyó részére Stop A hosszú út alatt biztosan megéhezik állatunk Stop” Aláírás: Lindsay Kemp.

Nem sokkal később újabb táviratot kézbesítettek: „Tudnának-e még egy állatkát szerezni? Fehér galambra lenne szükségünk. A galamb életben marad.” Aláírás: Lindsay Kemp.

Szinte mondani sem kell, hogy a „bitefesek” kedveskedni szerettek volna az angol kígyónak, és közönséges szürke patkányok helyett tizenkét fehér egérrel várták az éhes csúszómászót. A galamb viszont nem áldoztatott fel a művészet „kígyóközpontú” oltárán, épségben megúsza az előadást.

A konvenciókat, szokásokat, megkötöttségeket felrúgó „vad” avantgarde, mely egy időben a közönséggyalázástól, a közönséggel való összeverekedéstől, a közönség lelocsolásától sem riadt vissza, mely hol meztelenséggel, hol piszokkal és ocsmánysággal sokkolta a nézőt, ma már divatjamúlt. A modern színházi ízlés most már másfajta előadásokat követel. A lerombolt régi helyén új szintetizációra van szükség. Aki ma régi provokáció szándékával lép elő, s ha azt meglehetősen izléstelenül csinálja, csak botrányra; felháborodásra, elutasításra számíthat. És persze nemcsak azért, mert ma már más időket élünk, és mert a világ színháza túlhaladta az ilyen előadási módokat, hanem azért is, mert a színházesztétika és a közönség etikája is viszolyog a beteges, ugyanakkor pedig olcsó, giccses „alkotásóktól”. Lindsay Kemp produkciójára pedig mindez szóról szóra érvényes.

Persze nem azért BITEF a BITEF, hogy csak a jövő színház útjait, hanem hogy korunk színjátszásának zsákutcáit is bemutassa. Nem célja, de óhatatlanul megtörténik ez is. Így leszünk aztán tanúi eltévelyedéseknek és szélhámosságoknak, melyeknek talmi varázsa néha éber őrzőket is elkábít. Thália templomát a Kemphez hasonló szemfényvesztők olcsó karácsonyfadiszekkel ékesítik fel. És nem a dekadencia tünete ezek, mint ahogy egyesek jóhiszeműen vélik, hanem annak az emberi gyengeségnek rafinált kihasználási módozatai, hogy a prűdériától, sznob-ságtól való félelmükben meginog bizalmunk önön értékmerőnkben, a konzervativizmustól való irtózásunkban hagyjuk magunkat sodortatni a

„tömeggel” (azokkal, akik „bedőlnek”), s nem merjük megbélyegezni, elutasítani a látzatművészetet, az izlésromboló dilettantizmust és a formalista üres sziporkázást. De néha még a legedzettebb néző, a legstabilabb esztéta és színikritikus is elbizonytalanodik: mit tegyenek, látva, hogy egyesek a cirkusz, a kizárólagos provokáció vagy a „minden szabad” klubszeánszok felé irányítják évezredes színházművészetünket.

Lindsay Kemp két előadással mutatkozott be a szemlén. Az egyik saját pantominösszeállítása, a *Bohócok*, alcímén cirkuszkabaré, a másik Oscar Wilde drámája, a *Salome* nyomán szerzett történet, melyet David Haughton adaptált és amelyhez ugyancsak ő (egyébként a társulat színésze) írt keretjátékot és Lindsay Kemp „ötlött ki, formált meg, rendezett és amelynek fényestere is” Kemp volt! Kicsoda hát az a Londonból jött férfiú, ez az ezermester, polihisztor, aki az idei BITEF legundorítóbb játékával „ajándékozott meg” bennünket?

Allítólag Shakespeare bohócának, a néhai William Kempnek késői leszármazottja. Neves ősenek példájára maga is a népszórakoztató szerepére vállalkozott, művészetre, komédiára adta a fejét. Rajzot és festészetet a Bradford College of Art-ban tanult, majd balett-tudását tökéletesítette. Marcel Marceau pantomimnövendéke is volt egy időben. Később dolgozott rádióban, filmben, kabaréban, variettéban, s 1962-ben megalakította saját társulatát, mely ma is The Lindsay Kemp Company néven szerepel. Természetesen a fő szó és minden főszerep az övé, s azokat a „tudományokat” igyekszik kamatoztatni előadásaiban, melyekbe tanulmányai folyamán belekóstolt.

És azt hiszem, ez a sokoldalúság, ez a tökéletlen sokoldalúság boszszulta meg magát említett két előadásában is. Kemp ugyanis sok mindenhez ért (a felsoroltakon kívül még koreográfusa, tanítója, díszlettervezője, táncosa, színésze, igazgatója is társulatának), de sok irányú érdeklődése miatt egy szakmában sem mélyedett el igazán, mindenben megmaradt a felszínen, az olcsó, de hatásos megoldásoknál.

Műsorának első része, a *Bohócok* zenés pantomim, voltaképpen látvány és muzsika ötvözete. Cirkuszi bohóctréfákat kívánt megnevesíteni, de ötleteiben nagyon is földközelen maradt. Ha azonban csak ezt látuk volna tőle, elkönyveljük szereplését „gyenge-savanyú”-nak és passz. Láttunk már jobbat, láttunk már rosszabbat ... elmegy. De ekkor, kizárólag férfiakból álló együttese élén eljászotta *Salome*-kompozícióját, amely legenyhébb kifejezéssel a jóízléssel sohasem járt jegyen. Őszintén meg kell mondanom, cseppet sem lelkesedtem a pusztá ágyékkötőben ugrabugráló férfiak feminizált játékaért, inkább undorító volt, mintsem vonzó vagy művészi. Persze a női szerepeket is férfiak tolmácsolták; nem a vicc kedvéért, hanem csupán a provokáció vagy Kemp kedvéért.

Heródes nevelt lányának, Salomének története ismert. Mostohaapjának udvarában, illetve börtönében ismerkedik meg Jochánán prófétával, a bibliai Keresztelő Szent Jánossal. Kísérletet tesz meghódítására, de amikor a szép férfi visszatartja őt, ellejti híres „hét fátyl” táncát az uralkodó Heródesnek, aki viszont mindenáron szeretné megkapni Salomé-t, és buja táncáért Salome cserébe Jochánán fejét követeli.

Kempnek ez a produkciója kétségtelenül nagyobb ambíciókkal készült, mint a *Bohócok*, de sokkal nagyobb melléfogás is. Színházi elemeit tekintve eklektikus, megformálásában olcsó, sziporkázó, pigalle-os.

És most nem a kritikus, hanem a közönséges férfinéző mondatja velem, hogy enyhe undor környékezett a melltartós, hastáncot járó férfiak láttán, a femin tulajdonságaiban kéjelgő Lindsay Kemp és az őt simogató, bujálkodva izgató férfiak már-már beteges szeánsza látva. Persze, az sem volt éppen épületes látvány, amikor Kemp előzőleg, már említett, másfél méteres kigyjával szeretkezett, csókolózott, majd később — Salome képeben — fátylait és fejdíszét lebontva parányi ágyékkötőben és simára beretvált fejjel (!) Jochánán próféta, vagyis David Haughton „levágott fejének” vértől locsogó száját szívta, hogy arca mindkét felén gyomorforgatóan vörös lett a színházi „paradicsomlétől”...

Ezek után természetszerűleg felvetődik a kérdés: Lindsay Kemp csak megbotránkoztatni akart bennünket, vagy egy beteges vanzalmú exhibicionista szeánszának voltunk-e tanúi?

Befejezésül két homlokegyenest ellenkező véleményt idézek. Andre Gregory világhírű amerikai rendező Kemp előadásával kapcsolatban ironikusan jelentette ki: „Gratulálok a fesztivál válogatóinak, gratulálok a bátorságukhoz, hogy ezt az előadást műsorba merték iktatni... Végignéztem ezt a produkciót, és ugyanolyan üresen hagytam el a színházat, mint ahogy bementem.” A szemle végén a közönség szavazata alapján a *Salome* került az első helyre. Nézőink így bosszulták meg magukat a BITEF-en. Ez persze csak ankét, mert közönségdíj nincs.

## BECKETT, POLOSKA, ELNÖK ÚR

„Függöny. A színpad sötét. A fény fokozatosan világítja meg a Hallgató arcát. Öreg, fehér arca, egyenes ősz hajfonatai hátrafésülve. Az A, B és C hangok az ő hangjai, felülről és mindkét oldaláról jutnak el hozzá. Sohasem szakadnak meg, állandó szöveggé olvadnak. A Hallgató szemé nyitva van. Egyenletes, lassú lélegzése hallatszik.”

Ezt a szerzői utasítást írta Samuel Beckett, az abszurd dráma nagymestere legújabb, *Akkor* című színjátéka elé. Beckettről lévén szó, sejtetik, hogy nem klasszikus értelemben vett színpadi játék az *Akkor*. A „színjáték” ebben a kontextusban és beckett-i értelmezésben a játéktól megfosztott, díszeitől és feleslegesnek vélt koloncaitól megszabott színpad! jelenítést példázza, az abszurdumig vitt puritán dramaturgiát és színházat. Drámája nem más, mint a Hallgatónak nevezett némaszereplő magnószalagra rögzített hangjának, régi emlékeinek felidézése. A tűnő élet eseményeinek három rétege, a megkövült gyermekkor, az első szerelem és a bolyongások korszaka evokálódik egymással állandóan váltokozva, összemosódva és ugyanakkor mintha egy kicsit feleselve is egymással. Akárcsak szakadatlan őszi eső hullana, akár csak egy végtelen fájdalomú szabad vers hosszú, egymásba szövődő sorait hallanánk. Nem történik semmi. Peregnek a szavak. A színpad sötétjéből halottmereven bámul ránk egy nőnek is hihető ősz hajú, feltehetőleg haldokló öregember feje. Végül, mielőtt eltűnne fölülre a fény, valami torz nevetés hagyja el ajkát. (A rendező Beckett véleménye.) Aztán megszűnik.

Két dramolettet rendezett Beckett a nyugat-berlini Schiller Theater színpadán. Az *Akkor* című darabját a *Lépések* követte. Drámatechnikájához hasonlóan rendezői eljárását is a végtelen egyszerűség, végtelen precizitás jellemzi. Tavalyi *Godot*-jához képest ez még fegyelmezettebb. S amint írói gyakorlatában a teljes redukcióra törekszik, rendezésében is mellőzi a gesztusokat, az írói nyersanyag apoteózisa az ő színpadi megvalósítása; csak a kimondott, leírt szó erejében, varázsában, hangulat teremtő képességében bízik. Hangra és mozdulatlanságra, hangra és minimális mozdulatra építi mind műveit, mind rendezését. Következtesen, sok újat nem teremtve halad annak a redukált színháznak útján, melyre az *Ó, azok a szép napok*, a *Játék*, a *Jövés-menés* meg még néhány hasonló alkotásával lépett.

A Moszkvai Szatíra Színház Valentin Plucsek rendezésében hozta el Belgrádba Majakovszkij híres szocialista tündérajátékát, a *Poloskát*. A biztos kezűen, nagy szakmai tudással rendezett komédia azonban nem keltett akkora feltűnést, mint a rendező, aki személyében színház történeti kordokumentumokkal szolgált, hisz annak idején Mejerhold-tanítvány volt és személyes, intim emlékei fűződnek a *Poloska* 1929-beli ősbemutatójához, amikor a költő Majakovszkij aktív közreműködésével készült az előadás. Mejerhold, a biomechanika és a konstruktivizmus elkötelezettje akkor olyan bemutatót készített, mely elsősorban a megbotránkoztatásra és az aktív vitakészségre helyezte a súlyt. Amikor a darab 1955-ben a szovjet új hullám sodrában ismét színpadra került, már Plucsek, Mejerhold 1929-es epizodistája, rendezőnövendéke vezényli előadását. A hely-

zetnek és a követelményeknek megfelelően már egészen más stílusban. Ez a felújítás, pontosabban újrendezés ismét más, nem annyira kavargó, zajos, meghökkenetően nagyhangú, mint a másfél évtizeddel ezelőtti, inkább művészi, formai: kidolgozása mélyült, néhol a könnyedség határáig revüszerű. Stíluskeveredést így is tapasztalunk, de cseppet sem bántó, inkább mulatságos, minthogy az egész előadás legfőképp szórakoztató szándékú és kevésbé „vodkaiellenes propaganda”; jobbára a kispolgárság üres és számító életfelfogásának uszályába került Priszipkinék kigúnyolása, kevésbé ezeknek harcos megbélyegzése a cél.

A Szatíra Színház előadása azonban bármely Majakovszkij Poloska-műelemzésben kimutatható tényre is rámutatott, tudniillik, hogy a szatírának az a része, mely a NEF-korszakot hivatott ábrázolni, íróilag sokkal ötletesebb, humorban gazdagabb, dramaturgiailag koherensebb és jobban megkomponált, mint az ötven.évvél későbbi jövőt megidéző második rész. Nemcsak azért, mert Majakovszkij tudományos-szocialista álma, melyet napjainkra konkretizált, nem valósult meg (ez nemcsak a fantázia csódje), hanem mert saját korának típusait dokumentumszerűen ragadta meg, szocialista-falanszterének embereit, cselekvéseit viszont nem tudta egyéníteni. Plucsek előadásának második részéből is következésképpen a költőiség hiányzik, Majakovszkij magára hagyta, érezzük: mint küszködik a mozgalmasság, a színpadi fordulatosság érdekében. Ezért hasad két, majdnem különálló részre az előadás, melynek sziporkázó, szellemes első felvonása után hideg, erőltetett, az előzőhöz semmiben sem hasonló a második.

A caracasi Rajatabla színház vendégszereplése körüli bizonytalanságok, bonyodalmak szó ami szó érdekfeszítőbbek voltak, mint elhozott produkciójuk. A tengeren túliak ideutazására már kerszetet vetettek a fesztivál szervezői, amikor az utolsó percben Venezuela elnöke, Pereznek személyes közbenjárására a színház megkapta a kért dotációt és útra kelhetett.

Miguel Angel Asturias Nobel-díjjal és Lenin-békedíjjal is kitüntetett guatemalai író magyar nyelvre is lefordított regénye, az *Elnök úr* képezi a caracasi előadásának alapanyagát. Carlos Gimenez rendezőt megihlette Asturias műve, kiválasztotta annak egy jellegzetes témáját, és az író könyörtelen megállapításait, argumentációjának súlyát, valamint a regény főbb alakjait megtartva — mondhatni — önálló vagy legalábbis öntörvényű színházi előadást hozott létre. Aminthogy Asturias sem konkretizálja egy országra művét, a caracasi előadásból is csak az derül ki, hogy valamelyik karib államban zajlik a cselekmény, az ottani, de ugyanakkor minden idők hatalmi diktatúrájának gyilkosságokkal, véres bosszúkkal, rettegéssel, állandó politikai harcokkal, a nép létbizonytalanságával és kiszolgáltatottságával terhelt képe és rendszere bontakozik ki.

Gimenez az egész előadást egy színhelyen, az elnökdiktátor banketttermében játszatja. Ez aztán kettős megoldást, kettős szereplehetőséget ad: a terem, hol tényleges bankett-terem, hol pedig börtön vagy családi otthon, a színészek egyszer, pincérek, szobalányok, felszolgálók, másszor a regény hiteles szereplői. Beállítása a kényurat, a diktátort állandóan kiszolgáló környezetét, államát — ennek rémálmát idézi.

Fehérre mázolt vasrudak képezik a színpad vázát, ezt üli körül a közönség. Az ilyen nyílt, kulisszák nélküli ringben tartott előadás rendkívül precíz rendezői koncepciót, játék- és formai elképzelést követel, hiszen a színészek állandóan szem előtt vannak, a nagy számú együttesből senki sem kapcsolódhat ki, senki sem pihenhet meg akár egy pillanatra is. Jól működő gépezet alkatrészeiként kell dolgozniuk, állandóan koncentrálniuk, a rendezőnek pedig úgy kell konstruálnia cselekvéseiket, hogy a mellékalakok mozgása, játéka ne vonja el a néző figyelmét a másik oldalon folyó jelentősebb történetről. Ilyen tekintetben nem kifogásolhatjuk a venezuelai politikai színházat. Előadásuk stílusa azonban túlhaladott, az európai szemnek és fülnek teatrális, többször patetikus, illetve harsány. Az ilyen ekszpresszív, kemény, néha plakátszerű színház kora nálunk már elmúlt. Igényeink túlnőttek a csak politikai színház

sablonjain, nem elégedünk meg a jelzésekkel, a sablonfigurákkal, típusok helyett jellemeket kérünk számon. Elavult az a rendezői módszer is, mely többszörösen illusztrál, magyaráz, szájába rágja a nézőnek, mi a szép és megható, és mi a gyűlöletes, a durva, az embertelen, a vérlázító, a végső fokon kollektív elutasításra szánt egy-egy jelenetben.

Dél-Amerikában ellenben valószínűleg aktuális politikai szerepe is van az előadásnak, az ilyen típusú előadások sorának, ezzel a tudattal kell tehát befogadnunk.

## KÉKSZAKALLŰ — PINA BAUSCH

A színikritikusnak meglehetősen nehéz dolga van, amikor ismertetnie és elbírálnia kell Wuppertaler Bühnen *Kékszakallú* című előadását, mert ez a produkció a balett és a verbális színház közötti elképzelt útnak a felén jelöli ki a maga helyét.

A fesztivál zárásakor rendezője mégis elnyerte a legjobb rendezőnek felajánlott díjat, a Politika díját, és az előadás is a három legjobb közé került. A modern balett és mozgáskultúra meg a zenekritikusok szava — úgy vélem — elég sokat nyomott a latba és meggyőzte a szinte kizárólag színikritikusokból álló zsűriket, amelyek első megnyilatkozásaikban meglehetősen tartózkodóak voltak a wuppertaliakkal kapcsolatban.

A se-balett-se-színház produkcióban megtaláljuk a klasszikus balett néhány elemét is, a hétköznapi emberi cselekvések, mozgások széles skáláját is, ugyanakkor viszont elképzelésében és megvalósulásában a pszichodramák modern előadásvonalát követi. Hölgyrendezője, Pina Bausch, szakmáját tekintve koreográfus, nem csoda, hogy a tánc színpadán szerzett tapasztalatait, felfedezéseit kísérel meg itt gyümölcsöztetni. A *Kékszakallú* tematikáját lényegesen könnyebb ismertetni, mint a szinte csak vizuális hatásokra épülő táncoló és rohángáló, gügyögő és suttogó, egymásra csúszó és szétrebbenő színészek (volt belőlük a statisztikusok szerint huszonnégy) két óra hosszúságú kavalkádját szavakkal illusztrálni. Az első kérdésben az előadás alcíme azonnal nyomra vezet: „Bartók Béla *A kékszakallú herceg vára* című operájának hangfelvételét hallgatva.” Pina Bausch konstrukciója tehát azon az alaphelyzeten nyugszik, hogy egy férfi és egy nő Bartók muzsikáját hallgatja. A mű mondanivalója felé közelítve: A Férfi és a Nő hallgatja az opera magnófelvételét, s a zene hatására sajátos módon élük meg a *Kékszakallú* és Judit történetét, úgy, hogy önmagukban egymásért és egymás ellen zajlik le a mindaz, amit a szövegíró, Balázs Béla és végső soron a zene nyelven Bartók megfogalmazott.

„A társat kereső férfi rádöbben, hogy szíve titkos kamráiban ott él minden elhagyott asszony, hogy az emlékezet, mint szörnyű panoptikum, megmerevedve őrzi áldozatait... A kékszakallú herceg dilemmája erkölcsi dilemma; ha nem tárja fel múltja titkait asszonyának, akkor az mindig az őszintétlenség csukott ajtajai között fog járni otthonában, ha felpattantja a múlt zárait, múltja megöli új asszonyát, megöli boldogságát” — írja a mű kapcsán Bóka László.

A wuppertali rendező is ezt a férfi és nő közötti kiegyenlíthetetlen számlát, különböző emocionális töltetűket, a szerelmi és megismerési paradoxont, a szenvedély korbácsolta harcot igyekezik bemutatni egyéni színházi formanyelvén. Megérzésünk szerint azonban (a díjak ellenére is) a komplikált képletet túlságosan leegyszerűsítette, kizárólag a szerelmi viszonyban jelentkező problémákra, kérdésekre redukálta, koreográfiája főként a szerelmi együttlét módozatait stilizálta, ennek hőfokait mutatta meg — egyszerűen Judit és *Kékszakallú*, vagyis Nő és Férfi viszonyában jelentkező kétkezdéseket, majd kirobbanó viszályokat és harcokat a szexuális meg nem értéssel kívánta magyarázni. A szerelmesével teljes feloldódásra képtelen Férfi viselkedéséből fog gyanút a Nő, és állandó kérdéseivel, molesztálásával nyitja fel a Férfi múltjának titkait, s ezzel



egyidejűleg önmagát és szerelmüket veszejt el. Pina Bausch színházi vizióját állandó jelképfejtő koncentrátsággal, állandó pszichikai felkészültséggel követni és egyetlen impresszió alapján magasztalni vagy pálcát törni felette nyugodt lelkiismerettel nem lehet.

## A SZÜRREALIZMUS CSODAJA

A látomások, az irrealitás sejtelmes világában játszódik a *Palazzo Mentale*. Grenoble-ból jött a Centre Dramatique National des Alpes előadásában. Írója Pierre Bourgeade, rendezője Georges Lavaudant.

Színpadképében magasba nyúlik egy téglalap alakú palota, melynek három emelete, három szintje három különböző szellemi régió. Beosztása meghökkentően hasonlatos El Grecó, a zseniális barokk festő *Orgaz gróf temetése* című képének kompozíciójához. A legelső, mondhatni földszinten zajlik a cselekmény, a középső szint már a képzelet emberszabású világa, legfelül pedig a végső titkok bomlanak ki, a csupán sejtethető ismeretlen.

Hatalmas kert közepén áll ez a sötét, emeletes épület: a Palazzo. Előtte a nyírott gyepen zongora, kecses vonalú, fonott karosszék vagy éppen rulettasztal. A két oldalról behajló élőfák levelei dideregnek. Ködfelhők szállnak fel, mint valami mágikus szertartás misztikus füstje. Az épület ablakiban itt-ott néha fény dereng, az egyik helyiség felcícomázott leányszoba aranykeretes velencei tükörrel, a másikban láng-blúzós, vörös sapkás jockey reggeli ébredését látjuk, alattuk lila felhományban nyújtózik a palota fogadóterme, melyben, mint egy akvárium üvege mögött, társalog, táncol, sziluettként imbolyog a századelő szellemi életének néhány elhunyt nagysága: itt van Proust, az ifjú Kafka, megjelenik Lautréamont. Borges... És nemcsak ők, hanem alkotásaik hősei is feltűnnek, a szellemi civilizáció már csak emlékezetben élő nagyságai, ideálok, elérhetetlen titkos asszonyok, a képzelet és az emlékezet birodalmába zárt intellektuális élmények megtestesítői. Amint a Le Monda kritikusa megállapított: „Mindezek szobrok egy tudnivágyó, olvasó fiatal intellektüel templomában, aki moziba és színházba is jár, ugyanakkor pedig kötődik konkrétumot mondani egy olyan előadásról, melynek élvezete racionális gondolkodásunk feladását követeli, akkor példaként Dante pokolra szállását említeném; valahogy így száll alá egy fiatalember saját agyának kürtőibe; olvasmányélményeinek, mentális palotájának kertjében bolyong, keresi a megálmódottat, az ideálist. A nagy szellemek paradicsomában aztán csodálatos metamorfózisoknak lesz tanúi, a vak Borges Erich von Stroheimmé változik, Proust Kafkával flörtöl, színlelőadást rendeznek a halott nagyságok; min egy furcsa, logikával nem követhető álomban repkednek a képek, szétterülnek és ismét egymásba omlnak valami csodálatos hullámverésben, mely új és új köröket és formákat alkot, s megkerülve agyunkat beleragat egy gyönyörűséges kábulatba. Mintha alkonyban szikrázó művészfestmények mozdulnának meg. Lenyűgöz a látvány, a transzcendens audiovizuális élmény, az előadás szövegét figyelmen kívül hagyva megejt a látomás esztétikája.

A *Palazzo Mentale* szövegrésze egyébként is idézet-collage, jelentős irodalmi művek francia, olasz, spanyol, angol nyelvű részei, melyek kisebb-nagyobb játéklehetőséget adnak a rendező, Lavaudant szürrealista színpadi álmához. Hatalmas álom ez, kivételes rendezői teljesítmény, egyidejűleg franciásan könnyed, elegáns és szellemes. Csillagpor, melyet érzékelnünk, de tenyerünkbe sohasem tudunk felfogni, összegyűjteni.

A lélek mélyrétegeiben kutató előadások során, noha mindegyik más-más egyéni úton jár, a *Palazzo*, a *Kékszakállú* és a Kantor-féle *A halott osztály* is egyfajta, az irrealitás, a tudaton túli megjelenítésének lehetőségeivel kacérkodik. Céljuk egy, módszerük azonban természetszerűleg különböző, eredményeik egyelőre részlegesek, de biztatók, egy alakulóban levő új avantgarde kifejlődését sejtetik.

A XI. BITEF-en az említetteken kívül még a következő előadások szerepeltek:

Gorkij: Vássa Zseleznova — Jugoszláv Drámai Színház. Rendező: Dejan Mijač.

Gribojedov: Az ész bajjal jár — Moszkvai Szatíra Színház. Rendező: Valentin Plucsek.

Elégia, Szimfónia D-dúrban, Székek tánca — hágai Nederlands Dans Theater. Koreográfus: Jiri Kylian.

Novemberi lépések, Dal szöveg nélkül, Septet extra — hágai Nederlands Dans Theater. Koreográfus: Jiri Kylian, Hans von Manen.

Ivan Kušan: Csaruga — Zágrábi Utazó Színház. Rendező: Tomislav Radić.

Végezetül ennyit: a Postavandgardizmus 77 fedőnév nem igazolódt be teljességben. Hasznos és haszontalan holminknak volt tanúja a BITEF közönsége. Értékes előadások és nagyon gyenge, kevés invencióval készültek sorjázta, nem maradt el a szélhámosság sem. A BITEF azonban gyengébb éve ellenére is a teátrum megújulásának, a kísérletező kedv nemzetközi centruma maradt. Bár repertoárja heterogén volt, nem bántuk meg az idén se, hogy végigkísértük műsorát. A fentiekből kiderült, hogy láttunk majdhogynem hagyományos színházi előadást, vértelen és értelmetlen modernizmust, s amitől a legtöbb meditalásra készítő ihletet kaptuk, teljesen egyéni utakat kereső rendezői kísérleteket. Volt, aki az irracionális felé, a néző szabad asszociációiban bízva, az eszmélet belső körei felé nyitott utat, volt aki a színház és balett elegyére esküdött, volt, aki a pantomim és a tánc sajátos kompozícióját hozta el Belgrádba; mások a klasszikus művek újraolvasásával és újraértelmezésével mutatták fel, ha nem is a színház új útját, de mindenesetre a patinás szövegek modern előadásának lehetőségét.

Monumentális, színháztörténeti előadást nem láttunk. Lehet, épp azért, mert a nagy nevek, a nagy rendezők hiányoztak. Viszont kétségtelen, hogy néhány kevésbé affirmálódott, de annál tehetségesebb fiatal rendező hívta fel magára a figyelmet.

Az idei BITEF legnagyobb érdemei között biztosan ezt is meg fogjuk jegyezni.



Ady Endre: Az örök halál-menet