

BALOGH JÓZSEF KILENCVENHÁROM GODOT

egy
mondom; nem tudom kicsoda Godot, de nem mondhatom, mert Beckett azt mondta, ha tudná, kicsoda Godot, akkor azt írta volna meg aki, s nem Godot, akiről nem tudja, kicsoda.

kettő
így nem tudom, kicsoda Godot

három
Balzac egyik regényében szerepel egy hasonló (ugyanaz?) nevű figura, aki a regény elején Indiába utazik, ott hatalmas vagyonra tesz szert, aztán sohasem tér haza.

négy
pedig akik Franciaországban maradtak szüntelenül várják.

öt
szerintem a színház az utalás művészete, és nem a teljes ábrázolásé – írja Peter Brook.

hat
a teljes ábrázolás az irodalom szándékai szerint való dolog, a színházban a közvetlen cselekvés sűrített jelenvalósága utal a színházon kívüli valóság nehezen felfejthető, rejtett és időben egymástól távoleső eseményeinek összefüggéseire.

hét
Beckett nem azt akarja, hogy a színészei játszanak, azt akarja, hogy megtegyék, amit mond nekik – nyilatkozta Jean Martin színész, miután Beckett elmondta neki, mit kell tennie.

nyolc
úgysem csinálod úgy, ahogy mondom.

kilenc
csináld csak, ahogy tudod – mondta Sam.

líz
Vladimir az első felvonás elején egyik kérdésében arra keresi a választ, hogy Estragon barátja valóban arra célozott-e, hogy ők ketten – tehát Estragon és Vladimir – rossz helyen várakoznak?

tizenegy
négy mondattal később ő maga válaszol – akkor holnap megint eljövünk.

tizenkettő
Beckett a második felvonás elejére a következőket írja: Másnap. Ugyanabban az időben. Ugyanott.

tizenhárom
a Godot próbáit 1991. november 5.-én kezdtük egy néhány négyzetméteres pinceteremben, és kilenc hónappal később egy több emeletes, hatalmas egyetemi előadóban mutattuk be.

tizennégy
mintha nem is mozdultunk volna.

tizenöt
országút mellette fa.

tizenhat
este.

kimondottan hamissá), végül a szemléletünk. Óvatos szemléletünk túlzónak látja a hőst, és hősinek a köznapit, sőt a tulajdonképpen mosolyogtatót is. Nevetni pedig csak akkor merünk, ha már röhögnünk elkerülhetetlen.

A tragédiák és a komédiák szövege ugyanakkor kötött, a színpadi valóság és köznapiság hamisság dihotómiájának feloldását csak a játékmód hozhatta meg. Ezt a feladatot két lépésben oldotta meg az európai színháztörténet.

Első lépésben a rendező lépett a színpadra. Általa lett rend és ezáltal esztétikum a színpadon. (Más kérdés, hogy ez a rend és ez az esztétikum, mint az látható, és láthatóvá is lesz, a köznapok rendje és esztétikuma.) Túl azon, hogy kezdettől ügyelt arra, hogy a köznapok világát csak akkor hagyják és hagyhassák el a dráma szereplői, amikor az már csakugyan elkerülhetetlen (ezt nevezzük építkezésnek, szabályainak összességét pedig mesterségbeli tudásnak) a rendező médiummá vált. A tragikus és a tragédiák médiumává. Olyan személy, aki (az írói nyersanyagból) saját tehetségétől és főképpen tehetségével vezetve tulajdonképpen létrehozója a tragédiának.

A produktum tehát, az előadás, ami eredetileg is csupán képe lehetett a véglegesnek, annak jelzésévé silányult. Azt a képet jelzi, aminek a rendezői szándék szerint valósulnia kellene. A már régen színpadra szelidült tragédia ezáltal imagináriussá lett. Adott jelekből következtet létére és (szándékolt formájára) a néző, és második lépésben a rendező létével megváltozott helyzetre reflektálva a kritikus. Így lett a színpad után, és az élet helyett az ő fantáziájuk a tragédiák tulajdonképpeni letéteményese.

Ennek az imaginálizálódási folyamatnak különösen súlyos és szomorú következményei mutatkoznak éppen ma, és éppen Magyarországon. A színházművészet megújulásai, apróbb és nagyobb forradalmi világszerte jelentős rendezői egyéniségek körül bontakoztak ki. Nem csupán azért, mert a drámához való viszonyunk mind áttételesebbé válásának következtében valóban a rendezők kerültek kulcs helyzetbe. Sokkal inkább azért, mert a kulcs helyzettel jóval egyszerűbb visszaélni, semmint élni vele. Kivételessé vált, mert kivételes emberi képességeket igényel, hogy szükségképpen mind militánsabb színházi struktúrában (a menedzser és az igazgató a színház működésének egészéért, a rendező pedig az egyes előadásokért felelős) létrejöjjön az, ami a struktúra kialakulása előtt ter-

mészertes volt: hogy a produkció ne rendezői diktátum, hanem színész és rendező együttműködésének eredményeképpen jöjjön létre. Ehhez kivételes rendezőgyéniségek szükségeltetnek, akik képesek voltak kialakítani azt a színészi magot, amelynek tagjai nem kényszerként, hanem önnön képességeik felszabadításaként éltek és éltek meg a próbafolyamatot.

Magyarországon – nagyon hosszú szünet után – ez egy olyan időszakban következett be, amikor a produktum minősége és a produkálás lehetősége között csak nagyon-nagyon laza összefüggés volt, ha volt egyáltalán. Jellemző módon, az akkori kaposvári műhely tagjai közül csak néhányan, és csupán napjainkban indultak elő a sztárrá válás útján.

Az átalakult újkori színházstruktúra által létrehozott látszat, a rendező mindenhatóságának látszata Magyarországon (nem utolsó sorban a tökéletesen dilettáns színikritika hathatós segítségével⁵⁾) dogmává merevedett. Ennek két áldásos következménye van. A régebben a Városi és Megyei Tanácsok, ma az önkormányzatok által igazgatónak kinevezett (fél és egész) dilettánsok⁶⁾ sztár rendezőket szerződtetnek fejedelmi áron. Lévén döntő részben nem rajtuk múlik, sorra-rendre szerepelnek le, és vesztítik el önbizalmuk⁷⁾, és ezáltal képességeik maradékát. Ráadásul az anyagi kísértés is túlságosan nagy ahhoz, hogy szakmai fél- és egész kudarcaikat társulatszervezéssel, a megfelelő emberekkel való összecsiszolóddással kompenzálják. Immáron a rendezőkre is az a sors vár, ami az átkosban csak a színészeket kísértette. Mindazonáltal ezt, a struktúra molochja általi fölzáblatást nem elkurvulásnak, hanem ostobaságnak célszerű nevezni. Ráadásul nem is haszon nélküli. A magyar színházi előadásokat nézve mind valószínűbb, hogy nincs is tragédia. Valami antik babona neveztetik annak.

Jegyzetek

1. Onnan tudom ilyen határozottan, hogy kritikusok voltak, hogy még hajdanán, színikritikus koromban, a premierek szünetében az előtér valamelyik zugában összegyűlő kritikusok közé vegyülve láttam egyedül ily határozatlan, és tétova pillantásokat. A földre sunyták tekintetüket, vagy egymás között révedtek el, mígnem az artikulálatlan heherészés és érthetetlen nyögdcselés olyan kórossá nem állt össze, melynek hangulata megszabta a másnap megjelenő kritikák mondandóját. Szociálpszichológusok, de egyáltalán, az élet finomságai iránt érzékeny lelkek számára sokszor a színházi előadásoknál is szórakoztatóbb premiereken az előterek ilyen kritikusoktól benépesített sarkát fölkeresni és megfigyelni.

2. A definícióból következően ugyanis normális az, amit a köznyelv is annak tart. A tragikum Skyllája és a nevettségesség Charybdise között ellavírozó. Még a mitológia sem sok ilyet ismer. Mert ha ez a normális, úgy valószínűleg helyzetünkre Kafka példázata igaz: a fű közé kifeszített madzagon kellene egyensúlyoznunk, de nem csupán túlságosan is kacskaringós, ráadásul észre sem vesszük. (A teherbírásról most ne essék szó.)

3. Az ilyen „kontextusban, azaz olyan mentalitás számára, mely csak a szokványostól való eltérés büntetésének példázataként hajlamos a tragikust (és ezáltal a tragédiákat) szemlélni, valóban a horror az adekvát. Első lépésben a köznapitól való eltérés neveztetett (igaz, még tragikusnak mondott) véteknek, majd egyenesen bűnnek, második lépésben azonban szinte szükségszerű, hogy minden a köznapitól való eltérés, a tragédiák reális világát is fölülmúló szörnyű büntetést vonjon maga után. Egyszerűen erős, a lehető legerősebb stimulánsokra van szükség, hogy önnön lehetőségeink szinte folyamatos alulmúlását, akár a realitás meghazudtolása árán is, de igazolva lássuk.

Mert a horrorok alapszerkezete roppant egyszerű, valaki letér a hétköznapok biztonságos, valójában kicsit mosolygatótató ösvényéről. Bemegy, nem értesíti a rendőrséget, hanem maga próbál a dolgok után nézni stb. S ennek következtében minél inkább a pokol szabadul el, annál inkább érvényesnek tűnik az üzenet: légy köznap!

Természetesen szó nincs arról, hogy a köznapiság (a normák követése) valami apriori megvetendő, és egy arisztokratikus magasságból lenézendő attitűd lenne. Egyszerűen csak arról van szó, hogy különféle normák léteznek, s ezek némelyikének a követése meglehetősen horrorisztikus következménnyel jár. Sajnos a legtöbbször nem, nem elsősorban a normákat követők számára.

4. Álom alapján megkockáztatom, hogy valójában erről van szó. Egy olyan (nem ördögien, hanem végtelenül bölcsen) berendezett világban élünk, amelyben az igazságtalansággal való kellemetlen, sőt tragikus ütközéseket elkerülhetjük ugyan, ám ezzel teret is nyitunk az igazságtalanság számára. És az így elfoglalt térben végül csakugyan és valóban – és a szó minden értelmében – tragikus módon csak a gyilkos és az áldozat szerepe között választhatunk. (Személyesen, vagy gyermekeink és szépukáink által.)

Az igazságtalanságot nem kell feltétlenül gonosznak nevezni, és aligha helyeselhető szubsztancializálása. A restség, és az ebből is következő hülyeség is bőven betölti ezt a szerepet egy olyan világban, ahol a konstrukció következtében az ember vagy az önmagához méltóan veszélyes szerepet, vagy a szerep elutasításával elkerülhetetlenül szenvedéssé fokozódó veszély között választhat csupán. Ha valóban keskeny az út, akkor hiába hazudjuk szélesnek.

5. A tökéletes dilettantizmus abban nyilvánul meg, hogy kritikák legfeljebb felsorolják a színészek egy részét és a rendezői koncepciót elemezzik. Ennek oka pedig a színházi alkotói folyamat teljes nem ismerete. Ami azt jelenti, hogy Magyarországon – elhanyagolható számú kivételtől eltekintve – a kritikusok a premieren találkoznak először a bemutatott művel. Nagyon jó érvek felhozhatóak emellett, ez egy kérdés. Egy másik kérdés viszont, és ez egyszerűen tűrhetetlen, mert maga a botrány, hogy az úgynevezett szakma túlnyomó többségének fogalma sincs arról, hogy a produkciónak jó ha 20%-a származik a rendezőtől.

Két eset van.

a. Bölcs és okos rendező használható, mert inspiratív instrukciókat ad s elragadottan szemléli, ami ennek nyomán megszületik. Félreértés ne legyen! A legtöbbször olyan ötletek és megoldások születnek, ami az eredeti koncepció sokszor teljes

tizenhét

Jeles András a kaposvári Godot előadásról beszélt az egyik Magyar Napló számban, és azt mondta – szabadon idézem –, hogy a gyerek megjelenéséig minden megrendítően hiteles volt, s aztán elkezdett hazudni minden, mert a képzelt és bejátszott színházi tér nem bírja el egy gyermek valódi jelenlétét.

tizennyolc

mielőtt olvastam volna az interjút eldöntöttem, hogy a mi előadásunkban nem jelenik meg a fiú.

tizenkilenc

Tompa Gábor Szolnokon úgy rendezte meg az előadást, hogy a színen mindvégig látható televízió közvetítette a fiú mondatait – a kép kivilágosodott, megjelent egy gyerekarc és beszélni kezdett.

húsz

azért nem jelenik, mert ő már nem létezik, mert nincsen, mert, ahogy Godot egyre erősebben van, úgy tűnik el mindenki más, és marad csak Estragon és Vladimir – Vladimir, aki utolsó reménységként hajlandó még eljátszani a fiút is, hogy jön a fiú, és beszél, és ő is beszél hozzá, és ígéretet is kap, hogy Godot ugyan ma nem jöhet, de holnap feltétlenül eljön, ezt az ígéretet kapja, és sugárzó arccal hinné el, csak Estragon nem, nem játszik tovább.

huszonegy

és ekkor a világgóság hirtelen eltűnik.

huszonkettő

felkél a hold, megáll, ezüstös fénnel.

huszonhárom

ez az előadásunk hatvanötödik perce, ez az ezüst, és ezt szeretem, ahogy ekkor a csend.

huszonnégy

szeretem, ahogy órákkal később Vladimir vagy Estragon vagy Pozzó vagy Lucky egy mozdulata, egy mondata visszatér, megérkezik, mint régen várt indiai utazó, és minden másképpen van, s mégis a mozdulat vagy mondat sugarában elkezd minden hasonlítani arra, ami volt és nincsen már, s aztán minden megy tovább a beckett-i balett ritmusa szerint.

huszonöt

tartalma szerint Beckett a felejtést írja, a persona kihullását az időből és iszonyatos erőfeszítést arra, hogy találjon valamit – mozdulat, mondat, fény, csend, sötét –, ami Ő, azok a szép napok szülte még, és megmaradt; de aztán Beckett ezt nem engedi, mert nem hiszi, hogy bármi is maradna, vagyis, ami marad, az éppen az erőfeszítés, a küzdelem, a szünet nélküli akarás algoritmusa – sötét, mozdulat, csend, mondat, fény.

huszonhat

a Fiút Godot úr küldte.

huszonhét

Pozzó Godot nevét hol Godot-nek, hol Goden-nek mondja.

huszonnyolc

Estragon Godó-nak nevezi Vladimirt, míg Vladimir Didi-nek hívja Estragont.

huszonkilenc

a Fiú pedig Albert úrnak szólítja Vladimirt az első felvonásban, a másodikban viszont már nem ismeri fel.

felülvizsgálatát követeli meg. Ha van koncepció, úgy az a próbafolyamat alatt jön létre és döntő mértékben, 80%-ban a színészek jóvoltából.

Egy ilyen vibráló, állandóan és teljes felülvizsgálatot követelő világban viszont ember legyen a talpán, aki nem él vissza már-már militáns hatalmával. Ebben az esetben: b. Veszekedést anyázás követ. A produkciónak szétesnie, s rendszerint a főpróba héten a rendező vagy befogja a száját és a színészek immáron kedvetlenül, de önmön becsületük védelmében úgy-ahogy megcsinálják a produkciót (ilyenkor a produkcióban való részarányuk meghaladja a 90%-ot), vagy erősködik, s akkor vagy annyit csúsztat a bemutatón, hogy kínkeservesen létrejöhessen az ímént említett 90%, vagy leváltják, és az igazgató, vagy egy beugró rendező segítségével történik meg ugyanez. Ennyit a rendezők koncepciójáról, egyelőre.

6. Figyelmet érdemel, hogy az utóbbi évek talán legteljesebb kudarca, és az egyik leghangosabb botránysorozata azokban a színházakban tört ki (a Nemzeti Színházban, illetve Szolnokon), ahol kritikusból lett igazgató. Amiként az sem véletlen, hogy az egyik legfigyelemreméltóbb produkciót létrehozó of-of-struktúra színház igazgatója színész, Mihályi Győző, bár azt is el kell mondani, hogy az általa vezetett és az utóbbi évtizedek legdinamikusabban fejlődő, mert a hagyományos színházi struktúra minden elemével szakító előbb DUNA-pART, majd NYITOTT SZÍNHÁZ évtizedeket veszített, mert sorsáról, eleinte pályamester-ségből, biológiatanárságból, könyvelőségből előjáróságra vergődött „nagyságok kényszerültek dönteni.

7. Egyedül a Katona József színházból kitartorgott Székely Gábor ismerte (és ismeri) annyira a produkciók létrejöttének feltételeit, hogy elveszítve társulatát az évekig tartó hallgatást, kevésbé patetikusán szólva a kivárást választotta. Kivárta, amíg újra igazgató lehet (most az Arany János Színházban), ahol azután vagy jó színház lesz, vagy nem. Mindenesetre legalább nem apriori kizárt, hogy nézhető produkciók szülessenek.

Az ellenpólust a másik, ráadásul hatalmi szóval felrobantott műhely két vezéregyénisége Csiszár Imre és Szőke István képviselte. Csiszár szinte állandóan vendégrendez, s az alkotómunkára alkalmatlan helyzetekben (részben csak számára ismeretlen, részben adhoc társulatokkal) elkövetett vergődései lassanként visszaigazolni látszanak a hatalom egyébként valóban ostoba és pusztító döntését. Hiszen amit létrehoz, arra a kritika is csak fanyalogni tud. Más kérdés (de mit várjunk a kritikától?), hogy kudarcai okát az előadásokon belül vélik felfedezni, holott ott valójában csak a kritikus számára láthatatlan bajok manifesztálódnak.

Ennél is tanulságosabb Szőke István esete. Ő egyszerre adta tanújelét tehetségének és annak, hogy milyen mélységesen átélhető a mindenható rendező újkori mítosza, hiszen a kőszínházi struktúrán való kívülkerülést felszabadulásként élve meg, elképesztő dilettantizmusok elkövetésére lett hajlamossá. Más kérdés, hogy fölötte felemás, és fölötte figyelemreméltó kísérleteinek kivégzéséhez a kritika a lehető legostobább, de ugyanakkor a lehető legárulkodóbb módon járult hozzá. Felemás produkciójának elmarasztalásához ugyanis az volt az ultima ratio, hogy a kritikus még napokig az előadás záróképevel álmodott. Roppant felemás módon ugyan, de épp ebből látható módon érvényes (a nézőkre erőteljes, drámai hatást gyakorló) előadás született tehát, de a produkció rendezetlensége (alulrendezettsége) döntő hibának mutatta azt, ami annak kivételes erénye volt.

A LÁZADÓ SZÍNHÁZ

KÓKAI KÁROLY

A Z európai színház az utóbbi évtizedekben maradandót elsősorban avantgarde színházként alkotott. A színházi előadásokat, amelyekről még egy évtized múltán is beszélnek, már kultusz státuszuk miatt is, elsősorban olyan, a hivatalos színházi struktúrán kívül dolgozó radikális csoportok hozták létre, amelyek a színház és a lehetőségek határain működnek. A színházi mozgalomnak, amelyről itt szó van, gyökerei az ötvenes évekre nyúlnak vissza, amikor a tömegkultúrában, a képzőművészetben és a színházban megindult a nyugati kultúra önértelmezését megkérdőjelező folyamata, amely fokozottan formát öltött a másfajta, Európán kívüli kultúrák iránti érdeklődésében. A hatvanas évekre ez a folyamat egyrészt a pop-kultúrában, másrészt egyéni, radikális próbálkozásokban fejlődött tovább, két irányzatot hozva létre párhuzamosan: a nyilvánvalóan politikai töltetű baloldali ifjúsági kultúrát és a látszólag apolitikus egyéni mitológiákat. Az amerikai *Living Theatre* politikai és Grotowski szegény színháza lehetne egy-egy példa erre az irányultságra. Ez az ellenkultúra természetesen nem csak tiszta, hanem népszerű formájában mint a hippy mozgalom is jelentkezett. A magas és a mély ugyanúgy kíséri egymást, mint a nyilvános és a privát; a kortárs nyugati kultúrában minden kulturális jelenség minél adekvátabb, annál inkább megjelenik mindezekben a formákban – önmagát ezzel is mint profánt jellemezve.

Ebben az írásban arra a kérdésre szeretnék választ találni, hogy egyrészt milyen esztétikai formában, másrészt miért éppen abbana formában jelentek meg a hatvanas illetve a hetvenes és nyolcvanas évek színházai. A kérdésre adott válasz elvezet egy fejlődési folyamat felvázolásához és közvetlen múltunk és jelenünk szellemi helyzetének egyfajta értelmezéséhez.

A második világháború után különböző avantgarde színházi csoportok megpróbálták tehát a polgári társadalom esztétikai formái ellen lázadni, a hagyományos színházi struktúrákon kívül, illetve ezek ellen színházat csinálni. Ezek a színházak olyan hagyományokhoz nyúltak vissza, amelyek a polgári színház keretein kívül, következetesen saját esztétikai alapelveiknek megfelelően alkottak: egyrészt az európai népszínházak, másrészt az Európán kívüli színházak módszereihez. A színházi előadás ezen kultúrák számára nem estétól estére ismételhető, a fogyasztás logikájának megfelelően felépített színelőadás, hanem egy minden alkalommal új és egyszeri, a közösség életében betöltött szerepe által meghatározott esemény. Radikálisan másfajta színházat következetesen persze nem lehetett megfelelő kulturális háttér nélkül hosszú távon csinálni. A dolog vagy megsemmisítette önmagát, vagy rutinná vált. Csak a legkevesebben tudtak egy ilyen kiindulási alagra folyamatos munkával egy saját színházi világot felépíteni. Megalkuvás nélküli, spontán és direkt előadásokat produkálni csak a legkevesebbeknek: Grotowskinak, Barbának és Brooknak sikerült és nekik is csak úgy, hogy magukat nem egyszerűen színházi rendezőnek, hanem egy színházi technika tanítómesterének tekintették, és mindhárman saját színházkutató központot hoztak létre.

Jerzy Grotowski 1959-ben alapította a Teatr Trzynasta Rzedow nevű csoportot a Lengyelország-beli Opolében, amely 1962-től Teatr Laboratorium néven működött. Grotowski itt dolgozta ki színházi módszerét, az úgynevezett „szegény színházat”-at, mely lemond a gazdag színházak szokásos apparátusáról, magára a színészi munkára koncentrált, és a színésztől egy aszketikus életformát és állandó munkát követel kifejezőeszközeinek a tökéletesítésére. Grotowski módszere Artaud „kegyetlen színházá”-ra emlékeztet. Akárcsak Artaud, Grotowski is az Európán kívüli rituális színházak gyakorlatából, illetve a középkori európai színjátszás szellemiségéből kiindulva próbált egy olyan technikát kifejleszteni, amely lehetővé teszi egy a civilizáció fejlődésével egyre inkább háttérbe szorított eredeti ábrázoló módszer alkalmazását.

harminc

Balzac *Mercadet* című színművében szerepel – *Mercadet* üzletfeleként – egy Godeau nevű úr, aki bár visszatér Indiából, de üzletfele – *Mercadet* – hiába várja tőle a pénzét – jöhetnek az a hír járja, meggazdagodott Indiában ez a Godeau – mégsem jelenik meg soha a közönség előtt.

harmincegy

a másik Godeau profi kerékpárversenyző volt.

harminckettő

1953. január 5-én a *Godot-ra* várva párizsi ösbemutatóján Lucky szerepét egy Jean Martin nevű színész játszotta.

harminchárom

Beckett saját fordítású angol *Godot* kiadása alá ezt írta: tragikomédia két felvonásban.

harmincnégy

a Michael Meyerberg-féle miami premiert így hirdették: két földrész nevetőgörcse.

harmincöt

Pozzótól Estragon az első felvonásban azt kérdezi – Ön *Godot* úr?

harminchat

Estragon a második felvonásban megnevezni Pozzót, és az Ábel illeteve Káin neveket használja.

harminchét

a Fiú a második felvonásban Vladimir megszólításaként az Albert úr elnevezést használja, ugyanakkor sem Albert, sem Vladimir úrnak nem ismeri fel.

harmincnyolc

Jean Anouilh szerint a *Godot* Pascal Gondolatok-ja a Fratellini fivérek előadásában.

harminckilenc

1976 szeptemberében a belgrádi BITEF találkozón a Beckett rendezte Beckett-előadás, *Godot-ra* várva – a berlini Schiller Theater színészeitől – egy realista darab realista megvilágítása a Fesztiválról beszámoló Eörsi István szerint, Pályi András viszont azt írja, hogy Beckett mítoszparódiát írt (és rendezett meg) a *Godot*-ban.

negyven

Stefan Wigger – a Vladimirt játszó színész a berlini előadásban – aggályoskodott a steril játékmód miatt, aztán eltáncolta Vladimir szerepét.

negyvenegy

ez játék, hogy élni tudjunk.

negyvenkettő

válaszolta a színész aggodalmára Beckett.

negyvenhárom

zongorázik, bevásárol, főz, nagyokat sétál.

negyvennégy

órákig télenül, mozdulatlanul figyel.

negyvenöt

egyedül Luckyt nem nevezik soha sehol másként a darabban, mint annak, aki – Luckynek.

negyvenhat

és szolgaként említik meg.

Eugenio Barba miután két és fél évig dolgozott Grotowski asszisztenseként Opolében, és fél évig Indiában – szintén Grotowski mellett – a Kathali technikát tanulmányozta, 1964-ben megalapította az Odin Teatret-et Osloban.

Barba színháza 1966-tól dániai Holstebro-ban működik, itt található 1979-től az International School for Theateranthropology is. Barba színházában megpróbál Grotowski módszerére és különböző keleti színházi technikákra támaszkodva egy eklektikus színházi nyelvet kidolgozni, amellyel az a célja, hogy az emberiség közös antropológiai kifejezési repertoárja felhasználásával hozzon létre előadásokat. Barba színházát, miként Artaud vagy Grotowski, kísérletként fogja fel. A kísérlet célja egy, a hagyományos színház módszereivel és céljaival ellentétes színház kialakítása, olyan testi, pszichikai, kommunikációs stb. technikák kifejlesztése, amelyek lehetővé teszik a színházi esemény intenzív átélését, legradikálisabb esetben olyan fokon, amely a nézőt felszabadítja az európai kultúra kábító hatása. Barba színházi csoportját egy úszó szigethez hasonlította, amelynek lakosai új életformát keresve, ismeretlen partok felé sodródnak.

Peter Brook Shakespeare-rendezéseivel lett híres, a hatvanas években többször meglátogatta Grotowski műhelyét. 1970-ben otthagyta a Royal Shakespeare Companyt, és Párizsban megalapította a Centre International de Creations Theatrales-t. Azóta is Párizsban dolgozik a Theatre Bouffes du Nord nevű színházban.

Grotowski, Barba és Brook is megjelentettek könyveket, amelyekben összefoglalják tanításukat: Jerzy Grotowski *Toward a Poor Theatre* és Peter Brook *Empty Space* című könyve 1968-ban, Eugenio Barba *Beyond the floating Islands*-ja 1984-ben jelentek meg.

Grotowskinak és tanítványának Barbának, akárcsak Brooknak a színházi kísérletei és elméletei egy harminc évvel előttük járó gondolkodó elképzeléseire nyúlnak vissza. Antonin Artaud 1938-ban megjelent *A színház és hasonmása* című könyvében, amely 1932-től megjelent írásait, többek között a *Kegyetlen színház kiáltványát* is tartalmazta, megpróbált egy olyan színházi nyelvet kidolgozni, amelyben a beszéd (a hagyományos színház legfontosabb kifejezési eleme) csupán egyike a kifejezési lehetőségeknek a zene, a mozgás, a gesztusok, a légzési technika, a testtartás, a kiáltások, a fények stb. mellett. Artaud színházi vízióját „kegyetlen



színház"-nak nevezte. Ez a színház abban az értelemben kegyetlen, hogy kegyetlenül következetesen követi saját törvényeit, és leszámol az évszázados európai hagyományokkal, másrészt a kegyetlenséget és a sokkot mint eszközt használja a nézők felrázására.

Az európai színház utóbbi harminc éves fejlődésének a legjelentősebb csoportjai rendelkeznek egy közös jellemzővel: Grotowski, Barba és Brook is ősi rítusként próbálják a színházat értelmezni. Ez a gondolat Artaud-tól származik. Artaud a Bali-szigeteki színházat véve példaképül, kifejlesztte a „kegyetlen színház” elméletét. Artaud szerint be kell következnie annak a fordulatnak, amikor a tradicionális színházakat leváltja a „kegyetlenség színháza”. Amikor Artaud a „kegyetlen színház”-ról beszél, erre a fordulat utáni rituális színházra gondol, anélkül, hogy jelenének lehetőségeit figyelembe venné. Az arra tett kísérletek, hogy felelevenítsék a rítust, melyek a hatvanas évek színházának lényeges esztétikai meghatározói voltak, két formában jelentek meg: egyrészt a „szegény színház” aszkézisében, másrészt az egzotikus hatások keresésében. A színház, ha jó, az európai kultúra legújabb fejlődésének meghatározó tényezőit kérdőjelezi meg: a racionalizmust és a humanizmust. Shakespeare-t is lehet így játszani: a történelem erőszakos oldalát és a hatalom dinamizmusát leleplező, a mítoszok és a misztika világába vezető utat követve. Így tett Brook, és erről szól Carmelo Bene III. *Richard vagy a háború emberének szörnyű éjszakája* című szövege is. Ha elég messzire utazunk, találkozhatunk eleven rítussal. Grotowski Kínában járt, Barba a Kathali technikával foglalkozott Indiában, Brook a japán színház hatása alá került, és *Mahabharata* című produkciójában indiai színházi elemeket dolgozott fel. Ariane Mnouchkine pedig, a francia Theatre du Soleil nevű csoport vezetője, a legkülönbözőbb ázsiai színházak egzotikus elemeiből szövi előadásait. Brook és Mnouchkine produkciói a nyolcvanas évekre, már csak eredeti erő nélküli, látványos és egzotikus felületességet árasztanak – az imént említett fogyasztói logikának megfelelően.

Az európai tradíció elleni lázadáshoz szükséges ideológiát az itt felsorolt rendezők olyan távoli civilizációk színházaiból és rítusaiból próbálták meríteni, amelyek megőriztek egy eleven, ősi kultúrát. Természetesen ezeket a kultúrákat is érték Európából kiinduló kolonizáló hatások. Itt mégis meg-

negyvenhét

de engem nem érdekelt Lucky szolgálása, nem érdekelt, hogyan és miért uralja Pozzó, nem érdekelt egy makogó, nyáladzó, beszűkült elméjű romcs.

negyvennyolc

az érdekelt, ami Luckyban szabad, szabadabb Pozzó hatalmánál, és szabadabb annál, amilyen szabadsággal Vladimir és Estragon tartják romlásban önmagukat.

negyvenkilenc

a személyiség tudatos redukciója, az önként választott szimbiozis Pozzóval, a szánalmat keltő nagyság büszke asszisztenciája volt nekem Lucky – az individuum, amelyik nem vesz részt, amelyik elszüved, és a cselekvők helyett folyamatosan gondolja a poklot, a tűzvészt, ami végezetül a menynyezetet is elborítja, s fölviszi ezt a fellegek közé.

ötven

azt a Luckyt, aki a személyes isten létét annak apátiájával, athambiájával és apháziájával együtt tartja bizonyítottnak.

ötvenegy

aki szerfölött szeret mindannyiunkat néhány kivétellel, nem tudni miért, de majd megtudjuk, és szüved.

ötvenkettő

lehorgaszta a fejét, az ürbe bámul.

ötvenhárom

Pozzó vak.

ötvennégy

Pozzó vak?

ötvenöt

állítólag.

ötvenhat

Beckett megismétli, hogy neki a hallás egyre fontosabb a látáshoz képest.

ötvenhét

az öcsémrel – aki Estragont játssza az előadásban – lefordítatom Martin Esslin Becketttről szóló tanulmányát, aminek két címet is ad: Az egyén nyomában az első változat, míg a végleges így hangzik – Az egy-én nyomában.

ötvennyolc

Samuel Beckett Dublinban született 1906-ban egy anyagellenőr fiaként.

ötvenkilenc

a realiztikus művészet groteszk tévedése a vonal és a felszín nyomorúságos visszaadása – replikázott Sam.

hatvan

A színház, ma című könyvében (Gondolat, 1970. szerkesztette Lengyel György a Madách Színház rendezője) 68 írói, rendezői, teoretikus, esztétát közölnek külön megszólalóként, de Samuel Beckett nincsen a szerzők között, csak hivatkozásként említetik – először a 138. oldalon, s később még tizenötször.

hatvanegy

1983. április 17-én Vaclav Havel a prágai börtönből levelet ír Samuel Beckettnek, megköszönvén az ír drámaíró tiltakozó magatartását, s közli, hogy a Čodot-ra várva című színművét máj 17-18 évesen volt szerencséje olvasni, s ma, amikor már bizonyára idősebb, mint Beckett volt a darab írásának idején, meghatja az, hogy Beckett fölemeli érte a szavát.

maradt – a nyomorra és a kihasználtságra való reagálásként – egyfajta rítus, amely a társadalom tagjainak a világban való létezését határozza meg: vallásos szertartások, táncok, áldozatok és a döntő eseményeket kísérfő közös ünnepek. Ami ezekben a rítusokban közös, az az európaiak számára mindig ugyanaz: egy a racionalizmuson kívüli világszemlélet látványos megnyilvánulása.

A hatvanas évektől máig követve Grotowski, Barba és Brook útját, azt a tipikusan európai folyamatot látjuk, amely azt mutatja, hogyan szívdódik fel és szekularizálódik a győztes európai kultúrában minden más világkép és kifejezési forma. Ebből is látszik, hogy a mindent átható kapitalizmusban nincs lehetőség konzekvensen egy külön világ teremtésére. Minden ornamentikává és pózzá lesz, new age giccse vagy üres egzotizmussá, csak az marad meg az eredeti komplexitásból, ami látványos, eladható és olyan módon más, hogy összeilleszthető a mindennapok fogyasztói mentalitásával: valamiféle terapeutikus szerepet tölt be, kikapcsol és bár mikor kikapcsolható. Ez a rítusok által meghatározott európai színházak esztétikájának a másik oldala: amit ígért, azt csak első felhevülésében tudta beváltani. Idővel szükségszerűen érdektelenné vagy erőltetté kellett, hogy váljon.

A hatvanas évek lázadása az európai kultúra önbizalma ellen a kultúra minden területén megnyilvánult. Nemcsak a színházi szakemberek keresték az eredeti – a civilizáció által nem deformált – emberi állapotot, hanem a képzőművészek és zenészek éppúgy, mint az antropológusok és etnológusok. Ekkor járt Leni Riefenstahl Afrikában, miként Peter Brook is, ekkor dolgozta ki Joseph Beuys éppúgy esztétikáját (amivel aztán a nyolcvanas évek első felében a legdrágább kortárs képzőművész lett), mint ahogy erre az időszakra nyúlnak vissza annak a Jacques Derridának és Gilles Deleuze-nak az orientálódási időszakai, akik aztán a *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* illetve az *Egy kiáltvánnyal kevesebb* című írásaikban kísérelték meg színházi élményeiket feldolgozni.

Az antropológia az ember viselkedését egyrészt, mint biológiai, másrészt, mint kulturális-társadalmi jelenséget vizsgálja, és e két módszer eredményeinek az egybevetésével lehetőséget ad az ember eredeti, lényegi tulajdonságainak a leírásához. Az itt felsorolt színházi szakembereket mindezek a kérdések izgatták – azt

néven nevezve, amit Barba tesz kutatóközpontja elnevezésével, vagy egyszerűen módszereikben erre utalva. Az alapvető kérdés tehát az, amit Derrida is feltett *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című írásában: hogyan lehet kitörni az európai (Derrida szavával) „logocentrizmus” által meghatározott kulturális kényszerhelyzetből.

Derrida előadását 1966 áprilisában tartotta egy párizsi színházi fesztiválon, a Festival International de Theatre Universitaire-n rendezett kollokviumon. Ezzel egyidőben rendezték meg Párizsban a Festival du Theatre des Nations-t, amelyben Grotowski társulata az *Állhatatos herceg* című darabot mutatta be. Ezzel a vendégszerepléssel vált Grotowski széles körben is ismertté. Derrida valószínűleg nem ismerte Grotowski színházát, amikor megállapította, hogy „nincs ma a világon olyan színház, amely megfelelne Artaud elképzeléseinek”, és kérdéses, hogy kihagyta volna-e ezt a mondatot előadásából, ha látja annak a színháznak az előadását, amelyet általában artaud-iként jellemeztek a színházi kritikusok. A színház ugyanúgy nem változtatja meg a világot, ahogy a filozófus sem. Mindkettő nyújthat azonban nézőjének illetve olvasójának a fennálló helyzetről olyan értelmezést, amely a néző vagy olvasó számára a helyzetet alapvetően megváltoztatja: egy értelmes képpé rendezi, és egy járható személyes kiút lehetőségét tárja fel.

Jacques Derrida előadása 1967-ben jelent meg a *L'écriture et la différence* című kötetben. A szövegben Derrida a helyzetet egy fogalom-pár alapján elemzi: a domináns szellemi helyzetet a reprezentáció fogalma jellemzi. Ezzel helyezkedik szembe Artaud „kegyetlen színház”-a, amelyet Derrida a másik fogalommal jelöl: „A kegyetlen színház nem reprezentáció. Ez maga az élet, abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan. Az élet a reprezentáció reprezentálhatatlan eredete”. Derrida szerint Artaud, éppúgy mint Nietzsche vagy Rousseau, egy eredeti életmód elvesztését, illetve ezen életmód feltalálhatóságának a lehetőségeit tárgyalta műveiben. Ezt a témát járja körül Derrida is különböző írásaiban, így most is. *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című írását Derrida egy paradox gondolattal zárja: a reprezentáció folyamata egy zárt körben vég nélkül újra meg újra megismétlődik. Ez a látszólag kiútalan helyzet azonban magába foglalja a megoldást: „Elgondolni a reprezentáció bezáródását tehát azt jelenti, hogy elgondoljuk a halál és a játék kegyetlen hatalmát, ami megengedi a jelenlétnek, hogy önmaga számára megszülethessen, és élvezettel felemssze önmagát a reprezentáción keresztül, amelyben kitér önmaga elől önmaga megkülönböztetésében (différence)”. Ez az az élvezet, amelyet egy intenzív színházi élmény nyújthat a nézőknek. Ezért nem egyszerűen az a kérdés, ki mennyire valószínűsíthető meg valamiféle tiszta elveket, hanem főleg az, hogy melyek azok a színházak, ahol egy ilyen intenzív élvezetre lehetőség nyílik.

A hatvanas évek ígéretes kezdeteivel született művészeti próbálkozások a kapitalizmus dinamikájának megfelelően a hetvenes évekre teljesen elszélesedtek és elüzletiesedtek. A kulturális fejlődés (helyesebben kulturális folyamat) dinamikája természetesen egy új ellenmozgalmat követelt, amely azonban, a megváltozott helyzet szükségszerű következményeként, nem léphetett fel abban a naiv és magabiztos formában, amely a hatvanas években még lehetséges volt. Az új ellenmozgalom nem az európai civilizáción kívüli kultúrákból, hanem magából az európai ipari kultúrából merítette formai és technikai eszközeit, ennek a fejlődésnek a belső tulajdonságait erősítette fel és fordította önmaga ellen. Így született egy produktív, hangos és agresszív kifejezési forma, amely a nagyvárosokban olyan vibráló jelenséget hozott létre a rockzene, a képzőművészet és a színház területén (egészen a performance-ig), mint például a Le Fura dels Baus csoport előadásai.

A La Fura dels Baus spanyol csoport, a hetvenes évek végén alakult. Ekkor dolgozták ki azt a formanyelvet, amellyel aztán a nyolcvanas évek második felében ismertté váltak. A La Fura dels Baus egy három zenészből és hat színészből álló csoport, akik vándor színésztársulatként utcai fesztiválokra és barcelonai piacutereken klasszikus mutatványos, bohóc-, akrobata- és zsonglőr számokkal léptek fel 1979-től. Ezekből a zsonglőr- és akrobata-számokból nőttek ki első előadásaik, amelyeket a tűz alkalmazása illetve a színészek testének hangsúlyozott bevetése jellemez. A performance jellegű kollázsok *El Diluvi*, *El Viatge al País Furabaus*, *Sant Jordi* stb. címmel a háborúról, az erőszakról és a hatalomról szóltak, ahol a szó szoros értelmében a tűzzel játszottak: veszélyes akciók, fegyverek és gépek használata jellemezte őket.

A csoport első üzleti sikerének (*Accions*) előkészítésében részt vett Victor Ollert, egy professzionális színházi ember, aki többek között Tábori György munkatársa is volt. A darabot egy Barcelona melletti színházi fesztiválon mutatták be először. Az *Accions* című előadás folyamán (1983) szétrom-

hatvankettő

nincs teória és nincs esztétika a nyelv nem modellez nem közvetít nem képez le a dramaturgia nem funkcionál a dialógusok nem szólnak a monológok nem jelentenek a szín nem változik a felvonás nem kezdődik és nem ér véget a holnap holnap is jelenidő.

hatvanhárom

az emberek hülyék – Vladimir.

hatvannégy

Ionescu 1951-ben írta Székek című darabját, melynek tárgya „a világ irrealitása, metafizikai üressége... maga a semmi” – s ez az egész megbukott a bemutatón, de Ionescu híve lett a bukás után többek között Beckett is.

hatvanöt

abszurd dráma nincs, csak Martin Esslin Az abszurd dráma című könyvében.

hatvanhat

a négy evangélista közül csak egy beszél az üdvözült latorról.

hatvanhét

feltehetően mind a ketten elkérhették – mondja Vladimir a Godot-ra várva első felvonásának ötödik oldalán.

hatvannyolc

isten fehér szakállát Lucky említi, majd a darab végén a Fiútól Vladimir kérdez Godot szakálláról, amire a Fiú rövid habozás után válaszol.

hatvankilenc

azt hiszem, fehér, uram.

hetven

..... igen, ez Beckett...” – nyilatkozta Edward Albee.

hetvenegy

Estragon szeretné, ha lenne valami – várunk, és közben nem történik semmi – mondja, s közben ez történik – nem a várakozás, mert az van –, hanem a kimondás történik, a semmi aktivizálása, ezért nem lehet a várakozással berendezni Beckett színpadát, és ezért nem lehet a semmivel sem berendezni, csak azzal, ami van nekik közben; hogy életben vannak.

hetvenkettő

hogyan az egyik fáj, a másik éhes.

hetvenhárom

hogyan az egyik elalszik, a másik ébren marad.

hetvennégy

hogyan az egyiknek fáj a lába, a másiknak a vizeléssel van problémája.

hetvenöt

fájnak.

hetvenhat

akkor fájjon a nézőnek az idő.

hetvenhét

személyenként, külön-külön.

hetvannyolc

úgy közös, hogy egyszerre történik.

boltak egy autót, teremtettek három agyagembert, festékes zacskókkal dobálták egymást: a színészek lehetőségeik határait próbálták elérni testük maximális bevetésével. Az előadás nihilisztikus, többféleképpen értelmezhető műalkotás volt, amely nem egyszerűen egy látványt kínált, hanem valódi élményt nyújtott a közönség számára. Az előadást csupán egy alkalomra tervezték, ám siker lett, és meghívásokat kaptak különböző vendéjátékokra. Ekkor jelent meg *Manifesto Canalla* címmel egy kiáltványuk is, amelyben elutasították színházuk mindenfajta társadalmi, ideológiai és intellektuális értelmezését. A La Fura dels Baus tagjai előadásai-
kon petárdákat, sarat, műanyagfóliát, füstöt, meztelen testeket és kibelezett gépeket használnak fel, a játékos kegyetlenségtől a rituális ördögösig terjedő játéktílusukat vad, apokaliptikus zene kíséri. Ehhez járul még anti-intellektuális beállítódásuk: a színészek különböző interjúkban büszkén mesélnek az előadásokon szerzett sebesüléseikről és a csoport női rajongói között elért szexuális sikereikről.

A La Fura dels Baus csoport esztétikai megjelenése az *Accions* című előadás alapján a következőképpen írható le: az előadás története egyszerű, néhány jelenetből áll, amelyek kollázs-ként illeszkednek egymáshoz. A színészek vad és intenzív módon játszanak a testük és a felhasznált tárgyak, illetve anyagok (ami valamilyen formában mindig szemét: sár, roncs, zaj stb.) veszélyes és romboló használatával. A közönség egy érthetetlen rítusra emlékeztető ördögpusztításnak lehet tanúja. A La Fura dels Baus előadása nem tartozik a magas művészet-hez, közönséges, ám tele van energiával. Ezért nincs az ilyen színháznak irodalma (a teoretikusok elutasítják az energiák levezetésének ilyen durva és közönséges formáit, és a La Fura dels Baus is elutasítja tevékenysége elméleti értelmezését) és története sem, csak a jelenben létezik, pillanatnyi felvillanásokban, nem teremt iskolát, nem egy egyéniség köré szerveződik, több helyen, több formában jelenik meg, mindenhol elpusztítva önmagát. Az előadások rokonsága a rítusokkal azonban ugyanúgy egyértelmű, mint a 60-as évek felsorolt társulatainál: a kifejezésre jutó tartalom a tudatalatti mélyéről fakad és átlépi a határokat. A rítusok mindig egy határ átlépésének a pontját jelölik, de a hatvanas évekkel szemben, itt egy egy elviselhetetlen rendszer ellen irányuló vak lázadás formájában jelenik meg. A rendszer itt a társadalom, a

szellemi élet, a gazdaság egésze – Derrida szavaival szólva, a reprezentáció ördögi köréből nincs lehetőségünk kilépni –, ezért a kétségbeesett, reménytelen, vak a lázadás. Ugyanakkor a rendszer elleni lázadás a rendszerben való élet szerves része. Ezért jelentkezett a hetvenes évek közepén ez a mozgalom pontosan a fiatalok körében, akik a társadalomba való belépés határvonala előtt álltak, és ezért vált olyan gyorsan divattá. Mindez többszörösen is ellentétben áll a hatvanas évek színházával. A La Fura dels Baus is egyfajta csoportosulás, őket azonban nem a küldetés, hanem a szükség hozta össze, és a siker tartja össze; hatásuk intenzív: magávalragadó és mély, ugyanakkor csak rövid életű, és a rendszer elleni lázadásuk következetesen vezetett a rendszer hierarchiájában való fel-emelkedésükhöz.

A következő produkció a *Suz(o)Suz* (1985), a rövid életű *Dale un hueso al nuba* című előadás átdolgozásából született. A *Suz(o)Suz* története is egyszerű: először két harcos küzd egymással, mint egy beavatási rítusban, majd együtt ünnepelnek és készülnek a tényleges harcra. Ezt a történetet a La Fura dels Baus egy táncból és harcból felépített káoszként mutatta be a száguldozó bevásárlókocsik elől menekülő közönségnek. Egy vízzel teli medence és egy daruról lelógó, festett férfitestek egészítették még ki, többek között, az előadás rekvizitumait. Az *Accions*-hoz képest itt jellegzetes változásnak lehettünk tanúi: az előadás immár egy sikeres csoport produkciója. Míg az *Accions* idejében a csoport minden tagja egyenjogú volt, mindenki ugyanannyi pénzt kapott, és ugyanúgy részt vett az előadások előkészítésében, addig az új produkció kivitelezésében a kilenc alapító tagon kívül olyan más színészek és technikusok is résztvettek, akik nem voltak egyenrangúak az alapító tagokkal. Megnőtt a csoport adminisztrációs szükséglete is: irodát rendeztek be, és szerződtek egy menedzsert. Megváltozott a zene használata is. A zenekíséret a kezdetben ipari hulladékok, fémdobozok, fémhálók, robotok, robbanások és fegyvercsörgés zajából tevődött össze, illetve különböző, rock koncertekről ismert eszközöket – mint például motorzúgás, keyboard és szaxofon – használtak fel a zenészek. Később egyre igényesebbé vált a zene technikai kivitelezése: a különféle zene- és lármagépeket, hangfalakat és hangszóró tornyokat, mint egy installációt építettek fel a színtéren. Az *Accions* esetében a színészek és a zenészek még ugyanazon a színpadon léptek fel, a *Suz(o)Suz*-ban azonban a zenészek már a játéktéren kívül, sötétben játszottak.



hetvenkilenc
hogy egyszerre nevetnek a sebek.

nyolcvan
röhög a hús.

nyolcvanegy
az is lehet, hogy meghalt.

nyolvankettő
a kiszáradt fa is levelet hajt egyetlen éjszaka alatt.

nyolcvanhárom
az is lehet, hogy holnap egy erősebb kötelet hoz Vladimír és Estragon, az is lehet, hogy holnap megmenekülnek, hogy holnap fölköjtük magunkat, az is lehet.

nyolcvannégy
azt hiszem, Beckett eredeti kiindulópontja az eredendő bűn lehetett – írja Tompa Gábor a szolnoki Godot-ra várva rendezője.

nyolcvanöt
azt hiszem, Beckett eredeti kiindulópontja eredendő.

nyolcvanhat
augusztus 15-én mutatják be Samuel Beckett Godot-ra várva című darabját Szarajevóban, a Tito marsall útján álló Ifjúsági Színházban.

nyolcvanhét
az ősbemutatón, Párizsban olajlámpával világítottak, a fa szerepét egy fogásra bízták.

nyolcvannyolc
a hátsó színpalat csak maradék rongyokból bírták összevarni.

nyolvankilenc
a fogast sötét krepp-papírral burkolták.

kilencven
előadásunkban magasra helyeztem a színpad tere fölé a kiszáradt fát, hogy a gyökereit is látni lehessen, a szünetben dróttal mindig egyetlen zöld levelet drótoztam az ágra, egy levelet, amit az előadás előtt egy élő fáról téptem le.

kilencvenegy
a három olajlámpáról, melyet a bemutatón a rendező Blin használt, néhány kritikus azt hitte, hogy a szentháromságot szimbolizálják.

kilencvenkettő
végül három embert fogadtak föl a lámpák mozgására.

kilencvenhárom
GODOT

A *Tier Mon* (1988) technikailag több szempontból is igényes produkció volt. Köd- és esőgépeket, távirányított robbantásokat és fényeffektusokat alkalmaztak. A darabnak volt már szöveggönyve, dramaturgiai koncepciója, esztétikájában azonban megőrizte az eredeti elveket: a színészek vizet és különböző élelmiszereket szórtak egymásra és a közönségre, és az előadást itt is a mozgás és a lárma határozta meg.

A *La Fura dels Baus* tagjai azóta is követik a megkezdett utat: egyre sikeresebbek, két éve a nemzet büszkeségeként a barcelonai olympia megnyitóján léptek fel. Legújabb darabjuk, amelyet a napokban mutatnak be Lisszabonban, technikailag még igényesebb: egy újabb közvetítő médiumot, filmet fognak használni. A *La Fura dels Baus*-nál ugyanúgy megfigyelhető a kapitalizmus logikája, mint Brooknál és a többiekénél. A társadalom elleni lázadás akkor sikeres, ha minden különösebb zökkenő nélkül pénzre váltható sikerbe megy át – csupán bizonyos esztétikai értékek, egyfajta eredetiség és intenzitás vesznek közben el.

A *La Fura dels Baus* előadásai a színészek és a közönség számára is lehetőséget adnak egy esemény közvetlen átélésére. Az előadásokon a színészek nem beszélnek, a test, az akció fejez ki mindent, akusztikus elemként a zene és a lárma szerepel csupán. A ritmus az előadások alapvető eleme: mint eksztatikus és rituális zene, dobolás, ritmikus kiáltások és ritmikus kórus. A technikai erőszak és a sokkoló lárma együtt teremt egy intenzíven átélt teret, ahol az előadások lejátszódnak. Az előadások mindig egy bizonyos, konkrét társadalmi helyzetből születnek: a szenny egy olyan társadalomba tört be, mégpedig anti-intellektuális és impulzív módon, amely kizáráson alapszik. A nézők az a tömeg, amely a színészek cselekedeteit passzívan átéli, illetve menekül a rohángáló szereplők elől, különben fellökik, és bemocskolják. A nézők ugyan kénytelenek kitérni, mozogni, tehát részt venni az előadásban, de nincs semmilyen interakció a színészek és a nézők között, nincs kommunikáció, ez a másik alapvető különbség a hatvanas évekhez képest.

A *La Fura dels Baus* csak egy az itt tárgyalt esztétikai mozgalom képviselői közül – Richard Kern filmjei éppúgy ide tartoznak, mint Robert Mapplethorpe fényképei, vagy a japán butoh tánc, hogy egy olyan példát idézzünk, mely a világ egészen más részéről, de New Yorkhoz hasonlóan vezető kapitalista és teljesen eli-