

Jászay Tamás

# Sok jó kis helyen

HOLLAND FESZTIVÁL

Az már önmagában csodálatra méltó, hogy a Holland Fesztivál elnevezésű, amszterdami székhelyű összművészeti dzsembori 1947 (!) óta létezik. És ahogy elnézem, virágzik. Arculatát az Európában (főleg opera)rendezőként és művészeti menedzserként egyaránt jó nevet szerzett Pierre Audi határozza meg, aki 2005 óta a Holland Fesztivál művészeti igazgatója. A minden év júniusában legalább három héten át Amszterdam bel- és külvárosát elárasztó, közel félszáz program között szinte lehetetlenség válogatni.

A műfajok ugyanis a komoly- és kortárs zenétől az operán át a táncig, a poptól a világzenén át a filmig és a vizuális művészetek minden elképzelhető fajaig terjednek. Elég az utóbbi néhány év programját átnézni, látni való, hogy a sok nagy név békésen megfér egymás mellett: Edita Gruberova és Sasha Waltz, a Les Ballets C de la B és Heiner Goebbels, Eötvös Péter és Peter Greenaway, Robert Wilson és Arvo Pärt, Anatolij Vasziljev és Akram Khan, Peter Brook és Emio Greco mind visszatérő vendégek Amszterdamban. A széles merítést olykor tovább bonyolítja, hogy ezen a fesztiválon mindennapos evidencia a műfaji határok végleges eltörlése. A fenti névsorból is látszik, hogy a program szigorúan nemzetközi: az általam az idén látott négy előadás között volt dél-afrikai, svájci, holland és német (közülük több is nemzetközi koprodukcióban készült).

A program összeállításakor alighanem tudatos – hozzáteszem: a hazai fesztiválszervezők számára is megfontolandó – elgondolás, hogy a nemzetközileg jegyzett sztárokhoz természetes módon csatlakoznak a kísérletező, újító, többnyire fiatal előadók. Ettől aztán a találkozó nem a sznobok vagy a műkedvelők összjövele lesz, hanem egészséges és reális képet mutat a kortárs művészeti szcénáról. Szóval ez a fesztivál erőteljesen jelen- és jövőorientált, s ezzel is magyarázható, hogy úgy tűnik, a minőségen kívül nincs egyéb közös nevező: éljen a sokféleség!

A Színkritikusok Nemzetközi Szövetsége (AICT – IATC) és a Holland Fesztivál június közepén néhány napra Amszterdamba invitálta a szervezet nemzeti szekcióinak tagjait. A kritikusok egyrészt napközben közösen gondolkodhattak a színházművészet nemzetközivé válásának jótékony és káros hatásairól az általuk és számukra szervezett, angol és francia nyelvű kollokviumon, másrészt esténként a fesztivál programjából kaptak keresztmetszetet. A jelen cikk a látott előadások ismertetése révén ez utóbbira fókuszál.

NE NÉZZ VISSZA!

Brett Bailey 2006 nyarán bemutatott *Orfeus* című, Dél-Afrikából (illetve Hollandiába épp a szomszédos Wiener Festwochenről) átruccanó világjáró előadásának amszterdami premierjére készülve a helyi szervezők egy dolgról megfélekedtek. Nem számoltak azazal, hogy mi történik, ha vagy félszáz, a világ minden tájáról idesereglett kritikust összezárnak egy elsötétített buszban, ami aztán az úgynevezett titkos helyszínre viszi őket (igaz, azzal se, hogy a buszról leszállva bárki leolvashatja egy tábláról, pontosan hol vagyunk). A helyzetet súlyosbította, hogy a buszt uraló éjsötétben tudálékos hang kérte tőlünk, hogy nézzünk magunkba, majd utazzunk a lelkünk mélyére, Orfeus valamint hogy az előadás teljes időtarta-

Lauren Clifford Holmes felvétele



ma alatt ne szóljunk meg. Mindenkinek a fantáziájára bízom a szakírók reakcióit, mindenesetre tény: bár eleinte szívesen vettünk részt a játékokban, idővel mégis megcsapott a kínos amatőrízmszele.

Mert hiába a zsámbéki színházi bázisra megszólalásig hasonlító, fűt-fát festői összevisszaságban vegyítő, egykori ipari csarnokokat is magába foglaló külterület, ha Orpheusz mítoszának kortárs újramesélése helyett csak néhány emlékezetes képet, illetve megmosolyogtatóan naiv helyzetgyakorlatot vihetünk magunkkal útravalóként. No meg jó adag vándorlást a gyorsan le szálló éjszakában és az egyre dühösebben szemetelő esőben. Az omladozó csarnokba helyezett megrendítő installációtól (az „Üresség házában” hófehérre mázolt testű, alig mozduló férfit látunk egy vaságyhoz láncolva) szögesdróttal elkerített cipőkészítőkhöz (?!), az „Örök fiatalság kertjébe” érkezünk. Innen színes bőrű kísérőnk, Abey Xakwe – aki amilyen kicsi, olyan arrogáns – az alvilág urának székhelyére parancsol minket. A trikóban és gatyában üldögélő Midasz (Nicholas Ellenbogen) figyelemre se méltat: Macjét böngészi foteljében, majd közli, hogy fontos időket élünk. A szerelme után loholó Orpheusz előtt – meg előttünk – a nagyúr intésére le hull a lepel: három, mozdulatlan nő ül a revüfényekkel körbefuttatott színpadon. Az arcukat fedő jókora afrikai maszkok mellett a testükre applikált, felnagyított női nemi szervet viselnek. Orpheusz (Bebe Lueki) az akkorra már ismerős dallamot kezdi énekelni, hogy megtalálja végre Eurüdikéjét. A lány – Midasz legnagyobb meglepetésére – lerázza magáról a túlvilági varázst, a szeretők eltűnnek az éjszakában.

A történet végéről, azaz Orpheusz kudarcáról ugyanott értesülünk, ahol sajátos *neküiánk* (alvilágjárásunk) vagy másfél órával korábban kezdetét vette: hatalmas fák között, egy tisztáson homokkal vastagon felszórt, kör alakú színpad, körülötte nejlonnal letakart szalmabálák, azaz Bailey rituális színházának zsöllyéje. A nézőt képviseli és segíti Jane Rademeyer angolul beszélő narrátora: a zene szelleméről, a szerelem születéséről és más idevágó témákról bölcselkedő tőmondatait nagy átéléssel olvassa mikrofonba. Az Orpheusz-mítoszt az afrikai törzsi kultúrából (is) táplálkozó, ám aktuális utalásoktól sem mentes szertartásszínházként újra(mes)élni nagyszerű ötlet: annak, amit látunk és hallunk, kétségkívül erőteljes hangulata van. Kár, hogy értelme viszont nem sok. Illetve valami mégis: az immár felkapcsolt lámpákkal a központba visszaszállító buszon tájékoztatnak, hogy az előadás zenei anyaga pottom tizenöt euróért megvásárolható CD-n. Megfogadom narrátorunk számtalanszor ismételt, Orpheusz a tragédiától megóvni mégsem képes felszólítását: nem nézek vissza.

## BUKJ JOBBAN

Van kritikus, aki a világhírű svájci rendezőt, Heiner Goebbelst nemes egyszerűséggel varázslónak nevezi. Igazat kell neki adnom: a két éve Budapesten játszott, nézője képzeletében újfajta színpadi és színpadon kívüli valóságfogalmat létrehozó, az Elias Canetti kijelölté nyomvonalon haladó *Eraritjaritjaka* után a 2008-ban bemutatott és azóta turnézó *I went to the house but*

*did not enter* című, a XX. század fontos szövegeit és a régi zenére szakosodott Hilliard Ensemble mesteri teljesítményét precízen összeillesztő előadás újra lenyűgözött.

Goebbels olyasmit enged meg magának, amit nagyon kevesen mernének. Vagy inkább kevésre mennék azzal a fajta szigorúan kötött szabadsággal, ami számára: lételem. Végtelenül szabad, hiszen csupa olyan dolgot helyez egymás mellé, melyeknek első, de akár második ránézésre sincs egymáshoz túl sok köztük. És mégis szigorúan kötött, hiszen Goebbels színpadán az utolsó szögnek is pontosan kiszámított helye van – és ezt most bátran értsük szó szerint. Ennek ellenére (vagy épp ezért?) előadásairól – beleértve az Amszterdamban látottat is – alig lehet egzakt megállapításokat tenni.

Az *I went to the house...* műfaji meghatározása a koncepcióért, a zenéért és a rendezésért felelős Goebbels szerint „színpadi koncert három tablóban”. A három, egyenként harminc-negyven perces epizód egymástól tökéletesen független, mégis nyitott egymás felé. A láthatatlan kapukhoz kulcsot részben a felhasznált szövegek kínálnak: T. S. Eliot, Maurice Blanchot, Franz Kafka és Samuel Beckett kiválasztott írásai gyakorlatilag a teljes XX. századot felölelik (J. Alfred Prufrock szerelmes éneke 1911-re, míg Beckett-től az *Előre vaknyugatnak* 1983-ra datálódik). A szövegek a szerzőik egyéni szemszögéből ugyanarról, a XX. századi ember magányáról és kiszolgáltatottságáról, elbizonytalanított identitásáról, a történetmondásba (és persze a történelemben) vetett bizalmának végzetes megingásáról beszélnek. Pontosan körvonalazható – és így megérthető, átélhető – személyiségek helyett csupán a végtelemben futó párhuzamos szólamokat hallunk: bizonyosságot nem nyerhetünk.

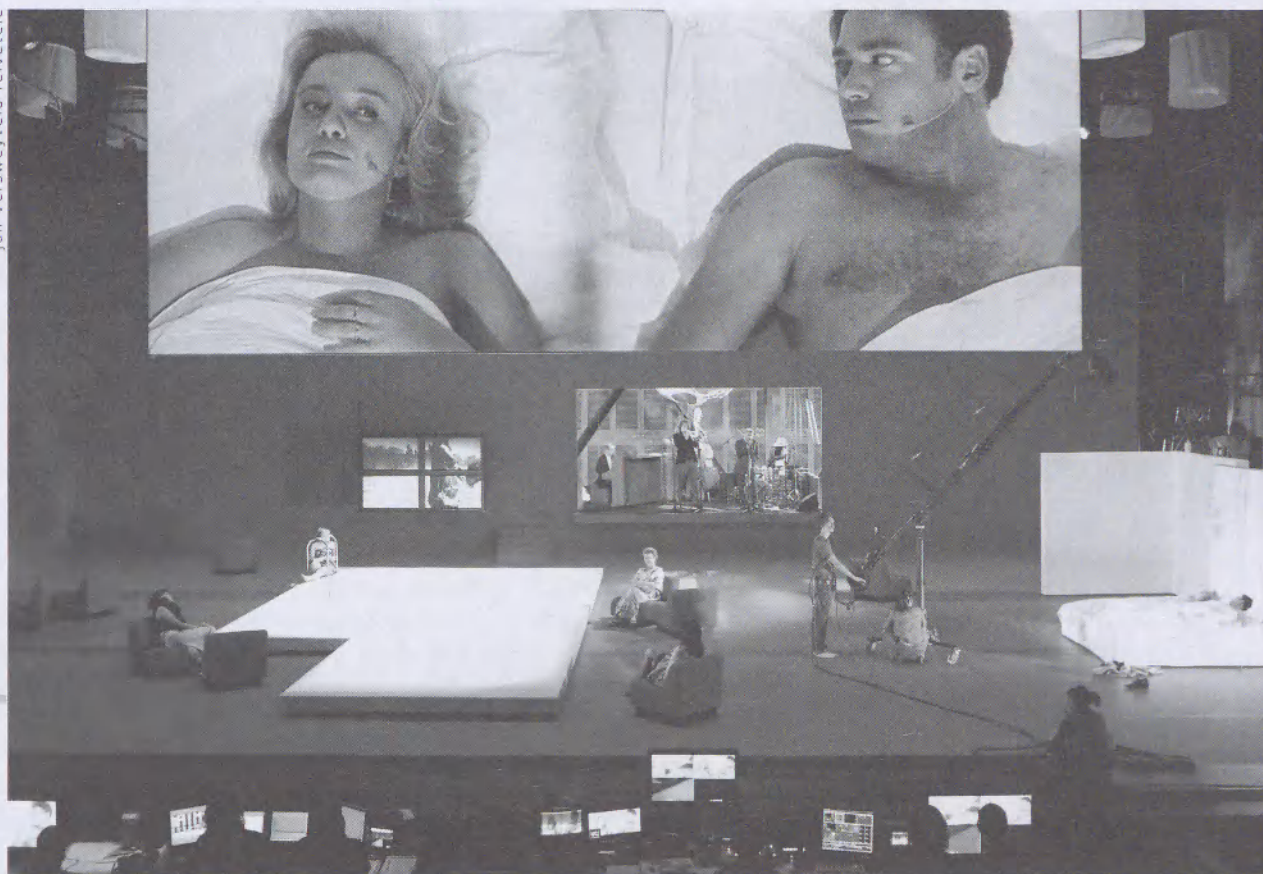
Goebbels polifonikus, végtelenül komplex világszínházában a szöveg csupán egyetlen kellék. A Klaus Grünberg tervezte, minuciózus részletességgel felépített színpadkép, a szintén Grünberg jegyezte, észrevétlen átmenetekkel dolgozó, finoman lüktető világítás, Florence van Gerkan szolid jelmeztára mind hozzájárul a varázslathoz. Meg persze a négy főszereplő: az ismert és elismert brit kvartett, a Hilliard Ensemble tagjai (David James, Roger Covey-Crump, Steven Harrold, Gordon Jones) kivételes színpadi jelenléttel lesznek Goebbels varázslóinai.

Az első tábló szigorú szimmetriával felépült, nem hivalkodó, tágas és magas polgári lakásbelsőt ábrázol. Négy férfi érkezik talpig szürkében. A hosszú kabát és az elegáns vászonkalap miatt az a benyomásom, mintha egyenesen egy Magritte-képről sétáltak volna le. És amit tesznek, az hasonlóképp szürreális: decens megjelenésüknek ellentmondva egy költöztetőcég profi munkásainak jól begyakorolt, mégis kimért mozdulataival csomagolják össze az enteriőrt (a képeket a falon, a vízzel teli, virágokkal megrakott vázát, az ét-készletet, a függönyöket, a szőnyeget stb.), majd a gondosan kiürített teret újra megtöltik az elcsomagolt tárgyak ellenpárjaival. Vagyis a fehérből fekete lesz, és így tovább. Közben olykor megállnak, hogy Eliot egyik legismertebb költeményének sorait csillogó hangon, tökéletes harmóniában elénekeljék.



Jan Versweyde felvétele

Antonioni  
Project



Munkafényben változik a szín: a de-, majd rekonstruált lakásbelső eltűnik, helyére az *Eraritjaritjaka* csalóka tégláépületére hasonlító, kétszintes társasházat tolnak be a díszítők. A négy férfi négy külön helyiségben mondja fel Maurice Blanchot *La folie du jour*ának passzusait, miközben mindegyikük a lehető leghétköznapibb tevékenységgel bíbelődik – egyikük a garázsban pakolászik régi holmijai között, egy másik a számítógépén matat, a harmadik távcsővel pásztázza az éjszakát, és így tovább. A paranoia, az örület képei lassan, de biztosan szivárognak be a nyugtalanító rendbe, s ezt a folyamatot koronázza meg a különös zárlat: a négy férfi a ház elé állva dalolja el Kafkának a tízes évek elején írott *Kirándulás a hegyekbe* (*Der Ausflug ins Gebirge*) című, a „senki” szót tucatnyiszor ismétlő rövid monológiát.

Az utolsó tabló újra szobabelsőt ábrázol: mintha egy különösen komor Edward Hopper-kép nyerte volna vissza a festővásznon elveszített harmadik dimenzióját. Sötét, nehéz drapériákkal és feltehetőleg hasonlóan súlyos titkokkal terhelt, kifinomult eleganciával berendezett, háromszög alaprajzú szállodaszoba a helyszín (ahol nemcsak az éjjeliszekevény meg az olvasólámpa van az ágy mellett, de a pedánsan odatámasztott cipőkanál is jól látszik). Az eddigi jeleneteket átható és meghatározó szertartásosság, lassúság és melankólia záróakkordként Beckett szaggatott szövegének prezentálásával közelít a nyugvóponthoz. És mintha Beckett szavai egyfajta megfejtés közelébe is juttatnák az ekkorra már teljesen elbizonytalanított, ám töretlenül lelkes nézőt: „Mindig ez. Soha más. Mindig a próba. Mindig a bukás. Sebaj. Kezdd újra. Bukj újra. Bukj jobban.” (Tellér Gyula fordítása)

## FILMES MESTERKURZUS

Kivételes rendezői önmérsékletéről és tisztánlátásról tanúskodott vendéglátóink meglepő bejelentése Ivo van Hove és a legjelentősebb holland társulat, a Toneelgroep Amsterdam új előadása kapcsán. Eszerint a frissen bemutatott *Antonioni Project* eredeti formájában négy és fél óras lett volna, ám a főpróbahéthez közelítve van Hove az anyag közel felét, majd két órát elhagyott belőle. A teljessé lett „maradékot” látva állítom: megérte a komoly beavatkozás. (Alighanem a szövegmennyiség jelentős változásával függ össze, hogy a külföldi kritikusoknak megígért angol nyelvű feliratozás elmaradt. Egy holland kolléga szerint azonban nem maradtunk le semmi lényegesről, hiszen a világos koncepció, a nagyszabású látvány és a remek színészek mindent elmeséltek. Igaza volt.)

Aki látta a Cassavetes hasonló című filmjének ihletésére készült *Premiert* a Nemzeti Színházban idén tavasszal a Toneelgroep vendégjátékában, az nemigen lepődött meg a mostani hommage-on. Van Hove jó ideje a filmtörténet nagyjainak munkásságát írja át színpadra kifinomult eszköztára segítségével: Cassavetes, Bergman és Visconti után most a két éve elhunyt olasz rendezőguru, Michelangelo Antonioni életművéhez nyúlt. Méghozzá ahhoz a három, szorosán összetartozó mozijához, melyeket a hatvanas évek legelején forgatott (az áttörést és világhírt hozó *Nagyítás* csak 1966-ban készült el). A *kaland* (1960) egy szigeten játszódik: egy fiatal lány hirtelen eltűnik, s ez a terhelt szerelmi viszonyok újrendeződését vonja maga után. Az *éjszaka* (1961) című filmben a középkorú pár fiatalkori emlékeire tekint vissza, saját kapcsolatán keresztül

újrértékelve a házasság mint társadalmi intézmény fogalmát is. Végül a *Napfogyatkozás* (1962) megint egy férfinak és egy nőnek az izzó szexualitáson alapuló közös, ám erősen szaggatott története körül forog, miközben a háttérben mesterien felskiccelt tőzsde- és pénzvilág a modern életvitel riasztó kritikáját adja.

Ivo van Hove színpadán főleg e három film karakterei, történetei, szituációi kapnak helyet: a sorsok egymásba fonódnak, a szereplők élete új fordulatokat vesz, a tipikusnak mondható, sokszor banális helyzetek kiegészítik, kommentálják vagy éppen ellenpontozzák egymást. A rendező és Bart Van der Eynde dramaturg az egymástól látszólag távol eső szüzsék közös pontjait gondosan kigyűjtve tereli egy térbe a Toneelgroep színészeit. Nem is akármilyen térbe: Jan Versweywd a Stadsschouwburg Amsterdam korszerű és tágas, félezer nézőt befogadni képes Rabozaaljának széles és mély színpadára egy komplett filmstúdiót épít fel. A térben kamerák, kábelek, sínek, lámpák – minden és mindenki készen áll a forgatásra. A nézőtér első sora előtt jelenetükre várva türelmesen ülnek a színészek és a végig aktívan közreműködő műszakiak. Az itt elhelyezett monitorok némelyikén a színpadi történések valós idejű felvételei futnak, másutt a blue box technikához szükséges, előre elkészített háttérképeket látjuk, míg a színpad fölötti jókora (mozi)vászon a két réteg egybeolvad. A profi technika egyszerre tart távol és enged közel: nézünk, mint a moziban.

Az *Antonioni Project* attól működik, hogy a maga kijelölte rendszert rendkívül lazán, már-már szemtelen játékosággal kezeli. Ritkán látni olyan előadást, amely ennyire magától értődő könnyedséggel lépne túl a markáns kezdőpontra, amivel más rendezők akár órákon át is elbíbelődnének. Pedig a blue box tényleg csak az origó: lesz még itt egyebek mellett pazar élő koncert, a szemünk előtt felvett és megvágott mozifilmrészlet, hogy aztán végül – újabb remek ötlettel – az összes szereplőt egy gigantikus parti arctalanságra vágyó résztvevőivé tegye a rendező. A színen a sok apró tör-

ténés, az érzelmi afférok és az érzéki csalódások, a férfiak és nők közti viszonyok végtelen számú lehetséges variációja ekkor már szimultán módon és egyre kaotikusabban fut egymás mellett. A kamera elkezd becsapni: a vetített felvétel egyre többször mást mutat, mint ami engem mint (színház)nézőt érdekelne. Akik látják, azok nem ismerik egymást, sokszor viszont azok, akik ismerik, nem láthatják egymást a színpadon. Látszólag lényegtelen események képei pörögnek a vásznon, miközben a háttérben, az operatőrök éber figyelmét „ki-játszva” emberi drámák zajlanak. Ivo van Hove nagyszabású vállalkozása a végsőkéig megy el; addig, ahol már senki sem tudja, hol a színpad: kint-e vagy bent...

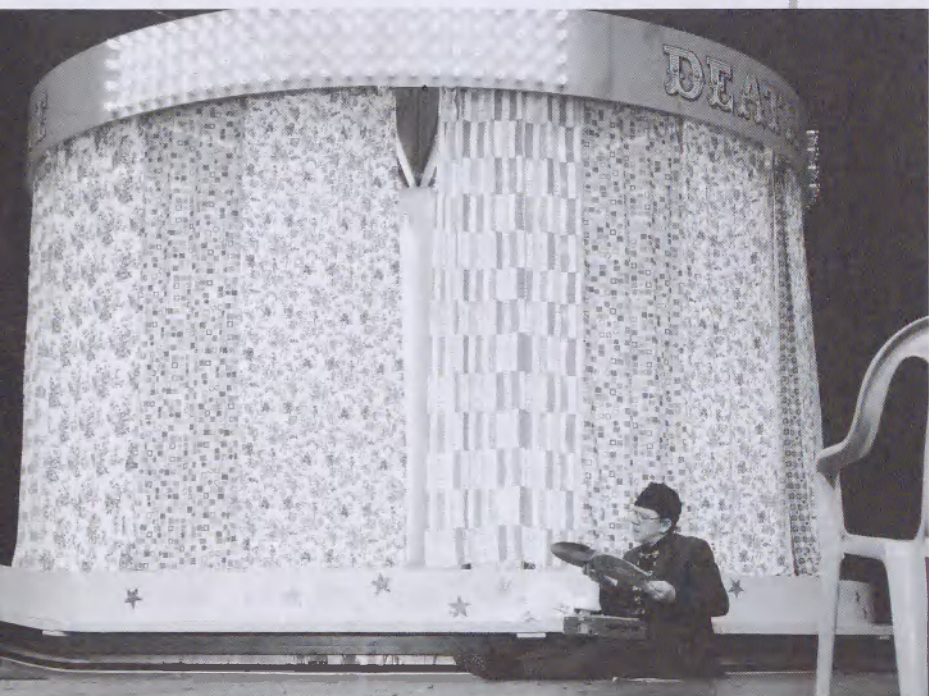
## JÓB KÖNNYE

Az Amszterdamban látott előadások közül kétségteljesen Johan Simons müncheni bemutatója, a Joseph Roth hasonló című regénye alapján készült *Hiob* (*Jób. Egy egyszerű ember regénye*) volt színházi nyelvében és eszközhasználatában a leginkább hagyományosnak mondható. Nincs feltűnősködő, értelmezést megspóroló helyszínválasztás, mint Baileynél; nincs bonyolult és mélabús filozófiai-zenei konstrukció, mint Goebbelsnél; és persze szó sincs a hetedik művészet vagy egyáltalán a modern (színpad)technika alkotó újrahasznosításáról sem, mint van Hovenál tapasztaltuk. Helyette csupa úgynevezett korszerűtlen megoldást kapunk a szünet nélkül futó több mint kétórás előadás alatt: lineáris történetmesélést, teljes és megrázó emberi sorokat, egyszerű, mégis jól működő látványvilágot. A bevezetőből már kivehető, hogy a dolog nagyon is működik.

A Stadsschouwburg Amsterdam régi, klasszikus kukucskaszínházi nagytermében vagyunk. Az üres színpad közepén a vidámparkból ismerős, régimódi körhinta, melynek padlójához ezúttal nem műanyag lovacskákat és egyéb látványosságokat csavaroztak, hanem egy XX. század eleji kelet-európai zsidó család sírós-nevetős életének kisszámú tárgyi kellékeit. A *carrousel* belsejét függönyök takarják: egy közép-kelet-európai konyharuha-gyűjtemény legocsmányabb és egyben legszebb darabjai ezek a méternyi széles textilcsíkok, amik megkönnyítik és felgyorsítják a színváltásokat – akinek jelenete van, egyszerűen elhúzza a maga vászondarabját. Bert Neumann pofonegyszerű díszlete az általa keltett gazdag asszociációs mező miatt zseniális, hiszen a körhinta a szerencse forgandóságára éppúgy utal, mint az élet kényszerű körforgására (főleg így, hogy a függönyök fölé gondos kezek pingálták oda a „Birth”, „Love”, „Death” szavakat), no meg arra, hogy a zsidók évezredek óta kénytelenek bárhol a világon otthont lelteni és otthon lenni. A körhinta persze látványosság, spektakulum is egyben, s rímel a sok könnyen és gyorsan elkallódó életre. Elég egy félfordulat, és a stétben élő Singer

Hiob

Andreas Pohmann, felvétele





család aprócska konyhájából már át is kerültünk a zsinagógába. Olykor a családapa lába alól szó szerint kifordul a talaj, néhány kör megtétele után pedig végre megérkezik az álmok földjére, Amerikába.

Johan Simons letisztult, egyszerű és nyugodt formanyelvet választott az egyéniben az általánost felvillantó történet elmeséléséhez, melynek természetesen megvannak a maga csúcspontjai. Részint állandó alkotótársa, Paul Koek zeneszerző munkája révén: a steti természetközeli hangjaitól a metropolisz embertelen zajkulisszájáig sodródunk, miközben a komponista számos stílusréteget idéz a zsidó vallásos daloktól a kommunista indulóig. Az elnyűtt öltönye alatt mintás fekete-fehér pulóvert hordó, fején fekete, vastag kucsmát viselő öreg Singer vagy a két jókötésű fiára erőltetett, legalább egy számmal kisebb pulóverek a család anyagi és lelkiállapotát pontosan ábrázolják: Dorothee Curio ruhái jellemet festenek.

Ahogy az előadás nyitó képében a körhintát megkerülve határozott léptekkel előrejön az epilepsziás Singer fiút, Menuchimot játszó Sylvana Krappsatsch, majd egy rövidke roham után hirtelen összeesik, az mindent elárul a folytatásról. A Singerek átka a szótlan, rosszul fejlett kis Menuchim: jó erőben lévő báty-

jai (Edmund Telgenkämper és Steven Scharf) mindenáron meg akarnak tőle szabadulni, mintha ő lenne a vágyva vágyott jobb élet megvalósulásának legfőbb akadálya. Egyiküket azonban besorozzák a cári hadseregbe, a másik erre Amerikába menekül. Menuchim nővére, Myriam (Wiebke Puls) szintén színesebb jövőt képelt magának a Zuchnowban rá várónál. Ezt a kózik katonáknak a kukoricaföldön nyújtott testi örömeik révén gondolja kivihetőnek, ami viszont a nyakas, vallásos Mendel Singerből (André Jung) mély felháborodást vált ki, s úgy dönt, ő is fia után megy Amerikába. A bibliai *Jób könyve* ezen a ponton kezd újraíródni: az Oroszországot maga mögött hagyó Mendelt imádott Istene próbák egész sorának veti alá – fiait a háború, feleségét a bánat öli meg, lánya megőrül. Legvégül a megbocsátás reménysugara mégis felragyog: a rabbi hajdani jóslatával összhangban Menuchim nem csupán gyógyultan, de sikeres zeneszerzőként és karmesterként tér meg elgyötört, istentagadó atyjához. Az anya (Hildegard Schmahl) korábban elhangzó mondata – „Ez egy gyermektelen ház” – a XXI. század legelején az elmúlt századról szóló keserű üzenetként érthető.

A cikk megírását a Holland Nagykövetség támogatása tette lehetővé.

Sipos Gyula

# A selyemcipő (gyorstalpaló)

PAUL CLAUDEL A PÁRIZSI ODÉONBAN

„Legfontosabb művem, és egész életem summázata”, „érzelmi életem és drámaművészetem testamentuma”: Paul Claudel, a XX. századi francia irodalomnak Proust mellett kiemelkedő másik óriása és tartópillére, máig a modern drámairodalomnak legalább oly lényegi alakja, mint Pirandello, Brecht és O’Neill, avagy Beckett és Jean Genet, az egyezményesen legfőbb művének tartott *Le Soulier de satin*nek, az 1919 és 1924 között papírra vetett, majd öt-hat évvel később nyomdába került *A selyemcipő*nek súlyos értékét és fontosságát jogos szerénytelenséggel tudhatja. Így, akárha csak külsőlegesen, a vállalkozás „méretességére” tekintünk, hiszen ez a nyomtatásban négy-öt-száz lapot kitevő s csak első látszatra „könyvdráma” valójában nagyon is színpadra kívánczoló s ott teljességében jó tizenkét órás megjelenítést igénylő mű, négyrészes (spanyolból kölcsönzött régies megnevezésével: „négynapos”), emberöltőn át kanyargó, jó fél-száz, hosszabb-rövidebb jelenetet sorjázó „monstrum” valójában, a szerző kimondott szándékával is: „világ-

dráma”: „a játék színhelye az egész világ, különösen pedig Spanyolország a XVI. század végén meg a XVII. elején; benne országok és korok úgy sűrűsödnek össze, mint ahogy bizonyos, tetszőleges távolságból több különálló hegyvonulat csak egy láthatárt alkot.” A mű Claudel életművének összegzése, itt egybefogva a korábbi (mitizáló, történelmi, magánéleti vagy misztikus áldozathozó és -tevő) ciklusok jellegét, s mint egy óriási antológiában, példatárházban, dramaturgiai bőség-szaruból élénk öntve a színi látványosságok változatát: tragédiát, misztériumjátékot, hitbuzgalmi iskoladrámát, *autó sacramentalét*, romantikusan túlzó elegyest, melodramát, könnyfakasztó és enyhén moralizáló „polgári drámát”, a Brechtével összehasonlítható „epikus drámát”, a bábszínházat, a japán *kabukit* és *nó*-játékot, a „vaudeville”-t, a bulvárt, az alkalmi bohóckodást, Jarry-féle „übü”-s vásott diákcsínyt és vásári csepűragást; némely lírai részlete ódai magaslatokba emelkedik, máskor egy-egy betétje fölér „politológiai” tanulmányokkal és teológiai elmélkedésekkel, míg jó néhány