

HALÁSZ TAMÁS

# Válaszok és választások

■ LUBLINI KONFRONTÁCIÓK ■

A kortárs, kísérleti-avantgárd lengyel színház egyik fellegvárában, Lublinban a „hely szelleme”, a Gardzienice társulat megalakulásának negyedszázados évfordulóját gazdag programmal csábító slamposan szervezett fesztivál köszöntötte. A Lengyelország meglehetősen elmaradt, keleti peremén fekvő Lublin az ukrán határtól alig harminc, a belorusztól nagyjából ötven kilométerre található. A város eleven színházi életét alapvetően meghatározza az a tény, hogy közelében (az ukrán határ felé félúton), Gardzienice falucskában a hetvenes évektől kísérletező színházi alkotóközösségek leltek otthonra.

Włodzimierz Staniewskinek, a mai gardzienicei társulat alapítójának mestere, a közeli Rzeszów városban született Jerzy Grotowski többször tartott színházi műhelygyakorlatokat a faluban. Staniewski a Laboratorium Színház elhagyását követően, 1978 januárjában Lublinban hívta életre saját, önálló társulatát: a formáció – más kísérletező színházi alkotóközösségekhez hasonlóan – sokat utazott, előszeretettel próbált, gyűjtött és játszott a szovjet határhoz közel eső, elmaradt, archaikus társadalmi szerkezetüket még őrző kis falvakban. Staniewski korábban az 1966-ban alakult, legendás krakkói társulatban, a Krzysztof Jasiński létesítette (az immár az ő nevét viselő utcában ma is működő) Teatr STU-ban, majd a Grotowski által 1959-ben létrehozott, világszerte ismert nevén 1962-től működött opolei Laboratorium Színházban dolgozott (az utóbbiból 1976-ban távozott). Egyre kiforrottabb koncepciójához Gardzienicében találta meg az alkalmas helyszínt és közeget. A népi hagyományokra, az ókor és a középkor zenei és színházi örökségére építő rendező hazájában sajátos helyzetben, légüres térben kezdett dolgozni: a lengyel népi kultúra (történelmi, geopolitikai okok, folyamatok miatt) igen töredékesen maradt fenn a második világháború során kivérzett országban. Aki nyitott szemmel jár Lengyelországban, gyorsan észreveheti: a magyar folklórkincshez, a Bartók és Kodály, a táncművészet, a Kallós Zoltán kutatta, feltérképezte, felemelte és őrizte hagyományhoz, a zenei, tárgyi, viseleti örökséghez fogható források a hatalmas országban alig lelhetők fel. A lengyel népiségből kiindulni vágyó alkotók későn, lemaradva „vetették magukat” a hagyaték után. Ihletőjük a vallás, a miszticizmus, a nyelvörző lengyel irodalom és a korai, majd modern (nemzeti) dráma és színház maradt. Staniewski színházának bázisát a népi vallásosság, a keresztény (katolikus és görögkeleti) liturgia, a színjátszás bölcsőjének számító antik (görög és római) világ

kultúrája jelenti. Pályatársai és a Gardzienice műhelyéből indult, saját útjukat járó egykori színészei, tanítványai közül számosan ugyanezen a forrásvidéken kutatnak.

A VII. Színházi Konfrontációk Nemzetközi Fesztivál a magyar színházkedvelők előtt sem ismeretlen, az ösztöndíjas színészhallgatók, kutatók által is látogatott Gardzienice műhely és közösség jubileuma előtt tisztelegve speciális műsort kínált: mások mellett olyan lengyel és külföldi társulatokat hívott össze, amelyek konkrét vagy szellemi rokonságban állnak Staniewski színházával. A fellépők három körbe tartoztak: lengyel, orosz és amerikai társulatokkal találkozhattunk az öt nap során. Az előadások Lublin – lakosságához képest – nagyszámú, egymástól igen eltérő jellegű színpadán zajlottak. A lengyel viszonyokhoz képest meglepően rossz állapotban lévő, lepusztult óvárosban álló, hangulatos Andersen („mese”) Színház, a Zenés Színház, a századfordulón épült Osterwa Színház, a történelmi falak közt kialakított, gyönyörű Kulturális Centrum két színpada, az egyetemi negyedben található, szocreal Žak Színház, a szintén óvárosi, varázsos atmoszférájú NN Színház hagyományos terei mellett ellátogathattunk a Polmos vodkagyár színházi előadásokra átalakított külvárosi, különös hangulatú ipari csarnokába. Performansz zajlott a Brama Grodzkán, a vár tövében fekvő, félkör alakú ódon téren és természetesen Gardzienicében, a szintársulat „birtokán” is.

Shogo Ohta kortárs japán drámaíró alkotásai alapján készítette el meglepően sekélyes előadását a Bécsben dolgozó Teater Tanto. A társulat voltaképpen két alkotóból áll: ezek Jan Tabaka, Staniewski egykori színésze és a Gardzienicében szintén hosszabb ideig működött osztrák Susanna Tabaka Pilhoffer. „Házaspárszínházuk”, saját bevallásuk szerint, a lengyel experimentális színház hagyományából építkezik. Hosszadalmas, német nyelvű előadásuk, az *Elhagyott hely* – na hát! – egy házaspárról szól. Az időződő hősök álomszerű utazást tesznek saját, közös múltjukban, s egy jelzésszerű otthonban felidéznek egykori élményeiket. A szinte üres tér felett, rejtélyes okból, hatalmas fémlemez plasztika függ, látunk asztalt, építőkockaként használt faidomokat, apróságokat szanaszét. Az előadók játéka a (beszéd- és ének-) hang sajátos használatán alapul, és ez elmondható (el is mondják) a fesztivál majd minden előadásáról. A nagyszerű orgánumú, egyszer-egyszer kimondottan izgalmas Tabaka és gyenge teljesítményt nyújtó felesége idővel elálmósít. Vég nélküli szövegmondásuk, már-már lefúrt lábú színészetük súlytalan. Egy izgalmas scenikai fogás lehel pillanatnyi életet a nyúlós játékba: a két előadó irtatlan méretű fehér lepellel takarja be színpadát. A meglepővé vált térben azonban ugyanolyan lomha játékok folyik.

A reprezentatív, hatalmas és elég fagyos hangulatú Zenés Színházban a hivatalos megnyitót követően az orosz Cseljabinszki Táncszínház játszotta *Természet utáni vázlat* című, a fesztivál egyetlen mozgásszínházi produkciójának számító előadását. Olga Pona koreográfiájáról elmondható: nagyon, de nagyon oroszos. A rosszfajta balett érzelmentes, technikás pátoszát levetni képtelen, modern mozgáskészletet használni igyekvő táncosok az „ameurópai” modern tánc világából szemlélve gyakran szinte elszomorítóak. Az előadásban sajátos (néha egészen érdekes) etno-szürrealizmus és mesejátéki közhelytár elegyedik a balettes benuáltással. Látunk hatalmas köpenyekbe bugyolált anyókat, akik rongyaikat ledobva egyszerre feketébe öltözött fiatal férfiakká válnak, viruló, fiatal nőket pályával derekukon, majd különös filccsizmákban; látunk hóesést, párás ablakokat és végül, de elsősorban izgalmas, foszlányokból épített, misztikus hangulatú zenét hallunk, a nagyszerű Derevo Színház „házszerzője”, Roman Dubinyikov alkotását.

A csodálatos lublini Domonkos rendi székesegyház volt a helyszíne a Węgajty Színházi Iskola előadásának. A formáció 1994-ben, a világhírű Teatr Wiejski Węgajty mintájára jött létre, vezetője Johann Wolfgang Niklaus, a „nagy Węgajty” művésze. Tagjai énekesek,

zenészek és színészek. Munkájuk a gregorián kórusművészetten alapul, amelyet az élő hagyománnyal, a modern színjátszással ütköztetnek. Előadásai többnyire liturgia és dráma határán álló, középkori misztériumjátékok, vagy azok világából építkeznek. A Színházi Iskola osztja hírneves névadója, a Grotowski egykori munkatársa, Waclaw Sobaszek alapította Teatr Wiejski Węgaży céljait: kistelepüléseken (elsősorban templomokban) játszik, aktivitásával erősíteni igyekszik a helyi közösség kulturális életét, azonosságát. Mindkét társulat nevében őrzi a Sobaszek-csoport megalakulásának helyszínét: Węgaży ugyanis eredetileg egy Olsztyn közeli falucska neve.

A Színházi Iskola *Ludus Daniélis* (Dániel-játék) című előadását hatalmas, zsúfolásig telt templomban tartotta. A produkciót sajnos lehetetlen volt figyelemmel kísérni, cselekménye ugyanis a templom egymástól távol eső pontjain zajlott. A hatalmas tömeg a színészeknek még csak-csak utat nyitott, de követni őket már lehetetlennek bizonyult. A Węgaży Színházi Iskola előadása így a teljes közönség számára csak mint hangjáték, templomi koncert volt élvezhető. A misztériumjáték hosszú, szabályos misével kezdődött: az ornátusban, női és férfi szerzetesrendi ruhákban, füstölőket lengető ministránsfiúk kíséretében érkező csoportot nehezemre esik társulatnak nevezni: felemelő produkciójuk általam látható része nem színház, hanem liturgia volt. A „játékosok” gyönyörű katolikus és görögkeleti énekei misztikus élményt nyújtottak a kizárólag gyertyák százaival megvilágított, félhomályos templomban. A középso hajó több pontján felállított kicsi színpadokon zajló jeleneteket a nézőknek csak szerencsés töredéke láthatta.

A népi vallásosságból, az egyházzenei, liturgiai hagyatékból építkező játék után különös élményt jelentett a Benningtonban (Vermont, USA) működő Kadmus Színház Edgar Allan Poe életéből és munkásságából merítő, *A leleplezett* (The Revealed One) című előadása. A Bill Reichblum által 1991-ben alapított társulat szenvedélyes, talán túl magas hőfokon izzó előadásának hat játékosa fekete-fehérben jelent meg. A férfiak bő, fekete papi öltözetben, a nők hasonló szabású, parasztos, hófehér alsóruhában játszanak. Az előadás terében gördülő, boncasztalhoz hasonlatos objektum, a játéktér mélyén hatalmas



A Kadmus Színház *A leleplezett* (The Revealed One) című előadása

szekérkerék, a magasban a kerék formát ismétlő, sokágú gyertyatartó csillárféle. A díszlet egyszerre utal feketemisére és puritán fogadóra. Reichblum színészei Poe életének szimbolikus figuráit játsszák: harsány, túlzásokba eső, végtelenül intenzív játékkal az örület és zsenialitás határán vergődő költő-író életének megannyi szenvedését jelenítik meg. Vad szeretkezések (a már említett jelmezekkel enyhén szólva ellenpontozottan), örülési jelenetek, hangköltészeti betétek, liturgikus elemek, a kín és kéj tubusszínű pillanatai zajlanak a körbeülhető színpadon, a nézőktől alig karnyújtásnyira. A színészek harsány, túlzó játéka zavarba ejtő: egy-egy szép, izgalmas pillanat emléke gyorsan elillan a trapolásban, kiabálásban, a hatalmas gesztusok zűrzavarában.

A Polmos vodkagyár egyik különös, (belül) középkori hangulatot árasztó épületében tartotta *Krónikák* című előadását a Pieśń Kozła (vagyis: Kecse Dala) Színház. A (különös nevét legelső előadása címéből köl-csönző) wroclawi társulatot 1997-ben Grzegorz Brallal közösen alapította az Angliában született, Ausztráliában felnőtt Anna Zubrzycka, aki 1978-ban, huszonhat évesen tért vissza ősei hazájába. Grotowski Laboratórium Színházának workshopjait látogatva találkozott a műhelyből kiválni készülő Staniewski-körrel. Zubrzycka tizenhét évig volt a Gardzienice vezető színésze, főszerepet játszott a társulat legendás *Avakum* és *Carmina Burana* című előadásaiban. 1993 óta dolgozik együtt Grzegorz Brallal, aki öt év után egy évvel korábban távozott Gardzienicéből, mint ő. A két színész nemzetközi hírű pedagógus: nem csoda hát, hogy a Pieśń Kozła tagjai közt külföldiek is vannak. Az együttes a wroclawi Grotowski Központban dolgozott és játszott ez év tavaszáig, ám azóta saját játszóhelyre tett szert egy kolostor XIV. századi refektóriumában. *Krónikák* című előadásuk a *Gilgames-eposz* feldolgozása, szinte kizárólag énekekből (görög és albán siratókból) és mozgásból építkezik. A színen félkörben öt, hatalmas támlájú, trónszerű szék, amelyekhez később még egy nagy asztal járul.

A Pieśń Kozła a Gardzienice-törzs talán legizgalmasabb ága: a körhöz tartozó műhelyek mindegyikére jellemző zenés színpadi játék náluk éri el csúcspontját. A néha öncélúnak (legalábbis kissé már unalmasnak) tetsző, meghaladni való mágikus-liturgikus multikulti, ókor- és középkororientált, a manák totálisan hátat fordító színjáték náluk jól kezelt, érdekes, izgalmas, soha nem öncélú, jó értelemben egzotikus szépségű csoda. A hét színész (egyikük által kézi harmóniumon kísért) csodás daljátéka, az énekhang és az élő zene különleges lehetőségeit megragadó, összetett munkája lebilincselő. A társulat tagjai magas fokú színészi, énekesi és táncos képességekről tesznek minden pillanatban tanúságot. A méltóságteljes tempójú, izgalmas feszültségben tartott játékot ódon, megrázó szépségű dalok emelik a magasba. A *Krónikák* igazi misztériumjáték: magasztos fogalmakat jár körül üres dagályosság, révült mosolyok és „mache” pátosz nélkül. Az énekhez társított, egyszerű és izgalmas koreográfia, a férfi színészek egyszerre lágy és dinamikus mozgása önmagában is kivételes élményt nyújt.

A fesztivál egyik legizgalmasabb programját a mehökkentően lepusztult Żak Színház tágas színpadán láthattuk. Richard Schechner, a modern amerikai színház guruja, rendező, kritikus és színházi teoretikus lépett itt fel társulatával egy különös est keretében. Schechner a közel-

múltban kezdte el próbálni a *Godot-ra várva*t. Formabontó rendezői terveiről értesült a Beckett hagyatékát kezelő családi-baráti grémium, és azonnal tiltakozását fejezte ki, jogi lépésekkel fenyegetőzve. A nálunk is különösen aktuális történet végeredményeként a rendező megérkezett ugyan társulatával Lublinba, ám színre nem a gyakorlatilag kész előadás, hanem egy különös hibrid került. Ennek oka – mint arról Schechner is többször említett tett – elsősorban a jogi útra terelt viszályban keresendő. A zsúfolásig telt hatalmas színházban szinte még a csilláron is lógtak, recenzius egy kameraállvány alól, a padlón kuporogva próbálta követni az izgalmas eseményeket. A rendező öt-tíz perces fragmentumokat játszatott el teljes színpadi jelmezbe öltözött színészeivel. Szorgos, ám agyonkínzott tolmáccsal a sarkában, a terem összes bejárható pontján beszélt munkamódszeréről, ötleteinek születéséről, indítékairól. Kiderült, hogy a Beckett-örökösök néhány motívumot kiváltképp kifogásoltak, ezek közt első helyen az állt, hogy „Schechner rendezésében Vladimir és Estragon meleg”. Ezt a következtetést egyetlen jelenetre alapozták: a két hős egy pillanatra összecsókolózik. Ám a rendező nem győzte hangsúlyozni, hogy e kényes mozzanattal esse ágába sem volt sugalmazni a vádban elhangzottakat. A csók mint afféle kötőszó, írásjel szerepel egy párbeszéd során, másfelől, mint a rendező hangsúlyozta, cenzúra ilyen fokon beleszólni más művészi munkájába. Személy szerint ezt az „intervenciót” nem tartja jelentékenyebbnek egy másik kifogásolt megoldásnál: rendezésében Luckyt három színész alakítja, szövegét, hömpölygő monológját varázsos kórusná összeállva kamasz fiúk mondják. A munkademonstrációra Schechner opponenst is hívott a neves lengyel író és műfordító, Antoni Libera személyében. Libera, Beckett egykori barátja, összes művének lengyel fordítója természetesen a cenzúra tárgyában opponált legintenzívebben („Azt, hogy ez a szó mit takar, talán kicsit jobban tudom, mint ön”). A rendező és a fordító élvezetes, szípközös párbeszéde alkalmasint önmagában is színházi élménnyé vált (egy attak után Schechner e szavakkal fordult vitapartneréhez: „Azt hiszem, ezzel akár elindulhatnánk turnézni”).

Schechner töredékesen is igen izgalmas *Godot*-jához nagyszerű színészeket talált: Vladimir lompos, öregedő hippi, Estragon csillogó szemű, fúrge inas egy száz évvel ezelőtti zsidó boltocskából, Pozzo harsány, kitömött hasú, óriási narancsra emlékeztető rém, aki New York-i rapperek modorában nyújtja az angolt a szóvégekre tapasztott furcsa hangokkal (ez a mondat: *The road is free to all, például így hangzik a szájából: Di rodza iz frija tu olla*). A ragyogó és meghökkenítő fiatal színész szövegét apró mikrofon erősíti fel – mint Schechner rámutatott, ezzel is Pozzo emberentúltságát, más milyenségét, hatalmát akarta ábrázolni. A már említett háromszoros Luckyt egy fekete bőrű, egy kopaszra borotvált és egy lányosan törekeny fiatal színész alakítja. A Fiú rövid szerepét két kisfiú játssza. Egyikük szmokingban a színpadon, másikuk a közönség soraiban felállva feleget – kórusban – Vladimirnak.

Az óváros egyik zegzugos, ódon épületében, az NN Színházban kapott helyet a fesztivál legbizarrabb produkciója. A San Francisco-i La Pocha Nostra csoport a szkénényi méretű, intim hangulatú színház kiürített terében adta elő *Ex-Centris* című „fetiszált diorámáját”. A külön, boitránykeltésben profinak látszó társulaton egy „polihisztor”, Guillermo Gómez-Peña alapította. A nyegvenes éveit végén járó társulatvezető 1978-ban költözött Kaliforniába Mexikóból. Performansz- és videoművészként, költőként, újságíróként, kritikusként, előadó-művészeti teoretikusként úgy ismerik, mint az emigrációval, a kulturális globalizációval, „extrém kultúrákkal” foglalkozó publicistát és közszereplőt. Az ember tátott szájával olvassa (hiper)aktivitásának állomásait, díjainak, publikációinak, könyveinek jegyzékét. Gómez-Peña az amerikai latin kisebbség kulturális életét sajátos módon ábrázolja; Latin-Amerika-szerte ismert szürreális, az amerikai kontinens népei közötti kulturális kölcsönhatásokat vizsgáló tevékenysége.

A tájékoztatók szerint komplex, nagy jelentőségű, izgalmas személyiség. Társulatának bizarr előadása azonban elbizonytalanít.

A színházba lépve három dobogón látjuk a vezetőt és két társát. Az előadók lassan változó, egyszemélyes, a nézőkkel bizonyos fokig interakcióba kerülő élőképeket jelenítenek meg. Michelle Ceballos (egykori balerina, fényes színpadok sztárja) mint szadomazo szexfilmek idolja pózol. Vetkőzik és öltözik, félelmetes domina, csábító go-go girl, aki még partnert is ránt maga mellé a közönség köréből, hogy körülötte – finoman fogalmazva – csábítáncot lejtessen. Szemközt Juan Ybarra performanszművész, szeparatista dzsungelharcos: meztelen testén indián harci festés, nemi szervéről zsinegen két nagy madártoll lóg, kezében puská, körülötte tárgyak káosza. Középen maga a társulatvezető trónol. Látványa döbbenetes. Felülről lefelé: hatalmas, hátközépig érő, összes hajzuhatag, latinos bajusz, baseball-mellvért, fodros, vörös latin szoknya, egyik lábán bakancs, másikon jókora vörös túsarkú cipő. Körötte sörösdobozok, pálinkásüvegek, gyümölcs, legyező, műanyag ufószobor. A jelenés meg-meghúzza egy mosószeres flakon, majd szája tartalmát a közönségre porlasztja. Arcába borított hajából kidugja a nyelvét, később úgy tűnik, mintha fülét, orrát, nyelvét ollóval vagdosná. A terembe dől a gépi füst, az egyik falon videofelvételek vibrálnak. A Pocha Nostra latin-azték terrorpornó-globalizáció-gagyi-etno-cyber show-ja a kezdeti polgárpukasztás után elveszti érdekességét, egyre visszataszítóbbnak tűnik, ezért elmenekülünk. Bizarr látványt nyújt másnap este a Gardzienice színháztermébe – a tömegben házigazkodaként utat törő Staniewski mester felvezetésében – civil nézőként megérkező trió.

A moszkvai Mejerhold Színházi Központ *Artaud és hasonmása* (Artaud and his Double) című kétfelvonásos a régi Osterwa Színház színpadán berendezett kávéházban, a nézőkkel megosztott térben zajlik. A színre beállított, asztalok köré rendezett vagy a fal mellé sorakoztatott több száz tonettszéken helyet foglaló nézősereg közt pincérek cikáznak. Az asztalokon elegáns mappá: ét- és színlap egyszerre (a szereposztás és az étel-ital kínálat tipográfiaja azonos). Ehetünk sóletet, borscsot, jóféle lengyel bigost, rendelhetünk kávét és kólát, a színpad szélén remek zongorista játszik, a hangulat emelkedett: a fesztivál díszvendégei, a városi előkelőségek jól érzik magukat. Az orosz társulat színészei el-elvegyülnek a nézők közt. Játékterük nincsen: nézőtér és színpad a szöttek szálaiként simulnak egymásba. Fenntartott asztal a játékosoknak és néhány széken a „foglalt” felirat jelzi: itt akció lesz. A Valerij Fokin írta és rendezte előadás Antonin Artaud viharos életének egy-egy szilánkját ábrázolja: a polgári helyzetben eleinte kissé polgárián. Az egyik közeli asztalon Artaud nevével és grafikájával díszített szalvétát fedezek fel. Fokin Artaud-ábrázolatáról a klasszikus *Picasso kalandjai* című filmremek Picasso-Landja jut eszembe: Artaud mint kulcstartó, szalvéta, bögre, étlap, polgár. Fokin különös iróniával ábrázolja Artaud világát; olykor pedig megszelídíteni látszik azt. A kegyetlen színház szelleme ritkán jelenik meg e sodró tempójú, csúcspontjain lélegzetelállító hatású előadásban. Viktor Gvozgyickij Artaud-ja üzőtt, törekeny örült, „hasonmása” (Igor Kosztolevskij) stabil, elegáns ellentpont: mindketten ragyogóak, de az egész társulat az. A két színészt különös kompánia övezi: liliputi pár, muzikális öregurak, sejtelmes, árnyszerűen suhanó, váratlan helyeken feltűnő mozgásszínészek. Realista helyzeteket meghökkenítő jelenetek billentenek fel: a szék, melyen Artaud kuporog, egyszerre emelkedni kezd, lábai megnyúlnak, az üzőtt lángelme ötméteres magasságban reszket. Az eredeti nézőteret leválasztó tarka függöny néha szétnyílik, mögötte mindig meglepetés: dizőz, kávéházi huncutságok, dobfelszerelésen örület szolót játszó törpe színész, majd ugyanó a párjával aprócska frakkban-estélyiben. A színészek közöttünk sétálgatnak, kergetőznek, gyakran állnunk kell, mert nincs emelvény, a színész eltűnik közöttünk. A játék tempója a kezdeti akadozás után felgyorsul: Artaud halála, majd a szürreális finálé alatt már vibrál a levegő.

Ugyanebben a színházban, ezúttal szokványos színpad-nézőter felállításban, de nem éppen ide való műsorról jelentkezett a szintén moszkvai Tyeatr Tyeny. A Maja Krasznopulszka és Ilja Epelbaum által 1991-ben alapított társulat Oroszország egyik első magán-színháza. A Tyeny sokrétű alkotótevékenységében színház, képzőművészet, zene, mesevilág különös szimbiózisa jelenik meg. Játékos, hihetetlen kreativitásukból korábban már ízelítőt kapunk a fesztivál videoprogramjában: különös bábszínházi operaparádiát játszottak rafináltan mozgatott, miniatűr bábokkal, aprólékosan felépített barokk operaház dús díszletei közt, bőséges fekete humorral, szellemes zenei anyaggal. Élő produkciójuk viszont gyakran egy uráli bányaváros üzemi óvodájában tartott anyáknapi ünnepség színvonalát súrolta. Alulról. Közhelyes, írógéppapírra firkantott, igénytelen grafikákkal (elnyújtott arc csillagszemekkel, szálló madarak, angyalka) keretezett kukucska-színpaduk vetítőkészítésre árnyjátékot, homokanimációt projektáltak. Volt itt költői képek sorozatában *Hattyúk tava*-feldolgozás, melynek mámoros ábráit üveglapra rajzolták fürge kezek, „örült leleménnyel”: balett-táncosnő alakult hattyúvá, ábrándos arc tájára, hullám felhővé, fodor bodorrá, trillili, trallala. Húsz percig záporoztak a filctollal elkövetett vizuális közhelyek. A szellemi laposkúszásba a nézőtérrel elszórtan felhangzó horkolás vitt némi szint. Kezdetleges homokanimációra is sor került, Chopin etűdjére, a pulzusszám további csökkentése céljából. Végül egy árnyjáték operaparádiában megcsillant a Tyeny művészeinek tehetsége: vérbő, vaskos humort elegyítettek dedóval; kartonból kivágott, kitépett, virtuóz gyorsasággal átalakuló kartonpapír alakokból és emberi sziluettekől születő árnyjátékuk nagyszerű tehetségüket is körvonalazta, ám az est fennmaradó része igazi csalódást hozott.

A szentpétervári Tyeatr Formalnij egyórás előadása, *A bolondok iskolája* a fesztivál egyik kiemelkedő produkciójának bizonyult. Az 1989-ben alakult színház ma Oroszország vezető kísérleti társulatai közé tartozik, művészetüket Sztanyiszlavszkij és Csehov munkássága, eszmeiségüket tiszta színházi eszközhasználat és kísérletező szellem határozza meg. Andrej Mogucsnyij rendezte előadásuk főhőse egy kettős személyiségű kisfiú (két színész megjelenítésében) az ötvenes évek Oroszországában. A fiú zilált családban, egy különös társbérletben él: a marakodó szülők mellett egy bizarr, koboldszerű figurával, egy öreg, bolond, titokzatos zsidó öregasszonnyal lakik egy fedél alatt. A fiút (vagyis fiúkat) elszakítják családjától, és egy speciális iskolában kell tovább tanulnia, hozzá hasonló, nehezen kezelhető, hátrányos helyzetű társak között. Az iskolában, ahogy az lenni szokott, barátságok, suta, szánalmas kis szerelmek születnek, odakint dühöng a poszt-sztálinizmus.

Az előadás (Zsótér Sándor *Lángarc*-rendezésére emlékeztető) túllfüggönyös térfelosztásban zajlik. A folyamatosan átrendezett túllfal itt azonban nemcsak elválaszt, hanem kódosít, elmos, elbizonytalanít. Formalnijék izgalmas, mély játéktérre konkrét és szimbolikus tárgyakkal van telezsúfolva: egyszerre dolgoztatják a szemet és a fantáziát. Színészeik egészen egyszerűen jók: nem lehet felfedezni konkrét technikai elkötelezettséget, természetesekek, elragadóak, hitelesek, olyanok, mint egy csokor mezei virág. Az avarral felszórt, önmagában is remek látványt nyújtó térben idősíkok, helyszínek váltakoznak, az állandó változásban hol komédia, hol torokszorító tragédia zajlik. Mogucsnyij előadásában beszéd és mozdulat közel azonos szerepet kap, színészei remekül tudják használni testüket is. *A bolondok iskolája* hatásos, izgalmas, kordokumentumnak sem rossz előadás; zenei anyaga, szcenikai és színjátéki gazdagsága elvarázsolja nézőjét. Ám hozzá kell tenni: Lublinban gyalázatos körülmények között került színpadra, az elképesztő nézőtéri beépítés miatt legfeljebb az utolsó sorokból, felállva lehetett látni az előadást.

A fesztivál egyik legfurcsább vállalkozása a már említett NN Színház *Misztérium – vers a Helyről* című performansza volt. A To-

masz Pietrasiewicz rendezte produkció a dermesztően hideg, esős lublini éjszakában alig tűnt többnek a semminél, utólag, némi idő elteltével azonban drámai szépségű kísérletnek tartom. Az előadás a város gazdag hagyományú, különleges múltú, a náciak által irmagjaig elpusztított zsidó közösségének állít emléket, amely a holokauszt előtti, közel negyvenezres lélekszámával a népesség harmadát tette ki. Az Isaac Bashevis Singer életművében megörökített közösséggel együtt annak szinte minden emléke elveszett. A város közepén húzódó, hatalmas furcsa rét helyén állt



Double Edge: Könyörtelen (Relentless)

ötszáz évig negyedük, szűk utcákkal, reneszánsz zsinagógákkal, közösségi épületekkel, amíg a házakat fel nem gyújtották, az üszkös romokat széjjel nem hordták. Temetőiket feldúlták, a prágaival egyidős régi és a kétszáz éve alapított új sírkert több ezer sírkövet összetörték és elszállították, hogy a város határában létesített majdaneki haláltábor útjait burkoltassák vele. A hatalmas táborba indultunkban ért Kertész Imre Nobel-díjának a híre. Véletlenül nincsenek, csak csodák. Az NN produkcióját az antiszemita graffitiktől hemzseggő (Csepeli György: *...És nem is kell hozzá zsidó*) város szívében, az egykori zsidónegyed szélén álló, csinos téren, a Brama Grodzkán, a Gestapo által ember-vágóhídként használt várkastély tövében mutatták be. A performansz kezdetét egy közeli templom harangjának hosszas zúgása jelezte. A tér csatornáiba erős fényű reflektorokat helyeztek, melyek az üregekből ontották fényüket az éjszakába. A lyukakból – mintha a föld alól jöttek volna – jiddis és lengyel nyelvű szövegek hangzottak fel. Az elpusztítottak üzentek a mélyből.

A helyszínhez közeli NN Színház épületének földszintjén kialakított, kellemes, hangulatos klezmer vendéglőben éppen zártkörű multság zajlott. Lublini lengyel polgárok, elegáns nők és férfiak élvezték krakkói lengyel zenészek csodás játékát. A zsidók nélküli multság hangfoslányai elkeveredtek a tér neszeivel. A föld alól jövő, „archív” hangok tulajdonosainak felfoghatatlan, befogadhatatlan emlékművénel, kétszázhatvan ezer legyilkolt zsidó, lengyel, orosz, homoszexuális, politikai fogoly, Jehova tanúja krematóriumában elégetett testének kupolával fedett hamuhegyénél egy nappal korábban jártunk, már Kertész díjának hírével szívünkben.

A fesztivál utolsó programjaként az 1982-ben Stacy Klein által alapított Double Edge Theatre riogatta a közönséget. A húsz év óta az alapító által vezetett színház eddigi talán legjelentősebb produkciója a világszerte ismertté vált *The Song Trilogy* című vállalkozás volt. A tíz évet felölelő ciklus tudományos és színházi munkát egyaránt magában foglalt, amelynek során tudományos



#### A Gardzienice Metamorfózis-előadása

alaposan kutatták az európai zsidó diaszpóra hagyományait, már ami megmaradt belőlük és hordozóikból. A Double Edge szoros kapcsolatokat ápol Gardzienicével. A lengyel társulathoz hasonlóan, 1994-ben ők is egy farmon rendezkedtek be, Boston közelében. Munkásságuk, történetük ismeretében *Könyörtelen* (Relentless) című, háromszereplős produkciójuk csalódást keltett. Az összes komponens ismerős: puritán, rusztikus tér, miszticizmus, mozgás és beszéd egysége, izgalmas ihletforrások (jelen esetben García Lorca és Rilke költészete), a végeredmény pedig valami zavaros kotyvalék néhány emlékezetes másodperccel, amelyek azonban összeroppannak az előbbi súlya alatt. A gyenge színészek nem tudnak mit kezdeni a rájuk mért karakterrel, imbolyognak a feladatok súlya alatt. Látunk égő kosszarvakkal hadonászást, báb-színházat, királykisasszonyt, izzó fényeket, gördülő vaságyat talpán és gyónatófülkékfalként felállítva, teknőt, némán tátogtatott tangóharmonikát, ki-be csapódó ajtókat, kergetőzést, ki tudja, mért lemeztelenített testeket. Összhatás nincs, a diribdarabok szanaszét hevernek az előadás végén is. Nem derült ki, miért

készült az előadás, meg hogy miről, kinek. Néhány nappal később a Relentless Budapest vendége volt.

A Gardzienice előadásai sajátos keresztmetszetét adták a műhely munkásságának: a fesztiválnapok késő éjjeli programjában a társulat fiataljaiból alakult, a nagy öreggel, Tomasz Rodowiczsal kiegészített Antik Zenekar egy görög vázaképekből kiinduló mozgásművészeti kutató demonstrációt mutatott be: az alkotóközösség színiakadémiájának *Met emoi* című, Euripidész *Iphigeneia Auliszban* című drámájából készült előadását. A program koronájaként pedig a *Metamorfózis*, avagy *Az aranyszamár* című Staniewski-rendezés került színre a Gardzienice sajátos, szűk, puritán, izgalmas, pajtaszerű játékterében. A *Metamorfózist* megelőző „kisprogramok” „előtanulmányok” a produkció izgalmas kommentárjai. Az Antik Zenekar fennmaradt harmóniatörédek és a kor hangszereinek ismeretében rekonstruált, antik szövegekre készített dalainak szenvedélyességével ejtett rabul. E dramatisztán, egyfajta világzenei felfogásban, közismert, rekonstruált vagy a zeneszerzői (Maciej Rychly) fantáziában fogant zeneszerszámok kíséretében előadott dalok sodró, ellenállhatatlan élményt nyújtottak. Tizenöt énekes és zenész szinte egyetlen testté forrva, szenvedéllyel, játékosan, néha szerepét kissé túljátszva szólaltatta meg e kreált zenét. Programjuk kiindulópontjával a *Metamorfózis* szolgált: az előadás során szorosan együttműködő Staniewski és Rychly fölfedezve a zenében magában rejlő lehetőségeket teljességgel „belegyúrta” az előadás anyagába, és koncertté formálta azt.

A *Metamorfózis*, a Gardzienice 1999-ben keletkezett előadása egyszerre virgonc és fennkölt. A színészei sokoldalúságában tobzódó Staniewski – hírek szerint – korábbi rendezéseire képest meghökkentően vidám, frivol előadást hozott létre. Az előadást megelőző koncertből már ismerős hangszer- és énekhang-épitmények, a szinte önkívületben játszó színészek tökéletes csapatmunkája leveszi az embert a lábáról. A *Metamorfózis* sejtetni enged a Gardzienice-rítusrendszer kívülálló számára láthatatlan elemeit. Az előadások előtt egyfajta „szeretetlakomán”, agapén részt vevő, igencsak megvárakoztatott nézőket a rendező és segítői ültetik le (a „fővendégeknek” a központi épület ablakokon át megleshető, elegáns, ódon termében terítették). Előadás előtti szónoklatában Staniewski az istenek kegyelmét kéri magának és játékosainak. A „birtok” területén, az előadásra vonulva a szabadban felállított, korábbi díszletek (például a legendás *Carmina Burana*) között vonulunk. A *Metamorfózis* előadói egy hatalmas ajtón a rendező kopogó jelére betódulnak a térbe. Minden mozdulatot, hangot átjár és áthat az egymás iránti szeretet, a koncentrált figyelem. Csupán egy furcsa, nehezen körvonalazható apróság. Mintha a forma felé billenne a mutató: a szertartásos külsőségek, a túlrájzolttság, a felfokozott játékkedv, a lobogás némi parodisztikus felhangot hordoznak. Különösen érezhető ez a *Metamorfózis* azon pillanataiban, amikor a fiatalabb és idősebb színészek egyszerre, egyenrangú félként játszanak. Tomasz Rodowicz és Mariusz Gołaj, a Gardzienice „élő legendái” dermesztőek a színpadon, legyen szó komikus vagy drámai pillanatokról. Hittelük van, tonnás súlyuk, vibrál, remeg körülöttük a levegő. Rychly zenéjének rafinált dinamizmusa, lobogása aranyba foglalja a játékukat. És bár ez a nagyon tömör hatvan perc szinte kizárólag kifogástalan másodpercekből tevődik össze, halkán, halványan mintha a fáradság jelei zavarnák meg a ritmusát. Staniewski szakrális, rituális-liturgikus színháza, a hely varázslata, egyedisége azonnal megragadja a szemlélőt, ám – különösképpen a kísérőprogramokat tekintve – gyakran nem értjük az irányt. A távolságtartást a valóságtól. Amelyre az aktuális lengyel helyzet „fokozódása”, a térségben tapasztalható, hihetetlen sebességgel zajló átalakulás okozta problémák ismeretében éppen olyan bátor és tiszteletre méltó válaszokat kellene megfogalmazni, mint amilyen a Gardzienice létrehozása volt negyedszázaddal ezelőtt.