

**B**erobban a terembe egy csapat falusi fickó. Akár egy Breughel-kép eleve-  
nedne meg. Karikatürisztikus, brutális, za-  
jos figurák. De mindjárt át is lényegülnek,  
s úgy tetszik, egy görög kórus klamisza-  
bújt tagjait látjuk.

Két férfi, szemben egymással, a terem  
jobb és bal oldalán. Láthatóan lényegbe  
vágó dialógust kívánnak folytatni, ám ah-  
hoz közelebb kell kerülniük egymáshoz.  
Szókratész és Phaidrosz Platón *Phaidroszá-*  
ból. A szenvedélyes vita, amely a szeretet és  
a szerelem mibenlétéről fellángol köztük,  
hamisítatlan filozófiai szócsata. Középpütt  
egy dór oszlop talpzata, már ott vannak,  
fellépnek rá, s a szavak birkózásából fizikai  
birkózás lesz: nemcsak érveik fonódnak  
egymásba, hanem karjuk, lábuk is. Egyre  
nehezebb megkülönböztetnünk az „ideá-  
lis” szeretet és az érzékiség titkait feszegető  
replikákat, egyre kisebb esély van rá, hogy a  
két megveszekedett filozófust bárki szétvá-  
lassza. A breugheli fickóknak mégis sike-  
rül, igaz, nem fizikai erővel, hanem azzal,  
hogy kórusként magukhoz ragadják a szót:  
énekelni kezdenek.

A Merlin színháztermében vagyunk, a  
lengyel Gardzienice együttes vendégjáté-  
kán, de lehetnénk a Gardzienicei Színházi  
Központ deszkatermében is, ahol a nálunk  
most bemutatott – Apuleius *Az aranyszar-  
már* című műve alapján készült – *Átváltozá-*  
*sok* hetedik esztendeje műsoron van, ab-  
ban a kelet-lengyelországi faluban tehát,  
ahol Włodzimierz Staniewski a hetvenes  
évek közepén néhány társával együtt meg-  
alapította az együttest, amely azóta világ-  
szerte ismertté tette a kis Lublin melletti  
település nevét. Ám ha ott lennénk, és ott  
néznénk az *Átváltozásokat*, talán rá se is-  
mernénk, s nem csak azért, mert a Sta-  
niewski-féle színháznak lételeme a meta-  
morfózis – nem ismerik a premier, a kész  
produkció fogalmát, csak alkotói folyamat-  
ról hajlandók beszélni, amelynek a színészi  
tréning és próba ugyanúgy része, mint a  
közönséggel való találkozás, a nyilvános  
előadás, ám ez sosem kész produktum, to-  
vábbra is állandóan változik –, inkább  
mert a *találkozást* valóban szó szerint értik,  
vagyis odahaza (és a környék falvaiban,  
ahol állandóan „tájoznak”) a színházi  
együttlét számukra korántsem korlátozó-  
dik az előadásra, előtte is, utána is hosz-  
szabb időt töltenek a publikummal, együtt  
esznek-isznak, beszélgetnek.

Érdemes itt idéznünk Staniewski két év-  
vel ezelőtti nyilatkozatából, amelyben a  
Gardzienice negyedszázados jubileuma  
kapcsán, így beszélt a *Gazeta Wyborcza-*  
ban ezekről a találkozásokról: „Az egyik  
legsokkírózobb eset számomra a pápaláto-  
gatás idején történt. Białystok környékén,  
egy pravoszláv községben léptünk fel.  
Ahogy öreg Fordunkkal végiggyurultunk

PÁLYI ANDRÁS

# Eksztázis vagy expedíció?

■ A GARDZIENICE VENDÉGJÁTÉKÁRÓL ■





ezeket a falvakon, az emberek futottak a kocsi után, és kiáltoztak: »Ezt a ti lengyel pápákat fel kéne kötni!« És még csak ezután következett az igazi történelmi lecke. Megtudhattuk, mi minden történt e falvakban, melyek a háború előtt pravoszláv vagy görög katolikus települések voltak, hogyan szereztek meg a katolikusok maguknak az ortodox templomot. Jabłocznában már mi magunk hoztuk szoba a templom körüli háborút, hisz ami ott történt, közismert eset, megírták a lapok. Meghívtuk az embereket Czarnéba, ebbe a felperzselt, földig lerombolt és soha újjá nem épített faluba, ahol csodálatos módon csak a kis ortodox szentély maradt meg, noha az is romos már. Az *Avvakum pápa életét* adtuk elő e templomocskában, majd éjjel újra összegyűltünk a templom tövében, s tüzet raktunk. Az emberek sírva mesélték családjuk, őseik történetét. Olyan éji rituálé lett belőle, amit ember el nem tud képzelni.”

Włodzimierz Staniewski a kevés számú autentikus Grotowski-tanítvány egyike, mégis eretnek. Talán csak az Odin Teatret létrehozója, Eugenio Barba és a pontaderai Grotowski-központ munkáját a mester halála után továbbvivő Thomas Richards említhető mellette; ám Barba is, aki a hatvanas években segédrendező és a keleti és nyugati technikákat ötvöző színészi tréning kidolgozója volt Grotowski színházi laboratóriumában, Richards is, aki elfogadva a kései Grotowski „művészi-alkotói remetesség”-eszményét, Pontaderában már nem műveket kíván létrehozni, csupán eljuttatni az akciók részvevőit „a test és az esszencia” dualizmusától az „esszencia testéig”, lényegileg a „vertikális” Grotowski örökösei, akik – az emberi lényeg, a „mag” vonzásában – belső felfedezőútra indultak a színészen, a performerben, az emberben. Egy rövid ideig azonban maga Grotowski is – ma már azt mondanánk, klasszikus színházi korszaka után – túl sterilnek, elvontnak, életidegennek érezte saját színházi laboratóriumát vagy magát az elvonultságban végzett kutatómunkát, de legalábbis felfogta e veszély kísértését, és szélesre tárta a laboratórium kapuját. Ez volt a *parateátrális vállalkozások* időszaka, vagy ahogy később nevezték, a Részvétel Színháza, amikor a „mieink”, vagyis a Grotowski-színház iránt szellemi-mentálisbeli nyitottságot tanúsító fiatalok (pontosabban: zömében fiatalok) mind bebocsátást nyertek a korábban zárt műhelybe. Ekkor, a hetvenes évek első felében Włodzimierz Staniewski volt a wrocławai színházi guru jobbkeze, épp azokban az években tehát, amikor úgy tűnt, hogy Grotowski, aki ugyan maga is a hagyományos szerepjátszó színház rendezőjeként kezdte pályáját, ám akit kezdettől az életben viselt maszkok elhagyása és a levett szerepek mögött feltáruuló emberi „esszencia” megtalálása érdekelt a legjobban, a maga módján még egyszer kimeréskedik arra a „horizontális” lapályra, ahol a színház shakespeare-i tükröt tartva a nagy társadalmi álarcosdinak ma is él és hat. Így nézve érthető, ha egyesek már annak idején Grotowski szemére vetették, hogy nem is a színház új útjait keresi, inkább egyfajta világi vallás lehetőségét (bár kérdés, nem lesz-e a profanításban minden vallásból színház). Lelke mélyén talán még az ifjú Staniewski is

így vélekedett, aki korábban különféle alternatív együttesekben ténykedett, ám azonnal beállt a csapatba, amikor Grotowski e parateátrálisnak elkeresztelt paradox expedíciójához társakat verbuvált. És itt magára talált. Úgyhogy 1975-ben, amikor megérezte mesterében az újabb irányváltást, azaz a visszatérést a régi zárt dimenziók közé, búcsút is vett a wrocławai műhelytől, és hamarosan megalakította a Gardzienicét.

Az eksztázis vagy az expedíció az új színház lényege? – tették fel sokan a kérdést a hatvanas–hetvenes években, amikor világszerte egyszerre problematikusnak, hitelét veszítettnek, idejét múltnak tűntek Thália régi, jól működő szentélyei, amelyek bizonyos bevált modelleket kultiváltak. Lehet-e a színészi jelenlétnek eddig ismeretlen mélysége és ereje, léteznek-e a teatralitásnak eddig meghódítatlan szűzföldjei? Mi a színház specifikuma, és hol vannak a határai? Egyfelől burjánozni kezdtek a látványosság új művészi és nem művészi formációi (film, televízió, videó, digitalizálás), ráadásul ez a folyamat máig nem állt meg, másfelől nyilvánvaló lett, hogy a teatralitás végső lényege nem a spektakularitás, hanem színész és néző élő találkozása, együttléte. De kinek mit jelent a színház színészcentrikussága? A belső, rejtett dimenziókat kutató „vertikális” Grotowski néhány esztendő alatt olyan eksztatikus magaslatokba tudta emelni a színészeit – vegyük csak Ryszard Cieślak pseudokrisztusi megváltói átlényegülését *Az állhatatos hercegben*, amely a nyílt színen, a nézők szeme láttára ment végbe –, hogy a világ nem is tehetett mást, rajongó áhítattal bámulta e színészi csodát, miközben maga Grotowski megrémült a saját mutatványától, hisz őt a munka tartalmi vetülete érdekelte, s nem a szenzáció. A hetvenes évek alternatív színházi fesztiváljain egymást érték a Grotowski-epigonok, akik szerették volna lekoppintani a lengyel rendező miszticizmusát és a színészi eksztázis nála látható ritka csodáját, produkcióik tele voltak úgynevezett elementáris akciókkal: a szereplők fetrengtek, hörögtek, visongtak – százalmas benyomást keltettek. Ha valami, hát ez az attitűd teljesen idegen Staniewskitől, akinek számára a színház mindenekelőtt „szövetség az étellel”, nem „ünnepe”, és nem „katakomba”, legfeljebb a színészi gesztus nyelvével megfogalmazott önreflexió.

Richard Schechner szerint ma a Gardzienice „az egyik legfontosabb kísérleti csoport a világon, amely a közösségi életre alapozva műveli a színházat”, de Richard Gough és Judy Christie már 1989-ben, beharangozva az együttes nagy-britanniai és írországi turnéját, úgy beszélt Staniewski-ékről, mint „az egyik legjelentősebb színházi társaságról a mai világban”, amely „szembeszegül a kor legújabb áramlataival

– a posztmodernizmussal, az autobiografikussággal, a szენve-délynélküliséggel –, végzi a dolgát, s azt ambicionálja, hogy művészetében – a »szövetség az élettel« jegyében – egybeolvadjon az, ami a szakma, azaz, ami a magánélet”. Alison Hodge, aki nemrég figyelemre méltó munkát publikált a színjátszás XX. századi megújításáról (*Twentieth Century Actor Training*. Routledge, London, 2000), többek közt Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Copeau, Brecht, Strasberg, Brook, Grotowski és Barba társaságában elemzi Staniewski munkáját a színésszel, hangsúlyozva, hogy amikor a Gardzienice alapító rendezője kitűzte maga elé a „szövetség az élettel” programját, elsősorban a színész egyfajta „naturalizálásán”, azaz természetessé tételén törte a fejét, aminek alighanem az volt a legfontosabb feltétele, hogy megtalálja „a színház új, természetes közegét”. Ez pedig nem egyszerűen a falusi miliót jelenti, különösen nem a szó idillikus értelmében (Staniewski kezdettől következetesen elutasítja az idegenforgalmi csemegeként forgalmazott folklór minden formáját). Abból, ahogy egy 1979-es keltezésű programszöveg fogalmaz, mindez világosan kitűnik: „Elhagyni a várost, nemcsak a színházépületet, hanem a városi utcát is; megszólítani az embereket (a nézőket, a közönséget), de nem azokat, akiket már megrontott a »viselkedési rutin«, vagy akiknek megvan a maguk betanult műélvezői modellje és sablonos értékrendje; kivinni a színházat a számára ismeretlen vagy az általa lenézett

térbe.” De mit ért Staniewski azon a kifejezésen, hogy *tér*? Semmiképp sem „egy újabb, szigorú előírásokkal és rituálékkal körülbástyázott »zárt kört«, nem is egy újabb színpadot – fejtegette az 1979-es szófiai ITI-kongresszuson –, a tér számomra inkább egy terület, amelynek megvannak a maga földi és égi értékei. S amikor ezt mondom, nem egyszerűen a természet »kulisszáira« vagy holmi passzív költői kontemplációra gondolok. Nagyon is arra van szükségünk, hogy ezek az értékek a színházi történet élő részesei legyenek.” Alison Hodge mai szemmel ezt így látja: „Elsődlegesnek tekintve a színház és a falusi közeg szimbiózisát Staniewski elismeri, hogy a kontextus, amelyben a színész dolgozik, számára alapvető forrásként és a színházcsinálás aktív partnereként lényeges.” Magyarán a színésznek azért kell „a múltfélben lévő bennszülött kultúrák közt élni és dolgozni”, hogy merítsen ezekből a „rég, rejtett, elfeledett forrásokból”. Bennszülött kultúrák: ez Staniewski *terminus technicus*a, elkerülendő az olyan lejárattott jelzőket, mint *falusi, paraszti, népi*.

Tény, hogy a Gardzienice a „bennszülött”, azaz a népi kultúrával való együttélésből mindenekelőtt a test radikális és intenzív expresszivitásának követelményét olvasta ki, ám nem kevésbé azt is, hogy ez az expresszivitás fonákjára fordítható, ami a Staniewski-féle színészetnek lényeges aspektusa, hisz az előadásban a színészi jelenlét motivációja láthatóan nem annyira lélektani, mint inkább szociografikus, az egyes szölamokat képzelt vagy valóságos viselkedési minták, illetve nemegyszer azok „kifordított” változatai, karikatúrái viszik. Itt tehát korántsem a maszkok Grotowski-féle levetéséről van szó, sokkal inkább a megfelelő maszk megtalálásáról, ami természetesen illik a színészre. „Nem az a lényeg, hogy a színész a megismerő folyamat során mit talál önmagában, és mit tud ebből megmutatni, hanem hogy mit képes külső, fizikai vagy vokális cselekvéssé formálni a térhez és a többi színészhez való meghatározott viszonyán belül” – írja Alison Hodge. Staniewski számára a színészet tehát elsősorban a színész által véghezvitt tetteken alapul: „A *causer* kifejezést sokkal jobban szeretem, mint azt, hogy színész – mondja. – Lengyelül a tettes kisebb kaliberű bűnözőt jelent, olyasvalakit, aki a szokásostól elütő dolgot tett vagy okozott, s annak következményei vannak. Legyen ilyen a színész is, lépjen be, mérje fel a helyzetet, és kövesse el azt a tettet, aminek megvannak a következményei.” Magyarán úgy is fogalmazhatnánk: a színház legyen tett, legyen része az életnek – ez a Gardzienice „realizmusa” –, másrészt minden színészi tett térjen el a szokványostól, azaz jelenjen meg benne az, amit transzgressziónak vagy transzcendenciának nevezünk, vagyis amivel az ember önnön határait ostromolja. „Ezt a két dolgot soha nem szoktuk összekapcsolni. Ellenkező végletnek, ellentmondásnak látjuk őket. Azt tapasztalom viszont, hogy [a bennszülött kultúrán belül] nagyon jól megvannak együtt” – állapítja meg a rendező, aki arra törekszik, hogy a színész ne csupán önmaga, hanem saját kultúrája



határait is áthágja, hisz minden kultúra valójában csak a másiknak a ritmusából és ikonográfiájából érthető meg. Staniewski és leghűségesebb társa, Tomasz Rodowicz, aki most is a fő szöveget viszi (az alapító csapat másik öt tagját már nem találjuk az *Átváltozások* színlapján), ezért is telepedtek le annak idején Lengyelországnak épp ezen a pontján, ahol etnikumok, vallások, kultúrák keresztezik egymást (lengyelek, beloruszok, tatárok élnek errefelé, akik katolikusok, pravoszlávok, mohamedánok), maga a hely kezdeti kihívás és szembesítés volt számukra, egyszerre „vaskos” realitás és bizonyos metafizika, minthogy a kérdéseket, amelyekkel itt szembesültek, csak úgy tudták megválaszolni, ha valamilyen képp túlléptek önmagukon.

Jól mutatja ezt az utat és az út egyes fázisait a Gardzienice jó negyedszázados repertoárja – hisz minden előadás egy gesztus –, amelyen meglepően kevés cím szerepel. Az első produkció, az *Esti előadás* (1977), amely Rabelais *Gargantua és Pantagruel*ének elemeiből épült fel, és igazi karneváli színház kívánt lenni, a városi jövevények kéznyújtása volt a helyiek felé. Majd a *Bűbáj* (1981) – Mickiewicz *Ősökjének* motívumaiból, közös halottak, napi rítus, múltidézés, a nemzeti sors és a romantikus gyökerek személyes megvallása. Ezt követte az *Avvakum pápa élete* (1983), a Kelet–Nyugat közötti kulturális-mentális-válaszvonali drámája, továbbá a *Carmina Burana* (1990), a középkor és a jelen közötti időtávlat drámai exponálása, végül az *Átváltozások* (1997), amelynek kapcsán Staniewski – a brechti „színpadi gesztus” analógiájára – először beszél a „zenei gesztus” meghatározó szerepéről, noha mindig is azt vallotta, hogy „a zene kezdete és lényege mindennek, amit létrehozunk”. De itt valami másról (is) szó van, hisz ezúttal „megváltoztattuk filozófiánkat, és nem élő emberektől tanultuk a zenét, hanem kövektől”. Tudniillik annak az antik görög zenének, amely az i. e. V. század és az i. sz. II. század között keletkezett, csak kőbe vésett nyomai maradtak fenn, s egyelőre még e fennmaradt jelek megfejtését illetően eltérnek a vélemények. (Itt említem meg, hogy az *Átváltozások* után újabb görög előadásra készülnek, amely Euripidész *Elektrája* alapján készül, és amelyből *Mozdulatok* címmel már a mostani vendégjátékon is részleteket mutattak be.) Természetes, hogy az *Átváltozások* után, amely az eltűnt görög zenét rekonstruálja, mindjárt fellobbant a kritikai vita: mennyire tekinthető hitelesnek ez a zene, amely a meglévő feljegyzések gondos elemzésétől az első keresztény himnuszokig minden lehetséges forrást felhasznál, ám amellyel kapcsolatban Staniewski az organikuságra helyezi a hangsúlyt, utóvégre „a ritmus életrajzait senki sem teremtheti újra – írja az előadás műsorfüzetében –, itt csakis az intuíciót követhetjük”? Amihez találoan fűzi hozzá a kritikus – Bronisław Wildstein a *Rzeczpospolitában* –, hogy „nyilván sosem derül ki, hogy e rekonstrukciók mennyire közelítik meg az eredeti dalokat. Mégis elmondható, hogy jól sikerültek, és szuggesztív egységet alkotnak. Jól sikerültek, mert kitűnő muzsikát hallunk, amely nagyban elősegíti az előadás drámaiságát. Ettől van végig jelen a feszültség az emelkedett keresztény himnuszok és a dionüszoszi orgasztikus megszállottság között, sőt egyszer csak kiderül, hogy e végletek igen közel vannak egymáshoz, és át is léphet az egyik a másikba.”

Nem véletlenül vette elő Staniewski a II. századi platonikus Apuleius művét, hisz *Az aranyszámár* voltaképp a platóni eszmék kiskatéja (az emberi lélekről, a szerelem természetéről, az átváltozások misztériumairól), csak épp az allegóriák nyelvén, az sem véletlen azonban, hogy mintegy Nietzsche-n át olvassa Apuleiust is, Platont is, azaz az előadásban a misztikus emelkedettséget egyfolytában fenyegeti az emberben leselkedő állapot, tudniillik Apuleius ifjú hőse rövid időre bagollyá kívánván változni, tévedésből számárrá lesz, s nem tud visszabújni emberi bőrébe. Tomasz Rodowicz ráadásul elhívta velünk, hogy számára állatnak lenni nemcsak áldozat, hanem felszabadulás is – és nem csupán szexuális értelemben –, így miközben a többiek kivetik maguk közül, és

megalázzák, ő sok mindent megért abból, ami amazok számára felfoghatatlan. A rendezőnek szent meggyőződése, hogy a régi görögök számára a zene két végletet jelentett: a „trák” zenei tradíció a „destruktív érzékiséget”, az emberben rejlő határtalan vadság felszabadítását képviselte, erre a muzsikára jártak örvengő táncukat a bacchánusok, akik szétépték a másik véglet képviselőjét, a világ harmóniáját zenébe foglaló Orpheuszt. Ismét csak vitatható, hogy valóban így volt-e, az előadás azonban hitelesíti a rendezői eszmét, hisz az *Átváltozások*, noha valóban visszanyúl mint forráshoz az európai kultúra gyökereihez, mégsem akkor, hanem a jelenben játszódik.

Így érti már idézett kritikájában Wildstein is, aki a következőképpen járja körül az *Átváltozások* világnézeti-szellemi holdudvarát: „Annak a misztikus szeretetnek, amely Szent Pál óta a kereszténység alapja, mindig is megvolt a sötét oldala, az elszakíthatatlanul hozzá tartozó romboló szenvedély, az érzéki ösztön, amely minden gátat áttört, és a civilizált rendet fenyegette. A szeretetnek ez a válfaja mindig is elemi erőt képviselt, a társadalom tehát igyekezett kordában tartani. Erre az erőre hivatkozott Friedrich Nietzsche, a dionüszoszi ekstázis nevében elvetve az apollóni rendet. Ezért az erotikus misztikáért lelkesedett Georges Bataille is, és ez a felfogás kér szót a pszichoanalízisben, amely úgy tartja, hogy a kultúra az ember megfékezhetetlen állati ösztönének a szublimálása.” Az *Átváltozások* tehát, amelyet műfaja szerint alkotója „színházi esszének” nevez, e két dimenzióról értekezik, e kétösség belső feszültségéről, az emberről, aki arra ítéltetett, hogy önmagával olyan ellentmondásban éljen, amely a modern (urbánus) világban meghasonlással, feloldhatatlan frusztrációhoz vezet. Mi egyebet kívánna megfogalmazni az a hamisítatlan istenkáromló jelenet – az előadás egyik legborzongatóbb-legmélyebb pillanata –, amelyben a dór oszlopon szenvedő színész (Mariusz Gołaj) gyötrelmeivel keresztte lényegíti az oszlopot, majd orgasztikus transzba esik, a kereszt meg hatalmas fallosszá változik, ám e hideglelős tabusértésben (a katolikus Lengyelországban!) nincs szemernyi olcsó hatásvadászat sem: a mai ember belső megosztottságának drámai víziója ez.

Az *Átváltozások*, tele nyílt színi átváltozással, egy minden ízében, dramaturgiájában, színészetében, koreográfiájában és zenéjében is polifon mű. A kritikus ilyenkor nehezen áll ellen a kísértésnek, hogy belemagyarázza a műbe a napi politikát (Avvakum pápa lázító prédikációjából egyesek annak idején a Szolidaritás-pap Popieluszko atya hangját hallották, a *Carmina Burana* az 1989-es lengyel fordulatra adott válaszként nézték stb.), holott ez épp fordítva igaz: az *Átváltozásokban* is ott rejlik a napi politika, mintegy a hétköznapiság és a lengyel valóság részeként, ám az, amit az előadás mondani akar, messze túlmutat e problémakörön. A Gardzienicét kezdettől valamilyen formában a modern ember identitásválsága foglalkoztatja, az előadások – láthatóan egyre mélyebb köröket futva – újra meg újra ezt szeretnék megragadni. Kérdés persze, hogy a színház, amely ars poeticája szerint hisz az ember természeti pozíciójában, s erre alapozva készíti (társadalmi, kultúrtörténeti, politikai stb.) diagnózisait, megtalálja-e a választ arra a régi, az ekstázist és az expedíciót illető kérdésre is. Hisz az lát-szólag csak a színjátszás mikéntjére kíváncsi, valójában azonban itt is többről és másról van szó. Ha úgy tetszik, a dionüszoszi és az apollóni alternatíváról. Ha úgy tetszik, az ekstázis esélyeit kutató belső expedícióról vagy akár az új expedícióknak utat nyitó ekstázis elragadtatásról. Ha úgy tetszik, arról, hogy az ember minél inkább felosztja és megosztja magát, annál inkább arra vágyik, hogy egy és egységes legyen. Ha úgy tetszik, arról, hogy ez az egység abban a kelet-lengyelországi faluban is, ahol a Gardzienice közel harminc éve működik, csak úgy érhető el, ha a színész „tettes” lesz, s a benne zajló folyamatokból az előadásban érvényesen csupán annyi marad, amennyi fizikai vagy vokális cselekvéssé alakítható.