



Jászay Tamás

Sötéten izzó aranykor

VARSÓI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

A lengyel színház aranykorát éli. Ezt mutatják egyrészt a hangzatos – ám hazai példákból tudjuk, milyen csalóka – számok: a kétszáz állami színház mellett vagy félezer független csoport tevékenykedik a harmincnövmillió országban. Másrészt a jól karbantartott, működő színházi életéről tanúskodott a huszonkilencedik alkalommal megrendezett Varsói Színházi Találkozó a nemzetközi vendégek – kritikusok, újságírók, fesztiválszervezők, színházigazgatók stb. – számára összeállított programja is.

Azért nekik és azért így, mert itt (egyelőre?) van pénz a hazai kultúra külföldi kapcsolatainak ápolására, még inkább fejlesztésükre. Ezt vállalta fel a 2000-ben létrejött Adam Mickiewicz Intézet: nem csupán vállve-regetéssel, de anyagilag is támogatja a lengyel rendezők külföldi bemutatkozását, a lengyel darabok nemzetközi forgalmazását (a fordítástól a felolvasó színházi bemutatóig sok mindent) vagy éppen a külföldi rendezők hosszabb-rövidebb lengyelországi tartózkodását. S az itt dolgozó fiatal, dinamikus csapat aktívan készül a 2011-es lengyel EU-elnökség felévére is, amikor nemzetközi színházi kooperációk révén kívánják demonstrálni kultúrájuk nyitottságát – szabad a pálya... (Eltérő profilú intézmény a varsói „OSZMI”, vagyis a Zbigniew Raszewski Színházi Intézet. Amellett, hogy munkatársai a mostani találkozó szervezésében is részt vettek, a 2003-ban megnyílt, egyebek mellett egy kamaraszínpaddal is rendelkező, tágas épületben a hetvenes évek eleje óta gyűjtött archívum, remek színházi könyvesbolt vár mindenkit, továbbá innen irányítják az ország legjelentősebb, lengyel és angol nyelvű színházi portálját is.)

Az összesen majd' háromhetes Varsói Színházi Találkozó külföldi vendégeknek szóló, közel egyhetes fejezete összefonódott a színház piaci működ(tet)ésével: a meghívott újságírók „feladata” a látottak hírének messzire röpitése, míg a fesztiválválogatók és színházigazgatók saját rendezvényeik profiljába vágó és persze pénztárcájuknak megfelelő produkciók meghívásáról dönthettek. Ezért mi nyilvánvalóan a *mainstream*-et kaptuk: többnyire a már nemzetközi szinten is elismert, lassan őszülő halántékú, de még mindig úgynevezett fiatal rendezők munkáit (a jelző tehát ott sem életkort, inkább színház- és világlátást jelöl). A nagy öreg, a szűkebb páttriájában szinte kultikus tiszteletnek örvendő Krystian Lupa ugyan kimaradt a szórásból (Varsóban az érkezésünk előtt négyszer játszották az Andy Warholról emlékező *Factory 2-t*, az előadásról

lásd a *SZÍNHÁZ* 2009. januári és júniusi számát), de a számunkra összeállított programban Lupa tanítványai és/vagy követői (Warlikowski, Klata, Jarzyna) mellett helyet kapott a legifjabb rendezőgeneráció egyik befutott tagja (Zadara) is.

DRAMATURG KERESTETIK

Mielőtt valaki félreértene: amikor azt állítom, hogy a lengyel színház aranykorát éli, nem arra gondolok, hogy a néző egyik ámulatból a másikba esik a szakmában készülő, lenyűgöző előadások láttán, ahogy azt sem mondanám, hogy Varsóban csupa ilyet láttam. A minősítés inkább a blöff, a hakni, a tét nélküli bohóckodás feltűnő hiányát, a kitaposott utakat bátran elhagyók aktivitását jelenti, meg azt, hogy a lengyelek szemléletét érett és felelős színház, amelynek a gondolkodás mellett kifejezett célja a gondolkodtatás is.

További közös jellegzetességük (ami egyébként hamarosan eltűnhet): a külső szemet jelentő dramaturg szerepének jól érzékelhető hiánya. A lengyel erőteljesen rendezőcentrikus színház, markánsan egyéni alkotókkal, akik nem mindenki számára emészthető vagy élvezhető színházat készítenek. (Ez feltehetően összefügg avval, hogy a lengyel drámaszerzők már a XIX. században inkább költők és kísérletezők voltak, mintsem szórakoztató, a színpadon egy csapásra megszólaló szövegek létrehozói. A színrevivőknek hasonló kvalitásokkal, nagyfokú kreativitással és szárnyaló fantáziával kellett rendelkezniük, hogy élő színház szülessen ezekből a textusokból.) Néha az a benyomásunk, mintha a mai rendezők a nézőről is megfeledeknének: hogy ezt saját mániáik kiélésével vagy a szünni nem akaró s olykor zátonyra futó kísérletező- és felfedezőkedvvel indokoljuk-e, nézőpont kérdése.

Mindenesetre ez villan belém például a rég várt Warlikowski-premier, a (szakmai) közönséget leginkább megosztó, nettó ötórás (*A*)*pollonia* láttán. S a színházi képletben a nézőt a sokadik helyre rangsoroló szemlélet is kihallható abból, ahogyan vendéglátóink közlik: ez az előadás talán őszre nyeri el úgy-ahogy végleges formáját, hiszen a mester a nyári külföldi vendéglátók (Bécs, Avignon stb.) során folyamatosan dolgozik majd rajta. Ami persze valahol természetes és dicséretes, ugyanakkor – és ez korántsem csak Warlikowskira, hanem az összes, Varsóban látott produkcióra vonatkozik – mégis nehezen belátható: vajon miért nem működik a rendező mellett egy dramaturg,

(A)pollonia

aki közbelép, hogy nyugvópont felé terelgesse a határozott formanyelvvvel dolgozó, ám esztétizáló megoldásokban tobzódó előadásokat? Magyarán: hol az az ember, aki meggregulazza az önnön zsenialitásában sütkérező rendezőt? Impresszióink, miszerint a dramaturg gyakorlatilag nem létező státus a kortárs lengyel színházban, utóbb hivatalos igazolást nyert. A Raszewski Intézet munkatársai nemcsak (f)elismerték a problémát, de orvosolni is igyekeznek azt: többek között külföldről hívnak felkészült dramaturgokat, akik fiatal lengyel szakembereket képeznek workshopok és fórumok keretében. Pénz és paripa tehát van, azt meg az idő dönti el, hogy a várhatóan megizmosodó dramaturgok tudják-e, merik-e használni a fegyverüket...

A továbbiakban haladjunk időrend és „nagyság” szerint! Nem mondanám, hogy a fiatal, ám pályakezdőnek korántsem nevezhető, színházrendezést Philadelphiában és Krakkóban tanult Michał Zadara (szül. 1976) és egyebek mellett az életkorát tekintve is a sor másik végén álló, nemzetközi hírnévnek örvendő, a lengyelek szerint tehetségével magányos szirtfokként kimagasló Lupa-tanítvány, Krzysztof Warlikowski (szül. 1962) között egyenes vonal lenne húzható. A kettejük közé eső sztárrendezők ugyanis eltérő nyomvonalakon haladnak: Grzegorz Jarzyna (szül. 1968) kifinomultan esztétikus, a realista színházat felhasználó, ám azon messze túllendülő „látványszínházban” gondolkodik, míg a punkfrizurás, baloldali katolikus Jan Klata (szül. 1973) gyilkos humorérzéssel és bömbölő rockzenével mutatja fel akár évezredes drámákban is mindazt, ami a lengyeleknek itt és most fontos – vagy szerinte fontosnak kellene lennie.

Az aktualitás, vagyis a színháznak a (szűkebb vagy tágabb) világra való nyitottsága egyébként újabb általános jellemző. A szervezők szerint a véletlen műve, mégis feltűnő, hogy alig akadt előadás, amely ne nyilvánított volna karakteres véleményt néhány visszatérő témáról: a holokausztról, a kisebbségek egykori és mai helyzetéről, zsidók és katolikusok kényszerű együttéléséről, a második világháború Lengyelországban mindmáig feldolgozatlan traumájáról... Téved azonban, aki arra gyanakszik, hogy csupa nyomasztó produkcióval sokkolják a közönséget: lenyűgöző az a könnyedség, sokszor egyenesen játékoság, amellyel a mégoly megrendítő témákat, a társadalmat feszítő ellentéteket kezelik és színpadra viszik az alkotók.

MENEKÜLTEK

Cáfolatként és igazolásként itt van mindjárt Michał Zadara két munkája (a Tavaszi Fesztiválon nálunk is látott *A Pál utcai fiúk* rendezőjével interjút közölt a *SZÍNHÁZ* 2009. júniusi száma). Az izraeli–lengyel koprodukcióban készült *Bat Yam – Tykocin* című elő-



Stefan Okolowicz felvétele

adás példás nemzetközi együttműködés eredménye, amely az Adam Mickiewicz Intézet támogatásával jött létre. A címként egy izraeli és egy lengyel település nevét viselő, kétrészes előadás első felében (*Bat Yam*) az izraeli Yael Ronen lengyel színészekkel dolgozott Wrocławban, míg a *Tykocin*ban Zadara izraeli játszókat instruálta a tel-avivi premierre készülve. A két „felvonás” két külön világ. Vagy inkább ég és föld: míg Yael Ronen rendezése (és Amit Epstein szellemes szövege) könnyed eleganciával, amolyan „magamat kigúnyolom, ha kell” hozzáállással értekezik a zsidó–lengyel kapcsolatokról, addig Zadarának és a többedszer vele dolgozó, a *Tykocin* szövegét jegyző Paweł Demirskinek csupán lapos és unalmas közhelyparádéra futja.

A *Bat Yamban* napjaink Varsójába érkezik az izraeli család: a nagypapa túlélte a holokausztot, gyerekei és unokái számára azonban mindez már inkább csak egzotikus mítosz – az egykor volt zsinagóga mellett épült H&M áruház jobban izgatja a fantáziájukat. A pátosz obligát pillanatait olykor épp a nagypapa rombolja szét – amikor az ősök nyomai után hiába kutatva az egyik szereplő kifakad, hogy ez az egész olyan, mintha a zsidó közösséget egyszerűen kitörölték volna Lengyelország emlékezetéből, az idős férfi visszakérdez: talán újra fel kellett volna építeni a gettót? Ez a fajta polemizáló, önmagával (is) vitatkozó megközelítés jellemzi a minimáltérben, állványok, rámpák és jelzésszerű helyszínek között (díszlet: Robert Rumas) zajló, filmes eszközökkel is gyakorta élő történetmondást. A nosztalgia mellett bőségesen jut hely a csípős (ön)kritikának, és eközben észrevétlenül egymásra vetítődik a család és a nemzet (és több nemzedék) sorsa és nézőpontja. Az előadás rádöbrent, mennyire értelmetlenek az emberek által olyannyira óhajtott és folyton hangoztatott vegytiszta kategóriák: az áldozatok keserűek és cinikusak, mi több, xenofókok és rasszisták, a valódi gyilkosoknak meg közben nyomuk vész.

Üdítő a *Bat Yamban* tapasztalt politikai inkorrektus, és hozzá képest arcul csapással ér fel Zadara *Tykocin*jának ötletlen, a folytonos önreflexióba sután kapaszkodó nézőpontja. A gondolat és az üzenet per-

szé itt is megvan – a történelem fiktív mivolta, az egyéni és generációs történetek elmesélhetetlensége és töredékessége, az objektív igazság megkérdőjelezése és eltörlése stb. –, a didaktikus kifejezési eszközök és a színészvezetés hiányosságai azonban varsói tartózkodásom egyik, ha nem legnagyobb csalódását hozzák.

A program összeállítói azonban még egy esélyt adtak Zadarának, és milyen jól tették! A Racine *Iphigeniája* nyomán született, szintén Paweł Demirskivel közösen jegyzett *Iphigenia. Egy új tragédia* című, Krakóból meghívott előadás érvényes és izgalmas interpretáció. A szövegverzió azért is figyelemre méltó, mert Racine drámájába természetesen simulnak bele a menekülttáborokról, etnikai ellentétekről szóló passzusok, még inkább átélhetővé téve, közel hozva az isteni beavatkozásnak köszönhetően megszakadó tragédiát. A színpadot fehér padló borítja, a sokszög-alakzat egyik sarka a nézőtér fölé lóg. Az egyetlen kiemelkedő díszletelem egy hatalmas, szintén fehér plató: egy hajó fedélzetén vagyunk (a viharos tengeren hánykolódó hajó a háborúval küzdő állam metaforáját idézi). Racine-nál és ókori előzményeiben Iphigeniát a szélcsend megszüntetése érdekében áldozzák fel, itt viszont fordítva: a folyton zúgó – szélgépekkel és erőteljes hang- és fényhatásokkal megidézett –, idegtépő vihar tesz lehetetlenné bármiféle emberi kommunikációt. A tomboló orkánt képtelenség túlkiabálni, innen az előadás egyik legkarakteresebb megoldása: a plató oldalára vetítve, illetve a színpadon több helyen elhelyezett monitorokon fut lengyelül (és ezúttal a vendégek miatt angolul is) az elhangzó, terjedős racine-i szöveg.

Többjelentésű megoldás: egyrészt az Iphigenia feláldozásáról döntő marcona katonák gyakran a vetített szöveget betűzgetik – ez utalhat arra, hogy ki-ki innen tudja meg, milyen szerepet tölt be a történetekben, meg arra is, hogy a címszereplő sorsa eleve elrendelt: az istenek (és persze az őket „képviselő” drámaíró) mintegy a szereplők szájába adják a szituációnak megfelelő mondatokat. És tényleg: egyedül a feláldozásra váró Iphigenia (Barbara Wysocka minden ízében mai, fiatal és céltudatos nőt formál) és anyja, Klü-taimnésztra (Anna Radwan-Gancarzyk harsány áriái mesteriek – épphogy nem lépik át a ripacséria határát) nem látják a feliratokat, hiszen ők azok, akik mit sem tudnak a készülődő borzalomról. Másrészt: a kivetített szövegtől való eltérés lehetősége, a helyenként jól felismerhető improvizáció váratlan mozgásteret ad az egyébként több értelemben is rendkívül kötött pályán mozgó színészeknek.

LÁZADÓK

A rokonszenves anarchista, Jan Klata, a lengyel színház ügyeletes fenegyereke újságírói kérdésre határozottan állította, hogy a Varsóba is meghívott wrocławui előadása, *A Danton-ügy* minden látszat ellenére sem a mai Lengyelországról szól, hanem – ki gondolta volna? – a francia forradalomról. Lehet, hogy igaza van, lehet, hogy nincs, mindenesetre a gigantikus politikai cirkusz magánszámai kínosan ismerősek saját hétköznapijainkból, és ezzel nyilván sokan így lennének,

nemcsak a közép-kelet-európai régióban. Klata nagyszabású előadásáról kivételesen nem varsói, hanem 2008. szeptember 28-i nyitrai emlékeim alapján írok. Ennek oka, hogy egyrészt *A Danton-ügy* markáns képi világával, határozott állásfoglalásával, jól megragadható üzeneteivel és groteszk humorával nem könnyen felejthető élmény, másrészt be kell valljam: az előadás nem csábított újránézésre.

Ugyanis ez is túl „hosszú” (Nyitran 160 percben, egy részben játszották), ami részint a szerző, a nálunk gyakorlatilag ismeretlen Stanisława Przybyszewska „hibája”: könyvterjedelmű, Büchner *Danton halála* című drámájának nyomán és részben hatására írt, rendkívül rétegzett szövege tobzódik a történetfilozófiai eszmefuttatásokban, melyek jó részét Klata meghagyta. Igaz, láncfűrész, rockzenés betétszámokkal dúsitotta fel őket; na igen, így még a metafizika is új dimenziókat kap. A rendezőt leginkább a forradalom mechanizmusa, „a forradalom gyermekeinek” beteges lélektana izgatja. Eből is következik, hogy nem tesz, mert nem tehet igazságot: az általa bemutatott államférfiak közül egyikre se bízna még egy kutyát sem, nemhogy egy egész államot. Robespierre (Marcin Czarnik, aki néhány éve a gdanski hajógyárban Hamletet alakította Klata *H.* című előadásában) amolyan sima nyelvű, magát állig begombolt kabátkába szorító, veszélyes figura, míg a nagypofájú, ágyban és asztalnál is kielégíthetetlen étvágyú Danton (Wiesław Cichy) tökéletes ellentéte. Amikor ott tart a világ, hogy csak kettejük közül választhat, akkor tényleg nagy a baj.

IDEGENEK

Egyazon évben, 1997-ben debütált a beszámolómm végére hagyott két rendező, Grzegorz Jarzyna és Krzysztof Warlikowski. A lengyel kritika a második világháború utáni rendezőgenerációt a „fiatal és tehetséges” elnevezésű skatulyába dugta, míg Jarzyna és Warlikowski a megtisztelőbb (?) „fiatal és még tehetségesebb” fiókot kapta. Műveikben akkoriban tabunak számító témákat (a társadalmi valóság vagy a szexualitás alternatív formái stb.) feszegettek, s újat hoztak abban is, hogy az egyén és a nemzet viszonya többé már nem érdekelte őket: az egyének egymás közötti relációit öntötték színpadképes formába. A két rendezőt összekötötte továbbá, hogy egy ideig közösen dolgoztak a ma TR Warszawa (2003 előtt Rozmaitości) névre hallgató, belvárosi kisszínházban. A két nagy formátumú alkotó szakítása idővel alighanem szükségszerű volt: Jarzyna maradt a TR-ben, míg Warlikowski nem-



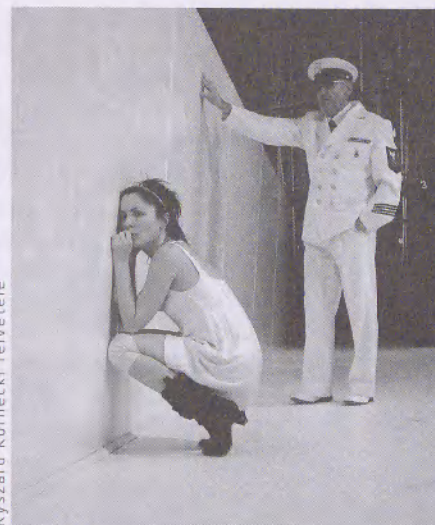
Barthosz M. felvétele

rég Nowy Teatr néven egy részben elhagyott, szépen lepusztult gyárépületben alapította meg saját színházát.

A TR Warszawa repertoárját gazdagítja a Pasolini *Teoréma* című filmje ihletésére készült lírai szépségű Jarzyna-rendezés, a *T.E.O.R.E.M.A.T.* Szó sincs hűség adaptációról, Jarzynát a jelenség maga, vagyis a rejtélyes idegen betoppanása, s ennek következtében a poshadt családi harmónia lágy erőszakkal végrehajtott feldúlása izgatja. Igen, aki ismeri az 1968-as filmet, azt mondhatja, hogy Pasolini is valami ilyesmiről beszélt, és alighanem ez a kettősség, vagyis a hűség és az önállóság közti ingadozás adja Jarzyna színházának erejét. Meg azok a szemet gyönyörködtető, esztétikus tablóképek, pár perces, sűrű helyzetek, amikben fogalmaz: sötétekkel és instrumentális alapú, ismerős zeneszámokkal metszi el egymástól a jeleneteket – időt hagy a nézőnek a belefeledkezésre éppúgy, mint a lá-

lan férfi, aki mindenkinek azt adja meg, amire a legnagyobb szüksége van, azaz tulajdonképpen – ha csak pillanatnyi időre is – boldoggá teszi „új családjának” rideg tagjait. Nem várt távirata („Holnap érkezem”) láncreakciót indít el – mint amikor követ hajítunk a sima víztükörbe. És az előadás végére belátjuk, hogy a jogos kérdésre – „Ki ez a fiú?” – tényleg csak egy válasz adható: „Egy fiú.”

Zárásképpen hasonlóan sokatmondó titokzatosság-



Ryszard Kornecki felvétele

FENT: Iphigenia.
Egy új tragédia

BALRA: A Danton-ügy

JOBBRA: T.E.O.R.E.M.A.T.



Stefan Okolowicz felvétele

tottak értelmezésére, (át)értékelésére. Magdalena Maciejewska furnérlemezekből szigorú és zárt, mégis otthonos, ugyanakkor hirtelen feltároló nyílásaival meglepetéseket is okozó teret tervezett, amely Jacqueline Sobiszewski aprólékos fénytervétől szinte életre kel.

A diktátori hajlamait palástolni nem is nagyon igyekvő apa (Jan Englert) szemében az idegen az elszalasztott lehetőségeket jelképezi: házának taszítóan katonás rendje ugyan ideig-óráig háborítatlan maradhat, de szögletes lelki békéjét végleg felzaklatja, amikor rádöbben fia és az idegen között szövődő testi-lelki románcra (s tán irigylis azt). Lucia (Danuta Stenka), a feleség (meg a lány és a fiú) kedvenc reggeli rutinja, ahogy tükörbe meredve valami nevetséges, mégis tiszteletré méltó kitarással fésülködnek: üres szépségmániájuk, hervatag öltözködési vagy étkezési szertartásaik egy babaház fröccsöntött lakóihoz teszik őket hasonlatossá. Talán a lány (Katarzyna Warnke) a legemberibb mindegyikük közül, de számára sincs remény, túl fiatal, túl ártatlan, és alighanem túl naiv a hepiendhez. A fiú (Jan Dravnel) művésznek képzelet magát (s nyilvánvaló warholi hommage-ként levizeli festményét – hódolat Lupának [is]?), de valóságra ébredését az idegennel eltöltött éjszakának köszönheti. A semmiből betoppanó látogató (Sebastian Pawlak) mintha az elfojtott, soha ki nem mondott vágyak manifesztációja volna. Magas és jóképű, fekete hajú, szót-

többek között a Bécsi Ünnepi Heteket és az Avignoni Fesztivált is felmutató előadás – mint utaltam rá – az általam látott, bemutatóközeli állapotához képest feltehetően sokat fejlődik még. Ez a látszat ellenére nem menteget(ő)zés, hiszen az *(A)pollonia* jelen formájában is kivételes, grandiózus utazás, korokon és ideológiákon átszáguldó, kimerítő hajsza, egészében alig (fel)fogható, a hagyományos színházfogalmat egy gúnyos vállrándítással maga mögött hagyó irdatlan konstrukció. Egzakt megállapítások helyett azonban alighanem inkább óvatos hívószavak ötlenek fel a döbbsé nézőkben, akik a teljes elutasítástól a reflektálatlan rajongásig elég széles skálán reagáltak, és fognak még reagálni. Egy biztos: lehetetlen szó nélkül elmenni az előadás mellett, melyet a szakértők máris Warlikowski eddigi munkásságának összegzéseként olvasnak.

Gigantikus, sokértelmű montázs az *(A)pollonia*, melynek címe is utal az előadás rétegzettségére. Az első rész főleg antik drámákon alapul (*Iphigenia Auliszban*, *Alkésztisz*, *Oreszteia*), itt lényeges szereplő Apolló (meg később az internetes chatszobából előkerülő @pollo), aztán felbukkan a második világháború idején zsidókat elrejtő, az SS által elfogott és megzsarolt Apollonia Machczyńska, és a zárójelbe bújtatott kezdőbetű nélkül Polonia, azaz Lengyelország mint állandó téma és örök probléma is hangsúlyosan jelen van. Az előadásban Euripidésznek éppúgy jut hely,



mint a Nobel-díjas dél-afrikai írónak, J. M. Coetzee-nek, Aiszkhüloszt kiegészíti a Goncourt-díjjal kitüntetett, egy SS-tiszt életét majd' ezeroldalas regényben (*A jóakaratiúk*) feldolgozó Jonathan Littell szövege, de Warlikowski felhasználta Hanna Krallnak a lengyel zsidók háború alatti életéről írt beszámolóit is. Warlikowski rendezői eszköztára kimeríthetetlen – báb-színház és élő rockkoncert (az angolul éneklő Renate Jett erős hang és erős karakter), filmbejátszások és talk-show-ba csomagolt interjúk, videokonferencia és arrogáns politikusi beszéd váltják egymást.

A minuciózus részletekben gazdag kanavászhoz felhasználta alapanyagok kivétel nélkül egy irányba, egy téma felé mutatnak, ez pedig az áldozat fogalmának ókori és jelenkori értelmezése, egyáltalán: az áldozathozatal szükségessége vagy értelmének megkérdőjelezése. Az ókori és a holokausztról szóló textusok egymásra helyezése révén a nézőben felerősödik az a benyomás is, miszerint a háború öröktől való és feltehetőleg örökké tartó, mélyen emberi adottság, körülmény. Az áldozatot Warlikowski világszínházában nem magyarázhatja semmiféle racionális érv – az általa felmutatott három, nők által megélt és elszenvedett, kuszán egymásba fonódó narratíva látványosan igazolja felvetését. Iphigeneiát az apja azért áldozná fel, hogy ezzel jót tegyen szülőföldjének, Alkésztisz maga váltalta mártíromságával férjét, Admétoszt menti meg,

Apoloniának pedig azért kell meghalnia, mert a háború alatt húsz zsidót rejtett el a nácik elől. Az áldozat mint téma kellőképpen sokirányú és árnyalt ahhoz, hogy a rendező egy sor más kérdésről is kifejtse véleményét: így szóba kerül hatalom és elnyomás, szerelem és gyűlölet, kegyetlenség és humanizmus, bűn és bűnhődés, igazságszolgáltatás és igazságtalanság.

A gondolatiságában sokat markoló előadáshoz hasonlóan nagyszabású látvány illik: Małgorzata Szczeniak elképesztő, panorámaképre emlékeztető terére kizárólag a *tökéletes* jelzőt tudom alkalmazni. A hatalmas gyáracsarnok teljes szélességét és magasságát elfoglalja az egykori funkcióval és enteriőrrel helyenként finoman összecsengő üres, épített tér. Amiben egy szabadtéri koncert állványzatának és lámpaparkjának, egy kerekeken tologatható, üvegfalú, királyi méretű mellékhelyiségnek és egy átvilágítható üvegű, berendezett lakásnak is bősséggel jut hely.

Az utolsó jelenetben gyilkosok és áldozatok, bűnösök és ártatlanok a rockbanda harsogó élőzenéjére gyűlnek össze a zárt falú lakásban. Különös és bizarr feloldás, amiben a megváltás lehetetlensége és egyetlen lehetséges módja kapcsolódik össze. A zene ritmusára mind együtt ringatóznak a játszóik. Nincs más választásunk, mi is ugyanezt tesszük.

A cikk megírását a Lengyel Intézet támogatása tette lehetővé.

Markó Róbert

Mesék Közép-Európából

NOVÁ DRÁMA

A ki színházba jár, előbb-utóbb óhatatlanul megtapasztalja, hogy a drámaszöveg alapú színház monopolhelyzete – ha volt – immár a múlté. Állítólag posztdramatikus korban élünk (bár Nyugat-Európában az írott drámaszöveg kezd újra teret nyerni), vagyis az anakronisztikus *dráma* helyett a *színpadi szöveg* terminus a helytálló. Ilyen alapon 2009-ben drámafesztivált rendezni meglehetősen retrográd dolognak tűnik. Finomabban: koncepcionálisan problematikusnak.

A 2009-ben minijubileumot, fennállásának ötödik évfordulóját ünneplő pozsonyi Nová Drámának ('új dráma') karakán koncepciója van: olyan fesztivál, amely kizárólag a drámára kíváncsi, nem pedig a színpadi szövegre. Ily módon tehát célja nem a szlovák színház, csupán a kortárs szlovák dráma jelenének valamiféle átfogó bemutatása. A szervezőknek, a prog-

ram válogatóinak ugyanakkor elkerülhetetlenül szembe kell(ett) nézniük avval a nehézséggel, hogy a dráma eredendően mégiscsak a színház kiszolgálója, továbbá hogy a drámafesztivál alapjaiban mégiscsak színházi fesztivál. Előfordul, hogy kétségtelenül magas minőségű drámaszöveg alacsony színvonalú előadásban kerül színre, s ilyenkor az előadások progresszivitását is zászlajára tűző fesztivál döntéskényszerbe kerül. A Nová Dráma szlovák programjának válogatói – Dáša Čiripová, Dária Fehérová és Elena Knopová – bizonyára fájó szívvel, de lemondtak az ilyen produkciókról: az előadások megbízhatóan közepes színvonalúak. A kurátorok láthatóan minden tekintetben egyensúly kialakítására törekedtek: a külföldi és a szlovák szerzők, a pozsonyi és a vidéki produkciók nagyjából hasonló arányban szerepelnek a Nová Dráma hét előadását tömörítő programjában. Amelyet hagyományosan fő-