

Tomba Andrea

Mint akinek nincsenek tanítványai

A WROCLAWI EMLÉKFESZTIVÁL

Az elmúlt években gyakran fordultam meg a nagyszerű Wrocław fesztiváljain, abban a városban, ahol egykor Grotowski alkotott. Mégsem találkoztam vele. Nem volt, és ebben a városban sem keletkezett róla közvetlen tapasztalatom. Nemzedékem csak azt a néhány kopott előadás-felvételét ismerheti a hatvanas évek végéről, olvashatta könyveit, netán egy archívumban megnézhetette rossz franciasággal elmondott interjút, másod- és harmadkézből érkező tanításokat kaphattunk, vagy meglátogathattuk az egykori szent helyeket, a brzezinkai nagy falusi házat és a wrocławwi színháztermet, az éppen huszonöt éve bezárt Teatr Laboratoriumot, amely azóta is halott tér, mozdulatlan áhítatban várakozik. Wrocławba a Grotowski-év nagy fesztiváljára ezért érkezem: nem adózni valakinek, nem meghajolni, hanem szóba állni, találkozni az élménnyel, megtekinteni az élő örökséget és felfedezni az utódokat – jelen időbe kerülni a tíz éve halott Jerzy Grotowskival.

A világ mint az igazság helye – ezt a kissé fellengzős és talán túlzott elvárásokat támasztó nevet kapta az UNESCO által „Grotowski-évnek” nyilvánított 2009 nagyszabású rendezvénye. Kerek számok adják az ünnepet: az alkotó tíz éve halt meg, a wrocławwi Teatr Laboratorium negyedszázada szüntette be tevékenységét, ötven éve vette át dramaturgiáját, Ludwik Flaszzennel az opolei színházat. Mint ha egyre távolodnánk az időben – pedig itt vagyunk a helyszínen, itt vannak tanúk és barátok, munkatársak és a magukat egyenes ági leszármazottnak tekintők, valahogy mégis távol vagyunk, nincs élő, megfogható hagyomány. Mint akinek nincsenek tanítványai, csak tisztelői.

Az esemény fő szervezője, a wrocławwi Grotowski Intézet, amely ugyanabban az épületben székel, ahol



az egykori Teatr Laboratorium volt, gondozza Grotowski hagyatékát, kutatóhely és gyűjtemény, pedagógiai tevékenységet is folytat, tréningeket szervez. Igazgatója Jarosław Fret, ugyanaz, aki a Teatr Zart is létrehozta. (És nem melléleg: kiválóan promotált színháza gyakran él is a kutatóintézet nyújtotta lehetőségekkel, nemzetközi kapcsolatokkal.)

A világ azonban nem az igazság helye, hanem a hazugságé, ahogy a színház is az, mert hazudik és megjátssza magát, megkérdőjelez és kétségbe von igaznak vélt állításokat, ahelyett hogy igazságokat nyilatkoztatna ki – mondja az egyik díszvendég, az amerikai Richard Schechner. Ezeket a kételyeket – hogy milyen a világ és a színház Grotowski után – a fesztivál nem

igyekszik felmutatni, s ez dramaturgiai kérdés. Nem az egyes előadások nélkülözik a kételyt, hanem maga a szándék, amely nemes ugyan, a világ legnagyobbjait gyűjti egybe, akik Wrocławban jártak *akkor*, Grotowski vendéglátói voltak *akkor*, tehát kortársai és szemtanúi. Szinte mind hetven év fölöttiek, rendező-guruk: Peter Brook, Pina Bausch (aki éppen a fesztivál ideje alatt távozik az élők sorából), Tadashi Suzuki, Richard Schechner, Eugenio Barba, Anatolij Vasziljev; a legfiatalabbak közöttük a lengyelek, Krystian Lupa és Krzysztof Warlikowski. Ez a nagyság-kultusz, a merev tekintélyelvűség belengi a fesztivált, holott éppen ezek a karizmatikus, valóban nagyszerű alkotók tiltakoznak az ellen, hogy szobrot állítsanak nekik: ők azok, akik szóba állnak velünk, eleven, kételyekkel teli alkotók, már rég túl pályájuk deklarációján, de azért még aktívan. „Szerintetek Ophelia monológja meggyőző? Vagy próbáljuk ki inkább úgy...” – kérdezi a közönséget Richard Schechner saját *Hamlet*-előadása után, mint akinél nincs végső, bekeretezhető forma és igazság: csak itt és most van.

Szemlélatomást hiányoznak az utódok, a középnemzedék, a más utakon haladó fiatalok. Vajon egy Grotowskinak szentelt fesztiválon nem a művész gazdag utóéletét kellett volna megmutatni az egykori, nyilván már rég „beérkezett” kortársai helyett? A fiatalok „Keleti vonal” elnevezésű, önmagát is mintegy zárójelbe tévő alprogramja igen szerény: az itthon is bemutatkozott Teatr Zar és Teatr Pieśń Kozła (Kecskéének Színház, mindkettő a rendező városban működik) egyként Grotowski-örökösnek tekinti magát. Amit mi látunk, inkább folklorisztikus vagy oratórium-színház, amely csodás polifon énekekből és remek fizikai akciókból áll, azonban dramatikus elem szinte egyáltalán nincs benne. Arról nem is szólva, hogy mindkét



1.



2.



3.

Francesco Galli Felvételei

1. Tadashi Suzuki Élektrája
2. Richard Schechner Hamletje
3. A csöndes Veronika című Krystian Lupa-rendezés

színház csak önmagával beszélget, saját magának készül, befele, nem a nézőnek. A Zart sokkal jobban érdekli a Kaukázusban vagy az Athosz-hegyen végzett zenei kutatás, mint a nézővel való dialógus. Ha már ők jelen vannak, akkor a Włodzimierz Staniewski vezette gardzienicei színház is itt lehetne (de nincs, hiszen nyilvánvalóan vetélytársai egymásnak, nagyon hasonlítanak is). Hogy vajon a Grotowski-követő alkotókból hogyan veszett ki a színpadi kommunikáció képessége (a humorral és iróniával együtt!), külön tanulmány témája lehetne.

Ritkán érezheti az ember azt, hogy egy fesztiválról egy bizonyos előadás hiányzik, de az amerikai avantgárd jeles képviselője, a Wooster Group *Poor theatre* (Szegény színház) című 2004-es produkciójának biztosan itt lenne a helye. A videóval, hangtechnikával, mindenféle műszaki újítással kísérletező Wooster Group minden, csak nem szegény színház. Emelték produkciója azonban Grotowski-hommage, játék a hagyománnyal, travesztia, dokumentum-előadás, dekonstrukció, egyszóval mindaz, ami egy posztmodern szimulakrumból kisülhet: az előadásbeli történet szerint az amerikai csapat elzarándokol Opoléba, hogy újrajátssza, feltámassza (lengyelül!) Grotowski színháztörténeti jelentőségű *Akropoliszát*. A színpadi képernyőkön és élőben párhuzamosan megy az egykori előadás és mostani szimulakrumja, groteszk és komolyan vett másolata. Ezt a hagyományhoz való tiszteletlen-játékos hozzáállást nem tolerálja *A világ mint az igazság helye* fesztivál, hiszen a Wooster Group alkotása semmiféle úgynevezett igazságot nem tartalmaz, csak a kérdést: mit kezdünk e hagyománnyal? És olyan pofátlan, játékos, ironikus attitűdöt enged meg magának, amit ez a magát túlságosan komolyan vevő fesztivál nem akar befogadni.

A meghívott előadások jelentős része régóta játszott, némelyik egy évtizednél is öregebb – ez nem hiba, éppen csak nincs „kurrens” élményünk, nincs igazi művészi kockázat és felfedezés, csak a kipróbált dolgok jelen. Az eseménysorozat több produkciója is járt már Magyarországon (Brooké, Warlikowskié és a két lengyel darab), ami számunkra igen megnyugtató.

A várva várt igazságot természetesen nem mutatja fel a fesztivál egyetlen jó előadása sem. Grotowski kortársai, a nagy öregek semmiféle rokonságot nem mutatnak egymással: teatralitásról és színházról való gondolkodásuk rendkívül eltérő. Brook azonban leszögezi: „Nincs ma a világon rendező, aki kétségbe vonná Grotowski igazát: a tanítás átment, mindannyian meg vagyunk már győzve”, mondja a fesztivál nyilvános beszélgetésén; „a szó a testben” tanítása ma már mindenkié. A mesterekkel – Brook, Suzuki, Flaszen – való találkozás, nyilvános beszédek, nem tanításnak szánt mondataik, inkább félreértéseket és vélt igazságokat helyretolni szándékozó lábjegyzeteik önmagukhoz a rendezvénysorozat legjobb emberi élményeihez tartoznak.

A fesztivál legszebb, legtöbb fényt és életörömet sugárzó, mégis két napon belül legsötétebbé komoruló előadása a hirtelen távozó Pina Bausch *Nefés* című da-

rabja. Ez a sok fény, derű, tomboló szépség és életszeretet közvetlen kapcsolatba lép a halállal: *előtte* szerettem volna legalább egy felhőt látni Bausch ragyogó kék egén, egy kételyt a létben, egy karmolást a sima felületeken, egy kérdőjelet a valóság mögé, *utána* egy távozó ember álmaként, vágyaként, hiteként olvasom ezt a boldog és életteli előadást. (A *produkció részletes elemzését lásd jelen számunkban Halász Tamás tollából.*)

Tadashi Suzuki japán és európai klasszikusok (Euripidész, Shakespeare, Csehov) rendezője. Suzuki volt Grotowski kísérője Japánban, amikor 1973-ban ott járt, s az ő nevéhez fűződik az 1982-ben Togában, egy kis faluban megrendezett első, igazán világszínházi fesztivál. A togai fesztiválról vetített dokumentumfilm meglepő felismerést tartogat: hogy a *világszínház* fogalma – amelyben az avantgárd és az ősi, archaikus színházi formák találkoztak – ennyire új keletű.

Az úgynevezett Suzuki-módszert csak gyakorlatosok formájában láthattam korábban (Anne Bogart iskolájában, lásd erről Barbara Lanciers, *SZÍNHÁZ*, 2008. július és Rosner Krisztina előkészületben lévő írásait). Az 1972-től formálódó módszer főleg a színész testének edzését jelentette: technikai tökélyre vinni elsősorban a színpadi járást, a lépést, a lábat, a test támaszát a színpadon – a módszer első összegző tanulmánya ezt a címet is viseli: *A láb grammatikája*. A Suzuki-módszer főleg a nó és a kabuki színházból veszi át a mozgás, a légzés és a hang edzésének technikáját. (A hazai színészképzés, úgy tűnik, érintetlen maradt a Suzuki-technikától.) Nyilvános beszédében Suzuki éppen ezt a félreértést igyekszik helyrehozni: az ő „tanítása”, állítja, nem pusztán a test technikai fejlesztését jelenti, hanem „a szó a jól edzett testben” mottóval fejezhető ki. Elsőnek a testet, a légzést kell fejleszteni ahhoz, hogy a hang megfelelő mélységekből szólaljon meg, és vele együtt megszülessék egy színészi állapot. Suzuki olyan atlétához hasonlítja a színészt, aki testét és légzését folyamatosan fejleszti.

Hogy ez mit jelent színpadon, az Suzuki saját japán társulatával létrehozott *Elektrájából* érthető meg. Az elmegyógyintézetbe helyezett *Elektra* kórusa négy, kidolgozott testű férfiből áll: kerekesszékes mozgásuk, ritmusérzékük, egész fizikai tudásuk, hangjukkal végzett mutatványaik mesteriek; ahogy a színpadra helyezik meztelen talpukat (minden színész talpa csupasz), rögtön felismerjük a láb grammatikáját tanulmányozó mozgást. A főhős itt nem Elektra és nem Oresztész, hanem Klütaimnésztra: az előadás egyharmada az ő monológiából áll. Chieko Naito, a színésznő olyan hang mélységekből szólal meg, amelyet színpadon még nem hallhattam: hangja nemcsak egyszerűen a gyomorból tör fel iszonyatos erővel, de ez a hang maga a test is; Klütaimnésztra egy tolokocsi tetején, kicsavart pózban produkálja mindezt, pozícióját, mint egy jógi, hosszú percekig kitarva beszél. Suzuki elmélete szerint a jól edzett test, ha szokatlan, nehéz, nagy erőfeszítést követelő pozícióba kényszerül – és ezt képes is kitarítani! –, sokkal erőteljesebben tud nemcsak a hangra figyelni, de egyáltalán arra

az erőfeszítésre, hogy beszéljen. A beszéd tehát szándékká válik, megszűnik automatizmusa. Az amerikai workshopon látott Suzuki-gyakorlatok egyikében a színész csípőszélességben széttett lábbal előbb lassan leereszkedik, behajlítva térdeit, minél mélyebbre, közben mondja a monológiáját, majd ugyanazt az utat teszi meg visszafelé igen lassan – a gyakorlatsor a helyes légzést erősíti, miközben a fizikai erőfeszítés a beszédet segíti. (Ennek a „beszédnek” természetesen semmi köze a realista, átélős karakterformáláshoz, csupán a test és a hang hozza létre a szereplőt.)

Kissé azzal a csodálattal, lenyűgözve nézzük ezt az előadást, ahogy egy atomeróművet látogatunk, vagy egy nyolcezer méteres hegyet bámulunk (a távolból): értetlenül állva az emberi-technikai-természeti nagyszerűség előtt (a mászás örömét meghagyva másoknak). Egyetlen feszült, szinte az elviselhetetlenségig tömör óráig tart ez az *Elektra*, melyet gyakran old a humor. Próbálok „magyar” szemmel mérni az előadást: vajon hogyan látnánk ezt itthon? Legyinténk vajon, hogy csak technika az egész? Ez a technika felfokozott, örületközeli tudatállapotba emeli a színészt és vele az egész előadást (ahogy az örület pengeélén való egyensúlyozás minden klasszikus japán filmben is jelen van, állapotánám meg felületesen), ezért, tömörszerű elviselhetetlensége miatt sem tarthatna tovább ennél az egy szűk óránál. Szomorú lenne, ha csak ilyen színház lenne a világon, mondják többen csalódottan előadás után. De vajon nem lenne ugyanolyan szomorú minden *egyféle* színház?

A fesztivál másik nagysága, Richard Schechner *A performance* című könyvéről ismert nálunk (rendezőként kevésbé, minthogy nem is annyira jelentékeny). Schechner elméleti szakember, a legjelentősebb színházelméleti folyóiratok egyikének, a *The Drama Review*-nak a főszerkesztője, amely ma már kínai nyelven is megjelenik (és amelyre több éve egyetlen magyar könyvtár sem fizet elő). *Hamlet. Ez itt a kérdés* című előadását a sanghaji színművészeti egyetemmel együtt alkotta meg, s benne nem a teoretikus spekuláció mutatkozik meg, egyszerűen csak egy jó levegőjű, intenzív, mégis szellős, játékos (humoros!) és könnyed színház, amelyet nyelv hiányában is (a kínai szöveghez nincs ugyanis felirat) élvezünk. Schechner egy fehér dobozba helyezi a *Hamletet*, a játzókat körbeüljük emelvényeken, minden bent zajlik. Szereplőin, a színészekén van a hangsúly (filmes technikát is használ, két kivetítővel hozza közel az arcokat, amelyek amúgy sincsenek távol, de ez nem tűnik fontosnak). Hogy mitől „kínai” ez a *Hamlet*? Mennyiben reflektál egy kortárs, politikailag ellenőrzött, „kapitalista” szocializmusra? Nyilvánvalóan azt teszi, bár a jelek finomak, nem direkt politikusak; Poloniusa és Claudiusa azonban gyanúsán mai, kissé rosszul öltözött, öltönyös bürokraták.

Schechner meglepő *Hamlet*-értelmezést visz végig (és ebben konzekvens): kérdésfelvetése az, hogy az apja halálával vajon miért nem kapja meg Hamlet a királyságot. Hiszen – legalábbis az első kvartó kiadás értelmében – harmincéves, tehát jog szerint megilletné. Válasza az, hogy azért, mert politikailag szalon-

képtelen, és pedig: meleg. Hamlet és Horatio szerelmese. A csorbát pedig azzal lehet kiköszörölni, hogy Hamletet összeboronálják Opheliával, aki iránt Hamlet mindössze úgyszólván baráti érdeklődést táplál. Ophelia szerepe ezzel felértékelődik: a női sértettség, düh, bosszúvágy egy dramaturgiaiag sokkal aktívabb Opheliát eredményez, aki egyenesen Hamlet elveszejtésére tör. Kiváló az egérfogó-jelenet megoldása: a királyi – vagy inkább vezető bürokrata – pár számára a pekingi opera stílusában filmben vetítve adják elő az egyébként ily módon mulatságos és látványos gyilkosságot. A Színészkirály ezt megelőzően több lehetséges stílusban vezeti fel saját színészi étlapját: van itt pekingi opera, kortárs kínai szappanopera és a legmeggyőzőbb átélős színház. A jelenet igazi színészi technikai bravúr, és nagyon mulatságos is.

A színész legnagyobb ellensége és szövetségese is egyben: a közönség, állítja Krystian Lupa, kétségkívül a legnagyobb mai lengyel rendező, akinek színházáról beszélni különösen nehéz erőpróba; szinte lehetetlen megragadnom nagyszerűségét, fogalmak közé kényszeríteni színészeinek egyedülálló emberi dimenzióit, aminek semmi köze a technikához. A színészt gyakran csábítja el a közönség, és elkezd neki játszani, állítja Lupa, ezért az ő alkotótársa a *nem-játszó* színész, az, aki a színészet összes ismert és kiszámítható eszközeivel *nem-él*, valójában nincs semmiféle technikája vagy magának kitalált úgynevezett stílusa. Belső életének gazdagságán és koncentrációján, saját, meglehetősen pontos, darabon belüli létezésén túl semmilyen „módszere” sincs. Robert Musil *A csendes Veronika* című novellájából készült előadása Lupának a nő misztériumról alkotott munkáihoz tartozik; bemutatója 1997-ben volt a wrocławai Teatr Polskiban. Musil főhőse egy fiatal nő, akit Lupa egy érettebbre cserél, és ezzel a hangsúlyok is megváltoznak. A nő három másik emberrel van kapcsolatban: a nagynénivel, akitől nőképét örökli; a vágyott férfival, akivel nem lesz testi kapcsolata; és azzal a férfival, akivel viszont igen, ám ez a kapcsolat erőszakként írható le. Mivel ez a nő már nem fiatal, női minősége, viszonyai nem hagynak reményt: létezése sorssá válik, változtathatatlanra meredett tragikus képletté. Lupa színésze a lengyel színészet csúcsa: fegyelmezett, sűrű, a néző szinte képtelen kivonni magát a hatása alól, pedig a színész a legváratlanabb pillanatokban szinte karmolja vagy simogatja őt. Ez a színház a színészen és a gondolati mélységeken (nem vizualitáson, nem dramaturgiai újításokon) alapszik. Lupa színházát a lengyelek metafizikusnak nevezik, ez a metafizikai dimenzió azonban az emberen belül keresendő. Mint aki az embert teszi meg univerzumává.

A Wrocław-i fesztiválon való részvételmet a budapesti Lengyel Intézet tette lehetővé.